

## José María Salaverría: escritor y periodista (1904 – 1940)

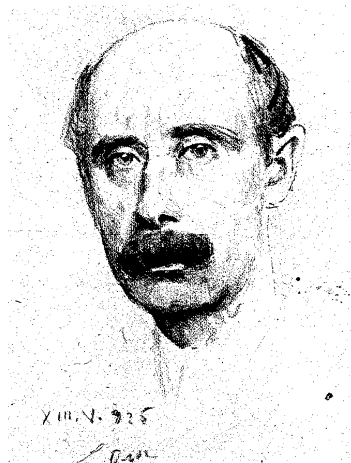
Andreu Navarra Ordoño

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

**José María Salaverría:  
escritor y periodista (1904 – 1940)**



Andreu Navarra Ordoño

Tesis Doctoral

dirigida por Adolfo Sotelo Vázquez

Programa de Doctorado:

Historia e Invención de los Textos Literarios Hispánicos

Bienio 2003 - 2005

# Índice

## 1.- PRELIMINARES

1.1- Presentación, p.7.

1.2.- Estructura, metodología y campo de investigación, p.11.

1.3.- La trayectoria intelectual de José María Salaverría, p.15.

## 2.- LA OBRA PERIODÍSTICA DE JOSÉ MARÍA SALAVERRÍA

2.1.- Marco teórico: Prensa y Fin de Siglo, p.31.

2.2.- Salaverría, articulista político, p.51.

2.3.- Salaverría, crítico literario, p.67.

2.4.- El metaperiodismo salaverriano, p.91.

2.5.- Salaverría, crítico artístico, p.102.

2.6.- Salaverría y la crónica de viajes, p.110.

2.7.- Salaverría y el cuadro de costumbres, p.112.

## 3.- LOS LIBROS DE JOSÉ MARÍA SALAVERRÍA

3.1.- Ensayos filosóficos, p.118.

3.1.1.- *El perro negro*, p.118.

- 3.1.2.- *Espíritu ambulante*, p.134
  
- 3.2.- Ensayos de crítica y teoría literaria, p.146.
  - 3.2.1.- *La intimidad literaria*, p.146.
  - 3.2.2.- *Retratos*, p.164.
  - 3.2.3.- *Nuevos retratos*, p.188.
  
- 3.3.- Ensayos histórico-políticos, p.200.
  - 3.3.1.- *La afirmación española*, p.200.
  - 3.3.2.- *El muchacho español*, p.214.
  - 3.3.3.- *En la Vorágine*, p.222.
  - 3.3.4.- *Instantes*, p.237.
  - 3.3.5.- *El instante dramático*, p.246.
  
- 3.4.- El ciclo castellano, p.253.
  - 3.4.1.- *Vieja España*, p.253.
  - 3.4.2.- *A lo lejos. España vista desde América*, p.271.
  - 3.4.3.- *Los conquistadores*, p.287.
  - 3.4.4.- *Los fantasmas del Museo*, p.299.
  - 3.4.5.- *Los paladines iluminados*, p.320.
  
- 3.5.- El ciclo vasco, p.328.
  - 3.5.1.- *Alma vasca*, p.328.
  - 3.5.2.- *Iparagirre, el último bardo*, p.333.
  
- 3.6.- El ciclo americano, p.338.
  - 3.6.1.- *Tierra argentina*, p.338.
  - 3.6.2.- *Paisajes argentinos*, p.351.
  - 3.6.3.- *El poema de la Pampa: "Martín Fierro" y el criollismo español*, p.362.
  - 3.6.4.- *Bolívar, el Libertador*, p.366.
  - 3.6.5.- *Vida de Martín Fierro, el gaucho ejemplar*, p.369.
  
- 3.7.- El ciclo hagiográfico, p.372.
  - 3.7.1.- *Las sombras de Loyola*, p.372.

- 3.7.2.- *Santa Teresa de Jesús*, p.386.
- 3.7.3.- *Loyola*, p.390.
- 3.7.4.- *Retrato de Santa Teresa*, p.399.
  
- 3.8.- Los libros de viajes, p.405.
  - 3.8.1.- *Cuadros europeos*, p.405.
  - 3.8.2.- *Mallorca*, p.417.
  - 3.8.3.- *Sevilla y el andalucismo*, p.419.
  - 3.8.4.- *Viaje a Mallorca*, p.424.
  
- 3.9.- Las novelas de Salaverría, p.429.
  - 3.9.1.- *La virgen de Aránzazu*, p.429.
  - 3.9.2.- *El rey Nicéforo*, p.433.
  - 3.9.3.- *El oculto pecado*, p.438.
  - 3.9.4.- *Viajero de amor*, p.444.
  - 3.9.5.- *Una mujer en la calle*, p.449.
  
- 3.10.- La narrativa breve de Salaverría, p.453.
  - 3.10.1.- Las colecciones de narrativa breve, p.453.
  - 3.10.2.- Salaverría en las colecciones populares de narrativa, p.461.
  
- 3.11.- El teatro de Salaverría, p.472.
  
- 3.12.- La poesía de Salaverría, p.475.
  
- 3.13.- Conclusiones, p.484.

#### **4.- BIBLIOGRAFÍAS**

- 4.1.- Obras publicadas en libro por José María Salaverría, p.487.
- 4.2.- Ediciones póstumas, p.489.
- 4.3.- Estudios sobre Salaverría, p.490.
- 4.4.- Obras de interés general, p.493.

**APÉNDICE (CD)**  
**ANTOLOGÍA DE ARTÍCULOS DE SALAVERRÍA**  
**NUNCA RECOGIDOS EN LIBRO.**

- I.- Artículos políticos, p.6.
- II.- Crítica literaria, p.73.
- III.- Crítica artística, p.169.
- IV.- Artículos de viajes, p.185.
- V.- Cuadros de costumbres, p.200.

El lenguaje encrático (el que se produce y se extiende bajo la protección del poder) es estatutariamente un lenguaje de repetición; todas las instituciones oficiales de lenguaje son máquinas repetidoras: las escuelas, el deporte, la publicidad, la obra masiva, la canción, la información, repiten siempre la misma estructura, el mismo sentido, a menudo las mismas palabras: el estereotipo es un hecho político, la figura mayor de la ideología.

Roland BARTHES

¿Por qué esta inspiración del yo mejor e imperecedero lleva en España hacia la historia?  
¿No hay en esto un equívoco trágico?

María ZAMBRANO

# 1.- Preliminares.

## 1.1.- Presentación.

¿Quién es Salaverría? ¿Por qué deberíamos estudiar a Salaverría? Se trata de dos maneras de formular la misma pregunta, y su respuesta justificaría este acercamiento a un autor aparentemente tan convencional pero tan estimulante desde una perspectiva crítica del discurso. Beatrice Petriz Ramos, quien primero quiso acercarse de forma sistemática a la obra de nuestro autor, encabezó su trabajo con una cita de Melchor Fernández Almagro que creemos oportuno reproducir, imitándole en su propósito de retratarlo con el menor número de palabras posibles:

He aquí la gran paradoja de José María Salaverría. Parecía, en ocasiones, que sus escritos remaban contra la corriente general de las cosas... Y ha resultado, al cabo de los años, que, como el solitario, como el literato, que gustaba de escribir a contrapelo, piensa, en ciertos aspectos, todo un pueblo [Petriz Ramos, 1960: 11].

Hasta la fecha, juzgamos que los estudios realizados sobre Salaverría no han legado una imagen suficientemente nítida de varios problemas que hemos tenido que resolver por nuestra cuenta: ¿cuál es el alcance real cuantitativo de la producción del autor? ¿Cuál fue su impacto en la época? ¿Por qué razones ha sobrevivido su memoria tan precariamente? ¿Cómo es posible que autores tan enfrentados a él en cuanto a ideología (Pérez de Ayala, Ramón Gómez de la Serna o Araquistáin) lo apreciaran como amigo y pensador? En definitiva, ¿qué debe la cultura española a nuestro autor?

La respuesta es clara: Salaverría fue un contrarrevolucionario que se propuso combatir la modernización de la literatura a partir de 1898 con las mismas armas que habían encumbrado a la intelectualidad reivindicativa de la última década del siglo XIX. Esta contrarrevolución, iniciada casi en la absoluta soledad, operó desde posturas ultranacionalistas que intuyeron el poder subversivo del pensamiento tradicionalista para dotarlo de las ventajas que podía ofrecerle la propaganda industrializada. Salaverría se



encuentra detrás de los movimientos filofascistas y falangistas de los años 20 y 30, como inspirador y alentador, y es el primer autor del siglo XX español que podríamos considerar moderno en sus estrategias de combate y profundamente reaccionario en el fondo de sus doctrinas, basadas en el restablecimiento de la noción de jerarquía en todos los aspectos de la vida pública y en la criminalización de cualquier discurso (estético o político) alejado de una ortodoxia que él mismo contribuyó como nadie a fijar.<sup>1</sup>

Estos rasgos básicos de la escritura salaverriana nos permiten rastrear la postura defendida por nuestro autor en todas las polémicas y los meandros de la cultura española anterior a la Guerra Civil. Así, nos es posible conocer su opinión sobre el Realismo y el Naturalismo (de los que desea participar), el Regeneracionismo, la pérdida de las colonias, el auge de las ideologías obreras, el nacimiento del nacionalismo liberal español, la Revolución Rusa, la Primera Guerra Mundial, los hechos de 1917, la escisión del Partido Conservador entre datistas y mauristas, la crisis de la Restauración, la crisis de la novela en los años 20, el triunfo de las Vanguardias artísticas, la Dictadura de Primo de Rivera, el advenimiento de la Segunda República, el estallido de la Guerra Civil y, finalmente, el ascenso del general Franco. Para cada acontecimiento, para cada nueva escuela o propuesta literaria, para todos los aspectos de la vida cotidiana (el matrimonio, la muerte, los barcos, los paisajes, los vestidos, los animales), existe un modo de pensar esencialmente salaverriano.

Así, podemos afirmar que consideró el Realismo y el Naturalismo las únicas formas legítimas de novelar, atacó frontalmente a Costa y a todo lo que podía significar europeísmo, lamentó el fin de la era imperial española, execró el bolchevismo, señaló una dictadura como la única solución posible al marasmo de la clase política española en el fin del sistema canovista, rechazó el nacionalismo liberal y las ideas centrales de Ortega, se alineó con Baroja en la polémica sobre la novela, rechazó las novedades vanguardistas, se aproximó a Maura tras la crisis del Partido Conservador, aplaudió el ascenso de Miguel Primo de Rivera, atacó a la República desde todos los frentes posibles, aplaudió el levantamiento militar del 36 y se apresuró a vitorear el bando vencedor en la contienda, un bando cuya estructura e ideología se parecían asombrosamente a la conciencia redentora que llevaba reclamando desde 1904.

---

<sup>1</sup> El estudio de Enrique Selva “Salaverría en la vorágine de su tiempo”, incluido en el volumen colectivo *Vencer no es convencer. Literatura e ideología del Fascismo Español* (Verbuert, Iberoamericana, 1998, pp.77-86) explora esta dirección y vincula el pensamiento político salaverriano con el Franquismo, por una parte, y con Ortega, por otra. Sin embargo, las indicaciones bibliográficas aportadas por el autor son muy endebles, se reducen a tres libros de Salaverría y a los dos estudios que sobre él escribieron F.Caudet (1972) y Beatrice Petriz Ramos (1960).

Por lo tanto, estudiar la obra salaverriana (*toda* la obra salaverriana, sin omitir ningún libro ni artículo periodístico) significa asistir a la trayectoria que sigue una reacción unipersonal en busca de aliados y de espacio público, hasta que triunfan esas mismas orientaciones absolutistas y se consuma el ansiado cambio de régimen social por el que se había suspirado durante cuarenta años. En este sentido, nuestra metodología ha sido extraordinariamente sencilla: en primer lugar nos hemos limitado a localizar todos los libros de Salaverría, leerlos, y organizar nuestro comentario a cada uno de ellos no engarzados en una biografía (como había hecho Petriz Ramos) y desmintiendo que un conflicto existencial entre el hombre y el escritor (el principio del que parte Caudet) se encuentre detrás de su obra. La ordenación por ciclos temáticos de gran parte del corpus salaverriano ha permitido que aflorasen las corrientes de un pensamiento coherente aplicado a todos los pilares básicos de la literatura española finisecular: Castilla, el casticismo, el obrerismo, el problema de España, Cervantes y *El Quijote*, el valor de los clásicos, el teatro del Siglo de Oro, la pintura moderna y pasada, Nietzsche, Schopenhauer, Carlyle,... la lista no tendría fin.

Una vez terminado el análisis de la totalidad de los escritos salaverrianos publicados en libro, faltaba iniciar la tarea de localizar, inventariar, leer y clasificar la totalidad de artículos salaverrianos. El resultado de esta investigación focalizada sobre la producción en prensa de Salaverría forma el centro del presente estudio.

Para poder llevar a cabo esta tarea se han excluido las publicaciones locales de ámbito local, para las cuales se hubieran precisado varios meses de investigación en archivos y hemerotecas de Bilbao y Vitoria; así como el aluvión de prensa propagandística posterior al estallido de la Guerra Civil, cuyo conocimiento requería una segunda especialización académica.

Asimismo, sólo un acercamiento de estas características podía resolver el difícil problema de la filiación estética del autor. Se ha discutido si Salaverría perteneció o no a la generación del 98 (a esta cuestión nos dedicaremos en la siguiente sección), sin señalar su indudable vinculación con las propuestas de autores más jóvenes, la influencia que éstos hubieran podido ejercer sobre nuestro autor y la que éste hubiera podido ejercer sobre aquéllos. Nuestra conclusión es que nuestro autor debe contextualizarse cronológicamente como un miembro de aquel grupo, pero entenderse como un pionero de la reacción contra todo aquello que lo acompañó en su nacimiento intelectual. Salaverría debe definirse por negación: es un antimodernista y un antinoventayochista que rechaza incluirse en escuela

estética alguna.<sup>2</sup> Provisionalmente podríamos aventurar la siguiente hipótesis: se trata de un nacionalista conservador que quizás deberíamos agrupar con el Maeztu posterior a 1916, con Bastera y con escritores más jóvenes que participaron en la revista *Hermes*.

Porque, aunque los primeros libros relevantes de Salaverría (*El perro negro*, de 1906 y *Vieja España*, de 1907) contienen ya desarrollado el embrión de toda una ideología que se desplegaría en trabajos de historia, exégesis literaria, teoría artística, y hasta en biografías y hagiografías, se trata de textos vacilantes que carecen de seguridad argumental. Esta timidez del primer Salaverría proviene del hecho de ser un autor obligado a iniciar su carrera en un ámbito y unos periódicos absolutamente marcados por una izquierda política y un liberalismo radicalmente opuestos a su carácter y a sus convicciones básicas. El primer Salaverría es un autor escindido porque precisa de estrategias y alianzas modernas que obstruyen un pensamiento conservador que subyace en todos sus libros. Sólo el contacto, hacia 1917, con el grupo de intelectuales reunidos alrededor de Ramón de Bastera y la revista *Hermes*, y algo antes el contacto directo con Eugenio D'Ors, le permitirán encauzar, identificar y catalogar sus creencias gracias a la creación de un discurso, el discurso que debemos considerar plenamente definitorio de Salaverría.

Llegados a este punto, anunciaremos cuál es el enfoque o *ballazgo* (mejor: nuestra hipótesis general de trabajo) que hemos deseado plasmar en el presente trabajo: la supuesta escisión observada por Caudet y la presunta crisis que se hubiera operado en el ánimo de Salaverría a la altura de 1914, no son más que una estrategia de discurso, una propaganda, una imagen pública promovida por el propio Salaverría para lograr (llevaba intentándolo infructuosamente más de veinte años) un lugar de honor en las letras de su tiempo. Nuestra intención es mostrar cómo nuestro autor supo organizar una campaña de confrontación, administrar una fama, crear un personaje público, con el objetivo final de ser recordado por la posteridad (fin que logró muy precariamente).

Sólo nos queda señalar qué es realmente lo que consideramos *mejor*, esto es, *duradero*, digno de persistir, de la obra salaverriana. Existe un Salaverría periodista capaz de registrar hasta el más mínimo detalle de una escena o una actualidad, un periodista que viajó incansablemente por todo el mundo legando crónicas y paisajes de notable calidad. Además de la etapa de tres años en Buenos Aires y del periodo de la Primera Guerra Mundial que vivió vagabundeando por Europa, materia que pasó a *Cuadros europeos* (1916), se suceden todos estos viajes de documentados a través de su impresiones y artículos periodísticos:

---

<sup>2</sup> En este sentido, la forja por parte de Azorín de la denominación “Generación del 98”, realizada en 1913, explicaría que Salaverría no hubiera podido iniciar su campaña de desprestigio contra un movimiento hasta

Marruecos (1922), Francia, Bélgica, Holanda, Suiza, Alemania, Italia (1923), Mallorca y Sur de Francia (1925), Francia y el Rhin (1926), Río de Janeiro y Argentina (1927), París (1928), Caracas (1929), Suiza, Alemania y Cuba (1930), México y Nueva York, Baleares y Suiza (1933), Francia, Dinamarca, Suecia, Noruega y Alemania (1935).

No nos cabe la menor duda de que el mejor Salaverría es el que admiraron, en algún momento, Unamuno, Azorín, Araquistáin o Ramón Gómez de la Serna: un hombre especialmente dotado de sensibilidad pictórica, curiosidad intelectual y sed de conocer y aprender en otros autores lo que una formación muy deficiente no pudo aportarle. Este Salaverría cordial y conversador, el que frecuentaba las tertulias de Madrid, resultó eclipsado, seguramente con justicia, por el autor envidioso de las críticas desaforadas, por el polemista encendido cuyos insultos proferidos no se corresponden con el estilo reposado, sobrio e inteligente que caracteriza su prosa. Éste es el Salaverría disonante e incomprensible que, seguramente, quiso de algún modo obviar Caudet a la hora de juzgar las capacidades reales y el talento de nuestro autor como escritor notable; pero no podemos apartar al Salaverría que estorba a Salaverría, el Salaverría incómodo, el desagradable; el que hizo pensar a los demás (y en eso consistió su papel dramático) que se revolvía contra un orden y en realidad no hacía otra cosa que aplicar a sus juicios el más turbio ideario del conservadurismo populista. Nuestra antología de sus textos periodísticos nunca reunidos en libro no podía dejar de mostrar esta faceta extremista del carácter de nuestro autor. Por esta razón hemos querido abrir este trabajo con la misa cita con que se inició el de Petriz Ramos, escrito hace cuarenta y cinco años, y hemos querido también señalar la máscara intelectual que se construyó un hombre desplazado y refugiado a la vez en un búnker conceptual del que conocía las limitaciones.

## **1.2.- Estructura, metodología y campo de investigación.**

El escritor vasco José María Salaverría, autor inscrito en el contexto de la Generación del 98, es un escritor no reeditado y prácticamente olvidado. El presente trabajo se propone analizar la totalidad de su obra literaria, formada por unos 60 libros, elaborar un inventario de sus colaboraciones en la prensa barcelonesa y madrileña, que

---

ese año carente de rasgos definidores. Antes de los artículos canónicos del alicantino, hubiera sido imposible

abarcan un período comprendido desde 1904 a 1940 y presentar una edición antológica de los artículos periodísticos más destacables de su producción.

El objetivo es rescatar los textos más desconocidos del autor, actualizar la bibliografía existente sobre Salaverría y la Generación el 98, recoger todas las reseñas publicadas en vida del objeto de estudio, destacar los trabajos más destacables de su trayectoria, enjuiciar en qué géneros y de qué modo pudo ser innovador, señalar sus limitaciones como intelectual y artista y documentar sus abundantes viajes, tareas no realizadas con exhaustividad hasta ahora.

El análisis de la obra salaverriana se propone poner en relación su producción literaria y periodística con cada uno de los movimientos estéticos que enjuicia en sus páginas (Realismo, Naturalismo, Vanguardias, Generación del 27), así como relacionar también su escritura con las ideologías y los acontecimientos históricos que se sucedieron durante su trayectoria literaria: crisis de fin de siglo y Desastre colonial, Regeneracionismo, Primera Guerra Mundial, Aliadofilia y Germanofilia, crisis política de 1917, fin de la Restauración y advenimiento del Directorio militar, inicio de la Segunda República Española y Guerra Civil.

Asimismo, el trabajo se propone dilucidar cuál fue la relación de Salaverría con los principales intelectuales de su tiempo, documentando epistolarios, viajes en común y comentarios mutuos en la prensa nunca consignados: Unamuno, Baroja, Azorín, Maeztu, Ortega y Gasset, Araquistain, Ricardo Baeza, Miquel dels Sants Oliver y Eugenio D'Ors, entre otros.

Las hipótesis barajadas antes del proceso de redacción fueron: en primer lugar, que un alumbramiento de los textos desconocidos del autor, enterrados en publicaciones de principios del siglo XX, ampliaría considerablemente el espectro de temas a tratar y aportaría una mayor complejidad al análisis de su carácter. En segundo lugar, hacía falta demostrar la coetaneidad y coincidencias de Salaverría con la promoción de Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Ramiro de Maeztu y José Martínez Ruiz, sin calificar al autor de “novecentista” u otros rótulos no acompañados de una justificación. En tercer lugar, poner de manifiesto el hecho de que Salaverría, al lado de Maeztu y Grandmontagne, era un eslabón que unía el Regeneracionismo finisecular con la derecha autoritaria de los años veinte. En cuarto lugar, Salaverría forjó una serie de iconos nacionalistas y creó un tipo de prosa propagandística que influyó sobre muchos escritores más jóvenes: Rafael Sánchez Mazas, Ernesto Giménez Caballero y Luys Santa Marina, avanzándose una década a los

---

criticar en bloque a un grupo de personalidades diseminadas.

planteamientos corporativistas propios de la década de los años 20. En quinto lugar, señalar que el autor sacrificó toda veleidad estética para forjar un proyecto político ultranacionalista. Y por último, describir de qué modo intuyó el autor la utilidad de la prensa industrializada a la hora de divulgar un ideario político.

La estructura de la tesis comprende dos partes diferenciadas: el cuerpo del trabajo en que se analizan, reunidos por géneros, todos los libros de Salaverría y todos sus artículos en prensa y, en un apéndice en formato de PDF con un CD como soporte, la antología con los 87 artículos escritos por Salaverría y nunca recogidos en forma de libro que completan el análisis. El objetivo de esta antología es permitir al receptor de la tesis la comprobación de los juicios emitidos en el cuerpo redactado.

Debido a que Salaverría fue un escritor especialmente prolífico e influyente en su época, era necesaria una actualización tanto de su lista de obras completas, muy parcialmente conocida hasta hoy, como de la bibliografía de intelectuales y críticos que se han acercado a sus textos. Ambas listas se han visto sustancialmente ampliadas durante la investigación. Además, ninguna de las dos aportaciones anteriores fundamentales, las tesis de Francisco Caudet (1972) y Beatrice Petriz-Ramos (1960) no analizaban la abundante producción periodística del autor, limitándose a ofrecer una lista incompleta de colaboraciones en el periódico *ABC*, sin clasificar ni examinar. El presente trabajo ha vaciado también los periódicos *La Vanguardia* y *El Gráfico*, lo que corresponde aproximadamente a un tercio de la producción salaverriana en prensa.

La investigación ha constado de dos fases diferenciadas. En una primera etapa, se reunieron, se leyeron y se analizaron por escrito la totalidad de los libros publicados por Salaverría, tanto los que vieron en vida como las ediciones póstumas. Para conseguirlo se consultaron en diversas bibliotecas: Universidad de Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, Biblioteca Nacional de Madrid, Biblioteca de Catalunya. Una buena cantidad de libros salaverrianos se adquirieron en el mercado de anticuario.

A la vez se examinaba la obra de escritores afines y coetáneos para buscar puntos de comparación o de contacto, que resultaron muy frecuentes. En definitiva, se trataba de reunir y analizar toda la obra literaria del autor. En esta primera fase fue necesaria la obtención de una Bolsa de Viaje ofrecida por la Generalitat de Catalunya para pasar dos meses en Madrid consultando todos los libros necesarios.

La segunda etapa de la investigación debía centrarse sobre la obra periodística de Salaverría, nunca examinada antes con profundidad y de la que sólo existían algunas listas parciales. Se trataba de reproducir reprográficamente los artículos editados en las diversas

publicaciones en que colaboró Salaverría: *El Gráfico*, *ABC*, *La Vanguardia*, *Hermes*, *La Gaceta Literaria*. De la tarea de biblioteca se pasó a la tarea de archivo y hemeroteca. Para lograr el objetivo se consultaron los fondos de la Hemeroteca Nacional de Madrid, la Hemeroteca Municipal de Madrid (Conde-Duque), y Biblioteca de Ciencias de la Información de la Universidad Autónoma de Barcelona. Fue necesaria la obtención de una segunda bolsa de viaje para pasar un mes en Madrid vacando la prensa que sólo allí podía encontrarse. Los artículos salaverrianos fueron leídos e inventariados en cuadros que conservaban el orden cronológico de publicación. En los cuadros del inventario se especificaba la fecha, el género, las palabras clave y las personas mencionadas en cada artículo, con el objetivo de que cualquier acercamiento temático pudiera realizarse con gran economía de tiempo. Una vez realizados los inventarios, año por año, se procedió a seleccionar los artículos más importantes dentro de los cinco formatos genéricos empleados por el autor: artículos políticos, crítica literaria, crítica artística, literatura de viajes y cuadros de costumbres. Los criterios de selección fueron relevancia en el contexto de la historia de las ideologías, la crítica literaria y las tendencias estéticas de la época. En total fueron antologados 87 artículos ordenados por género y orden de aparición.

La idea original, que hubo de rectificarse durante la investigación, era reproducir todos los artículos publicados en vida de Salaverría, inventariarlos todos y ofrecer una selección realizada sobre la totalidad de esa producción periodística. A medida que avanzaba el inventario hubo de abandonarse este ambicioso propósito, por dos razones, una temática y otra metodológica. Por un lado, la frecuencia en que publicaba nuestro periodista (en los años de la Primera Guerra Mundial prácticamente cada día laborable aparecía en *ABC* un texto salaverriano) hizo que se desbordara el inventario y hubo que acotar la cantidad de materiales a examinar. Además, el objetivo del trabajo (ofrecer una clasificación amplia y coherente de las dos principales colecciones enterradas entre las páginas de *ABC* y *La Vanguardia* en los años más importantes de la trayectoria salaverriana) quedaba intacta. En segundo lugar, a partir del advenimiento de la Segunda República Española, Salaverría deja de ser un escritor original y creativo, y empieza a repetir sus iconos y sus ideas hasta 1940, fecha de su muerte. Esta última fase del pensamiento salaverriano ya quedaba suficientemente explicada en el análisis de sus libros.

Así pues, nuestro inventario (y por lo tanto también nuestra antología) se detiene en 1931. La selección acompaña al cuerpo redactado de la tesis, de aproximadamente 530 folios, en soporte de CD.

### 1.3.- La trayectoria intelectual de José María Salaverría.

La crítica académica que se ha acercado a la figura literaria de José María Salaverría (1873 – 1940) se ha interesado de forma prioritaria por relacionarla con sus compañeros de generación, el grupo de intelectuales finiseculares formado por Unamuno, José Martínez Ruiz, Pío Baroja y Ramiro de Maeztu, tratando de dilucidar si Salaverría pertenecía o no a la Generación del 98. Por esta razón, actualmente podemos afirmar que se desconoce todo sobre los juicios salaverrianos en torno a escritores más jóvenes o acerca del tratamiento que el autor vasco recibió de éstos. El hecho de que no se explore la huella de Salaverría en medios que traspasan los propiamente finiseculares puede deberse al descuido en que se ha tenido la producción periodística de nuestro autor, inventariada fragmentariamente en varias ocasiones pero escasamente leída y editada. Es allí, en los periódicos, donde afloran las afinidades y alianzas de nuestro autor con Ramón Gómez de la Serna, Ernesto Giménez Caballero y Ramón de Batera.

En 1960, Beatrice Petriz Ramos incluía al final de su *Introducción Crítico-biográfica* la lista de todos los artículos publicados en el periódico madrileño *ABC*. En 1972, Francisco Caudet ofrecía una selección de los títulos que juzgó más interesantes de cada publicación en la que colaboró nuestro autor, ordenados cronológicamente. Finalmente, José Ignacio Tellechea Idígoras incluía al final de su edición del epistolario entre Unamuno y Salaverría (1993) la lista de los 616 títulos publicados en *El Pueblo Vasco* desde 1904 hasta 1934, confeccionada por Isabel Vega de Seoane Etayo.

Todas estas aportaciones son de inestimable ayuda a la hora de localizar los trabajos salaverrianos olvidados en las hemerotecas, pero dejan por hacer tanto una lista realmente exhaustiva de su obra periodística como la descripción temática de ésta. Antes de proceder al estudio de las obras editadas en libro, hemos juzgado oportuno exponer cuál fue la evolución estética del autor, ayudándonos de artículos publicados en prensa que pueden completar nuestra percepción de un devenir cronológico.

En primer lugar, pues, debemos preguntarnos por las características esenciales de la crítica salaverriana, antes de realizar algunas calas en su inmenso volumen de textos para conocer cuál fue su ideario estético y cómo pudo influir en las generaciones posteriores. A



nuestro entender, estas características son básicamente tres: el rechazo frontal de cualquier novedad estilística o “moda” (Naturalismo, Modernismo, Vanguardias); valoración de las excepciones sobresalientes a los juicios negativos (Galdós, Pío Baroja, Ramón Gómez de la Serna, Ramón de Basterra, Antonio Espina, Ernesto Giménez Caballero y Mario Verdaguier) y empleo de una prosa artística extraordinariamente sobria con la que pretendió dotar a la crítica de toda su dignidad como género literario.

A la altura de la Primera Guerra Mundial, Salaverría escribió los libros que le prestaron mayor fama, junto a *Retratos* (1926): *La Afirmación Española* (1917) y *El Muchacho Español* (1918). Si unimos el proyecto imperialista que contienen con el elogio implícito de las tropas prusianas que se encuentra en *Cuadros Europeos* (1916), podemos pensar que Salaverría efectuó un viraje ideológico súbito que le condujo de posturas anticlericales y republicanas a actitudes autoritarias e incluso protofascistas. La crítica en bloque ha señalado este punto de inflexión, sin excepciones, y en cambio, pretendemos demostrar que ese cambio de orientación no existió sino que fue una escenificación, una operación de autopromoción ideada por el propio Salaverría. Para reforzar esta hipótesis nos encontraremos con varios artículos salaverrianos que podemos denominar *estratégicos*, artículos metaperiodísticos en los que nuestro autor despliega no sólo sus ideas sobre lo que debe ser un periodista, sino también cómo esa imagen pública debe obedecer a unas determinadas orientaciones ideológicas.

Mi tesis es que desde *La Afirmación Española*, a lo sumo, desde *Cuadros Europeos*, Salaverría se da cuenta de que Unamuno no se erigiría como guía mesiánico de la nación española, de que toda la intelectualidad menos Baroja y Benavente (curiosamente, los únicos autores elogiados en el examen de la literatura española contemporánea efectuado en *A lo lejos*, de 1914) se declara aliadófila y también entiende que desde postulados noventayochistas le será imposible destacar como escritor a no ser que cambie radicalmente el panorama general de la cultura, hecho que se producirá con el triunfo de Ramón Gómez de la Serna sobre la promoción anterior.

La ocasión para asaltar la gloria literaria llega a Salaverría en cuanto Unamuno y Maeztu son ya escritores hegemónicos, respetados y de referencia obligada. Entonces es cuando le otorgará notoriedad a cualquier escritor el declararles la guerra, el enfrentarse a ellos y publicar sus mezquindades en libros como *Retratos* (1926) y *Nuevos Retratos* (1930), aunque en la prensa, como veremos en el capítulo correspondiente, ya se encontraban expresadas diferencias importantes desde los años de la Primera Guerra Mundial. El *modus operandi* de nuestro autor no deja de ser interesante: Salaverría nos muestra la *intrahistoria* de

los hombres del 98, su faceta más humana y, naturalmente, la menos idealizada. De su mano asistimos a las peleas protagonizadas por Azorín y Maeztu, nos internamos en la casa de los Baroja donde Don Pío se calienta al lado de la chimenea mientras acompaña a su querida madre, o asistimos a una tertulia donostiarra con el Unamuno de carne y hueso, mucho más frívolo que el rector atormentado a que nos acostumbró él mismo desde algunas de sus páginas mejores. Si bien es cierto que Salaverría no utiliza nunca el improperio verbal, existe un evidente espíritu de delación en su campaña de odio hacia lo que significó la promoción intelectual del Desastre.

Desde este punto de vista, el éxito de la empresa fue total: desde 1920 hasta 1930 se suceden las reseñas de libros salaverrianos escritas por autores jóvenes. A las publicadas en *La Gaceta Literaria* por Ernesto Giménez Caballero y Jorge Rubio, de las que hablaremos más adelante, hay que sumar las que publicaron Mario Verdaguer sobre *Nuevos Retratos* en el periódico *La Vanguardia* el 9 de agosto de 1930, verdaderamente entusiasta, y la que ofreció Ricardo Baeza en el periódico *El Sol* el 30 de mayo de 1926, sobre *Retratos*. Seguramente, Salaverría fue el primer escritor contemporáneo que declaró una guerra abierta a los escritores aparecidos unos quince años antes, para acusarlos de antiespañoles y exististas. En *A lo lejos* (1914), nuestro autor ya había denostado a quienes, según él, habían continuado la Leyenda Negra urdida por Francia e Inglaterra para hundir a España, socavando su autoestima nacional mediante exageraciones y calumnias.

Las estampas subjetivas contenidas en *Retratos* (la dedicada a Unamuno es la más injusta y arbitraria de todas) y *Nuevos Retratos* (en que un capítulo entero se dedica a atacar a la generación en bloque más Ortega y Gasset) son el reflejo de una estrategia muy inteligente destinada a erigirse como única alternativa a la rebelión iniciada por Joaquín Costa. Quizás sea el gran pensador regeneracionista quien resulte peor tratado por Salaverría, cuyo espíritu idealista desea enfrentarse abiertamente a sus propuestas de mejora de las infraestructuras nacionales para sustituirlas con una sola idea regeneradora: reparar la autoestima imperial de España como potencia capaz de sojuzgar el mundo.

Nuestro autor llega a dedicar íntegramente artículos a denostar a Costa: “El aniversario de Costa” (*ABC*, 10-02-1916), “Joaquín Costa o el subjetivismo exaltado” (*ABC*, 01-03-1919). Asimismo, cada vez que se menciona al León de Graus en los escritos periodísticos salaverrianos abundan los comentarios despreciativos.

La influencia de Salaverría entre sus compañeros de generación, aunque algunos de ellos lo apreciaran sinceramente, es prácticamente nula. Azorín publicó el 29 de abril de 1952 unas páginas muy elogiosas sobre Salaverría, en *ABC*. En 1925 había elogiado la

novela salaverriana de 1923, *El Rey Nicéforo*. Los noventayochistas en bloque influyeron en Salaverría, y en cambio nuestro autor no influyó en ninguno de ellos. La huella de Azorín es indiscutible en las descripciones de paisajes, sea cual sea su objeto de representación, y Salaverría mismo confiesa que el diseño general de sus libros de ensayo y biografías se inspira en Azorín,<sup>3</sup> de la misma forma que la noción unamuniana de *intrahistoria* se advierte cada vez que Salaverría intenta justificar una necesidad ética o política apropiándose de la presunta voz inapelable del pueblo. Por ejemplo, en su justificación constante de la monarquía, nuestro autor presenta al rey absoluto o al caudillo rodeados de pompa y fasto como la única forma de infundir respeto y obediencia en el pueblo llano, que reclama su liderazgo legítimo.

En cambio, sí podemos afirmar que Ortega y Gasset tuviera en cuenta las doctrinas aristocráticas de Salaverría, incluidas en los libros *El Perro Negro* (1906) y *En la Vorágine* (1919) y desarrolladas ampliamente en todo el ensayismo político de nuestro autor, a la hora de trazar sus principales ideas sobre España y sus diagnósticos sobre la sociedad contemporánea, *España Invertebrada* (1921) y *La Rebelión de las Masas* (1926).<sup>4</sup> El mismo Salaverría proclama esta influencia sobre el joven filósofo en *Retratos*, publicado el mismo año que el ensayo fundamental orteguiano, de forma quizás algo exagerada. La *Revista de Occidente*, la principal tribuna de propagación de las direcciones orteguianas, abrió sus páginas para Salaverría en dos ocasiones, una en 1923 y otra dos años después. La primera colaboración, *Historia de un episodio moral* (Tomo III, pp.173-183), un artículo autobiográfico, aporta datos interesantes sobre los años de juventud de nuestro autor. En la segunda, *Meteorología para intelectuales* (Tomo VII, pp.100-109), expone en un tono desenfadado su particular teoría sobre los efectos causados por la climatología sobre la escritura. Este texto es un perfecto ejemplo de cómo operó la influencia del ultraísmo sobre la prosa salaverriana: su ensayismo y su narrativa se cubrieron de una leve pátina humorística y juguetona que pulió el empaque en ocasiones excesivamente formalista de su producción anterior.

---

<sup>3</sup> El diseño general de los libros misceláneos de ensayo y viajes no es el único elemento que Salaverría toma de la literatura de Azorín. Sirva este fragmento de ejemplo de cómo nuestro autor utiliza un sentido circular del tiempo muy similar al empleado en *Castilla* (1912): “Todo eso auméntale nivel de calma que había ya en nuestro espíritu, y nos hace comprender mejor el ritmo inexorable con que se manifiesta la eternidad. Sentimos, como si dijéramos, moverse a la Naturaleza, sin prisas ni retóricas ni convulsiones petulantes. Un estudio heráldico, plantado en la fachada de una casa, nos retrae al ser y a las ideas de los antepasados; una lámpara eléctrica, brotando de pronto en una esquina del pueblito nos incorpora a la actualidad; el río baja cantando. ¡Nos tienta entonces el prurito de besar la tierra, esta tierra de España, varia y multiforme, honda de eternidad, formada para ser eterna y libre y señora de sí misma!” (“Lectura clásica”, *ABC*, 12 de septiembre de 1917).

<sup>4</sup> Sobre esta cuestión en particular existe el artículo de Enrique Selva “Salaverría en la vorágine de su tiempo”, en *Vencer no es convencer. Literatura e ideología del fascismo español* (Madrid, Iberoamericana, 1998, pp.77-86).

Y es que los artículos de crítica literaria escritos por Salaverría durante más de treinta y cinco años nos muestran a un autor no tan preocupado por integrarse entre sus compañeros de generación y mucho más atento a lo que van editando escritores más jóvenes como el citado José Ortega y Gasset, o Gabriel Miró, Ramón Gómez de la Serna, Ernesto Giménez Caballero, Ramón de Basterra y Antonio Espina.

Gabriel Miró publica en 1917 la primera versión de su *Libro de Sigüenza*, obra formada de estampas de diversa procedencia escritas desde 1903. Salaverría, lector atento de las obras de autor español que se van editando, publica en *La Vanguardia*, el 16 de agosto de aquel mismo año, un artículo en que glosa uno de los capítulos del libro, concretamente el último de la segunda parte, titulado “En el mar.- Vinaroz”. Esta colaboración periodística, sin llegar a ser una reseña del libro, desarrolla una serie de meditaciones que constituyen un excelente punto de partida para comprender no sólo el ideario estético del autor vasco, sino también las bases de su pensamiento sociológico.

Salaverría, nacido en Vinaroz, acusa a Miró de no haber representado el carácter verdadero de su pueblo natal. Apuntar la fecha de nacimiento de Salaverría (1873), aquí, no es arbitrario, puesto que las reflexiones suscitadas por la estampa mironiana se relacionan directamente con este hecho biográfico objetivo. Y efectivamente, Salaverría confiesa desconocer Vinaroz por completo porque era un bebé cuando vivió allí. El lector, atónito, se pregunta entonces cómo puede acusar al escritor alicantino de no haber representado la verdadera naturaleza del pueblo, si él mismo lo ignora todo sobre el objeto de la estampa.

Salaverría tiene razón cuando afirma que las líneas dedicadas por Miró a su tierra natal, aunque son elegantes y “literarias”, no ofrecen ninguna información sobre ella. Ahora bien, ¿se trata realmente de una acusación? Miró es un escritor que se deja influir emotivamente por los lugares que visita, mientras que el autor vasco lo primero que hace al descubrir una población es indagar su historia y describir con toda fidelidad sus edificios, los vestigios más notables de la vida pasada de cada lugar. Esto explica su extrañeza ante la ausencia de información factual en la estampa dedicada a Vinaroz. Mientras el interés de Miró se centra en elementos de la Naturaleza que estimulan su sensibilidad o en creaciones del hombre que despiertan su curiosidad, Salaverría se preocupa únicamente de revivir la historia de las ciudades a partir de la evocación de los personajes históricos. Esta evocación es la que constituye el motor de buena parte de su obra literaria, desde *Vieja España* (1907) hasta *Los Fantasma del Museo* (1920). Los “fantasmas” del pasado son hombres y mujeres que aparecen en el texto activos, como si aún vivieran, porque su influencia sobre el mundo aún es palpable para el autor. El objetivo, pues, de mucha de la literatura de viajes

salaverriana es enseñar al lector por qué es importante una presencia histórica en el mundo actual. La justificación de las descripciones es historicista, busca descubrir el nexo oculto entre la tradición y el presente, entre el Cid y Burgos, entre Dante y Florencia, entre Pizarro y Lima, entre Ávila y Santa Teresa y entre Vinaroz y José María Salaverría y Arana, su padre.

El artículo ofrece detalles de enorme interés para el biógrafo de Salaverría, puesto que narra un exilio político derivado de la Guerra Carlista y ofrece datos sobre el ambiente familiar en que se gestó la personalidad del autor. Las aportaciones de Beatrice Petriz Ramos y Francisco Caudet al estudio de su vida se basan, en gran medida, de lo que dice de sí mismo el propio Salaverría en sus textos. Era de esperar que la reunión de mayor material periodístico fuera ofreciendo cada vez más información sobre sus constantes viajes y sus numerosas amistades con otros escritores de la época que suelen agruparse en grupos o generaciones posteriores a la propiamente finisecular, como Pérez de Ayala, el propio Miró, Ortega o Ramón.

En el artículo salaverriano que analizamos, el autor llama a Miró “amigo” y lo trata de “querido”. Estas formas, si bien podían ser expresiones retóricas o atenuadoras de la crítica, también podían deberse a un conocimiento mutuo. Salaverría viajó por lo menos una vez a Barcelona (en 1916) mientras Miró residía allí. Miró publicó en *El cuento semanal* la novela corta *Nómada*, en 1908, texto que lo consolidó como narrador. Salaverría publicaba en esa misma colección, un año antes, *El literato* y, en el mismo 1908, *Mundo subterráneo*. Asimismo, ambos colaboraron en el periódico *La Vanguardia*, si bien el vasco mucho más frecuentemente. Como único indicio realmente fiable de cierta proximidad sólo disponemos del dato de que Miró poseía un ejemplar dedicado por el autor del libro *Nuevos Retratos* (1930), lo cual demuestra que, o bien se molestó en hacérselo llegar, o bien se lo entregó en mano o firmó presencialmente. Este libro figura como entrada número 551, página 82, del catálogo de los fondos de la biblioteca mironiana, editado en 1992.

Una característica esencial opone el arte del alicantino con el de Salaverría: mientras el vasco exige una representación veraz, explícita y deíctica de lo que alberga una población, la atención de Miró se difumina entre matices curiosos, y únicamente trascendentes para la propia interioridad, siendo lo exterior lo que fertiliza la imaginación y no las convicciones o los prejuicios lo que se impone hacia afuera. Salaverría se vuelca más que recibe, como todo buen periodista, e indaga sobre el paradero de los textos arcaicos, describe con maestría los monumentos y trata de recomponer con toda integridad la imagen de los que ya murieron para que el lector los vea y “palpe” con todo realismo. De ahí la impresión decimonónica

que producen algunas de sus estampas si las comparamos con los de otros escritores de la época (Unamuno, Miró y Azorín serían tres ejemplos paradigmáticos) dotados de una concepción más moderna del paisaje, entendido como una proyección espiritual inmediata.

La pregunta sobre la filiación estética e ideológica de Salaverría implicaba preguntarse sobre qué fue la Generación del 98, cuál fue su naturaleza, cuestión que, en nuestra opinión, suele desviar las energías de la crítica, que debería atender más a las características individuales de cada personalidad concreta antes de intentar encontrar una fórmula generalista que permita aglutinar a todo un grupo de escritores cuya relación principal fue, más que estilística o conceptual, histórica.<sup>5</sup> En este marco, si Azorín pretendía regenerar España mediante la sensibilidad, Baroja, mediante la ciencia y la acción y Unamuno a través de la conciencia, la fe y la sumersión en los valores eternos del pueblo intrahistórico, Salaverría propuso desde 1904 una inyección de idealidad que restaurara la voluntad de dominio colectiva del pueblo español.

Salaverría orientó toda su crítica literaria a desautorizar toda obra que no tuviera un fin patriótico, y no lo hizo desde aproximadamente 1914, sino desde diez años antes. Nos encontramos ante un crítico de extraordinaria coherencia ideológica y estética que sembró ideas y proyectos fundamentalmente en autores vanguardistas. Las ideas ultranacionalistas de Salaverría sólo encontraron verdadero eco en los escritores que inspiraron u organizaron la ideología falangista: Ramón de Bastera, amigo personal de Salaverría; Rafael Sánchez Mazas, quien publicó en el ABC del 14 de noviembre de 1928 una carta abierta dirigida a Salaverría en que reflexionaba sobre la necesidad de implantar una dictadura fascista en España, Ernesto Giménez Caballero, principal defensor de nuestro autor desde sus páginas teóricas y periodísticas, y Luys Santa Marina. Estos autores se propusieron unir las nuevas formas de expresión artística al casticismo desde el que se proponían regenerar la tradición española limpiándola de toda injerencia extranjera. Salaverría les sirvió de maestro en tanto que fue el primer escritor español moderno que planteó la relación directa que debía existir

---

<sup>5</sup> El Centenario de la crisis de 1898 provocó una verdadera floración de interpretaciones sobre lo que fue esa incorporación más o menos súbita de la cultura española a la modernidad literaria europea. Quizás algunos de los mejores análisis sobre la crisis finisecular se encuentren entre los que integran el volumen *La Crisis Española de Fin de Siglo y la Generación del 98. Actas del Simposio Internacional (Barcelona, noviembre de 1998)*, editadas por Antonio Vilanova y Adolfo Sotelo. En torno a la naturaleza y la suerte de las denominaciones “Modernismo” y “98” encontramos las magníficas aportaciones de Gonzalo Sobejano (“Auge y repudio del 98”) y Miguel Ángel Lozano Marco (“Azorín, forjador de la generación del 98”). Otros trabajos surgidos en este contexto que abordan la cuestión son SELVA, Enrique, *Pueblo, Intelligentsia y conflicto social. En la resaca de un centenario*, Alicante, Edicions de Ponent, 1998; GABRIELE, John P. (ed.), *Nuevas perspectivas sobre el 98*, Madrid, Iberoamericana, 1999; GULLÓN, Germán, “El 98 por fuera y el Modernismo por dentro”, *Literatura Modernista y tiempo el 98. Actas del Congreso Internacional. Lugo, 17-20 de Noviembre de 1998*, Santiago de Compostela, 2000, pp.45-66; SOLER I SABATÉ, Josep M. (coord.), “Dossier. 1898: una visió crítica”, *Afers. Fulls de Recerca i Pensament*, Núm.31, Vol.13, Catarroja, 1998 y QUINN, David, “La Generación del 98: una

entre auge cultural e imperio político desde un clasicismo estético adaptado a los caracteres nacionales (sobriedad, realismo y heroísmo idealista). No es que Salaverría fuera el primer pensador o crítico que señalara por primera vez estos presuntos caracteres absolutos de la cultura española (en gran parte este ideario procedía del léxico de Eugenio D'Ors, a quien nuestro autor conoció en Barcelona en 1916), su importancia radica en que fue el primero que intuyó las posibilidades de emprender una campaña ultranacionalista desde el periodismo industrial, lanzándose incansablemente en una Cruzada mediática dirigida contra todo aquel que desdeñase las posibilidades de España como potencia imperial hegemónica en un futuro próximo.<sup>6</sup>

Las páginas de *La Gaceta Literaria*, proyecto dirigido por Giménez Caballero, estuvieron permanentemente abiertas a los libros, proyectos y viajes de nuestro autor, quien colaboró directamente cinco veces en la publicación. El 1 de febrero de 1927, Salaverría publicaba un artículo sobre el carácter del pueblo extremeño. Cuatro meses después, Giménez Caballero reseñaba *Instantes* (Madrid: Espasa-Calpe, 1927) de forma muy favorable. El 15 de agosto de ese mismo año, Guillermo de Torre recogía algunas opiniones salaverrianas sobre el hábito de viajar. El 1 de marzo del año siguiente, el propio Salaverría relataba su estancia en Argentina, la sexta de su vida. El 15 de diciembre de ese mismo año, Giménez Caballero entrevistaba a su esposa, Amalia Galarraga de Salaverría. El 15 de mayo de 1929, dedicaba unos párrafos a la obra *Loyola*, publicada ese mismo año por la editorial La Nave. El 1 de junio de ese mismo año, nuestro autor avanzaba un capítulo de *Sevilla y el Andalucismo* (Barcelona: Gustavo Gili, 1929). Un mes más tarde, Giménez Caballero reseñaba este libro. El 15 de febrero de 1930, Salaverría ofrecía *Galdós. El Último Diálogo*, un anticipo del libro *Nuevos Retratos*, que aparecería muy poco después. El 1 de julio de 1930, Jorge Rubio dedicaba un artículo a *Nuevos Retratos*. El 15 de diciembre de ese mismo año, Salaverría anuncia su séptimo viaje a América. El interés de esta revista vanguardista por el quehacer salaverriano fue, por lo tanto, constante, durante sus cinco años de andadura (1927-1932).

---

nueva perspectiva”, *El 98 se pasea por el Callejón el Gato: proceso a una generación*, Murcia, Ayuntamiento de Murcia / Editorial Aguaclara, 1999, pp.33-41.

<sup>6</sup> Hay que señalar que Salaverría no es el único pionero de esta manera “masiva” e industrial de entender la práctica política, como si ésta fuera una cuestión de presión extraparlamentaria bañada en multitudes. El maurismo, mientras que otros líderes de la derecha carecían por completo de poder de convocatoria y se respaldaban en el poder caciquil y la cortesanía ante Alfonso XIII (como Dato y La Cierva), los grupos afines a Maura no escatimaban recursos para hacerse escuchar: alguien compuso un *Catecismo maurista*, a la vez que se anunciaban detergentes, jabones y dentríficos con el apellido que debía ser sinónimo de “limpieza”. Además, estos grupos mauristas no carecían de ciertos rasgos típicamente protofascistas: alardes de matonismo revolucionario, oratoria incendiaria, presunta vocación izquierdista, desprecio del sistema de partidos.

Pero el diálogo permanente entre nuestro autor y Giménez Caballero no se circunscribe únicamente a estas páginas de *La Gaceta Literaria*. En el libro *Arte y Estado*, publicado en Madrid por Gráfica Universal en 1935, el escritor que fusionó en España la Vanguardia con el Fascismo citaba un elocuente fragmento escrito por Salaverría para ilustrar hasta qué punto, en su opinión, una literatura sólida es el fruto de un Estado pujante: “Para encontrar la atmósfera que conviene a la libre expresión del Arte y el juego, en plenitud, de la literatura pura habría que retroceder a los grandes períodos del despotismo ilustrado, como el de Pericles, Augusto, los Médicis, Luis XIV” [Giménez Caballero, 1935: 182].

El 18 de febrero de 1923, Salaverría publicaba en *La Vanguardia* el artículo *Marruecos y la Literatura*, en que elogiaba calurosamente el primer libro del futuro fundador de la revista:

Acabo de leer un libro escrito por un soldado joven, y él me compensa de tantas vulgaridades como desfilan ante los ojos de uno. El señor Giménez Caballero, antes de publicar sus *Notas marruecas de un soldado*, había dormido muchas noches bajo el palio estrellado de África y sufrido las penas de las marchas y los dolores del hospital.

Salaverría, pues, encontraba en el libro de su joven discípulo los valores que más apreciaba en una obra literaria: autenticidad, utilidad patriótica, estilo austero y ambición heroica. Nuestro autor opone la experiencia del joven escritor a los prejuicios de los periodistas que van a Marruecos a negar toda posibilidad de grandeza para España: “Y si hubiera sido acabado con más detenimiento, con una mayor *malicia* literaria, con más ambición, este libro sería nuestro *libro de la guerra de Marruecos*, el libro correspondiente al de Alarcón el insuperado.” En estos juicios se nos está mostrando el ideario salaverriano con toda diafanidad. En 1923, está realizando un llamamiento a que el Gobierno cree una propaganda nacional moderna suficientemente persuasiva como para que la opinión pública se decida a participar activamente en los proyectos coloniales de su patria. Todo libro que no se proponga este fin es superfluo cuando no perjudicial para el país. Los intelectuales deben asociarse al Poder creando una literatura afirmativa de los valores intrínsecos de la nación española, como tradicionalmente ha ido ocurriendo en Francia en el transcurso de los siglos. Como vemos, la tesis que une el ejercicio de la creación literaria con el mantenimiento de una potencia imperial sigue vigente diecinueve años después de su primera formulación en 1904, y un libro de los años 20, escrito por un autor nacido en 1899, es el primero que cumple con los requisitos exigidos por Salaverría.



El elogio implícito de Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891) no tiene nada de anecdótico. Quien haya leído con atención las mejores novelas salaverrianas, *El Oculto Pecado* (1924) y *Viajero de Amor* (1925), severamente atacadas por Caudet con excelente tino estético pero con falta de argumentos objetivos, se habrá dado cuenta de que, técnicamente, se sitúan por detrás de los hallazgos narratológicos practicados fundamentalmente por Galdós y Leopoldo Alas. Este hecho deriva de las preferencias estéticas de Salaverría, que provocan una nula interiorización psicológica en los personajes y el ejercicio de una narrativa abandonada únicamente al talento natural del novelista. En el caso de Salaverría, resulta evidente que este talento es muy inferior al de Alarcón o Baroja, el novelista que más deseaba imitar. Sin embargo, no dejan de resultar interesantes las opiniones del autor sobre el género a la altura de los años 20.

Efectivamente, en la tercera década del siglo es cuando Salaverría muestra un mayor interés por la novela, por sus resortes internos y su significación social. Anteriormente había publicado las novelas largas *La Virgen de Aránzazu*, de 1909, ensayo de relato decadentista muy cercano en cuanto a recursos e ideología a *La Quimera* (1905) y *La Sirena Negra* (1908), de Emilia Pardo Bazán, y *Nicéforo el Bueno*, del mismo año, parábola ambientada en un cronotopo imaginario (Baratavia)<sup>7</sup> en que desarrollaba una teoría política totalitaria y absolutista. En 1923, nuestro autor publica *El Rey Nicéforo*, reedición de la novela de 1909 con el añadido de *Nicéforo el Tirano*, cuento diseñado como segunda parte que había editado *El Cuento Semanal* en 1910. Sin duda, esta reedición unitaria responde a la necesidad de justificar el ascenso del Directorio Militar encabezado por el general Miguel Primo de Rivera, hecho que confirma la orientación ideológica de toda la actividad editorial salaverriana.

Durante los dos años siguientes se editan *El Oculto Pecado* y *Viajero de Amor*, las novelas que mejor muestran la particular involución realizada por el arte narrativo de Salaverría. Contra toda posible razón histórica, parte de una novelística modernista para regresar a un estadio anterior a las reformas emprendidas por Galdós a la altura de 1870. Técnicamente, las novelas de tesis salaverrianas de los años 20 no aportan absolutamente nada a la historia literaria, pero tienen cierto interés como intento de trasladar la moralización propia de las novelas de Fernán Caballero, Pereda, Alarcón o Luis Coloma a la sociedad moderna del siglo XX.

---

<sup>7</sup> La referencia cervantina es evidente. Como es sabido, en la imaginaria Ínsula Baratavia desarrolló Sancho Panza su buen gobierno basado en el saber popular, más justo que el Poder ejercido por jerarquías autárquicas.

¿Es que Salaverría desconocía la gran novela europea de las primeras décadas de siglo? Más bien parece que estaba bastante atento a lo que sucedía fuera del país. La tendencia general de nuestro autor fue despreciar cualquier novedad estilística (impresionismo prosístico, acercamiento al ensayo, disolución del argumento y la tesis, *tempo* lento, correlato objetivo, indirecto libre, monólogo interior) considerándola una “extravagancia”, un alejamiento de la narración construida “como debe hacerse” para ceñirse al canon decimonónico más rudimentario, hasta el extremo de negar el término “novela” a todo texto narrativo que intentase experimentar. En la “Introducción” de *Retratos* (1926), leemos lo siguiente:

Hace treinta o cuarenta años, el público inteligente era menor que ahora, por lo menos en número. Entonces, sin embargo, Alarcón y Pereda, Valera y Galdós, Palacio Valdés y Leopoldo Alas y Emilia Pardo Bazán daban al público novelas bien construidas, bien pensadas y trabajadas. Nosotros podemos hoy no estar de acuerdo con su espíritu, con su manera o su estilo; pero necesitamos confesar que aquellas novelas eran, efectivamente, novelas, planeadas y escritas con toda honradez. [Salaverría, 1926c,11-12].

El 24 de noviembre de 1925 publicaba el artículo “Literatura de Marcel Proust”, en que se confesaba fascinado por la capacidad del novelista francés por seducir al lector e introducirlo en un mundo psicológico de una densidad insólita. Pero en la crítica de Salaverría, y aquí llegamos a uno de sus principales desaciertos históricos, lo que fascina no es necesariamente lo que se acepta, puesto que la inutilidad de la obra proustiana, su amoralidad y su recreación en la sensualidad provocan su rechazo como cualquier otro apartamiento de la novela canónica del siglo XIX. Los temas proustianos (el devenir temporal, el amor y su fin, la propia creación artística) tenían que parecer fútiles a un autor obsesionado por el engrandecimiento de cada potencia nacional por las plasmación de sus valores eternos e intransferibles, programa de redención que se propusieron los impulsores del Fascismo durante la década de los 20.

Así pues, nuestro crítico conocía los caminos de la modernidad pero rechazaba seguirlos. ¿Cuál es el “caso” que realmente le interesó, y con el que se alineó a partir de la polémica iniciada por Ortega en sus *Ideas sobre la Novela* (1924 – 1925)? Salaverría quiso participar en este proceso dialéctico haciendo suyas las contraargumentaciones esgrimidas por Pío Baroja en su célebre “Prólogo casi Doctrinal sobre la Novela”, texto que abría la novela histórica *La Nave de los Locos* (1925). A grandes trazos, se trataba de determinar, ante la decadencia indiscutible del género, cuáles serían las características de la narrativa contemporánea en su necesaria renovación. Según Ortega, la novela exploraría los

ambientes descuidados por el excesivo celo mimético de la narrativa realista, a la par que descuidaría el argumento, la trama y la aventura como soportes de la narración para basarla en una interiorización en la conciencia de los personajes, a la manera stendhaliana. Baroja, en cambio, reclamaba todo el valor para la agilidad y el dinamismo de una peripecia narrada con plena soltura, priorizando la expresión personal de cada autor por encima de cualquier exigencia de escuela u oficio.

Salaverría publicaba en *ABC* el 16 de diciembre de 1924, es decir, antes de la formulación preceptiva de Baroja, el artículo “Sobre la Crisis de la Novela”, un comentario a las ideas de Ortega:

Yo no trataré de negar que la novela se halla en franca decadencia. Lo está, en efecto. Pero pretendo, en cambio, protestar, como un simple autor y lector de novelas, de que se le cargue a ese género literario, a él solo, aislado como un criminal, toda la culpa de los grandes males y los grandes fenómenos modernos.

Así pues, nuestro autor intenta enmarcar la crisis de la novela en un contexto de ruina generalizada de la cultura occidental. Se trata de una operación muy común en su obra (el libro *En la Vorágine*, de 1919, está dedicado exclusivamente a relatar los defectos apocalípticos de la sociedad contemporánea, con palabras que se reimprimirán siete años después en el “Retrato de la época o una teoría del adorno”, el penúltimo de los *Nuevos Retratos* de 1930). La tendencia a considerar la modernidad como una decadencia radical relaciona la obra de Salaverría con la del filósofo Oswald Spengler, cuya *Decadencia de Occidente* había leído, como demuestra el texto de 1925 publicado en *Revista de Occidente*, “Meteorología para intelectuales”.

Continúa Salaverría: “La novela es un género agotado. Pero amplíemos la noticia a casi todos los géneros que nos entregó la pasada cultura, y que nosotros hemos exprimido hasta dejarlos inservibles. Así seremos justos.” Las nuevas modas destructivas han sido para la cultura lo que las reivindicaciones obreras para la sociedad moderna: oleadas de odio y resentimiento que han socavado hasta hacer desaparecer los principales pilares de la Civilización Occidental.

Antes, ya había elogiado calurosamente la figura de Baroja como novelista en un artículo aparecido en *ABC* el 28 de diciembre de 1923. En él, Salaverría celebraba el dinamismo y la agilidad con que el autor desarrollaba sus argumentos, sin amaneramientos ni excesos intelectuales. Es curioso que los valores ensalzados por nuestro autor sean precisamente los que se defenderían en el *Prólogo casi doctrinal* de 1925. Baroja fue el único

escritor noventayochista admirado siempre por su independencia, su rechazo a vivir del periodismo y su predilección por la publicación de libros. En este sentido, Salaverría oponía su trayectoria a la de Unamuno, atacado constantemente por haberse decantado más hacia la publicación de artículos que hacia la de libros diseñados con detenimiento. Los elogios a Baroja se repiten en el segundo capítulo de *Retratos* (1926), dedicado íntegramente a conocer su circunstancia vital e intelectual.<sup>8</sup>

La reacción de todos los compañeros de generación ante la campaña de confrontación iniciada por Salaverría en 1914 no puede ser más negativa ni más tajante. Unamuno interrumpe súbitamente su relación epistolar con nuestro autor, que no se reemprende hasta 1921, y sólo de forma fría y convencional. Baroja dará a conocer en 1944 su reacción de desconfianza ante los elogios que se le hacen. Manuel Bueno carga contra Salaverría en un furibundo artículo de publicado en *ABC* el 3 de junio de 1930, donde se lee lo siguiente:

Los que nos combaten, y en ocasiones con despreciable perfidia, pertenecen a nuestra misma generación. Salen de nuestras filas. Recientemente uno de ellos, el Sr. Salaverría, a quien habrá que concederle el premio Nobel reservado a la pedantería, se ha complacido en maltratarnos, con una saña tal, que solamente parece disculpable en un hombre que viene padeciendo del hígado desde hace treinta años.<sup>9</sup> Lo más visible de este señor no es su acritud, sino su ignorancia.

Y más adelante continúa:

no era ni es mi propósito detenerme a examinar las vaciedades que se permite este señor a nuestra costa, ni me importa gran cosa el que me considere literariamente marchito un publicista que confunde la opacidad con la madurez. El que me rehuse el Sr. Salaverría el espaldarazo, no me da ni frío ni calor. Lo interesante, como tema, no es el desenfado crítico de un escritor que hace de la injusticia un paliativo de sus desórdenes hepáticos.

Es muy curioso que este cruce de descalificaciones se produzca entre los dos autores que, precisamente, muestran, a la altura de 1925, una mayor afinidad ideológica, a juzgar por el libro que publica Manuel Bueno (1874 – 1936) en la Editorial Minerva aquel

---

<sup>8</sup> Quien quiera conocer la reacción barojiana ante los dos textos críticos fundamentales de Salaverría, *Retratos y Nuevos Retratos*, y de su obra en general, puede consultar el volumen de memorias *Desde la última vuelta del camino. El escritor según él y según los críticos*, escrito en 1944 e incluido en el volumen VII de sus *Obras Completas* (Madrid, Biblioteca Nueva, 1949, pp.466-474). En ellas, no puede ofrecerse una imagen peor de Salaverría, muerto cuatro años antes, descrito como un hombre malévolo, resentido, maquiavélico y amigo de las intrigas literarias, cuyos juicios literarios no merecen ninguna confianza.

<sup>9</sup> En realidad, Salaverría padecía dispepsia, enfermedad estomacal, y no una afección en el hígado como indica Manuel Bueno.

mismo año, titulado *España y la Monarquía. Estudio Político*. Este ensayo está diseñado como una defensa a ultranza del Golpe de Estado del 13 de septiembre de 1923, protagonizado por el rey Alfonso XIII y el general Miguel Primo de Rivera. En su peculiar “estudio”, Bueno afirma que la monarquía es la única modalidad de gobierno que los españoles pueden aceptar como propia, como venía afirmando Salaverría por lo menos desde 1904. Manuel Bueno, abatido en Barcelona durante los primeros meses de Guerra Civil, es recordado como uno de los articulistas más radicales del Fin de Siglo, como un notable novelista y como dramaturgo, además de pasar a la historia como el hombre que, cerca de la madrileña Puerta del Sol, provocó las lesiones a Valle-Inclán por las que se le tuvo que amputar un brazo.

Era esperable (e incluso, hasta cierto punto, justificado) que se reaccionara violentamente ante textos tan críticos como los de nuestro autor, que, a la altura de los años 20, buscaba otros apoyos entre escritores jóvenes en su cruzada nacionalista. El caso de la amistad entre Salaverría y Ramón Gómez de la Serna, relatada por nuestro autor en otro capítulo de sus *Nuevos Retratos* (1930), es otra de las pruebas que confirman que el viraje de nuestro autor, más que un giro ideológico, fue un cambio de orientación en la búsqueda de alianzas literarias. En el mismo libro en que Salaverría desautorizaba en bloque toda la Generación del 98, celebraba el lenguaje castizo y vivaz utilizado por Ramón en sus obras. Si tenemos que fiarnos de su narración, parece que fue Ramón quien inició el contacto entre ambos:

Un día, hace años, un mensajero me trajo un paquete con tres libros. Extraordinario paquete. Su ambición de regalo, tres libros de una vez nada menos, ya despertó mi curiosidad por el desconocido donante. No le conocía ni de trato ni de vista, y muy poco literariamente. [...] Tres libros de una vez: *Greguerías*, *El Circo* y *Senos*.

En efecto, un artículo de *ABC* aparecido el 17 de noviembre de 1917, y que reproducimos en nuestra antología junto a sus más importantes trabajos de crítica literaria nunca recogia en libro, da fe de aquellos primeros contactos entre nuestro autor y Ramón.

Salaverría queda rápidamente “sorprendido por aquel torrente verbal, por aquella alegría literaria estallando en un ambiente literario de tono bajo, de acento pegajoso”. Ramón lo invita a la tertulia del Café Pombo, donde nuestro autor comparte mesa con escritores tan distintos a él como Francisco Vighi, poeta ultraísta, o Edgar Neville. Pero hay un elemento en la apreciación salaverriana del magisterio de Ramón, y el de las Vanguardias

en general, que le interesa sobremanera: su carácter militar, su vocación disciplinaria y su violencia conceptual.

Así pues, la principal virtud de Ramón es que sabe imponerse, y hacerlo sin la aparatosidad ni los atuendos extravagantes que ostentaban los modernistas. El triunfo es una cualidad moral para Salaverría, que odia la moral de la derrota y de los esclavos del pesimismo, quizás sin plantearse de que el presunto fracaso publicitario (o acierto histórico) de los noventayochistas podía haberse debido, más a que deficiencias personales o falta de talento, a su espíritu antigregario y personalista.

Del mismo año que *Nuevos Retratos* es el artículo “En el Hermoso Albergue Estudiantil”, publicado el 24 de junio de 1930 en *La Vanguardia*, dedicado a elogiar la tarea de divulgación cultural emprendida por la Residencia de Estudiantes. Aunque Salaverría se confiese enemigo de las conferencias y el cine como formas cómodas de acceder a la cultura en detrimento de la lectura y el teatro, nuestro autor valora muy positivamente la existencia de un recinto semiclaustral dedicado exclusivamente a la forja de poetas e intelectuales, entre los que cita a Juan Ramón Jiménez, Moreno Villa y Ramón de Basterra. Nótese que se trata de poetas puente que no pueden ya enclavarse únicamente ni en el Modernismo ni en las Vanguardias sin desdibujar su obra, mientras que no se destaca a ninguno de los “humildes estudiantes” (¿Dalí? ¿Lorca? ¿Buñuel?) que también asisten a los eventos allí celebrados. ¿Una nueva falta de visión histórica?

Pero la atención de nuestro autor por las Vanguardias no había empezado con los elogios a Ramón y a la Residencia de Estudiantes. El 22 de julio de 1920, diez años antes de la edición de *Nuevos Retratos*, Salaverría atacaba los aspectos más estridentes del arte nuevo desde *ABC*. El artículo se titulaba elocuentemente “Comunistas, Dadaístas y Cubistas” y, en él, con un número de la revista *Grecia* en la mano, nuestro autor calificaba a los dadaístas de “perfectos idiotas”. Cuando las primeras impresiones negativas de Salaverría acerca de las Vanguardias se han corregido en parte y, sobre todo, cuando el autor ha leído *Notas Marruecas de un Soldado* (1923) de Giménez Caballero e *Ideas sobre la Novela* (1924-1925), de Ortega y Gasset, y ha conocido a algunos jóvenes escritores ultraístas, aparece el libro *Instantes*, recopilación miscelánea de ensayos, cuyo noveno capítulo, titulado *Algunos Libros*, no escatima elogios a *Carteles* (1927), de Giménez Caballero, y a *El marido, la Mujer y la Sombra*, de Mario Verdaguer, la “curiosa novela” que le parece “una de las más interesantes ambiciones de modernidad que he visto aparecer en estos últimos tiempos.” También en 1927 aparece, de nuevo en *ABC*, el 14 de junio, “Góngora o la Pretensión”, un amplio

comentario sobre el reciente Centenario del clásico áureo tributado por los jóvenes escritores en *La Gaceta Literaria*.

El juicio salaverriano sobre Góngora no es muy distinto al de Unamuno o Valle-Inclán: el poeta barroco es frío, amanerado y resulta incomprensible. Salaverría califica de “charadas” el *Polifemo* y las *Soledades*, mientras declara que “los que desean glorificar a Don Luis de Góngora y Argote desde el lado de la normalidad” ensalzarán sus romances y su poesía en metro popular. Lo original del texto es que se aproveche la ocasión para atacar nuevamente a Unamuno y Valle-Inclán porque han confesado no haber leído a Góngora. En cambio, se califica de “alto poeta” a Antonio Espina, y parece que tolere con cierta distancia entre divertida y paternal el fervor con que los jóvenes se lanzan a descifrar la poesía más hermética del clásico homenajeado. Es el gesto de quien valora de lo nuevo sólo lo antiguo, y de quien convierte lo tradicional en la principal arma de confrontación durante toda una vida dedicada al periodismo más polémico.

Quizás tenga razón Baroja cuando, en 1944, afirmaba que Salaverría llegó tarde para ensalzar a Nietzsche y a Carlyle como a influencias de nuevo cuño. Seguramente fuera un autor descolocado, incapaz de competir en erudición con las grandes figuras de su tiempo, obligado por esta razón a combatirlos desde el sentimiento y la voluntad, y forzado a afirmar valores en los que no creía para afianzarse en las primeras fases de su carrera literaria, hasta que finalmente pudo sentirse cómodo ante el nacimiento de una facción que, como él, creía firmemente que un caudillaje totalitario afirmaría el Estado Español hasta convertirlo en una potencia imperial renacida, más allá de todo límite lógico o racional.

## **2.- La obra periodística de José María Salaverría.**

### **2.1.- Marco teórico: Prensa y Fin de Siglo.**

Como hemos reiterado, es amplísima la bibliografía existente sobre el problema de si existió o no la denominada Generación del 98. En el presente trabajo no abordaremos tal cuestión porque el presente trabajo no tiene como objetivo dilucidar una cuestión general y sí debe centrarse en Salaverría. Además, determinar si existió o no esa generación sería digno de un estudio completo que sobrepasaría los límites de esta sección. Sin embargo, esto no significa que no veamos el problema real que existe en el intento de filiar a una promoción de escritores tan trascendental, precisamente lo que pretendemos es abordar esta cuestión desde una perspectiva relativamente poco explorada que pueda arrojar nuevas luces reveladoras. En los preliminares del presente estudio hemos intentado indicar cuáles nos parece que son, a la altura de 2009, las revisiones que sobre este tema se han hecho en los últimos años.

Nuestra propuesta es sencilla: elaborar nuestras conclusiones a partir de la aplicación de un método foráneo y ajeno que si bien no nos contesta a la pregunta de si existió o no esa generación, pensamos que sí arroja nueva luz sobre algunos fenómenos que rodearon a aquellos escritores. La idea que vertebra nuestra interpretación de la obra periodística de los grandes autores se basa en dos paradigmas de interpretación histórica que nos importan especialmente Foucault y Chartier. El primero explica la historia cultural como una sucesión de balanzas de presión en que existen discursos con vocación de imponerse, ideologías deseosas de poder, y prácticas de evasión en que tratan de darse un sentido a sí mismas una serie de enunciados o formas de expresión que tratan de contrarrestar esa presión del poder. Chartier trata de dar forma racional a esas presiones a través de los fenómenos que rodean la edición moderna. Así pues, nuestra idea es sencilla.



Si Chartier es capaz de arrojar luz sobre movimientos culturales, movimientos revolucionarios, describiendo lo que rodea a la tecnología *libro* y la tecnología *impresión*, ¿por qué no tratar de explicar la Generación del 98 (aquello que todos intuimos como común en sus miembros) a partir de todo lo que rodea a la tecnología *prensa*? Un estudio sobre la ingente producción periodística salaverriana no puede obviar estas cuestiones, no puede dedicarse sin unas coordenadas previas a examinar unos contenidos sin probar antes de arrojar cierta luz sobre las implicaciones que el medio para el que se escribe impone sobre los textos. Consideramos esta perspectiva como útil para dar satisfacción a algunas dudas, si bien en ningún momento pensamos que esta explicación pueda aportar una solución definitiva a la discusión global sobre qué fue la Generación del 98 y qué pudo aportar Salaverría.

Algunos datos confirman la sospecha de que el estudio detallado de la prensa es clave en la explicación de los comportamientos, las tipologías textuales, elegidas (o de algún modo impuestas) por Unamuno, Azorín, Maeztu, Baroja, Manuel Bueno, Salaverría y muchos otros autores del Fin de Siglo y años inmediatamente posteriores, especialmente aquellos que buscaron su sustento de cada día fuera de las aulas universitarias. En este sentido, es de mención obligada el clásico *El grupo Germinal, una clave del 98*, del profesor Pérez de la Dehesa, aún hoy uno de los textos fundamentales para cualquier estudioso que desee asomarse a la atmósfera literaria de la última década del Siglo XIX.

Pérez de la Dehesa inicia su estudio del grupo Germinal con un análisis del socialismo revisionista en su contexto de crisis política a escala europea, queriéndonos orientar acerca de la importancia que para la corriente de las ideas tuvieron los intelectuales finiseculares en el devenir político español inmediatamente posterior.

Otro volumen, mucho más amplio y dotado de una variedad y vocación coral que no era un rasgo del clásico de Pérez de la Dehesa, es el volumen *Literatura y Prensa*, editado en A Coruña por el grupo de investigación Artabria, que coordinó el profesor Fidel López Criado en el año 2005. Aunque los artículos que componen el extenso volumen no pueden compararse en densidad y capacidad de sorpresa al texto de Pérez de la Dehesa, que por muchas razones aguanta lleno de actualidad el paso de las décadas, nos permite acceder al actual estado de la cuestión.

Algunos se circunscriben al contexto de las letras españolas finiseculares: “Colecciones literarias de quiosco y formación de la masa lectora a principios de siglo XX”, de María Lourdes Casas; “Aportaciones literarias en el semanario *Blanco y Negro* a principios del siglo XX”, de Eva Tizón Zas; “Azorín (1873 – 1967): lo creativo en la prensa”, de Félix

Rebollo Sánchez; “Julio Camba: la crónica periodística elevada a literatura social”, de Marco Coello Fernández; “La guerra de 1898 vista en los Estados Unidos: la prensa, el Gobierno, la opinión pública”, de Samuel Amell; y “Los Machado frente a la crítica periodística de su tiempo”, de Luis M. González.

El amplio estudio de Cecilio Alonso titulado “Textos efímeros del 98. Suplementos literarios de “El Pueblo”, “El Imparcial”, “El Liberal” y “El País”. Índices”, incluido en el volumen *Los Textos el 98*, coordinado por Juan Carlos Ara y José-Carlos Mainer (Valladolid, Universidad de Valladolid, 2002, pp.13-111) es fundamental para comprender el papel que los formatos ínfimos (pequeños poemas, cuentos, meditaciones, pequeñas crónicas) significaron en los últimos años de siglo XIX para los nuevos escritores. Este artículo, de cerca de cien páginas, además de ofrecer una teorización previa que prioriza el estudio de la prensa a la hora de examinar el ambiente literario de Fin de Siglo, insiste en la necesidad de ofrecer índices exhaustivos de esta producción paraliteraria. Por esta razón más e la mitad del trabajo es un índice de las colaboraciones encontradas en las publicaciones que se indican en el título, ordenadas por publicación y, luego, por autor, al revés que en el monumental libro de M. Pilar Celma Valero (*Literatura y periodismo en las Revistas del Fin de Siglo. Estudio e Índices (1888 – 1907)*, Madrid, Ediciones Júcar, 1991), base orientativa de cualquier estudio sobre prensa finisecular, donde las referencias aparecen ordenadas por autor.

Resulta igualmente de mención obligada el libro de Adolfo Sotelo Vázquez *Miguel de Unamuno: artículos en “La Noticias” de Barcelona (1899-1902)* (Barcelona, Lumen, 1993). En este libro el autor analizaba la andadura inicial, es decir, la recepción crítica, necesariamente periodística y fundamentalmente catalana, del texto fundacional de la literatura española contemporánea, *En torno al casticismo*, a la vez que exhumaba nada más y nada menos que noventa artículos escritos por Unamuno y publicados durante el periodo indicado en el título el libro. Detengámonos aquí y reflexionemos ante el hecho de que cerca de un centenar de textos de primera calidad permanecieran olvidados hasta 1993, fecha de su primera publicación en formato de libro. Si se tiene en cuenta la cantidad de bibliografía crítica anual que la figura de Unamuno produce, se tendrá una idea del desajuste existente hasta hace veinticinco años de bibliografía que se ocupase de exhumar textos y editarlos con rigor, en lugar de nuevas aportaciones interpretativas realizadas sobre obras incompletas.

Así pues, nos hallamos ante una pregunta frecuentada por la crítica contemporánea: “los artículos de un “autor”, ¿pertenecen a su obra o no? (...) La primera edición de las

obras de Borges excluyó los artículos periodísticos. Esa condición inestable se observa en la pregunta de Foucault: ¿qué textos constituyen la obra de alguien? ¿Dónde se establece la división?” [Chartier, 2000a: 184].

En nuestra opinión, no localizar, buscar e incluir la producción periodística de los escritores del 98 en sus obras completas sería un grave error puesto que, en gran medida, su relación respecto a la prensa, lejos de ser un aspecto secundario, les define como a intelectuales y les otorga características diferenciales respecto a los de otras épocas. La dimensión prensa no sólo actúa sobre el bolsillo o la economía del escritor, sino que condiciona seriamente el diseño de sus textos, su sintaxis y sus estrategias de persuasión. No se explican actitudes de Unamuno sin acudir al contexto para el que fue creado cada una de sus colaboraciones periodísticas, por ejemplo, el periódico *La Nación*, *Las Noticias de Barcelona* o la revista *Iberia*. Darío Villanueva comprendió el problema y además señaló su perduración hasta la actualidad:

Una consecuencia del error que repudiamos es el desinterés de los críticos universitarios por el ejercicio de la lectura inmediata de las creaciones recientes en las páginas de la prensa periódica. Ello es sumamente perjudicial para las letras españolas, y simplemente absurdo en un país en el que la época cultural más brillante de su siglo XX se fundamentó en gran medida en la apertura de los intelectuales más preclaros a la colaboración habitual en los periódicos, forma idónea de acercamiento de la minoría más culta y creativa a la colectividad. [Villanueva, 1991: 170].

Esta lista sucinta de publicaciones críticas recientes muestra la vitalidad, la novedad y la oportunidad que el estudio de la prensa periódica ha supuesto para el avance del conocimiento que se tenía de los autores finiseculares. A la luz de todos estos estudios que se han encargado de valorar la influencia de las formas periodísticas sobre la escritura de los autores finiseculares, y también la de estos sobre la prensa, no lo olvidemos, nos encontramos con que una mera cronología de datos poco sistemática ya nos indica que las bases de esto tan amorfo que es el 98 gravita en torno a las redacciones de publicaciones periódicas:

En 1895 se consolida el grupo reunido en torno a *La piqueta* y *El radical* con la aparición de *Democracia Social*, futuro semanario *Germinal*. Durante el mismo año aparecen en la revista *España Moderna* de los 5 ensayos unamunianos que, ya lo hemos indicado, sientan la base de la cultura española del Siglo XX: *En torno al casticismo*.

En 1896: Martínez Ruiz, Baroja y Maeztu se conocen en la redacción de *El País*, y forman el grupo de “Los 3”.

En 1897 se funda *El Progreso*, dirigido por Alejandro Lerroux. En cada número encontramos colaboraciones de Martínez Ruiz y Bonafoux. *Germinal* aparece durante ese mismo año. Maeztu se incorpora con su primera colaboración el 16 de julio de 1897. El 15 de octubre el periódico *El País* pasa a manos de germinalistas. Dicenta lo dirige. Escritores como Maeztu, desde este periódico, acceden por primera vez a una publicación de gran circulación. El subtítulo pasa de *Diario republicano progresista* a *Diario republicano socialista revolucionario*, evidenciando la radicalidad obrera que el nuevo grupo literario deseaba imprimir a sus actividades frente a los integrantes de la generación anterior. De momento, deseamos dejar consignado el dato de la tardía incorporación de Salaverría al mundo de las letras. Resulta imprescindible para un conocimiento exacto de nuestro autor insistir en el hecho de que sus primeras huellas intelectuales significativas se producen ya entrado el siglo XX, y se relacionan fundamentalmente con prensa conservadora, a excepción de los artículos publicados por Salaverría en *El Gráfico*, que se circunscriben al verano de 1904, y los publicados en *España Nueva* dos años después.

A continuación, pues, apuntamos algunos datos que sí afectan ya no sólo al proceso de hegemonización que protagonizaron los grandes escritores canónicos de la promoción, sino también al caso que nos ocupa y que no debemos dejar en segundo plano, el de José María Salaverría:

En 1904, José Martínez Ruiz firma por primera vez como “Azorín” en el diario *España*, clausurando su etapa inicial para asentar su prosa sobre fundamentos muy distintos de respeto y amor por algunas cosas del pasado. Salaverría consigue convertirse en columnista asiduo del periódico *ABC* en 1906. En ese mismo año, Salaverría conoce a Galdós en la redacción del recién fundado *España Nueva*, de Rodrigo Soriano, quien lo había fundado muy poco antes.

En 1913, es bien sabido que Azorín acuña el concepto de Generación del 98 en las páginas de *ABC* (artículos del 10, 13, 15, 18 de febrero de 1913, que luego pasarán a *Clásicos y modernos*). He aquí unos textos que permitirán a nuestro autor tratar de distanciarse deliberadamente de la supuesta generación escrita por su compañero de redacción, sin cuya aportación quizás no hubiera existido la necesidad de atacar frontalmente a los denominados “noventayochistas” para tratar de encontrar una personalidad diferenciada ya no meramente regeneracionista. Fruto de esta actitud autodiscriminadora es la famosa campaña salaverriana de “afirmación española”, iniciada en 1917 sin traicionar las bases de su personalidad y de su ideología, quizás “desde” que entra en contacto con los redactores de *Hermes*, su amigo Ramón de Basterra y Rafael Sánchez Mazas.

Además de señalar sumariamente estos meros datos orientativos sobre la imposibilidad de separar el estudio de las letras finiseculares, por un lado, y la prensa de la época, por otro, cabe que nos planteemos algunas preguntas: ¿es posible concebir correctamente la figura de Ortega y Gasset sin *El Sol* o *Revista de Occidente*? ¿No son estas formas parte del fondo de su filosofía? ¿Es posible seguir los rastros de Salaverría sin *ABC* y *La Vanguardia*, o los de Julio Camba sin *El País*, *España Nueva*, *El Mundo* y *La tribuna*?<sup>10</sup> La voluntad de difundir mayoritariamente el pensamiento minoritario es un rasgo del intelectual español a partir de las últimas décadas de Siglo XIX. Para nosotros carece de sentido dividir taxativamente, como se continúa haciendo actualmente, entre escritores de la generación del 98 y escritores del 14 o “Novecentismo”. Autores como Ortega, Camba, Araquistáin o Pérez de Ayala se encontraron, durante los años diez, con un panorama prácticamente idéntico al que los escritores precedentes se enfrentaban: los medios eran los mismos, y muy parecidos los modos de escritura y las estrategias a seguir: convencimiento de que la política útil se hallaba fuera de los parlamentos, regeneracionismo, hibridación de géneros, profesionalización a través del periodismo. Se trataba de autores radicalmente individualistas irreductibles a una misma fórmula o escuela literaria. ¿Qué hay de Novecentista en Camba o Ramón? ¿En qué podrían parecerse Araquistáin y Eugenio d’Ors? ¿Por qué se utilizan para agrupaciones que en realidad no son más que cronológicas? ¿No resulta más útil describir las trayectorias de escritores como Salaverría trazando un esquema metodológico común a todos que permita, no sólo entender su evolución personal, sino también la red sincrónica de relaciones en cada punto de su trayectoria? Atendiendo a criterios estrictamente cronológicos y no conceptuales, ¿sería Salaverría un escritor del 98 o del 14?

En lugar de empeñarnos en hacer que nos cuadre un esquema previo, escuchar a los propios autores en la clasificación que ellos preferían, o incluso respetar su indefinición, nos parece el primer paso.

Dicho en otras palabras, los escritores que iniciaron su andadura durante la primera década de siglo XX explotaron la situación inaugurada diez años antes por Unamuno, Azorín, Maeztu, etc, pero sin romper con sus prácticas; y además accedieron, los que se

---

<sup>10</sup> La trayectoria del gallego Julio Camba es asombrosamente parecida a la de Salaverría, si bien el volumen total de artículos del vasco es muy superior. En 1904 (mismo año en que nuestro autor iniciaba su carrera periodística en *El Gráfico*) Camba fundaba *El Rebelde* junto al tipógrafo Antonio Apolo. En 1906, ambos escritores colaboraban en *España nueva*. La novela autobiográfica cambiana, *El destierro* apareció en El Cuento Semanal en 1907. La primera novela de Salaverría, *El literato*, es de ese mismo año y fue editada en la misma colección. Después, ambos se distinguieron como grandes viajeros y autores de crónicas escritas desde Inglaterra, Alemania y Suiza, y colaboraron durante décadas en *ABC*. Ambos escritores nutrieron sus libros del abundante material publicado en este periódico.

decidieron a ello, a sus actas de diputado durante los mismos años. Un ejemplo plástico y visual de ello sería el diálogo sostenido por Maeztu y Ortega y Gasset entre 1908 y 1911, debate que los perfilaría como a los principales impulsores de un nuevo liberalismo socializante.<sup>11</sup>

En este capítulo de nuestro trabajo el único objetivo es atacar la disposición de los escritores en generaciones que son compartimentos estanco, y señalar rasgos comunes entre los autores de la promoción estrictamente finisecular con los de la Restauración, inmediatamente anteriores, y los que llegarían a continuación. Un mero vistazo a los artículos canónicos publicados en 1913 por Azorín, es decir, el pistoletazo de salida para esta discusión, operan de esta forma. De los cuatro artículos, tres están dedicados a examinar las figuras de la Restauración que, según Azorín, fueron antecedentes claros de la rebelión noventayochista: los versos corrosivos de Campoamor, que socavaron poco a poco la moral burguesa; el realismo galdosiano, que permitió a los españoles conocerse a sí mismos y explorarse como realidad y los gritos de pasión romántica de Echegaray. A continuación, en el cuarto de sus artículos, Azorín define la labor de los noventayochistas como un grito de protesta abonado por una inyección de influencia extranjera.

¿No es un poco sorprendente que Azorín cite como antecedentes precisamente a los autores que se adhieren a la definición al uso de la Generación del 98: reacción contra Echegaray y el lenguaje de Galdós, inicio de la decadencia en la valoración de Campoamor, enfrentamiento a la Restauración, ausencia de ideario político corregido por “los del 14”? Es posible que esta opinión se deba a particularidades azorinianas, pero, aun así, ¿de dónde proceden los lugares comunes de la crítica tradicional que a la crítica académica y rigurosa le cuesta tanto dejar atrás? En definitiva, se trata de ir un poco más allá de la mera constatación que, formulada en síntesis, nos diría que *el estudio de la prensa y la escritura periodística es fundamental para comprender a los autores finiseculares*, para afirmar que *la prensa resulta consustancial a cualquier escritor finisecular, puesto que la forma periodística prediseña sus textos, define unos géneros concretos y predispone unas tribunas concretas a los autores y les obliga a no transgredir ciertos límites ideológicos o direcciones que cada periódico ha definido en su origen*.

¿Qué ventajas obtenemos de este enfoque? Por un lado, deshacemos algunos misterios acerca de ciertas conversiones súbitas o espectrales de algunos autores en el campo político. Además, entroncamos el estudio de la prensa finisecular con algunos campos explorados por la crítica literaria más actual: cuestiones de sociología literaria y

---

<sup>11</sup> Para un acercamiento insoslayable a estas aportaciones, resulta imprescindible el libro editado por Inman Fox: MAEZTU, Ramiro de, *Liberalismo y Socialismo (Textos fabianos de 1909 – 1911)*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1984.

profesionalización del intelectual, estudios de identidad nacional, crítica cultural, o nuevas maneras de enfocar la historiografía. ¿Qué es anterior, la ideología o la adscripción a las directrices de un determinado periódico? Existen ya hoy en día rigurosas documentaciones sobre este tipo de “conversiones” ideológicas que son una constante en los escritores del período. Así, por ejemplo, Mario Clavel Blanch, en su artículo “Julio Camba, escritor anarquista”,<sup>12</sup> escribe:

Podemos considerar que la fase explícita, aguda, del anarquismo de Camba se termina con el último número de *El Rebelde*, el día dos de febrero de 1905. El día ocho de ese mismo mes, un suelto en la portada de *El País* anuncia escuetamente: “Ha entrado en la redacción de este diario el periodista Julio Camba”. Tengo a la vista un ejemplar de ese diario, del once de junio de 1905, con un texto de Julio Camba. Nuestro hombre, en el artículo que titula “Sobre la estatua de doña Emilia”, ironiza acerca del monumento que todavía contemplamos en esta ciudad de A Coruña, en los jardines de Méndez Núñez. Qué curiosa transformación en tan poco tiempo. [...]

Ha desaparecido el engreimiento. Han aparecido el costumbrismo y el humor. No cabía en su nuevo diario el canto anarquista.

El mismo Camba, en su divertido artículo (no es el único en que reflexiona sobre la labor periodística) “Sobre el calamar”, definía al articulista como un profesional de la conversión ideológica, del modo siguiente:

El calamar se parece al periodista en dos cosas fundamentales: en que puede tomar a voluntad el color que más le convenga y en que se defiende con la tinta. Cuando se siente descubierto, y entonces es cuando echa mano de la estilográfica, instantáneamente se disuelve en el agua un gran chorro de tinta. ¿Qué nos dice en aquel mensaje el calamar? No se ve nada. No se entiende nada. Para evadir nuestra persecución, el calamar ha lanzado al rostro un largo artículo de fondo y se ha escabullido [Camba, 1956b : 87]

Para el caso singular de Salaverría, el artículo de Raquel Sánchez García “José María Salaverría y la profesionalización del escritor” (*Revista de Literatura*, LXV, 129, Madrid, CSIC, 2003, pp.145-165), relativamente reciente y poco menos que imprescindible, destaca el papel de nuestro autor en la definición del papel social que el periodista (o el escritor profesional, lo que viene a significar lo mismo) debe desempeñar más allá de concepciones idealistas tardorrománticas acerca de la independencia beatífica que el autor debe mantener respecto a la sociedad o vulgo circundante. Hasta tal punto era consciente Salaverría de que

---

<sup>12</sup> Incluido en el volumen colectivo editado por Fidel López Criado: *Julio Camba: El escritor y su circunstancia*, A Coruña, EIROLEG, 2002, pp.73-80.

hacía falta hablar en España de economía empresarial aplicada al libro y a la prensa, que son multitud los artículos y capítulos de libro en que estudiaba con notable profundidad y lucidez. Raquel Sánchez García tiene el acierto de acertar con el fuerte conceptual de nuestro autor, la vertiente que más interés puede despertar en el lector o el estudioso. Salaverría es un autor que reflexiona constantemente no sólo sobre la actualidad política sino también sobre la vinculación estrecha que, en el mundo moderno, se da entre asalariamiento ideológico y poder social. En el transcurso de esta segunda parte de nuestro trabajo nos ocuparemos de describir pormenorizadamente, no tanto la evolución ideológica de nuestro autor, como sí el proceso que le condujo a practicar un periodismo netamente politizado, cuando inicialmente su rechazo a la escritura partidista era radical.

Cuando echamos un vistazo a la prensa escrita durante la Primera Guerra Mundial, nos damos cuenta de hasta qué punto se hacen evidentes los problemas que rodean al periodismo de gran circulación en relación a la intelectualidad y lo que se debe esperar de ella. Entre los años 1914 y 1918 (luego la Revolución Rusa centralizará la opinión de los escritores) los periodistas españoles se ven forzados a reflexionar sobre el papel de la prensa, sobre su poder de crear opinión civil, y además se dan cuenta de que se escinde la intelectualidad entre aliadófilos y germanófilos o neutrales. También se dan cuenta de algo mucho más importante: existe una división intrínseca entre la opinión en sí que atesora cada ciudadano en su interior y su estrategia de imposición al público. Esto se debe a que, como hombres prestigiosos, los escritores del Fin de Siglo se han convertido en fuentes de discurso, de discurso de poder, y lo han logrado a través de sus prestigiosas y casi diarias tribunas públicas.

Salaverría es un autor especialmente sensible a esta toma de poder por parte de las plumas hace unos lustros situadas al margen de toda posible influencia pública. Por eso dedica artículos a analizar esta cuestión, a la cual da una interpretación *sui generis*: en el artículo “¿Existen intelectuales germanófilos?”, aparecido en *ABC* el 20 de junio de 1915 leemos: “Lo singular de esta guerra, en el sentido intelectual, es que los adeptos de los aliados se ufanan como defensores de la libertad y se portan, en efecto, precisamente como despóticos, en el sentido más triste de la intolerancia.”

Chartier ha definido en varios lugares, y de forma actualizada, esta escisión ontológica entre el autor biográfico y su emanación necesariamente política, comprometida con un juego de presiones que ni siquiera un ideal liberador axial puede evitar:

La función-autor implica por ende una distancia radical entre el individuo real y el sujeto al que el discurso está atribuido. Es una ficción semejante a las ficciones construidas por el derecho



que define y manipula sujetos jurídicos que no corresponden con individuos concretos y singulares sino que funcionan como categorías del discurso legal. [Chartier, 2000b: 90]

Y un poco más adelante: “A los gustos secretos que definen al individuo en su irreductible singularidad se opone la exageración teatral de las preferencias exhibidas por el autor, figura pública y ostentosa” [Chartier, 2000b: 90]. Salaverría es un autor obsesionado por estudiar esta “exageración teatral” del escritor, y en la cual cada pensador basa el poder intrínseco de su firma periodística. *Retratos* y *Nuevos retratos*, cuyos textos provienen de las páginas de *Hermes*, *ABC* y *La Vanguardia*, son más dos misceláneas de textos que reflexionan sobre cómo se construyeron la fama Unamuno, Ortega, Baroja, Bastera y Regoyos que no una verdadera colección de efigies.

Pero Salaverría no fue el único escritor que reflexionó sobre este tema. Véase, a modo de ejemplo, el artículo de Unamuno titulado “Lo pasajero”, publicado en *Nuevo Mundo* el 21 de diciembre de 1905 e incluido después en el libro *En torno a las artes*, cuyo tema es el ridículo desajuste que existe en España entre la fama que otorga un cargo político y el que produce el trabajo artístico. Este texto de Unamuno permite también medir la distancia que existe entre la urgencia observable en Salaverría (escritor autodidacta y afectado de un profundo complejo de inferioridad) y la seguridad que exhibe su coetáneo: mientras para Unamuno es positivo que se deje trabajar al intelectual sin lisonjearle, recibiendo como premio principal el propio trabajo, nuestro autor vive como una auténtica afrenta la humillante falta de gloria y fasto que rodea la actividad literaria. Su obsesión por señalar la penuria económica de los demás y su insistencia en describir la soledad que rodea el ejercicio de la escritura oculta muy mal la necesidad de ver retribuido con gloria y dinero el trabajo del escritor. “El veraneo de Pérez Galdós”, publicado en *ABC* el 9 de septiembre de 1907 es un perfecto ejemplo de cómo Salaverría reclama con cierta angustia un mayor papel público para los literatos españoles, poniendo a Galdós y a Menéndez Pelayo como ejemplos a seguir de trabajadores incansables que, a fuerza de estudiar y escribir, han logrado la estabilidad tras decenios de lucha.

Si no perdemos de vista que Salaverría fue, en cierto modo, un caso extremo, podremos explicar su insistencia en describir las miserias internas del ejercicio e la escritura periodística. Salaverría, en su época, fue un autor maltratado por sus antiguos amigos (Baroja y Maeztu) y por la posteridad, y un autor completamente desapercibido en su dimensión de creador literario. Sin embargo, dispuso de un gran *poder*, y por eso fue buscado y elogiado por literatos más jóvenes, el poder que podía otorgar la tercera página del periódico *ABC* un mínimo de cuatro veces al mes durante treinta y cinco años, con

absoluta continuidad. Pese a ser estéticamente anacrónica, la escritura salaverriana se atrevía a competir con la de Unamuno o Maeztu porque disponía de una tribuna estable y, de algún modo, inesquivable.

Para nuestro autor, tal y como se desprende de *La intimidad literaria*, hay dos clases de notoriedad literaria, una legítima y otra totalmente rechazable, basada en el “arribismo”, la ficción de una heroicidad y los “gestos”. En el ideario preceptivo salaverriano, se oponen Regoyos y Basterra, discretos y trabajadores, a Costa y Unamuno, polemistas y amantes de la disputa política. Ortega sería un caso especial de proyección meteórica explicable por una mezcla de predisposición ambiental y talento personal.

Y, como al teorizar sobre lo teatral en la figura del autor literario, Salaverría desenmascaró sus propias estrategias de ficción, glosó su propia caracterización ficticia, dejó de imponerse una vez desaparecido y cayó en el olvido tras su muerte, acaecida en 1940.

Sin embargo, otros autores lograron ocultar sabiamente esa distancia entre persona real y personaje público (los casos más extremos serían los de Unamuno, Azorín u Ortega y Gasset). Esto explicaría por qué razón se estudia el personaje ficticio real de Valle-Inclán, tal y como han hecho, por ejemplo, Francisco Ayala en su delicioso libro *El escritor y su imagen*, Manuel Aznar Soler en su artículo “Bohemia, Dandysmo y Literatura en Valle-Inclán hacia 1900” (*Valle-Inclán y el Fin de Siglo*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1997) y José A. Ponte Far, en “Valle-Inclán, personaje literario”, incluido en el mismo volumen colectivo.

Francisco Ayala, en un libro que nos interesa especialmente porque estudia la realidad dual que explotan los escritores españoles de la primera mitad del Siglo XX, sin darse cuenta, niega que Azorín se construyera un personaje público como Valle para afirmar un poco más adelante que Azorín se hizo a sí mismo un “perfecto caballero conservador”: ¿No es una construcción este caballero que, por más señas, adoptó como pseudónimo el nombre de unos de sus personajes novelescos?

Apliquemos este sencillo esquema sobre Salaverría. Nuestro autor se empeña en diseccionar de qué se compuso la autopropaganda de los escritores muy superiores a él en cuanto a conocimiento lingüístico, cultura general, sagacidad, competencias estilísticas y oportunidad histórica. Sólo una virtud salvaría a Salaverría: su interés por las estrategias, ligada a su constante reflexión sobre prensa, articulismo y profesionalización del escritor. Además, nuestro autor acompañaría a estas reflexiones de no poca teatralización acerca de su personalidad pública, que constantemente nos presenta como la de un ciudadano

levemente inactual, apasionado de las “causas perdidas”, vestido con extraordinaria pulcritud e hidalguía, absolutamente exenta de rasgos canallescicos o bohemios. Por cierto, Azorín, en su artículo de 1952, se encargaría de recordarnos que Salaverría lucía la misma melenita que Eduardo Dato. En definitiva, la negación de la marginalidad, la pulcritud, la unción casi religiosa, los hábitos austeros, la ausencia de cabello, son también rasgos de caracterización, construcciones intencionadas, y forman parte de imaginarios colectivos dignos de explotar.

Concluyendo: creemos que un estudio de las autoprosopografías escritas por los autores menos “bohemios” de la generación finisecular, Azorín, Maeztu, Salaverría y, sobre todo, Unamuno, tal y como se produce en el caso de Valle-Inclán, nos aportaría no pocos datos para tratar de aislar sus estrategias a la hora de hegemonizar sus opiniones. Algunos estudios actuales operan ya explícitamente de este modo y tratan de reflexionar sobre el fenómeno. Por ejemplo, en su artículo “Julio Camba o la mirada creadora de un cronista viajero”, Pilar Bellido Navarro escribe:

La imagen que tenemos, en general, de los articulistas que han superado el paso del tiempo es la que ellos mismos nos han querido transmitir conscientemente a la hora de elaborar sus libros y de seleccionar sus artículos. Porque el Julio Camba de las páginas de los periódicos es mucho más complejo, minucioso y amplio en temas y preocupaciones que el que encontramos en sus colecciones de artículos [Criado, 2002 : 62-63].

Las mismas palabras pueden aplicarse a Salaverría: para conocer su entramado de relaciones políticas y literarias, para acceder a su día a día como escritor e ideólogo, los libros son insuficientes. Es durante la realización del inventario de su producción periodística cuando aparecen con transparencia las polémicas que sostuvo, los temas que más le preocuparon, las amistades que no se reflejaron en libro alguno (como la mantenida con Eugenio d'Ors), materiales engarzados en la actualidad que iba juzgando y desentrañando para el público general.

¿No se presentaba Unamuno como un perfecto padre de familia, amante de la monotonía y la domesticidad y el trato con los seres intrahistóricos del campo, entre ascético y polemista? ¿No sabía muy bien lo que se hacía Salaverría cuando, en el libro *Retratos*, nos lo presentaba arrojando pajaritas de papel a las camareras de los cafés de San Sebastián, tratando de socavar esta imagen del Unamuno monolítico, recto, fuerte, incluso asensual? Nuestro autor intentó boicotear, ya desde el temprano artículo “Modo extraño de ver las regatas” (*ABC*, 8 de septiembre de 1907) la imagen pública de Unamuno, presentándonoslo como un “pendenciero”, o como un hombre en proceso de

aburguesamiento que engordaba a medida que sus textos perdían su furia iconoclasta primigenia.

Otra cuestión a tener muy en cuenta es la que existe en torno a la nueva figura histórica del reportero, hijo del periódico urgente e industrial, que quita espacio al intelectual reposado cuyas crónicas rebosan de sentido del estilo. Se trata, en el fondo, de una lucha gremial: el gacetillero desplaza al artista, al digno y aristocrático intelectual cuyo discurso busca el monopolio de las ideas: “A partir de la evolución del XIX vemos esta relación con la noticia acumulada, con la noticia urgente que ejerce presión sobre el periódico” [Chartier, 2000a: 182]. Durante el Fin de Siglo se opera una reacción contra el periodista rápido de origen anglosajón. Así como un soneto renacentista puede afrontarse como una reacción al desaliño de la poesía medieval, la crónica simbolista opera como contrario consciente de la noticia. Los autores literarios defienden su dimensión creadora a través de una voluntad de estilo que no existe en los escritos de los gacetilleros o noticieros.

Los ejemplos de fragmentos ensayísticos son múltiples, pero de entre ellos destacaremos tres especialmente transparentes y evocadores del conflicto. El primero pertenece al artículo de Rubén Darío “La crítica”, perteneciente al conjunto que el maestro nicaragüense envió a *La Nación* de Buenos Aires informando del ambiente social y literario de la España inmediatamente posterior al Desastre. El diagnóstico rubeniano en 1899 no puede ser más perspicuo y lúcido: no existen especialistas en materia cultural en España que desempeñen el papel de críticos, que es confiado a gentes cuya preparación es nula:

La tendencia que entre nosotros se acentúa, y que en todo país culto es hoy ley del especialismo, es aquí nula. Todo el mundo puede tratar aquí de cualquier cosa con un valor afligente. ¿Hay que dar cuenta de una exposición artística, que juzgar a un poeta o a un músico, o a un novelista. El director de la publicación confiará la tarea al primero de los *reporters* que encuentre. Aquí no hay más especialista que los revisteros de toros; los cuales revisteros también hacen crítica teatral, o lo que gustéis, con la mayor tranquilidad propia del público. [Darío, 1998: 389]

Los verdaderos hombres de letras que se sientan en la mesa del café murmuran de la prensa. Tienen motivos particulares para odiarla. En esta labor del periodismo la belleza serena de la obra de arte no es posible. Se escribe con la cal y con la arena del lugar común y la frase hecha. El mármol y el granito literarios se agotaron con los clásicos. Hoy la cuestión estriba en fabricar mucho. Y a la gente e talento cuéستale gran esfuerzo resignarse a hacer el pensamiento una máquina de emborronar cuartillas. [Maeztu, 1997: 60]

Más adelante, con la agudeza que le caracteriza, Maeztu va más allá en su crítica y señala a los verdaderos responsables de esta situación, los literatos que, huyendo de

reclamar el espacio público que debería existir para ellos, se muestran serviles ante personas de rango intelectual inferior:

La culpa es de los mismos literatos. La mayor parte son esclavos el *distinguido escritor*, y alguno veo que saluda a un periodista amigo para recomendarle la publicación e un suelto, en el que se anuncie su nuevo libro.

¿Así piensan hacerse valer las gentes de letras?

Así pues, hemos visto como la voluntad de estilo, o lo que viene a ser equivalente, la “belleza serena de la obra de arte”, distinguía a la prosa intelectual o ensayística de la meramente gacetillesca. De la mano de Rubén Darío llegábamos a la conclusión de que la instrucción (el “especialismo”) era otro rasgo de la autoría con calidad, contrapuesta a las osadas opiniones del mero vulgo profano erigido en juez de las obras y actividades de los artistas.

Un libro de Maeztu nos parece fundamental a la hora de examinar esta cuestión. En 1911, García Mercadal editaba un conjunto de trabajos críticos sobre Joaquín Costa que Maeztu había ido publicando en distintos medios a raíz de su reciente muerte. El conjunto, *Debemos a Costa* (Zaragoza, Imprenta de Tipografía Casañal, 1911) es un testimonio de excepción porque, al analizar la figura del “León de Graus” y repasar su legado, casi sin darse cuenta, Maeztu utiliza un “nosotros” que no puede referirse más que a los jóvenes que levantaron su voz de protesta durante los años 90 del pasado siglo, antes de la formulación canónica establecida por Azorín en sus cuatro artículos de referencia.

El análisis de Maeztu convierte a Costa en el prototipo de intelectual que nos interesa, y lo opone a las formas humanas (el reportero, el comentarista político huero, el filólogo encerrado en su academia) denostadas por la totalidad nómima de escritores finiseculares. En algunos de ellos, casos del mismo Maeztu o Francisco Grandmontagne, los conocimientos técnicos quedarían en un primer plano respecto a los estilísticos o literarios, quedando formado el legado de estos dos pensadores, más que por libros unitarios y tratados, por todo tipo de conferencias sobre política y economía, informes, discursos, folletos divulgativos y artículos de fondo con una intención claramente práctica, algunos de ellos evidencia de una preparación documental más que notable.

Estas preocupaciones no sólo están presentes en los trabajos de Salaverría, sino que llegan a constituir su núcleo temático principal. Como examinaremos en los capítulos dedicados a su crítica literaria y sus crónicas metaperiodísticas, nuestro autor trata a Baroja como al único escritor español contemporáneo que, como Galdós, ha logrado vivir de los

libros sin rebajar su pluma a la dependencia del periódico. En el otro polo, la figura de Maeztu es la más denostada por nuestro autor, quien a su vez, junto a Camba, no dejaba de ser el ejemplo más puro de periodista.

Otros rasgos del intelectual frente al reportero tenían que relacionarse, forzosamente, con la actualidad política. Por un lado, era un rasgo del reportero la servidumbre a un partido concreto o figura sobresaliente, por ejemplo, Maura o Indalecio Prieto. Pero, por otra parte, esta independencia del hombre de letras respecto a los avatares parlamentarios y empleomaníacos no dejaba de significar un posicionamiento político, un compromiso con la realidad social circundante y su análisis. Los escritores del Fin de Siglo son “políticos” porque pueden combatir desde periódicos, no porque lleguen a diputados. Su acceso al Parlamento (casos de Azorín y Bueno) es siempre posterior a su progresiva acumulación de prestigio, al revés que, por ejemplo, otras figuras políticas que ven estampados sus discursos y artículos de fondo después de acumular poder.

Explicamos la “incomodidad” de algunos de ellos hacia la política de militancia (el caso paradigmático es Unamuno, y quizás el primer Salaverría) señalando este rasgo identificativo de la oposición independiente, y a la vez desmentimos la gran falacia de que los autores de la promoción finisecular se volvieran apolíticos tras una fase inicial de socialismo romántico. Esta afirmación es válida hasta para casos de “convertos” (cuyo arquetipo es Azorín). Siempre politizados al máximo, pero ofreciendo prácticas de evasión y no discursos de orden, todos los escritores finiseculares reflexionan sobre los hilos de poder, crean espacios políticos o participan de los que habilitan los más jóvenes, tanto desde las izquierdas como desde las derechas.

La Generación del 98 puede explicarse como un acceso a tribunas públicas de prestigio por parte de escritores no sectarios, “difíciles” de encasillar, hombres sólo de partido por conveniencia, a veces, y otras protagonistas de rupturas sonadas, como la de Miguel de Unamuno, quien abandonó el Partido Socialista básicamente porque no entraba en la disciplina de partido la reflexión metafísica. Se trata de autores que llegan a tener *poder*, discurso de presión influyente, después de consolidarse como promoción hegemónica de literatos, promoción que tratan de atraer instituciones en su deseo de legitimación. Creemos que el diálogo, en ocasiones complementario, y en ocasiones tenso, y en ocasiones mutuamente hostil, descrito a través de los cientos de artículos del día a día que legaron, es mucho más fructífero que empeñarse en que cuadre un esquema de generación basado en criterios formales, temáticos, estilísticos, temporales o puramente matemáticos.

En este sentido, el seguimiento a través e inventarios de artículos de la evolución de las relaciones que se dieron entre Unamuno y el Partido Socialista Obrero Español, durante la última década del Siglo XIX; entre Unamuno y la dictadura de Primo de Rivera durante los años veinte; entre Maeztu y el Partido Reformista de Melquíades Álvarez, a partir de 1911; Maeztu y Miguel Primo de Rivera; Maeztu y Falange Española, en los años 30; Pío Baroja y el Partido Radical de Lerroux; Azorín y el anarquismo; Azorín y Maura; Azorín y La Cierva y Dato y Francisco Franco.

Sencillamente se trata de colocar la labor periodística en el protagonismo a la hora de analizar a las figuras una por una, a ver qué ocurre, qué matices nuevos afloran, en lugar de darles el tratamiento tradicional de *escritores que conciben libros dictados por inspiración o necesidades expresivas*. Frente a este perfil tradicional del filósofo que concibe de la nada sus libros sin historia textual previa, nos encontramos ante grandes recopiladores de artículos con un gran interés por dirigir el destino de la nación a través de discursos de poder: los periódicos. Un mero vistazo a cómo se publicaron las recopilaciones de artículos (la “historia” de esos libros) es muy ilustrativa de los métodos y el carácter de algunos autores de la época. Una vez más, poseemos el testimonio de Julio Camba:

Un día del año 16, cuando yo estaba más tranquilo en Nueva York esperando recibir de la editorial Renacimiento mis artículos sobre Alemania, para corregirlos, ordenarlos y hacer de ellos un libro, lo que recibí fue el libro ya impreso, sin corrección ni ordenación alguna, y con una portada de Marco que parecía una etiqueta de cerveza *El Águila*. Había sido Gregorio Martínez Sierra, el director literario de Renacimiento, quien me había invitado a coleccionar en libros, no sólo mis artículos sobre Alemania, sino también los de Francia, Inglaterra, etc., pero como yo no había tenido nunca intención de coleccionarlos, no conservaba ninguno en mi poder. Entonces Martínez Sierra se ofreció a mandar a la Biblioteca Nacional un empleado que los copiase de los periódicos en donde habían aparecido, y, al cabo de un mes o dos, cuando estuvieron hechas las copias, el primero que se las echó a la cara en la editorial, no sabiendo que debían enviármese a mí, las envió directamente a la imprenta [Criado, 2002 : 65].

El periodismo no puede considerarse un hecho menor o secundario en el 98, o un *accidente*, sino un factor, un actante decisivo, puesto que la proporción de articulismo dentro de los legados literarios de los escritores de la promoción es demasiado elevada como para dirigir nuestra atención única y principalmente en novelas, poemarios o tratados unitarios. En algún caso, como el de Maeztu, el porcentaje de materia literaria pensada para el periódico podría sobrepasar con creces la mayoría absoluta. En su glosa a la figura de Joaquín Costa, se teoriza indirectamente sobre el periodismo y las *praxis* políticas oportunas para el tiempo de crisis en que se formaron las conciencias de los escritores jóvenes:

Pensad en las ideas que vivíamos antes de 1898. Discutíamos el federalismo y el centralismo, la Monarquía y la República, el alfonsismo y el carlismo, la evolución y la revolución; formas, siluetas, sombras, fantasmas. Algunos intelectuales se daban cuenta de que lo importante no era el problema formal, sino el contenido de la política [Maeztu, 1911 : 17].

Así pues, el cambio operado entre el ambiente de un siglo y otro, el paso de la mentalidad ochocentista a la propia del Siglo XX se cifraba en una inyección de contenido, una operación déctica que trasladaba el dedo desde grandes afiliaciones masivas de opinión amortizada hasta las deficiencias más sangrantes de la nación. ¿Cómo conseguir ese giro de perspectiva? Maeztu deja consignada su estrategia con claridad: educando al pueblo a través de la prensa, convirtiendo el periódico en un instrumento de concienciación, cuando hasta entonces no había sido más que una garantía de inercia, el depositario de una prosa rutinaria de mera lisonja: “Esta es la obra de Costa, la de sus estudios y su agitación. ¿Quién habría infundido en nosotros, periodistas y políticos de segunda fila, el ideal de la cultura y de la economía si no hubiera salido Costa de sus libros?” [Maeztu, 1911: 17].

Así pues nos encontramos ante la nítida forja de la imagen del nuevo intelectual: un hombre que no sólo se ha cultivado en humanidades (incluida la economía) a través de un duro estudio autodidacta, sino que además ha sabido “salir de sus libros” como Costa para iniciar algún tipo de campaña de agitación. Agitación y prensa se funden en un binomio armónico.

El nacimiento de otro concepto de nación opuesto al de “conjunto de regiones regidas por un mismo Rey o Estado” también se habría producido de la mano de la acción de Costa. Maeztu lo narra de la siguiente forma:

Debemos a Costa la posibilidad de asentar actualmente el patriotismo español en los fines ideales de la Humanidad, por haberlo asentado en el amor al pueblo. Le debemos, en primer término, la conservación misma del patriotismo en días difíciles, porque sin Costa la patria española se nos aparecería a la hora presente como un hecho, pero no acaso como un ideal [Maeztu, 1911: 31].

Nótese la densidad ideológica de este discurso: mientras se asientan las características reales del pueblo ya estudiado y conocido (problemas de los obreros y el campesinado, formas psicológicas propias de la verdadera nación intrahistórica), se proyectan los rasgos inalienables de España a la conciencia cultural de Europa, léase el mundo occidental, y además se borran de un plumazo las discusiones estériles con las que



el incipiente parlamentarismo ocultaba tanto los problemas reales de los ciudadanos como los modos de remediarlo (Salaverría había abordado esta cuestión en su curioso artículo “El sueño de un diputado”, publicado en *ABC* el 23 de octubre de 1908). Estos modos eran el periodismo crítico extendido a la totalidad de población y la instrucción universal.

Hasta 1898 habíamos vivido en el recuerdo de las grandezas pasadas y en la vaga esperanza de que las potencialidades de la raza, tal como la Historia nos mostraba, volverían a revelarse en breve ante el menor pretexto, ya con el triunfo final de D. Carlos, ya con el advenimiento de la República. Éramos los más de los españoles republicanos o carlistas; pero de un modo romántico y vago. Creíamos que con la República o con D.Carlos se arreglaría todo; pero ni carlistas ni republicanos nos cuidábamos de los medios para realizar nuestros ideales [Maeztu, 1911: 32].

Insistimos en el motivo por el cual nos extendemos sobre este texto de Maeztu. No es que consideremos a Costa como el autor que da un impulso final a las inquietudes de la nueva promoción, en este sentido tanto valdrían las figuras de otros maestros como Giner de los Ríos, Galdós y Leopoldo Alas. Tampoco nos interesa referirnos sobre si lo afirmado por Maeztu es verdad o no, es su construcción arquetípica lo que nos permite hilvanar nuestros argumentos. Lo fundamental es que en este discurso generalista se nos presentan de una forma desnuda, como si se tratara de un manifiesto retrospectivo, las características del escritor y el periodista contemporáneos españoles, entre los cuales debe colocarse a Salaverría forzosamente, tanto por acción como por reacción.

Una de las consecuencias, digamos, de la “inyección de contenido político” a que aludíamos, consiste en abandonar el patriotismo de defensa para tratar de erigir la Patria como Proyecto, no como “hecho” a defender, sino como realidad a construir. En este sentido, la huella del idealismo romántico alemán es inequívoca, y un mero vistazo a las obras de Unamuno, Baroja o Ganivet lo confirmaría. Señalar este hecho resulta capital para tratar de entender la operación global, la pirueta de pensamiento, que Maeztu, Bueno y Salaverría legarán a la cultura española a partir de la Primera Guerra Mundial: el proyecto de patria española, desasido ya de la oquedad decimonónica, debe acompañarse de una agitación agresiva, colonial, imperialista, militarista, impetuosa, en lugar de escudarse en una paciente labor pedagógica y regeneradora por la que abogaron durante los primeros años de siglo XX.

La historia del periodismo salaverriano puede sintetizarse en esta frase que glosaremos más adelante: restauración de la noción de Historia que, según Maeztu, fue desterrada de las conciencias de los escritores de vanguardia en 1898. Salaverría descarta los

logros democráticos del Siglo XIX como actantes de regeneración, y rescata sin darse cuenta el conservadurismo historicista frontalmente atacado por Unamuno en *En torno al casticismo* y arrumbado por la crítica económica y los planes europeístas de Maeztu.

Otra ventaja de aplicar prioridad a los estudios de la prensa finisecular consiste en cómo nos ayuda a romper la clásica y funesta dicotomía entre derechas e izquierdas, explicando a los autores según su permeabilidad o resistencia hacia formas de discurso que provienen tanto de sectores liberales o socialistas como de órganos conservadores, monárquicos, o incluso de extrema derecha. El término de “agitación” al que nos hemos referido aúna todas las actividades de los escritores finiseculares, y no su orientación política concreta. Un ejemplo: como se desprende del artículo “Los germanófilos”, publicado por Pío Baroja en *ABC* el 30 de noviembre de 1916, podemos comprender, si dejamos atrás el automatismo de atribuir aliadofilia a escritores de izquierda y germanofilia a los de derecha, cómo Baroja construye un discurso coherente a través de la afirmación de que el apoyo a Alemania es una postura progresista.

La aplicación realizada por Chartier de los organigramas de Foucault le conduce a distinguir drásticamente entre el contenido de los enunciados emitidos por el escritor o pensador y las estrategias utilizadas por éste para tratar de convertir su opinión en la hegemónica. Huellas de estas actitudes los encontramos, a su vez, escenificados en obras literarias: César, el protagonista de *César o nada* (1910), es un progresista radical que se impone en un ambiente hostil, con estrategias que podríamos calificar como de autoritaristas, cesaristas incluso, propias de la extrema derecha. Un detalle de una *nouvelle* dialogada de Pío Baroja, *Allegro final* (1929), nos da fe de algún modo de la conciencia que se tenía del intelectual finisecular a la altura del año en que se escribió la narración:

ESTUDIANTE PRIMERO: -Oiga usted, don Eduardo, ¿a usted qué le parece la Dictadura?

DON EDUARDO: - A mí, ¿qué quiere usted que me parezca? Nada. Si se hacen las cosas bien por la violencia, me parece bien; ahora, si se hacen mal, naturalmente, no me parecen bien.

ESTUDIANTE PRIMERO: - ¿Usted también es de la generación del noventa y ocho?  
[Rodríguez, 1998 : 187]

Sin duda hay mezcla de ironía y autoexamen en este pasaje novelesco. ¿Hasta qué punto era consciente Baroja de que un regeneracionismo desinteresado de su forma de aplicación desembocaba necesariamente en una fórmula autoritaria, la que dijeron ensayar Maura en 1907 y Primo de Rivera en 1923?

Así pues, la indefinición respecto a un partidismo de derecha o izquierda es un rasgo de adscripción generacional al que Salaverría no es nada ajeno. En 1919, a propósito de la construcción del monumento a Galdós en el Retiro, nuestro autor considera esta oposición un resto de las luchas del siglo XIX, con todas las connotaciones negativas que ello implica para quien, como Ortega y Gasset, desea desmarcar completamente su ideario de las formas heredadas de la Restauración:

Es el tiempo, para nosotros ingenuo, del gran discurso, del complot tenebroso y de la barricada; una barricada donde esgrimen trabucos populares ciertos hombres de levita y botines afilados. Se lucha y se muere por las ideas. Unos, en nombre de la *reacción*; otros, en nombre del *progresismo*... ¡Palabras de ayer que nos suenan a lejanía!

Todas estas concepciones, lo hemos examinado a raíz del concepto de la España ideal forjado por Maeztu en su catalogación de Costa, nos ayudan a entender ese invento noventayochista que fue la revolución conservadora, y que puede detectarse en las obras de Salaverría, Bueno, Maeztu y extenderse hasta Eugenio d'Ors y José Antonio Primo de Rivera, quien, por cierto, no se cansó de publicar en prensa para extender su ideario de agitación. El sindicalismo católico redentor, el corporativismo medievalizante defendido mediante cientos de artículos de fondo se autopresentan como una alternativa no partidista que trata de superar los conflictos derivados del siglo anterior y que, en opinión de sus impulsores, carecen ya de significado en el siglo XX, la época en que deberán restaurarse las jerarquías y los valores socavados durante la Edad Moderna.

Así pues, en lugar de considerar la siguiente promoción puramente ideológica como de teorizadores políticos frente al “descuido” de los noventayochistas, quizás podrían entenderse a Araquistáin, Ortega, D'Ors, Azaña como sucesores y puros continuadores del gigantesco impulso iniciado en la década de 1890. Es así como lo vio Salaverría, por cierto, y por eso sus libros *Retratos* y *Nuevos retratos* siguen citándose de vez en cuando tal y como hemos visto en la primera parte del presente estudio. Tanto es así que sin la reforma de la prosa, sin la recuperación del discurso crítico y cívico larriano, sin el desmantelamiento de la retórica periodística de la Restauración, sin la liberación del ensayo y la novela, sin el nacimiento del teatro social, la poesía social, la novela social, no se hubiera podido criticar a partir de 1914: el castellano hubiera carecido de “herramientas” léxicas, sintaxis de proclama, frase airada, poética del combate. Resulta imposible considerar a Araquistáin frente a Unamuno, a Ortega frente a Unamuno, a Ramón en oposición a Azorín, Miró contra Azorín, sería absurdo no ver la generación que sucedió a la finisecular como una

continuadora de su tarea, una explotadora de los espacios de expresión que habilitaron los noventayochistas. Frases como la siguiente dejarían de poder escribirse sin su correspondiente matización:

Luis Araquistáin [...] es una de las grandes figuras del pensamiento socialista español y uno de los intelectuales más destacados de la llamada generación de 1914 que, a diferencia de la del 98, se caracteriza por su vocación política, que no exclusivamente artística y literaria y, muy especialmente, por la función crítica que desarrollaron sus miembros, directa o indirectamente, en la crisis final de la Restauración y en la Segunda República y la Guerra Civil. [Barrio, 2001 : 13]

Según este esquema insostenible, los autores denominados “del 98” no se caracterizarían por su vocación política, ni por la función crítica que desarrollaron en las fechas decisivas de 1923, 1931 y 1936. Así como resultaba un fracaso (Azorín en 1913 ya lo entendió) desgajar a la generación finisecular de sus raíces en la Restauración, más difícil resulta aún tratar de definir una Generación del 14 en oposición a la anterior promoción temporal, allí donde más falta hacía, precisamente, señalar puentes y deudas en los nuevos nombres, y no precisamente rupturas ni cambios de paradigma.

## **2.2.- Salaverría, articulista político.**

El pensamiento político salaverriano sigue cuatro directrices o doctrinas básicas que, mezcladas entre sí, aportan materia a los numerosos artículos de opinión que publicó nuestro autor (se trata del género que más cultivó, con abrumadora diferencia respecto a la crítica literaria). Estas cuatro ideas vertebrales son: 1) Oposición a cualquier forma de obrerismo; 2) rechazo de cualquier nacionalismo interior que niegue la existencia de una civilización inequívocamente española; 3) la necesidad de que los pueblos americanos vuelvan a beber de su origen español.; y 4) negación de la oposición entre derecha e izquierda o, formulado de otro modo, descrédito de las tendencias oficiales representadas en el Parlamento de inspiración liberal.

Para Salaverría, un pueblo que no deriva en estado no es más que una expresión regional, y cualquier potencia política o militar que no sea europea es un conjunto de tribus que comparten con los socialistas y los bárbaros germánicos su afán por disolver culturas maduras por los siglos. Por esta razón le es tan fácil a Salaverría asociar de un plumazo el

catalanismo conservador de Cambó con la acción sindical de los grupos anarquistas. Todo lo que no coopera con un imperio es un estorbo, una negación, una forma de nihilismo como lo definía Nietzsche. Un pueblo sin instinto imperial no es capaz de producir un estado fuerte. La eternidad y la estabilidad de un estado van de la mano de su grandeza cultural.

Esta teoría se desprende de los textos menos brillantes del autor, de las soflamas que lo hicieron tristemente célebre en su época y que aún son recogidos por libros que versan sobre el anticatalanismo.<sup>13</sup> Quizá el artículo que con mayor claridad presenta este sistema de valores sea “El tono catalanista”, publicado en *ABC* el día 26 de febrero de 1919. Allí es ridiculizado el carácter comerciante de los catalanes, allí se afirma que lo más esencial de Cataluña es su voluntad de permanecer subordinados y que en su origen ya fue una provincia de Aragón. Y se acusa a todos los “caudillos” barceloneses (sin distinguir entre izquierdas y derechas) de disolventes y anárquicos.

Afirma nuestro autor que si Turquía o Marruecos fueran borradas de la memoria histórica, nada ocurriría; pero que resultaría imposible destruir el legado de las grandes “civilizaciones” europeas (Italia, Grecia, Alemania, Francia), entre las cuales figura España. El pasado cultural dota de prestigio a los estados y permite que se conviertan en realidades biológicas, insoslayables, abstractas.

Otras veces había tratado Salaverría el tema del catalanismo, pero no con el furor demostrado en 1919. Es posible que la experiencia de 1917 le hiciera pensar en que una reacción ultranacionalista era lo único que podía reactivar la política española. De hecho, esta es la tendencia que acabó imponiéndose con Primo de Rivera. En su producción de crítica literaria, el regeneracionismo patriótico constituye la base del pensamiento ideológico de Salaverría, como puede comprobarse en el texto “Al volver a España”, publicado en *ABC* el 26 de enero de 1910:

pienso que esta nación está demasiado lejos del mundo; que Madrid se halla a mil leguas de Europa; que son necesarias ocho líneas férreas que vayan desde el corazón de España al seno del mundo para que esta nación pueda tomar un aire civilizado.

Vivimos aún en el tiempo de Felipe IV, el tiempo de la literatura conceptuosa, de la ciencia parásita, de la filosofía nula. Encuentro que España entera tiene un gran valor literario y artístico, pero que socialmente es una aberración.

El Regeneracionismo es entendido por el autor como una solución inevitable ante la amenaza permanente de la Revolución. Se trata de un pensamiento que sintoniza con las

directrices de Maura, sin que Salaverría se adhiriera a él de forma explícita. El Regeneracionismo desde arriba de Maura propugnaba depurar la moral de la administración y crear una política al margen de la tradicional distinción entre liberales y conservadores. Esta política debería ser capaz de dotar a la nación de las infraestructuras necesarias para su crecimiento. El objetivo era evitar la revolución, suavizar la lucha de clases, extender una legislación urgente que ahuyentara cuanto antes las huelgas generales revolucionarias y el fantasma de lo ocurrido en Barcelona en 1909. Es un rasgo constante en la obra salaverriana coincidir ideológicamente con las figuras con los que más polemiza, por ejemplo, Maeztu, Unamuno y el propio Maura.

A la altura de 1910, es con Maura (y así lo señaló Maeztu) con quien nuestra autor muestra más afinidad de pensamiento. Las afinidades partían de antes, y ya el artículo titulado “Una revolución frustrada” (*ABC*, 5 de diciembre de 1906) muestra del auténtico terror que sentía Salaverría hacia los desórdenes callejeros, miedo que se convierte en el auténtico punto de partida de todas sus argumentaciones políticas. Debe evitarse la revolución con dos armas: prevención y represión. Cuatro años después, todos los ingredientes que concurrirían en las soluciones salaverrianas a los males de la patria coinciden con las iniciativas legislativas más o menos truncadas de Maura: antirregionalismo furibundo, regeneracionismo promovido desde arriba, crítica del caciquismo y consideración de la corrupción administrativa como a uno de los principales males de la sociedad española.

Sin embargo, un elemento aleja a Salaverría del programa de Maura: el estricto respeto a la legalidad consitutucional. Como se desprende de algunos artículos publicados en febrero de 1910, Salaverría es un autor declaradamente antisistema por aquellas fechas. En ese año publica varios textos en *ABC* que son susceptibles de recibir una lectura autoritarista. El sistema parlamentario no es grato a nuestro periodista, así como el tipo de críticas a España que se están dando desde todas las facciones ideológicas. Uno de los artículos más brillantes por su fina ironía, un tono no muy cultivado, todo hay que decirlo, por Salaverría, es “El hebraísmo español”, publicado el 28 de diciembre de 1910. Nuestro autor presenta a España como un desierto bíblico poblado de ridículos profetas regeneracionistas que anuncian una hecatombe próxima y proclaman la llegada de un Mesías. Se trata del primer esbozo crítico a la labor subversiva de los noventayochistas, que se desarrollará durante los años de la Primera Guerra Mundial. Las propuestas de Salaverría son básicamente dos: abandonar el tono abstracto y patético de Costa y Unamuno y acusar

---

<sup>13</sup> Ver FIGUERES, J.M., *Història de l'anticatalanisme. El diari ABC i els seus homes*, Edicions el Mèdol, 1997.

a los “inmorales” (los diputados) con nombre y apellidos desde todas las tribunas públicas. Estas acusaciones serían mucho más peligrosas pero también más útiles que las lamentaciones de quienes critican a los españoles en conjunto sin fijar un objetivo personal a los anatemas morales. Para Salaverría sería importante crear una policía moral que denunciara cualquier abuso producido en la esfera política. A la vez, se pregunta por qué no se proclaman en el Parlamento los nombres y los apellidos de quienes roban, abusan, malversan y se enriquecen con el acta de diputado en la mano.

En definitiva, el tono de Salaverría es el de un polemista crispado que se encuentra afilando sus cuchillos en la retaguardia. “El hebraísmo español” nos sirve como botón de muestra de cuál es el tipo de crítica social que nuestro autor cree necesaria, instalándose en un estilo que le valdrá no pocos problemas, encontronazos y conflictos, y que él califica de “gallardo”. Salaverría cree “útil” y “gallardo” lanzarse a juzgar inmoralidades desde su periódico, y sin duda ésa es la misión que se autoadjudicará en años sucesivos.

A la altura de 1917, en el importante artículo titulado precisamente “Maura” (*ABC*, 18 de julio), nuestro autor volvería a tratar idénticos problemas utilizando idéntico vocabulario. En general, la apreciación del político mallorquín es positiva: se trata de un líder de los que hacen Historia, de los que dejan huella, dotado de un patritismo insobornable, una austeridad personal elogiabile y una honradez proverbial. La motivación real del trabajo (que más que un artículo de opinión sería una reseña del libro *Antonio Maura: treinta y cinco años de vida pública*, donde el editor Ruiz Castillo recogía discursos y materiales diversos) aparece en el párrafo final, donde el periodista advierte al público general sobre el peligro de que la doctrina maurista, en principio positiva, afirmativa y regeneradora, derive en un “hebraísmo” o “mesianismo” de los que asolan el Parlamento. Salaverría utiliza como correlato de la energía que demuestra Maura en su prosa el paisaje guipuzcoano que está atravesando en tren en el momento de abrir las páginas y hojear por primera vez el tomo. Su temor consiste en que esa energía personal de Maura se agote y sus ideas acaben adaptándose a las clásicas dicotomías infértiles que enfrentan ideas del Siglo XIX, por un lado las liberales y, por otra, las conservadoras.

Por esta razón, destaca y cita en estilo directo la siguiente cita del político:

Yo no confundo la ciudadanía con la delincuencia ni la libertad con la impunidad de los delitos y en cuanto vosotros no juguéis con el doble concepto de las izquierdas y de las facciones en cuanto os acojáis a las leyes y abominéis, como yo, del delito político, estaremos tan conformes que creo que *muchos tendrán que correrse hacia la izquierda para venir donde estoy yo...*

Izquierda y derecha, en el fondo, no son más que posiciones tópicas. Para Maura hay legalidad regeneracionista o margen revolucionario y delictivo. No olvidemos que el principal punto de unión entre Maura y Salaverría sería la aversión infinita hacia cualquier tipo de postura socialista o revolucionaria. Por esta razón, nuestro autor saluda con satisfacción la formación del gabinete Maura en 1917. Un gobierno dirigido por alguien experto en sofocar insurgencias.

Pero... en este libro de Maura se insinúa acaso con creciente fuerza un sentido que llamaríamos hebreo. Aparece, efectivamente, en D. Antonio Maura, el hombre, no ya despechado o irritado, sino aún peor, desalentado. Y toma el tono de los profetas, el tono temible de Jeremías, la voz descorazonadora de quien empieza a esperar sólo en una voluntad milagrosa. Llega, pues, para Maura y su partido la hora peligrosa; un poco más de tiempo en la oposición, y el maurismo sería una fuerza más de oposicionismo mesiánico; una fuerza negativa y lacerante en el corazón de España; una inercia pesimista como el republicanismo revolucionario y el carlismo intransigente... Conviene a todos detener la caída hacia la negación hebraica de ese gran volumen político español que es el maurismo. Una etapa de gobierno aerea y vivifica a los partidos, los hace aptos para la afirmación y la esperanza y los salva de la terrible función del criticismo sombrío y sistemático.

Pero volvamos a 1910, año en que nuestro periodista empieza a perfilar claramente su postura política. El texto “Nuestra pereza”, del 1 de febrero, propició una dura polémica con Maeztu en la que se pudo apreciar de forma transparente que nuestro autor iba mucho más allá de las insinuaciones autoritaristas de Costa y Ganivet, y apostaba sin equívocos por la liquidación del sistema parlamentario.

Ellos tienen civilización, huertos, canales, fábricas, libros, maestros; la vida marcha allí como un reloj; tienen hecha la nación. Pero nosotros no hemos hecho aún la nación, ni tenemos huertos, canales, fábricas, escuelas, libros, civilización. Hagamos civilización y luego nos ocuparemos de lo demás. También esto es pereza, pues mientras involucramos la cuestión nos libramos de trabajar fundamentalmente. En España no hay nada que hacer más que *cultura y riqueza*; lo demás son deseos de enturbiar y complicar el asunto. Simplificación, he ahí el sistema. Un hombre, un partido, que supieran simplificar los negocios españoles, nos rehabilitarían.

Para nuestro autor, la política parlamentaria no era más que un entretenimiento semejante a la tertulia: un enmarañamiento de las cuestiones primordiales destinado a bloquear toda posible acción real, y un juego ocioso de construcciones retóricas en el que se debatían cuestiones ideales que para nada afectaban a la realidad socio-económica. En definitiva, Salaverría trata de demostrar que sólo un mando dotado de poder absoluto, sin el cortapisas de un parlamento, podría afrontar directamente y sin rodeos los problemas



materiales de España. Si en Francia, Inglaterra y Alemania se puede discutir de formalismos y problemas morales (para Salaverría, como para Maura, el problema social es una cuestión moral y no económica) es porque ya había sido construida la infraestructura propia de una nación consolidada en siglos pasados.

Maeztu publicó nada menos que cuatro artículos (la serie titulada *Primero, política*) respondiendo a Salaverría y mostrando cuánto cuestan al año escuelas y maestros y cómo construyeron su erario público esas potencias nacionales: canalizando impuestos directos que gravaban a las clases adineradas. En el primero de los cuatro artículos de Maeztu, el publicado el 8 de febrero de 1910, es decir seis días después que “Nuestra pereza”, leemos:

Todo es falso en el argumento de Salaverría. Dice que Francia e Inglaterra terminaron primero su obra material, y por eso dedican ahora sus ocios a cuestiones ideales. Pero, ¡Dios santo!, ¿es que van a negar los conservadores españoles la existencia del Renacimiento, de la Reforma y de la Revolución? ¿O van a decirnos que estas tres cosas han surgido en Francia y en Inglaterra en el siglo XX, y como un lujo y para distraer ocios, y no en los siglos XV, XVI, XVII y XVIII? Lo primero, amigo Salaverría, es la lucha social, religiosa, política, mental; la obra material *surge en Europa de la lucha espiritual*. [Maeztu, 1984 : 23]

Y más adelante:

No hay que pensar en que el pueblo pague las escuelas que necesita. Consecuentemente, es necesario que las paguen los ricos, por algún sistema, central o municipal, de tributación directa. En otros términos, para que España tenga escuelas necesita sacar anualmente 100 millones de pesetas a las clases conservadoras del país. ¿Está claro, amigo Salaverría? ¿Son estas abstracciones, ideologías, turbiedades, o complicaciones? ¿O son 100 millones de pesetas para escuelas lo que necesitamos sacar anualmente a las clases conservadoras del país?

Donde no parece comprender a Salaverría es en el párrafo siguiente. Maeztu pregunta a Salaverría qué hombre o partido (en parte tendrá razón el autor de *Retratos* al sentirse insultado tras ser llamado “conservador”) llevará a cabo las reformas morales necesarias. Lo que no entiende Maeztu de las palabras de Salaverría es que para éste la solución es extraparlamentaria y extraparlamentaria, el hombre que sugiere no sale de ningún partido dinástico, no es Maura ni Moret, y aunque es monárquico no cree en el sistema de la Restauración. Se trata de un militar, de un cabecilla intelectual independiente, de un personaje golpista que cambiaría el régimen, se trata de la clase de planes que sólo llegarán con el Directorio encabezado por Primo de Rivera, primero, y más tarde en la Falange. Salaverría piensa en un prototipo que es la mezcla de un Julio César, un Cromwell, un

Hernán Cortés y unas Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista. Salaverría es un periodista que cree en las individualidades y no en el concurso de unos partidos políticos acompañados de unas determinadas ideologías. En definitiva, identifica Progreso y Dictadura.

Maeztu opina que el choque parlamentario entre fuerzas socialistas, por una parte, y liberales y conservadoras, por otro, activará las reformas necesarias para el país, o como mínimo, dinamizará algo más el ritmo con el que progresa la nación. Critica ferozmente a Salaverría que ignore toda clase de noción de economía, tratando la cultura y la riqueza como conceptos puramente éticos, morales e ideales, cuando implican presupuestos, y aporta esos presupuestos al público lector. Es evidente que Salaverría descuida tratar cuánto valen las reformas que propone, y no indica de dónde ha de salir el dinero para llevar a cabo la regeneración. Para Maeztu está clara esta cuestión: el dinero ha de ser arrancado de las manos ociosas de los aristócratas que sólo dedican su fortuna a lujos.

He aquí una de las principales diferencias entre el tratado salaverriano *En la vorágine* y *La crisis del Humanismo*, de Maeztu, ambos publicados a la altura de 1919: mientras éste considera el lujo un crimen de lesa humanidad, y le echa la culpa de gran parte de las carestías sociales, Salaverría considera el boato, la pompa mayestática y el lujo de las clases dirigentes como un factor imprescindible que no sólo vertebra y organiza la sociedad, sino que también contribuye como ningún otro factor a mantener el orden público y asegurar que la ley se cumpla. Un rey sin ornato es incapaz de imponer, y por esta razón la figura del Presidente es incapaz de infundir idealismo y valores cívicos a los ciudadanos. No es el único artículo de esta época donde expone esta visión. Resulta obligado citar “La propiedad espiritual es la que peligró en el bolcheviquismo” (*ABC*, 22 de noviembre de 1919), soflama anticomunista que cuenta con la virtud de haber sido escrita desde la reflexión serena, lo cual hace ganar en poder de convicción a un autor que, en general, no sabe emplear el tono indignado con tanta destreza como otros compañeros de generación. Salaverría afirma que el Soviet extinguirá las bases de la civilización europea porque coartará el libre ejercicio del ocio intelectual, artístico y cultural. Y de hecho, el tiempo le dio en parte la razón. Marx mismo señaló el peligro de que una sociedad basada en el trabajo automatizara de forma excesiva la vida humana. Nuestro autor añade a la repugnancia instintiva que le merecían los obreros en 1910 una serie de argumentos mejor macerados por los años de ejercicio periodístico: nuestro autor insinúa aliarse con las fuerzas reaccionarias del país sin ser un convencido. La cuestión es obtener gobiernos fuertes, no importa de qué signo, mientras

sean dinásticos y permitan que el régimen no derive hacia una renovación planificada de la sociedad. La teoría no puede sustituir a la tradición:

con la cuestión sindical no sirven las actitudes expectantes. Jamás el deber ha llamado al hombre con más impaciencia. Ciertos espíritus se ven contrariados por la necesidad de tener que ir acoplados con la legión de burgueses capitalistas, reaccionarios, a quienes no estiman mucho; pero la lucha social se ha simplificado de tal modo que los términos medios ya no son permisibles. El más aéreo poeta como el más displicente pensador, necesitan marchar juntos con el fabricante, con el cura y con el diputado mayorista (con el filisteo), porque el destino ha hecho que sus suertes sean comunes.

Estamos a las puertas de una unión de frentes de la derecha que sólo se efectuaría durante la Guerra Civil. Pero volvamos a la polémica mantenida con Maeztu. La reacción de Salaverría a la contestación de su coetáneo será agria y airada, incluso insultante. La contraofensiva no tarda en llegar, y se publica el 13 de febrero con el título “De política”:

Porque yo no sé que haya nada tan descortés y deplorable como un escritor que se rige en dómine y se dedica a repartir patentes a todos sus compañeros en letras. Hay algo más grosero que el insulto, y es la pedantería.

Cuando un individuo llega a convencerse de que él solo posee la verdad, como quien posee una arquita milagrosa, ese individuo cae en continuas descortesías, puesto que humilla a todos sus semejantes. Tratar con compasión a los compañeros, tenerles lástima por sus errores, erigirse en maestro y en protector, eso es falta de civilización.

Lo que le pierde al Sr. Maeztu es su fogosidad de neófito. Se trata de un hombre que está en continuo neofitismo, con las narices al viento, para atisbar por dónde viene la última novedad. Esto lo llaman en inglés *snobismo* y en francés, *rastacuerismo*, y, naturalmente, el neófito, sobre todo el que llega de campos contrarios o enemigos, lo que primero procura es hacer méritos ante las nuevas teorías, o los nuevos partidos en que se abandera, y de ahí surge la exageración y los otros vicios.

La réplica salaverriana es especialmente deplorable por todo el complejo de inferioridad que revela. Salaverría se ve obligado a maniobrar declarando que también lee Historia, que Maeztu no es más que un innovador extranjerizante (idea que se repite en el libro *A lo lejos. España vista desde América*, publicado en 1914) y en lugar de insistir en su argumento principal, desarmado por Maeztu, según el cual las grandes cuestiones de consolidación nacional eran previas al sistema parlamentario, decide arremeter contra el Parlamento mismo, contra la noción filosófica de Democracia, trasladándose a la Antigüedad griega:

Amigo Maeztu, lo que yo detesto es la política meridional, la política de la tradición grecolatina. Para mí, los griegos fueron unos danzantes, a pesar de su filosofía y de su arte; eran unos danzantes, charlatanes, irónicos, amigos de vagar por las plazas al sol; yo los detesto, y usted me ha de permitir esa tan poco usual opinión. Como detesto a todo lo mediterráneo, región de la “plaza pública”, de la política al aire libre. No soy meridional, y mucho menos mediterráneo. Permítame también esta herejía. Con toda la civilización consiguiente, yo detesto el Mediterráneo.

Así pues, se llegaba a la límpida declaración de que el diálogo debía ser desterrado de la política, de que ésta debía convertirse en una cuestión de acción directa en que un mandatario debía ser obedecido por los súbditos. En 1923, esta postura no habría variado ni un ápice. El artículo “La perplejidad ante la política” (*ABC*, 5 de abril) aparece en el momento crucial del fin de la Restauración y el inicio de la dictadura de Primo de Rivera. El año en que apareció la novela salaverriana *El Rey Nicéforo*, de tesis claramente monárquica y curiosa por su extraño humor. En este artículo antiparlamentarista, Salaverría analiza con una buena dosis de ironía sobre los caminos que conducen a un acta de Diputado en las Cortes. Se trata de un texto que aprovecha los defectos del sistema canovista para deslegitimar el liberalismo.

La propaganda germanófila salaverriana, aunque disfrazada de neutralidad (nuevo punto de contacto con Maura) no hará sino confirmar esta sospecha: nuestro autor concibe la política ideal como un espacio vertical en el que un Emperador (no importa su origen o extracción social, es decir, tanto vale el Káiser o el Zar como Napoleón), es a la vez un caudillo militar y un legislador. Todo intento de consensuar la gran política nacional mediante el diálogo parlamentario es un intento de dinamitar los ideales sobre los que debe asentarse un Estado, con los procedimientos descritos en el artículo “El sueño de un diputado”.

Más serena es la reflexión del artículo “El vicio político”, publicado el 17 de julio de 1910. Dejando atrás los insultos, la defensa de sí mismo y las invectivas, Salaverría completa y matiza sus argumentos y les da una forma más sistemática. En su opinión, el ejercicio profesional de la política aleja de sus tareas a los hombres de talento de la nación: escritores, juristas, ingenieros,... de forma que se descuidan las cuestiones prácticas que de verdad pueden hacer por mejorar la nación. Este cuadro salaverriano constituiría una versión seria de “El sueño de un diputado”.

Relacionados con la cuestión de la necesidad de ser prácticos en las tareas políticas, nos encontramos con la obra castellanista salaverriana, de la que forman parte los libros *Vieja España* (1907), *A lo lejos. España vista desde América* (1914), *Los conquistadores* (1918), *Los*

*fantasmas del Museo* (1920) y *Los paladines iluminados* (1926). Como afirma el propio autor, la base y el principio de sus ideas sobre España provienen de la observación a distancia desde Argentina. Salaverrá viajó a Buenos Aires por primera vez en 1909, y lo que vio allí le sirvió para desarrollar un regeneracionismo financiero muy similar al propugnado por Maeztu:

Cinco meses de vida andariega prestan al alma una virtud muy poderosa de síntesis, de crítica y de visión panorámica. Un individuo puede habitar multitud de años en este pozo que llamamos España, y acaso no llegue nunca a sentir el contraste y la perversión de ese mismo pozo donde vive.

La necesidad de inyectar materialismo, el interés por los negocios capitalistas y el desarrollo empresarial, la influencia de los trascendentalistas anglosajones y Carlyle, unen a Maeztu y a Salaverría en la crítica de las políticas puramente ideológicas y formadas de grandes palabras. Aunque Salaverría mantendrá una agria polémica con Maeztu (porque no considera que el dinero para financiar las empresas de regeneración deban proceder de las clases dirigentes), ambos rechazan el hablar por hablar propios de la última Restauración. Lo que enfrenta a los dos periodistas es la postura con la que acabar con el charlatanismo: el socialismo fabiano propio del Maeztu de esos años no es la regeneración desde arriba similar a la de Maura que trata de inspirar Salaverría.

La gente sigue perdiendo el tiempo en una serie de divagaciones intelectuales de fondo estúpido. Encuentro la misma tendencia semimística, casi metafísica, de ocuparse todas las horas del día en problemas abstractos, como son esa misma política, ese mismo teatro, esa misma mujer y esos mismos toros. Todos se duelen de vivir mal, de no tener suficiente dinero; nadie quiere poner la mente en el último y gran ideal de hombre, que es salir de la miseria y dignificarse varonilmente por medio del poder del dinero. [...] A ninguno se le ocurre hablar de negocios, de asuntos materiales.

Una perspectiva fértil para estudiar el pensamiento político de nuestro autor consiste en examinar sus posicionamientos puntuales delante de cada una de las crisis de poder que se suceden en la España anterior a la Guerra Civil. En 1917, parece que su sistema de valores ya ha alcanzado suficiente personalidad como para mantenerse estable hasta 1940, fecha de su muerte. No en vano nos encontramos ante las bases de lo que sería el contenido del tratado político más importante de Salaverría: el ensayo *En la vorágine*, publicado en 1919. El artículo “El futurismo conservador”, publicado en *ABC* el 13 de octubre de 1917, es un perfecto manifiesto de cómo interpretaba Salaverría la revolución comunista y los movimientos de ajedrez que se estaban operando en la España del

momento. La base de su ataque al obrerismo es fundamentalmente nietzscheana, quizás pasada por el filtro de Spengler:

corre hasta los subterráneos del pueblo ese mesianismo catastrófico, esa idea de la irrealidad de España y del aplazamiento.. El pueblo absorbe esta envenenada doctrina y todos los malos instintos se sublevan y fermentan. El sentimentalismo obrerista ayuda a trastornar y remover los posos populares amenazando con hacer imposible el equilibrio social.

Encontramos también en este artículo planteadas de forma muy clara las frases que podrían servir como eslóganes de su naturaleza política: “Admitamos la evidencia del siglo en que vivimos; un nuevo siglo exige nuevas palabras.” Un nuevo siglo exige nuevas palabras... las tendencias de izquierda y derecha han perdido valor y significado, la única opción posible ante la debacle social que representa la revolución es una avanzada conservadora que trate de salvar a la civilización de su naufragio: “¿Qué sentido tiene ahora la palabra conservador? ¿Podremos adormilarnos siempre en las frases de discurso ateneísta o parlamentario?” Los discursos decimonónicos han perdido validez, son pura charlatanería. El siglo XX es un siglo de acción, en el que sólo se puede avanzar hacia la disolución de la sociedad o su defensa a ultranza:

Conservadores somos todos cuantos pretendemos salvar el armazón social y defenderlo contra la amenaza de la plebe turbulenta y terrible. Queremos salvar el contenido de la civilización y restituirle a la vida su sentido legal de cosa perdurable, lógica, equilibrada. Frente a la amenaza de los instintos subterráneos, no vale desertar por un vago sentimentalismo obrerista.

Las invectivas y palos de ciego de 1910 han tomado ya una forma más nítida. Salaverría desree de toda clase de partidos y tendencias anteriores, el patriotismo está más allá de disputas formalistas o banerías.

Las ideologías son actualizaciones de tópicos verbales, lenguajes sentimentales que no se refieren a la realidad del país, incapaces de generar soluciones prácticas. La única forma de inyectar fuerza a las iniciativas políticas es a través de individualidades robustas como son únicamente Maura y Lerroux, a través de formaciones dirigidas por un líder claro. El sistema vigente debe conservarse sólo porque la monarquía es el régimen inherente a la realidad llamada España, pero esto no significa que un Parlamento siga siendo válido para legislar en un país en crisis. Nos encontramos ante las puertas de la

postura antisistema que Salaverría abrazará envalentonado por la experiencia fascista italiana de la década siguiente.

La formulación más clara de la opción dictatorial llega en el contexto de la Primera Guerra Mundial. Cuando las potencias europeas cierran sus Parlamentos para dar plenos poderes a los militares que deben ganar la guerra, nuestro periodista cree que la Historia ha dado un paso hacia delante, y afirma que la sustitución de las discusiones de los diputados por las decisiones de los generales será el principal rasgo moderno que perdurará. El artículo “Pesimismo y Dictadura”, publicado en *ABC* el 27 de diciembre de 1915, contiene con toda contundencia la propuesta de que un dictador tome las riendas de España:

Mucho se ha hablado en estos días de una crisis del parlamentarismo. Pero omitimos decir que la crisis parlamentaria no es un sujeto particular del país español, sino una evidencia universal o, por lo menos, europea. Unánimemente se han cerrado los Parlamentos en Europa. Ello significa, en efecto, que un Parlamento puede ser útil, o sea inocuo, cuando el horizonte nacional está despejado; en los momentos difíciles, cuando hay algo verdadero *que hacer*, el Parlamento, bien se ha visto, es una quimera y un estorbo.

Es incomprensible la actitud que toma nuestra política frente al parlamentarismo. Cuando Europa lo denuncia como nefasto o inservible, nosotros le otorgamos una consecuente santidad. Era el momento hábil para dar de lado a un organismo que dificulta y estorba. Además, ¿estamos seguros de que el parlamentarismo, en su forma actual, ha podido penetrar en el alma de la nación? ¿Se ha nacionalizado, efectivamente, el Parlamento en España? ¿Lo ha digerido la Patria? ¿Resulta hoy menos pegadizo y extranjero que el primer día...?

Se habla de un poder personal... Es notorio, en cambio, que España ha tenido fuerza y razón evidentes cuando ha obedecido a una voluntad personal, llámese Cisneros, Carlos V, conde de Aranda, Prim. Pero esta cualidad no es privativa de España; corresponde a todos los pueblos. En Francia son Richelieu, Luis XIV, Robespierre los geniales dictadores que llevan la nación a extraordinarios destinos. La grandeza de Alemania y de Italia se debe a sus patrióticos dictadores.

Así pues, el Parlamento español no sólo sería un ente inútil para nuestro autor, sino además también un injerto extranjero incapaz de dar sus frutos en un territorio extraño y abonado sólo para la monarquía y el imperio. El tímido artículo “El sueño de un diputado”, publicado en *ABC* el 23 de octubre de 1908, quedaba ya lejos. Se trataba de un texto situado en la tradición de Larra, la de la sátira política en que se implica un yo autobiográfico ficticio. Diez años después ha desaparecido la ironía, y las propuestas del periodista han tomado cuerpo y consistencia. El comentarista divertido y distanciado ha dejado paso al polemista furibundo y, quizás, hasta influyente.

El tiempo pareció dar la razón a Salaverría. En 1923 se producía el golpe de estado de Primo de Rivera y se instauraba en España un régimen autoritario inspirado en algunos aspectos en Mussolini, aunque el Directorio militar español subrayó siempre sus diferencias respecto al fascismo italiano. Nuestro periodista se apresura a jalearse el golpe y, lleno de esperanzas, escribe el artículo “En la hora culminante” (*La Vanguardia*, 25 de setiembre de 1923) y cree que la nueva situación política sitúa a España en un lugar avanzado en cuanto a evolución interna. Por fin, el país imita a Francia, Grecia, Hungría, Italia y Portugal y liquida el caduco parlamentarismo:

La crisis de la autoridad afecta a todo el mundo, y también en todo el mundo ha producido el mismo efecto: una reacción de fuerza. Únicamente pueden variar los instantes de estas reacciones, su intensidad y sus formas externas.

El movimiento fascista en Italia es el caso más llamativo, más típico de esta reacción. Pero es que con independencia de Mussolini se da el hecho en Hungría, y después en Grecia, y en el mismo Portugal se advierte entre las personas responsables una rectificación de ideas que, en el caso preciso de Guerra Junqueiro, llega hasta el repudio de la obra «Patria», por lo que tenía de destructora y libertaria. En cuanto a Francia, es cierto que no ha tenido que reaccionar en el sentido de la fuerza; pero es simplemente porque desde agosto de 1914 Francia no ha interrumpido la orden de la «unión sagrada». En Francia se vive virtualmente dentro del régimen militar desde que comenzó la guerra.

La clase militar vehicula el abandono de las formas de gobierno inútiles y paralizantes, restaurando las jerarquías sociales y deteniendo a la hidra revolucionaria. Según la apreciación salaverriana, en Francia había quedado demostrado que, ante una crisis como fue el inicio de la Guerra Mundial, un Parlamento resultaba definitivamente un estorbo.

Hasta aquí hemos examinado la relación de Salaverría respecto al obrerismo, el Parlamento, las doctrinas de Maura y el régimen de Primo de Rivera. Pero hay otras cuestiones políticas que reciben una gran parte de su atención periodística. Una de ellas es la cuestión de las relaciones generales entre España y la América de habla hispana. El artículo “España – América”, publicado en *ABC* el 18 de abril de 1909, es un caso arquetípico de artículo híbrido salaverriano en que se combinan cuestiones literarias (el comentario de la novela de Enrique Larreta *La gloria de Don Ramiro*), historiográficas (la denuncia de los trabajos extranjeros que atacan el antiguo colonialismo castellano) y políticas (la creciente recuperación del amor a la metrópolis por parte de los intelectuales y dirigentes de las Repúblicas, la desatención de los Gobiernos españoles por las cosas de



Ultramar y el “misterioso” nepotismo de la Academia española, que ni premia ni se interesa por las letras hispanoamericanas).

Si bien es cierto que Salaverría, fascinado por las dimensiones de la demografía americana y el crecimiento comercial de Argentina, trata de reclamar la atención sobre la cultura escrita por hispanoamericanos, también es cierto que su visión es netamente colonialista e imperialista. Si bien llama hermanos a los escritores del otro continente, es a través de un imperialismo moderno (él lo llama “anglo-sajón”, es decir, vehiculado a través de intereses económicos y tratados comerciales ventajosos) como nuestro autor intentaría unir de nuevo a los pueblos afines, unidos por un origen común glorioso y civilizador.

Por esta razón se detiene en la novela de Larreta: Salaverría únicamente elogia libros hispanoamericanos que le parezcan “castizos”, muestras de las raíces comunes que unen a la cabeza del Imperio, Castilla, con sus hijas transoceánicas. La novela de Larreta y el *Martín Fierro* son las obras que nuestro autor considera, por distintas razones, dignas de mención. El poema de José Hernández (lo veremos al tratar los libros de ciclo americano del autor) le parece una reproducción de las formas de poesía popular castellana, mientras que *La gloria de Don Ramiro* es un texto que trata de revitalizar el pasado caballeresco y aristocrático de los españoles. Si bien es cierto que nuestro autor realiza cierto esfuerzo para comprender y dar cabida al mundo hispanoamericano, ¿hasta qué punto su visión es equiparable a la de un Unamuno o un Juan Valera, quienes trataron a la cultura de las repúblicas independientes otorgándoles plena autonomía? Pasajes ciertamente lúcidos de nuestro autor se ven de pronto eclipsados por torpes afirmaciones de carácter expansionista panhispanico. En los momentos mejor dotados de visión histórica, encontramos mensajes orientados hacia la hermandad, en un sentido muy próximo al que actualmente reina en el seno de las comunidades lingüísticas iberoamericanas y la asociación de las Academias de la Lengua de todas las naciones:

Lo que se necesita es “universalizar” la lengua, y no localizarla; hace falta que el castellano sea una lengua mundial, intercontinental, sin patria fija; que la lengua sea una patria por sí misma, que la Academia deje de pertenecer a Castilla y se transforme en universal...

Descoyuntemos los miembros demasiado rígidos. Que los numerosos componentes del conjunto hispanico se mezclen y se busquen. Todo esto se puede conseguir por el idioma castellano.

Por otra parte, un poco más abajo, nos encontramos con la siguiente afirmación: “Nosotros podemos hablar sin ninguna timidez del “imperialismo castellano”. Puesto que andando un siglo de lucha hablarán en castellano más de 200 millones de personas.”

Así pues, la tesis es sencilla: España debe encabezar un Imperio que, si bien no tiene traducción política explícita, existe como realidad espiritual expresada en el empleo común de la lengua de la metrópolis. Salaverría sigue pensando que es o debería ser España la nación que irradie civilización (y no Francia como afirma que es en la actualidad) y traiga riquezas a sus antiguas colonias. Cualquier acción recompensadora de talentos “de allí” por parte del Gobierno español tendría como fin reforzar una unidad territorial o política, no se trataría de un acto de generosidad desinteresado. Asimismo, toda campaña de promoción destinada a aumentar el prestigio español en América tendría un fin estrictamente idéntico.

Relacionada con la defensa de la integridad del legado imperial español hallamos los artículos políticos dedicados a la cuestión catalana. En nuestra selección aportamos tres que nos transmiten una idea muy clara de qué opinaba Salaverría sobre el Nacionalismo interior no sólo catalán sino también vasco. Se trata de “Un nido separatista” (*ABC*, 22 de junio de 1916), “Viaje a Cataluña. ¿Qué piensan los intelectuales?” (*ABC*, 25 de junio de 1916) y “El tono catalanista” (*ABC*, 26 de febrero de 1919). Los dos primeros forman parte de una serie unitaria de crónicas que Salaverría escribió durante un viaje a Cataluña especialmente fructífero en lo literario: por esta razón deben completarse con artículos de otros géneros también recogidos en nuestra antología: “El teatro catalán” (*ABC*, 3 de julio de 1916) y “Lo que dicen las Ramblas” (*ABC*, 11 de junio de 1916).

En “Un nido separatista”, Salaverría nos relata su visita al Institut d’Estudis Catalans de la mano de nada menos que Eugeni d’Ors. La labor filológica de los estudiosos reunidos alrededor de Marià Aguiló aún despiertan en él cierta admiración, pero nuestro periodista acaba riéndose de su celo antiespañol, acusándoles de preferir voces francesas e italianas a palabras existentes procedentes del castellano para construir un idioma artificial cuanto más alejado del español mejor. Acto seguido, ataca al conservadurismo catalán y lo acusa de ingenuo y ruralista. Según Salaverría, los líderes catalanes seducen a las masas y aprovechan la amenaza obrera para sacar partido de ella y hacerse fuertes con el impulso irracional de las turbamultas revolucionarias. Nuestro autor cree que la derecha catalanista pagará muy cara su supuesta alianza con los anarquistas y otros elementos de disolución, porque la fuerza que pretende disgregar España es la misma que pretende aplastar el sistema liberal capitalista.

“Viaje a Cataluña. ¿Qué piensan los intelectuales” es, desde un punto de vista conceptual, el texto más rico de los tres. En él desarrolla una de las constantes que definirán el pensamiento político salaverriano: el siglo XIX ha inventado unas teorías y unos antagonismos que han perdido todo el sentido una vez entrado el siglo XX. La única

política útil y moderna es reforzar las naciones estado europeas como focos de civilización y fortalecer las jerarquías clásicas que se han visto amenazadas desde las revoluciones liberales. Por esta razón afirma que “el siglo XIX es el triunfo de las dictaduras intelectuales; el éxito de las cien personas sobre la masa, o sea contra la Naturaleza y la realidad. Los catalanistas insisten en ese sistema de los cien.” Como intentan demoler España desde postulados democráticos, sus presupuestos son ya caducos. Las dualidades con las que los catalanistas desprecian el centralismo español han perdido su razón de ser.

De los tres textos puramente políticos, sin ninguna duda, el más violento y menos razonado es el publicado en 1919. A esas alturas, nuestro periodista afirma, sin más, que el catalanismo es “pedante, es altanero, es ofensivo, es jactancioso, es falaz. Ofende, irrita, molesta, abrume y fastidia.” Las tesis anticatalanistas de nuestro autor conservaban, durante la Primera Guerra Mundial, cierto volumen de argumentación que ya ha desaparecido tras el nombramiento de Cambó como Ministro de Obras Públicas. El artículo explica cuáles son las reacciones nerviosas de disgusto visceral que las palabras de los catalanistas (Salaverría les llama “caudillos” provincianos) le suscitan. Y a continuación trata de describir la imagen humillante que los intelectuales y líderes catalanes difunden de los españoles: jornaleros incultos incapaces de organizar un estado eficaz.

Pero Salaverría no sólo ataca al catalanismo desde crónicas políticas, sino que también utiliza la crítica literaria para desgastar a la clase dirigente catalana. El 3 de julio de 1916 aparecía en *ABC* el artículo “El teatro catalán”, donde nos describía ampliamente su idea de Hispanidad:

Pero ha llegado el tiempo en que Castilla no es toda España, ni Madrid es completamente la capital de España... Para el que escribe estas líneas, la idea de España se está amplificando y diversificando cada vez. España es Castilla, y Madrid, y Vizcaya, y Barcelona, y Buenos Aires, y Manila. Se convierte cada vez en una expresión histórica, idiomática, cultural. Es un vehículo universal para el pensamiento, y una concavidad elástica, blanda, donde iniciar nuevas formas. Ese mundo español, además, se le ve lleno de recuerdos y tradiciones, de polémicas y aspectos vírgenes que aguardan la mano del pensador y del artista; es un mundo preñado de carácter, de interés, de grandeza, de nobleza, de originalidad; y abarca incontables climas, archipiélagos, continentes, ciudades que mueren y urbes que nacen como humanas explosiones. Yo no comprendo que los intelectuales más eximios de Cataluña acepten el yugo de los caciques locales, y hagan esa triste omisión de su derecho a compartir los grandes trabajos del mundo hispano.

El artículo, dedicado a defender el hecho de que Ignasi Iglesias presentara al público una pieza de tema español en lengua catalana, debe relacionarse con el temprano

“España como fuente de literatura” (*ABC*, 18 de diciembre de 1907). La posición de Salaverría no ha variado un ápice: el mundo hispánico es sobradamente capaz de nutrir a la literatura de temas propios y a la vez universales. En esta ocasión, los dardos contra el catalanismo no se revisten de esa molesta retórica del insulto que suele utilizar nuestro autor cuando trata este tema, hecho que permite uno de esos valiosos oasis de lucidez que se observan en la crítica salaverriana en cuanto se abre una brecha en el telón extremista de su ideario político.

La pregunta que se plantea nuestro autor es por qué un talento catalán de la talla de Iglesias se ve obligado a estrenar en Terrassa y no ha podido llevar su obra a un teatro barcelonés. La rancia burguesía catalana ha impedido ese estreno, la misma burguesía que, bajo la bandera del catalanismo, impide que el talento catalán, al que Salaverría dedica calurosos elogios, se desarrolle con la universalidad que merece. La solución al problema, sin embargo, es bastante previsible: escribir en castellano y hacer revertir ese esfuerzo calificado de “regional” (para Salaverría, Guimerà escribe en una lengua “dialectal”) en el ámbito superior e internacional del mundo hispano.

Cerramos nuestra muestra de artículos políticos con el texto “El Conejo de Indias” (*ABC*, 4 de julio de 1931), de tono e intención muy unamunianas, donde Salaverría se duele de que la naciente República no sea más que un campo de experimentos que muy poco tenga que ver con el fondo real español. Para nuestro autor, ninguna palabra puede tener un sentido peor que “teoría”, o “probatura”. Se trata de la misma idea que utilizaba cuando describía la labor disolvente del nacionalismo catalán. Los experimentos son un resto del siglo XIX, un resto que lastra el libre desarrollo de la nación. Las visiones, las tentativas, según Salaverría, deberían sustituirse por lo que funcionó durante siglos y demostró su utilidad. Nuestro autor alcanza la fecha clave de 1931 creyendo que la República es un injerto inútil, una pérdida de tiempo, una forma de interinidad. Y desarrollará estas ideas en el opúsculo *El instante dramático*.

### **2.3.- Salaverría, crítico literario**

La inexistencia de crítica literaria en la España contemporánea es un problema sobre el que nuestro autor reflexiona frecuentemente, a pesar de ser un mal crítico. Como

cuando se permite opinar sobre poesía o novela, a menudo para diagnosticar lagunas, crisis y estados de decadencia, se detecta en la prosa crispada y en sus juicios una ausencia de lecturas oportunas que le impide, en general, valorar positivamente (como él dice que desearía) el entorno literario al que le tocó asistir.

El primer texto de crítica literaria publicado por nuestro autor forma parte de los 58 artículos que envió desde San Sebastián a *El Gráfico*, de Madrid, entre julio y diciembre de 1904, mientras trabajaba de cartógrafo en la Diputación de Guipúzcoa (retuvo el empleo hasta 1910). El artículo se titula *La Atonía Española. Falta de Idealidad*, y fue publicado el 15 de octubre. Se trata de uno de los escritos más importantes de su obra, se enmarca de pleno en el regeneracionismo propio de la época, y se inicia con unas lamentaciones sobre la falta de poetas en España. Durante todo el desarrollo de nuestro trabajo no perderemos nunca de vista este pequeño artículo que contiene en sí todo el programa ideológico del autor. Hay que tener en cuenta que Salaverría debía desconocer por completo las primeras obras maestras de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, cuyas *Soledades* y *Arias Tristes* datan de los dos años inmediatamente anteriores. Era casi imposible que Salaverría, residente en San Sebastián, conociera estos dos textos. Esa falta de poetas denunciada por el joven Salaverría se debe a la muerte de los grandes maestros de la Restauración, Campoamor y Núñez de Arce, cuyos versos, aunque anacrónicos y “propios de otra época distante y diversa”, servían de sucesores dignos a los grandes clásicos del Siglo de Oro. La ausencia de poetas es considerada un índice inequívoco del nivel desesperado de postración en que se encuentra la nación:

¿Quién no lo ha observado?... En España no nos quedan poetas. Y ved un hecho que debiera afligirnos, aterrarnos, y que ni tan sólo un leve suspiro nos arranca. ¡No hay poetas en España!, puede gritarse actualmente, en la seguridad de que nadie se inquietará poco ni mucho.

Pues bien; sólo este caso puede servir de comprobación al fuerte y abrumador marasmo en que la nación española yace. Nuestra profunda indiferencia invade todos los campos, aun los más sagrados y puros, y ante la caída de los más grandes ideales los españoles nos cruzamos de brazos sosegadamente, no con la serenidad estoica ni con la resignación cristiana, sino con la cínica indiferencia del más bajo epicureísmo.

Debe anotarse cómo Salaverría considera el quehacer poético como un trabajo absolutamente alejado de cualquier postura acomodaticia, capaz de ayudar como ningún otro a la regeneración del país. La ausencia de poesía no es una tragedia circunscrita únicamente al plano cultural: para Salaverría, y esta será la idea que recuperarán los

escritores fascistas de los años 20, la cultura débil es indicio no sólo de un pueblo decadente sino también de un pueblo incapaz de resurgir. Cuando vuelva a haber poetas que nutran la nación de energía afirmativa, nacerá un nuevo imperio español que implantará una civilización original en todos los pueblos inferiores que conquiste, tal y como ocurrió con la cultura católica y renacentista española exportada al Nuevo Mundo.

La afirmación sitúa a Salaverría en una curiosa versión del Modernismo no muy alejada de otros autores que también fundían el ejercicio de la literatura con la necesidad de exaltar los valores propiamente españoles en un intento de reactivarlos para su exportación a Europa y América. Ángel Ganivet o Eduardo Marquina serían dos buenos ejemplos de quehacer modernista orientado no hacia un aislamiento de la actividad artística hacia sí misma, sino hacia una causa nacionalista éticamente justificada.

Así se expresa de forma inequívoca el binomio inicial de toda su obra:

Porque es preciso, en la vida de los pueblos y de los individuos, una cierta y poderosa inclinación hacia el ideal. Ese ideal es como el señuelo de las voluntades, que las arrastra adelante, que las alienta y las conforta. El ideal es como la sal de toda existencia; es el objeto dorado que alumbra nuestros días y que dirige todos nuestros esfuerzos. El ideal es lo que expansiona los pueblos y hace crecer a los individuos; es lo que presta dignidad, fuente de heroísmos, grandes hechos, justas y nobles ambiciones.

Cuando los pueblos tienen esa sed sagrada del ideal, suelen crear una civilización. Del fondo de la raza suelen levantarse todas las energías, las más diversas, como una flora exuberante: el esfuerzo colectivo, puesto en actividad y alentado por aquella sed de ideal, se manifiesta en grandes impulsiones generosas; y surgen, al fin, los hombres sabios, los hombres filósofos, los capitanes, los poetas, los artistas...

Pero en España, ¿quién sabe si ese esfuerzo colectivo, esa impulsión nacional se habrá invertido? En tal caso, nuestro ideal, en lugar de ascender, decae; y en vez de las altas y gloriosas nubes, busca la opima tierra... ¿Por qué, entonces, compararnos con el caballero Quijote? No; comparémonos más bien con su barrigudo escudero.

Estas ideas se repetirán en todos los ensayos de tema castellanista, incluido *Vieja España* (1907), que fue prologado por Benito Pérez Galdós, el autor que dio el definitivo espaldarazo a nuestro autor para que realizara el salto hacia la notoriedad literaria.

La obsesión de nuestro autor consiste en señalar una crisis generalizada en la conciencia de Occidente, palpable en todos los órdenes del saber y la creación artística. La

denuncia de esta coyuntura aleja a Salaverría de la justa apreciación, en poesía, de Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez, limitando sus juicios a algunas muestras de la poesía rubeniana o a versos simbolistas de autores menores. En la novela, frente a la amplia atención destinada a Galdós y Baroja, son llamativas las ausencias de Pérez de Ayala o de Gabriel Miró, esto es, de aquellos autores que realmente podrían haber matizado su postura pesimista. Además, la sañuda campaña de desprestigio y persecución de Unamuno ocupan demasiado lugar en la retina salaverriana: lo que él considera “poesía incompleta” unamuniana o su ensayismo “ruidoso”, le impiden observar el conjunto de una obra en relación a las circunstancias y corrientes tanto españolas como europeas y hasta iberoamericanas.

Sin embargo, algunas reflexiones orientadas hacia el tema de la profesionalización del escritor contemporáneo, como la contenida en el artículo “Algunos libros”, publicado en *ABC* el 14 de marzo de 1917, no dejan de ofrecer interés:

¿Cómo explicaríamos la falta de críticos literarios profesionales? Nunca se han escrito en España, y en todo el mundo, tantos artículos, crónicas y ensayos. Obligado a tentar los asuntos cotidianos y múltiples, el articulista adquiere un poco la cualidad de la mariposa: detenerse un momento, y pasar... Además, el articulismo moderno está obligado a rozar muchos problemas sociales, políticos, costumbristas, filosóficos; se hace, siquiera al paso, constantemente crítica. Siendo, pues, todos algo críticos, nadie quiere o tiene tiempo para detenerse y ahondar en aquella crítica concienzuda, meticulosa, inquisitiva, que usaban nuestros padres. De todos modos, el empleo de crítico profesional y delicado se halla vacante. Hay muchos empleos que aguardan al empleado, en esta nación de los opositoristas y los desocupados...

El resto de artículo se dedica a tres libros: *Corazones sin rumbo*, una novela amorosa de dudoso gusto de Pedro Mata, *El Luchador*, de López Pinillos y una colección de sainetes de Arniches. La selección ya nos da cierta idea de la puntería salaverriana a la hora de seleccionar títulos bajo el criterio de trascendencia literaria. Como hemos apuntado, con una mezcla de desconocimiento, de derivación ideológica y de escasez de preparación, le impiden describir adecuadamente el medio literario.

Así pues, podemos aventurar algunas de las características generales de la crítica literaria publicada en periódico por parte de nuestro autor: para empezar, se trata de un crítico discontinuo e ideologizado, cuya dedicación a la crítica literaria es subsidiaria a su preocupación política. Esta inclinación implicará dos consecuencias: por un lado, la omnipresente preocupación patriótica vertebrará todos sus juicios y los alejará de cualquier tipo de autonomía; por otro, la cantidad de artículos dedicados a la glosa y comentario de

libros pasados o actuales será notablemente inferior a los de contenido político, aunque en nuestra selección esa diferencia no se pueda percibir con claridad (el inventario sí arroja luz con suficiente amplitud sobre el tema de la enorme mayoría de artículos de nuestro autor). Además, si ya era escasa su producción de crítica literaria, ésta no se presentará nunca descontaminada de política: subyacerá siempre la cuestión de si el texto examinado es útil a la Patria o no. En definitiva, Salaverría, en general, es un autor incapaz de trazar un itinerario firme o de plantear una panorámica suficiente de las letras de su tiempo.

En el presente capítulo nos ceñiremos a los juicios salaverrianos destinados a autores puramente literarios, dejando claro que la tarea salaverriana es especialmente importante en el campo de la teoría del periodismo. Allí es donde sus juicios se acomodan mejor a la actualidad, allí es donde sí subyace cierta observación rigurosa transportada a un amago de teoría. Tanto es así que hemos querido dedicarle una sección aparte. Hablando de la oposición entre “reporter” de origen anglosajón y ensayista de fondo, del impacto de la prensa industrial sobre la creación de contenidos ideológicos, de las relaciones entre partidos políticos y grupos de presión, allí es donde encontramos interés por desentrañar la realidad de su tiempo.

Mucho menos rica es su valoración de la creación literaria, aunque sea posible seguir la trayectoria estética de nuestro autor y resulte interesante relacionar su naturaleza conservadora e inmovilista. Sobre una base regeneracionista desarrollada durante la década de los años 10, Salaverría intentará por todos los medios posibles desprestigiar la literatura modernista, señalando al realismo como única opción “válida” o “razonable” de ocuparse de los temas nacionales (los únicos que valdrá la pena tratar en una obra literaria), y tratando de crear una ortodoxia realista que luego, en la década siguiente, lanzará sobre las estéticas de vanguardia.

Sin embargo, así como la filiación antimodernista de Salaverría (que examinaremos a continuación) no admitía brechas ni contradicción alguna, hallaremos muchos más matices en la crítica salaverriana relacionada de algún modo con las dicciones y estéticas de confrontación vanguardista. De algún modo, podremos presentar a nuestro autor, a la vez, como un impulsor de las rupturas de Vanguardia, y a renglón seguido, observaremos cómo ataca con especial furia los resultados obtenidos por los intelectuales ultraístas.

Esta situación se produce en cuanto Salaverría se da cuenta de que la lengua costumbrista o tradicionalista es incapaz de vehicular una reivindicación nacionalista, y que un nuevo modo de entender el ensayismo patriótico debe abrirse paso a dicciones



irracionalistas (por ejemplo, a excursos épicos) a la vez que se consigue no salirse del racionalismo equilibrado del que hablábamos un poco más arriba.

Salaverría siempre aborreció la bohemia, y así lo dejó consignado en su artículo “Bohemia y avaricia” (*ABC*, 13 de marzo de 1910). La lectura que nos ofrece de la cultura modernista tiene mucho que ver con su proyecto regeneracionista. La literatura debe ser espejo de costumbres robustas, y debe alejarse de todo decadentismo moral y de cualquier tentación de abandono material y desaliño personal. Los literatos deberán ser fuertes, instintivos y atléticos, y no vagabundos anémicos ni bardos ojerosos:

En Francia hay exceso de miedo, exceso de ahorro y de previsión; allí existen, como tipos de contrabalance los vagabundos, los *cheminaux*, y para cantar sus proezas se ha hecho una extensa literatura de la que Maupassant es el eje; también existe el tipo del bohemio literario, a lo Verlaine, que se emborracha, rueda por las calles y muere en un hospital. Pero en Francia no hay peligro de perdición; desde el labriego hasta el más fino literato, aquellas son unas gentes que sienten pánico ante el sufrimiento o la escasez, y todos trabajan asiduamente para librarse de la miseria, y del conjunto surge la riqueza y civilización de la Francia. [...]

Haría falta orear esta Península, que permanece apartada de Europa. Que entrasen los aires del mundo, para que muriesen los resabios sucios de otro tiempo, para que huyesen las manías, el musgo y el moho, nuestros contumaces resabios, nuestras falsas opiniones. El culto del hambrón, del bohemio y del desprendido es un culto vicioso que tenemos que ahogar. Nos está matando una peste literaria profundamente inmoral. Desde luego, la literatura picaresca había que quemarla.

El subjetivismo propio de la estética simbolista choca con la necesaria descripción de la verdad, y el lirismo propio de la prosa finisecular impide que los temas candentes de la actualidad reciban un tratamiento propio. Al examinar un libro de Anatole France publicado en 1915, nuestro periodista afirma que:

Es triste ver un hombre en el instante supremo de su patria quedar rezagado, inhábil para incorporarse a la masa de sus contemporáneos. Francia exigía de sus hombres las palabras decisivas; Anatole France busca en su corazón y no encuentra más que las palabras de siempre. Es que el corazón se había cristalizado hace mucho tiempo. Detrás de la pluma, ¿había de verdad un hombre? Aquí el hombre se convirtió en un concepto, en un libro; papel y tinta, frases acordadas.

Los libros de la guerra vendrán después. ¡Que los dioses nos libren de los centelleantes lirismos dannunzianos...! Los libros de emoción, de verdadera polémica, los libros *explicativos* de esta guerra saldrán acaso de Rusia, seguramente de Alemania.

El artículo “Un libro de Anatole France”, publicado en *ABC* el 11 de julio de 1915 nos ilustra hasta qué punto la utilidad era el criterio utilizado por Salaverría a la hora de

valorar un libro. Si una obra no transmite información, es innecesaria y superficial. Una novela debería configurar el retrato de un pueblo o de un tipo humano. Los sentimientos de unos personajes deberían ser representativos de las grandes pasiones humanas. Un ensayo debería aportar conocimientos exactos sobre la materia de estudio sin veleidades estilísticas ni mezclas de género.

La función de la crítica literaria sería policial: extirpar la literatura inútil y desmoralizadora. España necesitaría un gremio sólido de críticos literarios que exigieran obras útiles y profundas, capaces de movilizar a la opinión pública. La lucidez intermitente de Salaverría se nos revela en párrafos como el siguiente, procedente del trabajo “Algunos libros”, publicado el 14 de marzo de 1917:

La crítica literaria sufre entre nosotros, y tal vez en otras naciones también, una especie de crisis. La palabra crisis va perdiendo mucho valor, por lo apresuradamente que se la aplica y porque la usamos con frecuencia para disculparnos de tener que ahondar en los problemas; pero en este caso indudablemente existe una notoria languidez de la crítica, y los críticos profesionales, al modo de *Clarín*, faltan hoy en el campo de las letras.

Este elogio de la figura del crítico literario profesional disuena enormemente del artículo “Literatura de *Clarín*” (*ABC*, 11 de noviembre de 1917), texto en que Salaverría nos da una muestra más de su torpeza teórica y su incapacidad por ofrecer transparencia intelectual. En sus ataques a Leopoldo Alas, parece que nuestro autor esté hablando de sí mismo:

Era *Clarín* un escritor *ruidoso*. A él le sucedía lo que a todos los autores *de ruido*: mientras vivió, mientras su pluma imperaba y tiranizaba al público, la gente sentíase incapaz de rebelarse con la más exacta forma de rebelión literaria, que es el desvío; *Clarín* pesaba sobre todos, y no había libertad posible; pero al punto que la pluma tiránica cayó definitivamente, el público se liberó de su déspota. Nadie volvió a leerlo.

Además, aparece la ya habitual obsesión de nuestro autor con la construcción de las reputaciones y las famas.

Como episodio literario, *Clarín* ha sido el más resonante de los últimos tiempos. No lo fue, como Quevedo, por la vida airada y movediza, sino por la vibración egolátrica, por sus ataques tendenciosos, por vivir *marcialmente* la literatura. Metió gran ruido. Si el escritor, como el fabricante de jabones, necesita acudir al reclamo sensacional para facilitar a sus libros una buena carrera, no hay duda de que *Clarín* con sus *Paliques* abrió a su literatura las puertas de la fama. Supo fabricarse una incomparable publicidad. En esto se le parece también Unamuno.

El tiempo pasa; los *Paliques* se marchitan; la posteridad recoge la obra y arranca todo lo inútil, accesorio, temporal. ¿Qué queda entonces de *Clarín*? Todavía apartamos muchas páginas inútiles, ensayos circunstanciales, novelas pesadas. Quedan unos cuentos. Separamos aún más, porque algunas frases ingeniosas nos resultan marchitas, y el humorismo intentado ya no nos convence. Y queda, como último cogollo, como el aroma del espíritu de *Clarín* (ese aroma que ha de tener todo escritor durable), una como tristeza entre mística y filosófica.

Salaverría elogia calurosamente los cuentos del autor de *La Regenta*, califica de “pesadas” sus novelas y considera los *Paliques* como muestra de un humor grueso con que presuntamente Alas trató de buscar publicidad halagando el sentido más vulgar del público lector de periódicos. Resulta difícil conciliar la constante demanda de una crítica literaria seria con los juicios emitidos sobre Leopoldo Alas: “¿Por qué se han reeditado esos *Paliques*...? Hoy parecen simulacros de literatura, osamentas sin nervio.”

A continuación, una vez ha criticado a fondo el humor y el espíritu satírico de Alas, nuestro autor aprovecha para arremeter contra Unamuno, considerando a Clarín y al rector de Salamanca (y aquí acierta) escritores con origen y orientaciones comunes:

*Clarín* suena a Unamuno. Es en ambos el mismo tono de *catedrático*. Hay un tono de catedrático en ciertos escritores, que se distingue, que no puede evitarse. Además, el tono de Clarín y de Unamuno es el *catedrático-cantábrico*; porque cada región climatológica tiene su aire especial, y un catedrático del Mediterráneo no suena lo mismo que otro del Cantábrico. Clarín es un catedrático cantábrico que lee mucho, que sabe mucho, que vive sobre los libros, y que, en suma, se halla al tanto de las cosas del mundo por intersección de los libros. Una vida universitaria y libresca. Vive en una pequeña capital de provincia, húmeda y lenta, donde se agrava todavía más su catedraticismo. Es, entonces, un catedrático muy catedrático; re-catedrático. Y su literatura, sus cuentos, sus imaginaciones, todo gira en rededor de los libros, sobre motivos de libros.

La crítica salaverriana contra Unamuno (por lo menos la única parte aprovechable) consiste en acusarle de haber rebajado el discurso intelectual para dirigirlo a personajes que no merecían la atención, mientras se descuidaban grandes temas de la actualidad internacional. Una vez más, Salaverría demuestra no conocer a fondo la obra del autor de *Niebla*, sobre todo la publicada únicamente en libro, puesto que no se pronuncia ni sobre su filosofía existencialista y metafísica más sólida, ni sobre la atención que los problemas de España merecieron constantemente a Unamuno.

He ahí un escritor sabihondo que se coloca al nivel de un currinche de diario izquierdista, y arremete contra los pobres germanófilos o reaccionarios de última fila. Ensayo contra la estultez

cotidiana, fatal y eterna, contra la estultez vulgar y de primer plano, todo su arsenal erudito y filosófico que le aportan las bibliotecas, las revistas y los periódicos.

Una de las graves faltas de perspectiva cometidas por Salaverría proviene del hecho de tratar a Unamuno y Alas como meros humoristas, satíricos al estilo de Larra, escritores que hostigan una sociedad criticando sus costumbres. Su ataque a las *Memorias de infancia y mocedad* es especialmente cruel y arbitrario porque en ese libro, Unamuno elogiaba a Salaverría y lo incluía en una lista de intelectuales vascos que según él, más darían qué hablar en los años venideros vehiculando el pensamiento vasco moderno. Salaverría no ha construido (como sí Maeztu) una imagen del intelectual contemporáneo, el humanista cuyo discurso trata de referirse al mundo en su totalidad. Su enfoque sigue siendo decimonónico, el del escritor pendiente de su realidad social circundante, que apunta sus costumbres, filia su casticismo y propone reformas de educación a través de la sátira humorística. En realidad, *Clarín* fue pionero en acercar los grandes temas al periodismo, en trazar una línea coherente y totalizada de pensamiento con raíces en múltiples disciplinas o ramas de saber: Derecho, política, Filosofía, Literatura, Arte, Religión. Salaverría confunde (o una deliberadamente) la crítica con la oposición partidista de izquierdas.

*Clarín* y Unamuno siéntense en realidad del tamaño del vulgo, discuten con él, se irritan contra él. Saben más que el vulgo, son más inteligentes que el vulgo; pero tienen la misma naturaleza que él.

La *gracia* es muy parecida en *Clarín* y en Unamuno. En sus artículos, sobre todo, ambos presumen de ingeniosos, y tienen, es verdad, una clase de chiste que huele también a erudito y a aula universitaria. No es el ingenio fácil del escritor espontáneo, naturalmente gracioso; es más bien un ingenio forzado, fruto de la voluntad y de la inteligencia.

A las figuras decadentistas, a la labor intelectual de Unamuno y Clarín, Salaverría opone la obra en bloque de Benito Pérez Galdós, a quien dedica el texto “Un escritor secular” (*ABC*, 25 de enero de 1919). Como Unamuno, lo que más admira nuestro autor de Galdós son las novelas del romanticismo liberal, el retrato de una época preñada de idealismo orientado a la práctica revolucionaria y la aventura, fusionada esta sed de acción con la fascinación por la historia bélica de la España ochocentista, llena de guerrilleros valientes y entregados a causas con un fanatismo imposible de verse en el siglo XX.

El siglo XIX acude a nosotros entre las páginas galdosianas; lo vemos desplegar enteramente y percibimos todo su sabor especial: tribunicio retórico, romántico... Es el tiempo en que el heroísmo puede todavía emplearse por causas literarias; en que se puede morir por meras

palabras; en que, sobre todo, el ideal está muchas veces limpio de todo contenido práctico. Las personas tienen un valor decisivo, porque el sentido reciente de la masa y de lo anónimo democrático no abruma a los ochocentistas. Las figuras, las personalidades, lo mismo un general como un orador, tienen virtud para arrastrar a las multitudes.

El gusto salaverriano por la épica lo aleja aún más del simbolismo y lo acerca puntualmente al futurismo. El arte debe enfrentarse al decadentismo y los esteticismos finiseculares para afirmar el carácter real de la vida, dramático y violento. Por esta razón, en los años de Primera Guerra Mundial, nuestro autor afirmaría que

¿No es frecuente oír decir que esta guerra es fea? Digamos que es cruel y espantosa; ¡pero, fea...! El oficial que ha lanzado su aeroplano, entre las llamas del combate aéreo, el piloto que ha asestado su proyectil desde el submarino contra el cíclope de acero, esos hombres de audacia, de imaginación y de locura han vivido, seguramente, minutos mucho más grandiosos que todos los que cuentan los libros.

La Primera Guerra Mundial monopolizó el tema de los artículos salaverrianos hasta 1918. Para nuestro autor, las consecuencias del conflicto son varias: Francia se ha desenmascarado y el mundo ha podido comprobar que, frente al idealismo, la caballerosidad y la disciplina mostradas por las tropas alemanas, los franceses carecen de horizonte moral y únicamente se dedican, desde sus periódicos y libros, a burlarse de sus oponentes. De la mano del antimodernismo es un lugar común del periodismo salaverriano el rechazo de la cultura francesa, acusada de atacar a la alemana movida por bajas pasiones: en “La guerra intelectual”, del 4 de junio de 1915, leemos:

Pero en los últimos años, Alemania había conseguido rebasar las barreras y los tapones. Inglaterra se ponía nerviosa. En cuanto a Francia parece que el espíritu alemán iba infiltrándose de manera alarmante. (Alarmante claro es, para los franceses.) La filosofía, lo mismo que la música alemana, ganaba en Francia prosélitos numerosos y especialmente escogidos. Wagner y Kant triunfaban sin remedio. Los cálidos aforismos de Nietzsche hacían su trabajo en las mentes jóvenes. Y la ciencia alemana, el método y rigor científicos de los alemanes, ¿a qué extremo de influencia no habían llegado en Francia?

Todo esto es ocioso que nos lo diga nadie; cualquiera puede confirmarlo por sí mismo. Basta leer a los escritores franceses cuando arrostran el tema de la cultura alemana.

En esos artículos de campaña escritos por las primeras firmas de París, se siente el fragor del odio, de la venganza, de los celos tanto tiempo disimulados. Al resguardo de los fusiles que defienden la frontera, los escritores aprovechan la ocasión; desenmascaran su cólera, su envidia y arremeten a mansalva... Es un espectáculo nada consolador y bien poco varonil.

Pero es con la llegada de las Vanguardias cuando Salaverría despliega su mejor oportunidad histórica. Desde muy pronto, nuestro autor clamará por una renovación del lenguaje literario que se adapte al mundo dibujado por la guerra y acabe de enterrar las formas simbolistas y el decadentismo moral. El primero de todos ellos fue “Renovaciones”, publicado en *ABC* el 2 de enero de 1916

Salaverría arremete contra la cultura libresca desvinculada de todo contacto con la dramática realidad circundante, abonando el terreno para el advenimiento de una nueva generación (necesariamente se está refiriendo a las Vanguardias). La tensión y la angustia, mezcladas con el convencimiento de que están viviendo momentos trascendentales en la Historia del Ser y de la Humanidad, permiten relacionar algunos artículos con el Futurismo, movimiento que nuestro autor conocía muy bien.

El artista es un perfecto reaccionario. Vive de nostalgias, se nutre de reflejos, siente horror a la novedad y a lo imprevisto y usa, como en la religión, palabras y fórmulas tradicionales. Un poeta de hoy compone sus imágenes con elementos de la edad del bronce: la nave de blancas velas, el guerrero de fornido brazo, el arquero de vibrantes saetas... Componer un tropo con elementos de la actual ingeniería, fuera para un artista un crimen nefando. (¡Cuánto más bello y emocionante, sin embargo, mucho más bello que un pobre arquero lanzando flechas, es un cañón de potente y rápido tiro que vomita estrepitoso, furioso, los vibrantes y arrasadores proyectiles!)

Walt Whitman se presenta como a excepción, el modelo a seguir para los poetas que deseen abandonar la postura “inactual”, hija del dandysmo ochocentista, y basar su trabajo artístico en la materia presente que circunda al escritor.

¿Pero el rudo soldado de Homero y su simple esgrima de espada pueden siquiera compararse con la grandeza, con la sublimidad de un combate de aeroplanos en la noche oscura, o con la marcha acelerada de un ejército montado en cuatro mil automóviles, o con la aparición súbita de un submarino que hace estallar, uno tras otro, a tres potentes acorazados? Y luego los problemas políticos de hoy, la magnitud de los conflictos económicos y sociales, las estupendas pruebas a que se someten las grandes naciones, la conmoción que embarga al mundo, la incertidumbre de un porvenir que se precipita sobre nosotros...

El arte debe sumergirse en la política y en el Progreso: debe retratar las máquinas de reciente aparición. La literatura debe zambullirse en la actualidad para volver a interesar al público. Sin embargo, Salaverría no propugna una ruptura frente a los grandes clásicos de la cultura occidental: es más, proclama que Cervantes, Shakespeare, Rafael, Leonardo da Vinci, Velázquez, creaban en contacto con la vida y las necesidades de su tiempo.

Precisamente, nuestro autor atacará siempre la postura modernista que consiste en alejarse de las grandes figuras del pasado. Referirse a las formas del presente derivadas de la industrialización y la Guerra Mundial es imitar a los grandes clásicos.

Hermano de “Renovaciones” es el aún más cáustico e irónico, en la medida en que lo permite la morosa sintaxis salaverriana, llena de construcciones bimembres, es “La literatura retrasada”, publicado en *La Vanguardia* el 22 de enero de 1916. Se trata de un artículo que no aporta casi nada a lo afirmado en “Renovaciones”, pero sí se expresan con mayor claridad la sensación de angustia y miedo frente a una crisis que se considera universal y la necesidad de renovar la imaginación poética, anclada en formas “prehistóricas” que no se ocupan de los objetos del presente y que no han cambiado desde Homero. Todas estas ideas abonan el camino de la Vanguardia pero a la vez impiden la adscripción de nuestro autor a una modernidad consciente. Salaverría es, de algún modo, un Ortega al revés y sin preparación universitaria: intuye lo que el madrileño comenta y glosa unos años después pero no le sabe dar la forma ensayística apropiada.

La literatura y el arte se hallan a destiempo. Tal vez siempre ha ocurrido igual. .. Así diríamos, como ley fija, que el arte nunca es actual. El arte se nutre de recuerdos y evocaciones. El arte, en suma, nunca vive la tragedia, nunca hace de actor, y media en los sucesos. Es como las viejas que cuentan a los otros lo que a ellas les contaron.

Sobre la inefabilidad del momento actual y la necesidad (otra vez la reflexión lingüística) de encontrar un idioma narrativo que describa convenientemente los hechos del presente:

Hay algo, pues, en el momento actual que está ocurriendo y no halla historiador. Sentimos que está ocurriendo algo inmensamente grande y renovador, en la ciencia, en los pueblos, en las almas, y sin embargo no acertamos a decirlo. Es sin duda porque los fenómenos han venido demasiado aprisa, antes de que el lenguaje estuviera a tono.

A veces, este *pathos* salaverriano, este clamor por abandonar la escritura inane e inofensiva, que se origina en el momento en que se da cuenta de que la Guerra no ha logrado colarse en la literatura española, logra efectos verdaderamente elocuentes:

El lenguaje, como es una pesadilla, se ha cristalizado... Yo consulto con terror esta máquina verbal que me fue dada, y miro después la máquina resonante y múltiple de las cosas que vibran en el mundo. ¡Pobre lenguaje, tosco y duro instrumento frente a la flexible multiplicidad y

variabilidad del universo ambiente! ¡Lenta y ridícula, vieja y resistente, convencional y reaccionaria palabra! ¡Instrumento viejo en un mundo anhelante! ¡Rueda parsimoniosa y mansa en el tiempo de la electricidad! ¡Carreta de bueyes frente a los aeroplanos y los automóviles!...

Así pues estos dos textos nos permiten esbozar el año 1916 como un año clave para entender el ideario estético de nuestro autor. En 1916 se da cuenta de que el panorama literario ha cambiado o debería cambiar. Y además, la muerte de Rubén Darío ayudaría a fomentar esta sensación. Salaverría no fue ajeno a la desaparición de un escritor tan importante, y escribió “Rubén Darío”, artículo publicado en *ABC* el 19 de febrero de 1916. Salaverría confiesa su antigua animadversión hacia la figura de Rubén, hostilidad basada en los ataques doctrinales contra el simbolismo francés y su reflejo en las literaturas hispánicas.

Al principio, debo confesarlo noblemente, sentí una cierta hostilidad por Rubén Darío. Me enojaba su veneración excesivamente francesa, como humilde tributo del mestizo americano hacia la brillante cultura de París; me enojaba su pirueteo verbalista y esa su propensión tropical a producir efectos gramaticales con artificiosas incorrecciones.

Pero Salaverría asume que ha desaparecido uno de los grandes autores en lengua castellana de la cultura universal, un escritor inteligente cuya poesía no se circunscribía a una serie de modismos e injertos. El artículo reúne las principales características temáticas de la crítica salaverriana: autobiografismo (buena parte de él se destina a narrar un banquete en que nuestro autor participó junto al poeta en la sede del periódico bonaerense *La Nación*), la gloria o la fama (conseguida por Darío de forma demasiado rápida, hecho que habría debilitado su espíritu) y la utilidad patriótica de la obra examinada. El artículo es uno de los más importantes publicados por nuestro autor, pero a la vez es uno de los peor encaminados. El texto se resiente de la urgencia circunstancial con la que fue escrito, y la muerte de Rubén Darío se produjo en el momento en que Salaverría estaba más obsesionado con su nuevo proyecto de “afirmación” imperial de la vieja España que debía renacer con inminencia. Por este motivo, el artículo necrológico se convierte en un manifiesto y una invitación a que algún poeta castellano procedente de la periferia separatista se alce como nuevo vocero de la nación panhispánica. Por lo tanto, no encontramos un análisis pormenorizado o matizado de la obra rubeniana, sino únicamente biografía e ideología patriótica, es decir, las constantes que atraviesan la monótona producción crítica de nuestro autor.

El artículo “Las nuevas ideas”, publicado en *ABC* el 24 de febrero de 1917 nos permite entender en profundidad los reparos salaverrianos hacia la figura de Rubén Darío y



otras cuestiones trascendentales que afectan tanto a su ideario político en su evolución como el efecto que el conocimiento que Eugenio D'Ors debió de producir sobre su personalidad. En el imaginario salaverriano, la doctrina *novecentista* ha arraigado con fuerza, pues no deja de ser la opción autoritaria, clasicista, logocéntrica, actual y a la vez revolucionaria, que estaba esperando.

El artículo narra la visita de un joven tipógrafo que presenta en casa de Salaverría con unas cuartillas en la mano. Nuestro autor, a la vez que describe el aspecto físico, la indumentaria, y las ideas de este joven que desea dar sus primeros pasos en la carrera literaria, nos traza su propio ideal de intelectual, que no es otro que el de una persona seria y trabajadora que se dedica a escribir para engrandecer y tratar de mejorar su Patria, ennoblecendo su tradición histórica e iluminando el “verdadero” sentido de sus figuras pasadas con una lente exenta de prejuicios extranjerizantes. Hacia el final del texto, éste se convierte en un verdadero manifiesto a favor de la modernización de las letras pero, naturalmente, con el sello personal inalienable de españolidad que se viene reclamando desde 1907.

Nos encontramos, pues, ante un diagnóstico profético de lo que sería la modernidad literaria vanguardista, sobre todo la vinculada a la obra de hombres como Ramón de Basterra, Rafael Sánchez Mazas, Ernesto Giménez Caballero y la pléyade de escritores que aunaron el léxico imperialista orsiano con las prácticas irracionalistas de una prosa de renovación. La bohemia, la indisciplina, el espíritu rebelde, subversivo y disolvente de la promoción modernista han sido sustituidos por un modelo de escritor de aspecto saludable, sencillo, enérgico y sereno a la vez, cuya dicción es clasicista y casticista, y cuya ideología conservadora se basa en el aprendizaje en los grandes maestros de la civilidad europea burguesa:

Pero esta vez, el joven que acude no indica en su aspecto un porte frívolo y fácilmente catalogable. No es cuestión de una persona impaciente y caprichuda que opta por las letras por lo que rinden de ostentación y vanidad. Al joven que ahora acude es preciso tomarle en serio. Sus cuartillas no nacen de un capricho, sino de una profunda vocación. [...]

Habla con la misma serenidad ecléctica, comprensiva, realmente intelectual, de Walt Whitman y de Schopenhauer, de Kant y de Goethe. De todo lo que ha podido atrapar por las bibliotecas, hace un examen propio de este exacto tipo del hombre autodidacto. Ni Felipe II ni Pedro el Cruel le arrancan la menor frase despectiva o de acarreo vulgar internacional. Hablamos de la Edad Media, y nos complacemos en atribuirle a aquel período un sentido bien humano y profundo.

No resulta difícil entrever que Salaverría ve en este joven una imagen ajustada de lo que querría ser y no puede por cuestión de edad. El aspecto que más valora de su interlocutor es su ideología, contrapuesta a la que ostentaban los dirigentes de la intelectualidad que se desarrolló durante los años noventa del pasado siglo. Los jóvenes poetas y periodistas ya no son ni bohemios, ni republicanos, ni radicales, ni anarquistas, sino personas que buscan completar el horizonte vital de las clases medias y cuyas ideas morales descansan sobre un positivismo moderado, en lo científico, y lo católico-clásico en lo ético:

El joven tipógrafo me habla con lenguaje grave y sencillo de sus ideas. Hace algunos lustros, todo individuo que hubiera leído cuatro volúmenes necesitaba ser radical, republicano y un poco socialista; si no se portaba de este modo, sus amigos le insultarían; no podría, aunque quisiera, ser otra cosa que radical, republicano y socialista. Pero teniendo el oficio de tipógrafo, necesariamente había de leer a Kropotkine y a Dicenta, sería fatalmente anarquista.

Pero le estoy oyendo hablar, y sus palabras me aturden. No es anarquista, ni siquiera republicano. No está incluido en ninguna confesión política. Habla de todo eclécticamente, y si algo de doctrina se transparenta en su discurso, es una doctrina, como si dijéramos, idealmente conservadora. Se conoce que Nietzsche, por conducto de las ediciones baratas y accesibles, ha impresionado su imaginación; pero del escritor tudesco no toma la parte anárquica y disolvente que el lector desprevenido suele coger, sino la predicación aristocrática y energética. *El hombre europeo*; he ahí el propósito nietzscheano que preocupa a mi joven visitante.

Salaverría expone con claridad el axioma inicial a que debe toda su campaña de afirmación española, conducida con todo tipo de términos cuya vaguedad dejaba entrever su falta de instrucción: España debe formar generaciones de intelectuales, especialistas en su historia y su cultura, que eleven lo español a la categoría de universal, y que lo hagan aunando modernidad y españolidad. Hasta el momento, lo europeo había significado siempre lo *extranjero* (ésta es la lectura de Salaverría: sabemos que manipuló las doctrinas de *En torno al casticismo* y obvió deliberadamente a Unamuno tildándolo de antipatriota).

El meandro ideológico salaverriano, a la altura de 1917, es una operación superficial de destierro de una serie de palabras cuyo nombre dejará de poseer actualidad tras la Guerra Mundial. Lo moderno, lo que reclaman los jóvenes, son esquemas autoritarios de orden: literaturas patrióticas, nuevas estructuras de poder que dejen sin argumentos a todas las campañas de ideología de izquierdas, tanto obreras como liberales. Hay que pensar que en el momento en que se escribió este artículo aún no se había producido la Revolución

Rusa: no había aparecido aún en el horizonte europeo el temible espectro de una República socialista con veleidades de expansión paneuropea.

Para Salaverría, pues, en ese momento, unos meses antes del Octubre Rojo, la única posibilidad masiva, intelectual y popular a la vez era de cuño conservador-burgués y pasaba por una restauración renovada de los valores monárquicos. Sin embargo, irrumpen las Vanguardias, y nuestro autor se encuentra ante escritores que cultivan unas formas muy distintas a las que había imaginado. Ante el rechazo frontal del ultraísmo, Salaverría escribirá páginas muy elogiosas para Ramón Gómez de la Serna y para Ernesto Giménez Caballero. Lo intreressante de esta fase del pensamiento literario de nuestro autor deriva de combinar el rechazo visceral hacia las Vanguardias como avanzadas revolucionarias que pretenden arrasar con la tradición con la apreciación de dos de los escritores más destacados de la promoción joven.

El artículo “Un escritor” (*ABC*, 17 de noviembre de 1917), dedicado enteramente a dar fe de tres libros publicados por Ramón, es el primero que aborda de manera directa una trayectoria de cuño netamente vanguardista, y además nos ayuda a entender qué destaca nuestro autor de Ramón para convertirlo en una excepción a su crítica radical de las Vanguardias. Los rasgos que destaca del autor madrileño están descritos con gran exactitud. Por una parte, el casticismo ramonista, de raíz claramente española, le confiere una personalidad original alejada del academicismo estéril:

El señor de la Serna es un caso interesantísimo en nuestra vida literaria actual. Teníamos escritores de diversos matices y modalidades; nos faltaba el literato ampuloso, tropical, rico, dueño del lenguaje, señor del verbo. Otros, a quien se llama castizos, presumen dominar los secretos del habla antigua; otros afectan un estilismo clásico. Pues bien; Gómez de la Serna no presume de castizo ni de estilista, de clásico ni de moderno; no trata de retener para sí el lenguaje; pero hace con el lenguaje tales malabarismos, que más allá de la gramática y por encima de todas las academias, el idioma se rinde, vencido, a este autor que, manifiestamente, es el Dionisos de la palabra. Pocas veces se ha visto un ejemplo de tal embriaguez, frenesí, entusiasmo, furor verbal. Y hace con las frases y los períodos, en el siglo XX lo que hacía Quevedo en el siglo XVII.

El lenguaje de Gómez de la Serna está pidiendo un nombre: barroquismo.

Para nuestro autor, la españolidad en un escritor se cifra en su facilidad para lograr la genialidad sin arreglo a normas de creación. Así eran Cervantes, Quevedo y Lope de Vega, y por lo tanto, cualquier literato español que quiera ser universal y original debe conseguir ese don que poseían los escritores más destacados del Siglo de Oro. Ramón...

siente una especie de lujuria verbal que le precipita en saltos y cabriolas gramaticales. Hace lo que quiere con el habla; la gira, la retuerce, la descoyunta. ¿Quién es el escritor que no siente más de una vez esa borrachera verbalista, esa comezón, ese vértigo del adjetivo, esa caída entre las curvas y los giros del lenguaje? El que no se ve arrastrado de pronto por esa irrefrenable *facilidad*, verdaderamente no es un literato de raza.

Por otra parte, salta a la vista que el humor preside la obra ramoniana y también orienta a toda obra vanguardista que se precie. Pero para Salaverría, el humor ramoniano no es frívolo ni superficial, es un humor también enraizado en lo español y lo trascendente.

Gómez de la Serna es ante todo un humorista. Usa un humorismo ultraespañol, muy moderno, que no tiene que ver con los otros humorismos meridionales. El meridional no suele resignarse a soltar su chiste como sin darle importancia; necesita insistir, en una petulante falta de modestia; la *bontade* de los franceses es chillona, llama con exceso la atención, exige y reclama la risa y el aplauso. Pero Gómez de la Serna hace sus gracias por las gracias mismas, sin darles importancia, como un payaso obcecado que haría payasadas aun no existiendo público en el circo. En esto su humorismo se parece al inglés. Pero no es inglés tampoco, porque tiene demasiada agilidad y frescura; además, hay en él algo demasiado español, ese algo hispano que cuando se manifiesta bien, como en ciertas cartas agresivas de Hurtado de Mendoza y en tantas páginas de Quevedo, toma un aire de violencia despectiva inconfundible.

Ramón ofrecía algo muy valioso a los ojos de un crítico finisecular: ausencia de resentimiento en el sentido nietzscheano. No debemos olvidar que Salaverría, como otros críticos educados en su época de desarrollo intelectual, como Maeztu o Maragall, pensaban que todo acto de rebelión social o literario era el fruto de un sustrato ilícito cultivado en el odio y el nihilismo vital. El humor aceptable tiene que ser el “sano” e “inocente” del niño que no tiene consecuencias políticas:

Son frecuentemente las *Greguerías* breves payasadas de un ingenio muy literario y muy sabio. Simula el literato un candor de *clown*... que está de vuelta de las cosas. Y que siendo *sabio*, conserva, a pesar de todo, un fondo, o una reminiscencia, o un eco de candor, una predisposición al candor. Que es lo que hace al buen humorista.

Finalmente, nuestro autor agradece a Ramón su ruptura total con toda clase de formas heredadas del Modernismo o cualquiera de sus sinónimos literarios y morales: decadentismo, simbolismo, bohemia. La prosa de Ramón es robusta y no busca mostrar debilidades, amores pálidos ni parentescos con drogas ni alcohol.

Ahora bien, el escritor joven que logró sintonizar ejor con la naturaleza de las exigencias salaverrianas y además llegó a reclamarle como maestro orientador, fue Ernesto Giménez Caballero. Salaverría dedicó dos artículos a apoyar la andadura inicial de este autor. El primero de ellos, “Marruecos y la literatura”, publicado en *La Vanguardia* el 18 de febrero de 1923, es, en principio, una reseña de su primer libro *Cartas marruecas de un soldado*. En la práctica, sin embargo, el artículo acaba convirtiéndose en un manual sobre cómo debería manejar a los periodistas el gobierno español para lograr una agencia de propaganda nacional en el extranjero que legitimase el colonialismo español y lo llenara de prestigio, exactamente igual a como hacían Francia e Inglaterra. Por lo tanto, una tesis netamente política desplaza la atención sobre el libro de Giménez Caballero.

Salaverría destaca de ese libro primerizo el dramatismo con que están narrados algunos pasajes y, sobre todo, su veracidad. Giménez Caballero se perfila como el escritor que logra, con una prosa ágil y rápida, dejar atrás sectarismos políticos para afirmar un testimonio personal sobre España y su ejército. El libro encajaba de lleno con las propuestas de nuestro autor. Además, la condición de soldado le sirve al autor para hablar de la nueva juventud, vigorosa y disciplinada, que asume los riesgos de la vida militar como un deber ineludible y aceptado sin reticencias. Por lo tanto, más consideraciones morales desplazan el interés puramente literario en esta primera aproximación salaverriana a la obra del autor de *Arte y Estado*.

Mucho más amplio y documentado es el artículo con que cuatro años después recibió el libro *Carteles*. La crítica apareció en el periódico *ABC* el 12 de mayo de 1927. Salaverría se nos muestra en este artículo como un gran conocedor de las nuevas tendencias: enjuicia a Moreno Villa, a Guillermo de Torre, a Benjamín Jarnés, y cita un poema de afael Laffon. Si se tuviera que elegir un trabajo salaverriano que englobara todo su pensamiento respecto a las Vanguardias, éste sería el indicado. Nuestro autor celebra el barroquismo audaz de *Gecé* y lo desvincula de las tentativas ultraístas, si bien al final reconoce que cree que el metaforismo brillante del joven autor desaparecerá con el curso de los años como una cosa propia de la juventud inmadura. Lo que más aplaude nuestro autor es el “desgarro popular” que ostenta, parecido al de Ramón, combinado con su sabiduría libresca aprendida junto a Menéndez Pidal en el Centro de Estudios Históricos. Esa suma

de elementos contradictorios, el populismo callejero mezclado con la erudición, es lo que distingue a Giménez Caballero y lo que le convierte en una apuesta original.

Sin embargo, la predisposición salaverriana a aceptar las propuestas de los escritores vanguardistas que acudieron a él en busca de apoyo (Ramón y Ernesto Giménez Caballero), y la tendencia que hemos analizado a buscar un nuevo lenguaje capaz de adaptarse a las necesidades de la actualidad, chocan con afirmaciones como la siguiente: “Por consiguiente, ¡qué situación tan desamparada la de los que creemos que el fenómeno ruso es el resultado del alcohol, de una literatura enfermiza y de la barbarie asiática, y que los dadaístas son unos perfectos idiotas!” (“Comunistas, dadaístas y cubistas”, *ABC*, 22 de julio de 1920). Salaverría entiende que es precisa una renovación del léxico que convierta a la literatura propia del siglo XX en algo claramente diferenciado de la propia del siglo XIX, pero esta reforma no tiene que tomar aspecto de revolución.

Estas afirmaciones de rechazo contra los *ismos*, y muchas otras referidas fundamentalmente a las formas pictóricas, nos conducen a pensar que Salaverría, en los artículos teóricos que hemos examinado, parece que deseaba diseñar una suerte de periodismo épico (el que practicará Giménez Caballero durante las siguientes décadas), adaptado a los momentos históricos del presente, capaz de vehicular su particular dramatismo patriótico, y nunca algún tipo de insurrección estética o ideológica. Es por esta razón que identificará dadaísmo con revolución bolchevique: para nuestro autor, se trata de las dos caras de una misma moda revolucionaria, el caos que los comunistas tratarían de instaurar en la vida pública sería paralelo al caos destructivo que los vanguardistas desearían imponer en el campo de las ideas estéticas, arrasando todas las formas legadas por la tradición.

Junto al ciclo ya analizado de artículos que preludian (pero no causan, ni ocasionan, ni tampoco apoyan) la explosión del lenguaje vanguardista, quizá sea la serie de artículos salaverrianos dedicados a Pío Baroja lo más interesante de su producción crítica. En efecto, Salaverría, que frecuentó al autor de *La Busca* en San Sebastián en el año 1900, compra, lee y reseña con cierta recurrencia los libros barojianos. El primer artículo a tener en cuenta fue una recepción negativa de *Juventud, egolatría*, aparecida en el periódico *La Vanguardia* el 17 de octubre de 1917. Esta pequeña autobiografía intelectual era demasiado radical para que pudiera gustar a nuestro autor, que se declara admirador de las obras novelescas de Baroja. Salaverría deplora la arbitrariedad estética y la intransigencia ideológica que ve en el libro.

La siguiente reseña, dedicada a la novela *El amor, el dandysmo y la intriga*, apareció cinco años después también en *La Vanguardia*, el 22 de diciembre de 1922. Se trata del

texto en que nuestro periodista mejor sabe enjuiciar el valor de la prosa barojiana, describiendo con gran exactitud sus puntos fuertes y sus aciertos, y mostrándose más benevolente con el tipo de humor empleado por el novelista. El artículo, además, encara con lucidez un tema sobre el que se ha simplificado demasiado por implicaciones puramente políticas, la presunta antiespañolidad recalcitrante de Baroja, y propone una solución original. Salaverría extrae fragmentos de la novela en que Baroja, a través de la voz de su protagonista, explica que su patriotismo es una reacción contra la propaganda francesa que no se basa en hechos objetivos. Pero, además, Salaverría señala que sin cierto amor a la Patria resultaría imposible trazar los cuadros de paisajes y los retratos de personajes humildes que tanto abundan en la narrativa del autor de *Camino de perfección*. El positivismo radical barojiano se da la mano con la valoración sentimental de Castilla.

A partir de ese momento, las reservas de Salaverría para con la obra barojiana casi desaparecen, y nuestro periodista se convierte en un gran defensor de sus novelas. En “El caso Baroja”, publicado también en *ABC* el 28 de diciembre de 1923, Salaverría elogia sin condiciones a Baroja, no sólo como al escritor más sólido de su generación, sino también por haber sido el único capaz de vivir de sus novelas sin caer en el ejercicio del periodismo:

El propio Baroja se ha de reír de oírse llamar ejemplar, pues lo ejemplar suena a “moralina”, que él detesta. Pío Baroja suele serlo todo, incluso genial; todo, menos escritor ejemplar. La prueba es que, siendo admirado por muchos, apenas tiene discípulos. Marcha solo y con una áspera independencia, procurando siempre zafarse de las garras de las ideas consagradas y de las opiniones obligatorias. Así ha podido escurrirse de entre los tentáculos de la máquina periodística y sostenerse como un caso excepcional, único, en nuestra historia literaria contemporánea. Pero él es periodista a su modo; él está vibrando de actualidad en todos los momentos.

Además, de Baroja valora su vocación realista: “Sus novelas, aparte la porción imaginativa o fantástica, son, a través de sus innumerables personajes, un archivo periodístico de las más interesantes ideas y conmociones de la vida moderna y de los paisajes y costumbres más diversos”.

El último texto periodístico que Salaverría dedicó a glosar las novelas de Baroja que iban apareciendo fue “Las inquietudes de un novelista”, publicado en *ABC* el 4 de febrero de 1927. Desafortunadamente, aunque se mantiene el elogio del autor reseñado según las directrices arriba desarrolladas, Salaverría trata de ofrecer una lectura interesada y política de la trilogía *Agonías de nuestro tiempo*. Afirma, entre otros juicios de dudosa veracidad, que el Baroja de *Aurora Roja* ha abandonado su anarquismo y su fe europeísta en la Revolución para caer en un escepticismo de madurez que desdice, de algún modo, toda su obra

anterior. Extraño modo de leer *Aurora Roja*, una novela donde se trasluce claramente cómo su protagonista, Manuel, dueño por fin de una imprenta, intenta por todos los medios sacudirse de encima la amistad de los ridículos dinamiteros anarquistas.

La intención de Salaverría es presentarnos un falso Baroja converso que, abandonando su progresismo revolucionario de juventud, da en caer en un estado de preocupación burguesa. Pero Baroja nunca ocultó su fe en el escepticismo de tipo liberal, radicado en el positivismo y el antiidealismo moral y estético. La ideología radical burguesa barojiana se encuentra en sus novelas desde *La casa de Aizgorri* (1900), donde la sinrazón de los socialismos arruina una propiedad fabril. Por lo tanto, o Salaverría no conoce los textos del primer Baroja o trata de maquillarlos para reforzar su imagen de Baroja como un converso desorientado.

Por otros cauces, trata Salaverría de “sofocar” la ideología barojiana presentándola como mero instinto de controversia que no nublaría su nuevo patriotismo. Según nuestro reseñista, Baroja sería poco más que un humorista cínico y burlón. Incapaz de centrarse en la labor estrictamente narrativa, Salaverría recomienda a Baroja que se dedique al ensayo, donde sus ideas morales y políticas tendrían mejor cabida que en una novela. Nuestro autor aconseja menos talento de hombre de ideas y más oficio de novelista, es decir, reducir las conversaciones sobre temas filosóficos y de actualidad, y más páginas dedicadas a la pasión amorosa, verdadero tema de las tres novelas examinadas.

En el artículo “Sobre la crisis de la novela”, publicado en *ABC* el 16 de diciembre de 1924, quizá el más relevante hito en la trayectoria crítica dedicada a Baroja, nuestro autor se alinea implícitamente junto a Baroja en la célebre polémica sobre la novela mantenida durante los años 20. De hecho, el trabajo es una respuesta directa al texto de Ortega y Gasset:

Después de enumerar todas las partes de nuestra cultura que se hallan en decadencia, y luego de reconocer que el arte de la novela está en crisis, y que no se escriben por el momento novelas poderosas, deseo manifestar mi opinión personal. Que es como sigue. En el actual desastre de los géneros, tal vez sea la novela la forma de expresión que más firme se sostiene, por ser aquella que por su amplitud y elasticidad mejor puede, todavía, acoger el movimiento, la acción, el espectáculo y los matices infinitos de la vida nuestra.

Si es el sistema liberal-burgués lo que está en crisis y en vía de desaparecer, no podía haber duda en la mente de nuestro autor: la novela es el género burgués por excelencia, ella se mantendrá mientras perviva el sistema vigente. Al hundimiento del Estado le sucederá la ruina de la literatura. Y en un contexto de crisis de la civilización (Salaverría utiliza continuamente el tono apocalíptico derivado de Spengler), una novela



sólida y sana es el mejor indicativo de que la sociedad permanece alerta. Además, la teorización previa al ejercicio de la creación, que tanto propugnaba Ortega, no podía gustar a Salaverría, por el simple hecho de considerarla antiespañola. Cervantes y el genio libre y espontáneo siempre son el ideal para nuestro autor.

Esta necesidad de que España posea grandes artistas y buenos críticos y novelistas entronca directamente con otro gran tema de la crítica literaria salaverriana: el patriotismo editorial. Sin un circuito moderno de compra-venta de libros, todo esfuerzo por lograr un país con prestigio de potencia internacional se queda en nada. En un artículo publicado el 30 de abril de 1916, “Dos libros”, nuestro autor reseñaba la aparición de dos recopilaciones de ensayos de Unamuno y Ortega y Gasset. Este artículo, pese a resultar bastante previsible en sus concepciones sobre los dos autores reseñados<sup>14</sup> contiene un puñado de lúcidas reflexiones sobre la importancia del ensayo como producto literario dignificador de las naciones. Para Salaverría, los libros de ensayo escritos por sus contemporáneos se contraponen a la literatura pornográfica porque dan una utilidad ideal a la industria editorial:

Es la crítica lo que más escasea en España. Nos faltan personas sagaces que quieran dedicar su vida entera al examen de los libros y las cosas. El último crítico de fuerte consistencia fue *Clarín*; lo hubiera sido Unamuno, positivamente más considerable que *Clarín*, si el alma del profesor de Salamanca no estuviese tan solicitada por la enorme y pocas veces igualada necesidad de su Yo.

[...] los dos libros nuevos que han nacido en primavera a la luz son dos plausibles producciones que añaden valor a un pueblo e incitan a la buena esperanza. Son de estos libros que *Azorín* estima tanto componer. Los *Ensayos* de Miguel de Unamuno, y *Personas, Obras, Cosas*, de J. Ortega y Gasset, vienen a esquivar noblemente la exagerada preponderancia de tantos libros verdes o nulos como se imprimen.

En general, lo que llamamos “patriotismo editorial” de Salaverría no es más que el acto de reclamar a la Administración pública ayudas y subvenciones a las casas editoriales que se dedican a publicar libros de interés general. Declarar este ensayismo un bien público es una de las maneras que Salaverría tiene de practicar un regeneracionismo que no abandonará ni siquiera después de la publicación de *La afirmación española* (1917).

Estas ideas son desarrolladas en una serie de artículos publicados en *ABC* que no reproducimos en nuestro apéndice por cuestiones de espacio y por no sobrecargar la paciencia del lector, pues son muchos, densos y no especialmente brillantes (aunque unidos

---

<sup>14</sup> Las opiniones sobre Unamuno expresadas en él son idénticas a las que aparecerán unos años después en *Retratos* y que ya venían siendo habituales desde 1907. En el caso de Ortega, Salaverría se limita a señalar su indudable talento y comentar su rápido ascenso literario.

en un opúsculo serían una bella radiografía del panorama editorial español de aquella época). Son: “La industria del libro” (12-11-1916), “Visitemos las casas editoriales” (08-12-1916), “Un paseo editorial” (12-12-1916), “Editores de Madrid” (22-12-1916) y “Capítulo de reclamaciones” (26-12-1916). Sí reproducimos, como botón de muestra de este ideario regeneracionista aplicado a la industria editorial que tanto preocuparía a Salaverría durante dos meses, “Asamblea de de los Amigos del Libro” (17-06-1917), pero no su segunda parte, redundante y propagandística, “Los amigos del libro” (20-06-1917).

En esta crónica de la Asamblea celebrada en Barcelona asistimos a una ordenada exposición por parte de nuestro autor de las medidas liberalizadoras que reclama el gremio librero:

franqueo concertado para el libro, como el que existe para los periódicos; rebaja del tipo de certificado; concierto postal entre España y América, por medio de convenios de reciprocidad. Este último extremo podría negociarse amistosamente con las Repúblicas de lengua castellana, creándose una estampilla o sello particular para las remesas librescas.

El problema es una verdadera cuestión de Estado, puesto que para Salaverría está en juego el prestigio de la nación:

Nuestra diplomacia debería estudiar estos asuntos y ver de llegar a un acuerdo amistoso en lo que afecta al libro, materia industrial de incalculable trascendencia para España. Porque el auténtico viajante y propagandista de España, el agente que ha de conquistar las simpatías y los mercados americanos, no es otro que el libro, nuestro libro español. Cuatro libros españoles pueden realizar mejor propaganda que cien activos viajantes de comercio.

Parece que la reciente visita de nuestro autor a l’Institut d’Estudis Catalans lo ha impresionado hasta tal punto que reclama la creación de instituciones semejantes en Madrid para el castellano.

Dos artículos salaverrianos prácticamente consecutivos, “Paréntesis en Irún” (*ABC*, 1 de septiembre de 1917) y “Lectura clásica” (*ABC*, 12 de septiembre de 1917), nos permiten, no sólo tomarle el pulso a la ideología del autor, sino comprobar hasta qué punto influye la concepción de “clásico” literario en la configuración de su ideario político.

Los clásicos nos enseñan lo que nadie quiere enseñar en nuestro tiempo de arribismo y de petulancia: la disciplina. Una sumersión, siquiera anual, en la hondura de los clásicos, ¡cuánto bien proporciona a un espíritu moderno! En cuanto a los clásicos españoles, ellos nos brindan la numerosa experiencia de los siglos, y verdaderamente es como si el lenguaje nacional hubiese sido trabajado y ensanchado para que nosotros lo disfrutáramos. [...] Esto, además del beneficio de la

lección y de que salimos ricos y llenos de imprevistas variedades idiomáticas, nos reincorpora más enérgicamente a la raíz del ser nacional y nos hace amar y respetar mejor a los hombres y las acciones de quienes venimos y por quienes somos personas.

Los clásicos vehiculan el contenido de la civilización que ha de nutrir a la literatura nacional. De unas páginas de *Menosprecio de corte y alabanza de la aldea*, de Fray Antonio de Guevara, degustadas en un balneario que reúne todas las comodidades y los lujos con que la burguesía ha sabido adornar su vida, Salaverría extrae del clásico español la sustancia ideológica que le interesa (no debemos olvidar que por esas fechas nuestro autor se encuentra sumido en su larga campaña de “afirmación española”):

Aquí hay otro párrafo del siglo XVI, que parece escrito ahora: “A los hombres, que son entremetidos, apasionados, bandoleros (de bandos), vagamundos y noveleros, guárdese el cortesano de tomarlos por amigos, porque los tales no vienen a decir sino que el Rey no paga, el Consejo se descuida, los privados triunfan, los alguaciles cohechan, los oficiales roban, el reino se pierde, los servicios no se agradecen ni los buenos se conocen; con estas y con otras semejantes cosas hacen al pobre cortesano que desmaye en el servir y crezca en el murmurar... Y todo el daño desto consiste en que a todos oigo decir *haremos* y a ninguno veo decir *hagamos*.”

¡La verdad es que estas palabras parecen referirse a tantos españoles contemporáneos que se pasan los días murmurando, negando, despreciando a su país, alabando la Patria ajena, predicando revoluciones y confiando en el milagro de mañana!

El regeneracionismo conservador de nuestro autor, paralelo aunque no adepto al desplegado por las personalidades políticas de Silvela y Maura, se basa en una actitud personal nietzscheana que descarta la queja y exalta el esticismo aristocrático de quien se enfrenta a su circunstancia con independencia de todo límite material. En su imaginario épico, las escenas de vida campesina son un elemento indispensable a la hora de configurar una épica popular como la que Salaverría trata de activar desde 1914. Si cada español se conformara con lo que la Fortuna le ha deparado, y se dedicara a trabajar silenciosamente, la nación, lejos de decaer, renacería gracias a las pequeñas aportaciones positivas de todos.

En el artículo “Los antepasados” (*ABC*, 22 de abril de 1918), Salaverría desarrolla sus ideas sobre lo que deberían ser los clásicos: modelos humanos enraizados en su tiempo útiles a la patria en la actualidad. Cadalso fue un militar que supo fusionar el espíritu progresista de la Ilustración con las tradiciones españolas. Por lo tanto, su personalidad está en consonancia con la relatividad propugnada en *La afirmación española*.

Cadalso pretendía situarse en un justo medio, entre los españoles rancios que aman las cosas pasadas y reniegan de los modernismos, y a los cuales, es claro, combatía, y los otros españoles alocados (los intelectuales *bien*) que nada quieren oír de la antigüedad y que detestan en redondo del pasado.

Cadalso no sólo es el modelo de intelectual tan moderno como tradicionalista, sino que también es el ser sensible a la disciplina del cuartel, el hombre que entiende por qué deben existir unas jerarquías y autoridades sociales que vertebran el avance de la civilización. En definitiva, Cadalso es el modelo en el que deberían fijarse los pensadores regeneracionistas:

Siente, en efecto, la vuelta hacia atrás, y la siente en la forma común a los clásicos: como una añoranza de la *edad de hierro*, o sea la época, más o menos imaginaria, en que los hombres se educaban para las duras pruebas de una marcial ciudadanía, y las mujeres no se cuidaban de afeites y blanduras, sino de los trabajos de una vida honesta y sincera.

En definitiva, Salaverría valora especialmente, en primer lugar, a escritores autodidactas (como Baroja o Ramón) que huyen del estilo de aula universitaria y demuestran su conocimiento del mundo. En segundo lugar, prefiere a soldados literatos (casos de Cadalso y Giménez Caballero) que unen al sentido de la responsabilidad patriótica el deber de la disciplina marcial y el coraje de la acción directa. En la estética, realismo; en el idioma, casticismo y barroquismo y, en la vida, alejamiento de todo lo que es libresco y adocenado.

#### **2.4.- El metaperiodismo de Salaverría**

Desde muy temprano, el poder ejercido por el periodismo sobre la sociedad y sus relaciones con la política preocuparon a Salaverría. La mayoría de sus reflexiones sobre el estado de la prensa en Europa derivan del tratamiento que los periódicos alemanes, ingleses y, sobre todo, franceses, dan a la Primera Guerra Mundial. En esos años, nuestro autor aprende de qué es capaz una campaña mediática: los periodistas engañan a la población civil sobre el transcurso de los combates, las cifras varían según la orientación ideológica de cada periódico, se confunden las opiniones con los hechos. Pero la guerra en la prensa no es el

único tema que reflejan los artículos salaverrianos. El estado general de la industria periodística en España debe relacionarse con sus preocupaciones regeneracionistas generales. En “Las entrevistas imaginarias. Cómo piensa el Presidente” (*ABC*, 3 de junio de 1908), original artículo en que nuestro autor simula un encuentro casual con Maura, leemos:

España causa admiración por sus genialidades de carácter, y otras veces produce asombro por lo que pudiéramos llamar “fallas de la constitución interna”. Todo lo español es así; incongruente e incompleto. La Prensa participa de la suerte de las demás cosas de España; posee virtudes como no las tiene, ni sueña tener, la Prensa de otros países; posee también fallas que en otros países no existen. Pero, en total, podría calcularse que la Prensa española, en honradez y en algunos otros respectos, no le va a la zaga a esos bullangueros periódicos de Francia, ni a esos otros terribles, exagerados, locos, fantásticos, periódicos anglo-sajones.

La profesionalización del escritor es uno de los problemas que más preocupa a nuestro periodista. En “El caso Baroja” (*ABC*, 28 de diciembre de 1923), considera al novelista vasco uno de los únicos escritores españoles que ha sido capaz de vivir de los libros sin tener que someterse a las esclavitudes ideológicas y formales de la prensa diaria, si bien a cambio de llevar una vida relativamente austera. Este tipo de escritor especializado, tipo de autor de libros exclusivamente, abunda cada vez menos en todas partes. Puede todavía encontrarse en algunos países ricos y muy cultivados; pero no en naciones de vida poco exuberante, como España e Italia, por ejemplo: “Leyendo últimamente a un autor italiano, Lucio d’Ambra, he conocido hasta qué punto los escritores de ese país amigo tienen que resignarse a vivir como proletarios de la Prensa. Un libro de gran venta en Italia aún es más raro que en España.”

Pero en un estudio que analizase la producción periodística salaverriana no podía faltar una reflexión sobre el estado de la prensa española durante la decisiva encrucijada de los cuatro años de Primera Guerra Mundial. Es entre 1914 y 1918 cuando aparecen artículos cuyo tema es, exclusivamente, la teorización sobre el periodismo moderno y su poder distorsionador. Salaverría publica durante estos años multitud de trabajos destinados a atacar la campaña propagandística franco-inglesa, y denuesta a los escritores aliadófilos con una agresividad cada vez mayor. “La rebelión de las necesidades”, publicado en *La Vanguardia* el 9 de septiembre de 1914, de algún modo, es un triple pistoletazo de salida. Por una parte, nuestro autor inaugura su nuevo tono apocalíptico, heredado de la tradición filosófica aristocratizante de Heráclito, Nietzsche y Spengler; por otro, la reflexión sobre el periodismo y las distintas propagandas nacionalistas y, en tercer lugar, el cálculo de la escisión social en el seno de la opinión pública española.

El núcleo de la enorme perplejidad experimentada por Salaverría procede del descubrimiento de la propaganda industrializada. Del regeneracionismo europeísta de los años anteriores a 1914, no por tradicionalista menos atento a los avances continentales, pasamos a una fase de crispación que debemos enmarcar en la entrada en un nuevo estado de opinión pública. Durante la contienda, los estados movilizan a su masa y a sus intelectuales para que tomen partido de los ideales que impulsan a cada nación a intervenir en la guerra. Esta propaganda organizada es denunciada por Salaverría en muchos artículos como fuente de mentiras, calumnias, insinceridad, veneno, vulgaridad, mediocridad. Los muchedumbres han aparecido como bolsa de opinión dirigida y, durante cuatro años, Salaverría no sabe cómo acercarse a ellas.

Nuestro autor, a lo largo de los años, aprende a instrumentalizar esas mentiras para construir un discurso españolista a imagen y semejanza de las grandes maquinarias periodísticas movilizadas por Inglaterra y Francia. El paso de los años 10 a los 20 significa para Salaverría la transición de la denuncia de las grandes insinceridades de las democracias occidentales a su imitación para el engrandecimiento patriótico del estado español.

Nuestro autor ha cambiado de objetivos: desde una noción de periodismo premoderna basada en la búsqueda de la verdad moral se pasa a un modelo propagandístico del que Salaverría es, si no inventor, sí diseñador pionero. Baroja lo supo ver ya así en un artículo, “Los germanófilos” (*ABC*, 30-11-1916), que analizaba el efecto de la Gran Guerra sobre la intelectualidad española: “Salaverría ha ido a parar a un nacionalismo agresivo, suponiendo al mismo tiempo que el espíritu de glorificación por el propio país es un fenómeno nuevo, cosa que a mí me parece muy vieja”.<sup>15</sup>

La división entre eximios, elegidos aristocráticos, y vulgo es la constante que permite combatir siempre lo que nietzscheanamente se considera moral de esclavos supeditados a los dictados de París. Como se ha visto ya en la primera parte de nuestro estudio, la vuelta al despotismo ilustrado es una de las constantes ideológicas de nuestro autor.

La guerra ha dispersado las necesidades contenidas. Se ha dado libertad a las opiniones, a todas, como a los chicos de la escuela, y no hay duda de que hacen buen uso de su derecho. Las tertulias se inficionan, los diálogos se empapan de vulgaridad. ¿Cómo ponderar el asco de los periódicos convertidos en vertedero de tonterías, de pasiones y de partidismo? El periódico, que

---

<sup>15</sup> Baroja deseó, ante todo, construir una alternativa germanófila que no se inscribiera dentro del conservadurismo historicista de escritores cuyo ideario atacaba. En su artículo ya citado de 1916 leemos: “El germanófilo español no es ya un entusiasta de Alemania, como parecía al principio, sino un nacionalista conservador y militarista. Todos los escritores germanófilos de nombradía han ido evolucionando más o menos rápidamente hacia el tradicionalismo. Así se ha visto a Benavente hacer una apología de Felipe II y a

antes no existía, es ahora el documento policíaco que da constancia de la estupidez de un momento histórico. Con la prensa no ha ganado la sociedad, ante la Historia, más que el defecto de quedar grabada, indeleble, comprobable, su ignorancia.

Subyace en estas duras palabras el idealismo platónico según el cual la opinión debe discriminarse del verdadero conocimiento. Existen unas reglas objetivas, unas realidades ideales aplicables tanto para la belleza como para la verdad, y las opiniones partidistas han usurpado en las tribunas públicas la prioridad por esclarecer lo que es verdadero:

Es tan simple opinar que nadie piensa ceder su atributo. Pero el acierto en la opinión vemos cuán raro, cuán difícil resulta. Como toda cuestión de grados, como todo asunto de matiz y de tacto, la opinión es algo que se involucra constantemente. Entre cien mujeres, ¿cuántas son de verdad hermosas? Las cien mujeres pensarán de sí mismas que son suficientemente hermosas. Confunden la feminidad con la belleza. Así, los necios, puesto que sus registros mentales rigen con cierta normalidad, calculan poseer dominio de la opinión. Pero nosotros sabemos quiénes son de veras las mujeres hermosas. Sabemos en qué número precario se cuentan.

Por lo tanto, el periodista responsable debería ser el encargado de transmitir esa verdad a los ciudadanos, en lugar de ser el agente interesado en que se desdibujen perfiles, se oculten datos, se acuse según prejuicios y no según hechos comprobados. En este momento afloran los juicios contra la masa que más influirían sobre el joven Ortega y Gasset. El periodista serio e informado debe ser el experto encargado de informar sobre los acontecimientos de la guerra, y no el agente político o cualquier persona que quiera opinar de manera ilegítima.

Un acontecimiento universal, como este de la guerra, ocasiona una especie de insurrección; los necios, en efecto, se sublevan, y los lugares comunes, todos rebelados, marchan vociferando por la calle. Hay barricadas de estupideces, como en las revoluciones históricas, y la plebe del pensamiento, destrozando las cadenas que la contenían, se desborda, clama y exige derechos. No queda entonces, para la mente eximia, otro arbitrio que reservarse, esconderse, o enloquecer por su parte, marchando igualmente a las barricadas, tal vez a ser vencida.

Los lugares comunes y las necedades, en la época normal, declinan por la pendiente, guiadas dentro del cauce del río; pero con los desbordamientos, las aguas transponen los márgenes y se desvían por la llanura, cubriendo de espuma y despojos el campo. Ahora la sociedad es una torrentera. En cada esquina y en cada café, en el mercado

---

Salaverría coincidir en el elogio con el sombrío Austria y llegar a exaltar las corridas de toros como una fiesta bella y culta.”

como en las redacciones de los periódicos, resaltan las tonterías, brotan los absurdos. Todos reclaman su derecho a opinar.

Se trata de la “rebelión de las masas” contra el saber autorizado de los especialistas, rebelión que caracteriza el mundo contemporáneo, pero presentada con los colores apocalípticos típicos de Salaverría y sin la astucia elegante del filósofo madrileño. En un primer momento, el enemigo de nuestro autor es el vulgo, la sociedad en general. Después, el elemento mentiroso y distorsionador se restringe y pasa a identificarse con los intelectuales de izquierdas, declaradamente aliadófilos. Hasta ese momento, el sistema parlamentario había representado un régimen poco eficaz, lastrado por la ineficacia de una clase política acomodaticia y poco ambiciosa. Pero, a partir de 1914, la Democracia no es más que un dogma de control social ejercido por demagogos que no paran de mentir.

La hostilidad que muestra nuestro autor hacia los escritores del otro bando es tal que sus palabras a la altura de 1918 (cuando a la oposición frontal a los aliadófilos debe convivir junto a la más enérgica repulsa ante la incómoda Revolución Rusa <sup>16</sup>) ilustran hasta qué punto llegaron las tensiones entre los periodistas:

Hace tiempo que me roe los zancajos un articulista, bizco y cursi, a quien sin duda han ordenado que *se meta* con los germanófilos. Los alfilerazos que pretende asestar desde ese periódico de escándalo tienen tan poca gracia penetrante, que hasta ahora no puedo ofrecerle una indignación que valga la pena. Será necesario que persevere. Por eso me disculparé el articulista que no le conteste mientras sus burlas no sean más graciosas.<sup>17</sup>

La culminación de estas expresiones crispadas, y a la vez uno de los textos más desafortunados de la producción literaria salaverriana, es el artículo “El catedrático hablador”, publicado el 31 de enero de 1917 en *ABC*. En el contexto de las relaciones entre Salaverría y Unamuno, poco conocidas pese a las monografías que hemos reseñado en la bibliografía, se trata de una pieza fundamental puesto que permitiría, por un lado, entender por qué el epistolario entre ambos autores se interrumpe durante los años de guerra y, por otro lado, nos permitiría vislumbrar más claramente las razones por las que Salaverría convertiría el pulso unilateral contra Unamuno (que nunca respondió) en una de sus constantes.

Para empezar, la misma violencia del artículo salaverriano impediría todo acercamiento y, quizás, hasta cualquier tipo de respuesta, puesto que lo expresado en él

---

<sup>16</sup> Salaverría exclamará al final de un párrafo: “¡Vete ya, inmundo año 1917!” (*ABC*, 05-01-1918).



revela tanto desconocimiento de la obra unamuniana, tanto resquemor personal, tanta envidia y tanto juicio arbitrario que hasta sería imposible construir una polémica coherente sobre su base. No cabe duda de que la relación con Unamuno, si bien es lo que más notoriedad pudo aportar a la figura periodística de Salaverría, también es la campaña que más contribuiría al olvido posterior de su personalidad literaria.

Salaverría concluye que a mayor número de medios informativos, mayor distorsión, mayor caos instrumentalizado por los estados, mayor sensación de urgencia ideológica que no puede conducir más que al sacrificio de los valores (Salaverría los llama “prendas”), en este caso, la verdad efectiva. Estos rasgos de alarma y estas reflexiones sobre el poder de los medios de comunicación modernos sobre la población civil permiten contextualizar a Salaverría en una línea de análisis de la Modernidad de cuño reaccionario que se iniciaría en Spengler, pasaría por Carl Schmitt y tendría, como a hijos de Postguerra, a Ernst Junger o Peter Sloterdijk.

Únicamente la ausencia de instrucción filosófica solvente alejaría a nuestro autor de sus equivalentes germanos y anglosajones.

Se produce así un divorcio dramático entre “hechos” y “datos”, que Salaverría presenta de un modo limpio y atractivo, como una reflexión necesariamente lingüística.

¿Qué atención prestaremos ahora a los sucesos históricos? Sabemos ya cómo se fragua la Historia... Es verdad que por encima de las palabras están los hechos, con su contundencia, forman los datos reales. Pero cuando el triunfo acompaña al mentiroso, ¿quién podrá desdejar sus embustes? La espada victoriosa, sujetando al vencido, domina igualmente en el campo de las mentiras, e impone éstas definitiva, inexorablemente.

¡Ay del vencido! Sí, dos veces infortunado el vencido, porque se le quita la existencia y el honor, porque se le impone el tributo de guerra y la aceptación del fraude histórico. El vencedor dicta su mentira a la Historia.

El artículo contiene afirmaciones que, por lo extraordinariamente lúcidas, no parecen de Salaverría. Nuestro autor no duda en enfrentarse a la crisis de verdad y realidad que caracteriza el mundo moderno, con una anticipación analítica sin precedentes, que podemos relacionar con discursos posteriores a la Segunda Guerra Mundial. La conclusión final es la que servirá de columna vertebral al posterior tratado *En la vorágine*. Los elegidos, los intelectuales independientes, son quienes deben rescatar la verdad entre la polvareda levantada por el vulgo:

---

<sup>17</sup> Estas palabras encabezaban el artículo “La nueva marcha de Cádiz” (*ABC*, 17-02-1918).

Son pocos los que pueden evadirse del lugar común, y esto es una prueba más de lo necesario de los pastores. El rebaño de la multitud, el hato de los lugares comunes, son guiados o arrastrados por algunas pocas personas que piensan. Cómo se piensa, con qué fuerza y eficacia se piensa, es un problema que la guerra dilucida. La guerra, pues, no es inútil en absoluto. Ella sirve para demostrar que la victoria corresponde al que piensa más fuerte, ¡con una fuerza más inspirada, más intensa, más inexorable!...

Para Salaverría, de repente ha tomado constancia de la importancia del cuarto poder. Debe reclamarse un periodismo limpio, no implicado en ningún partido, no contaminado con las interferencias y los ruidos del poder. ¿Cómo armonizar estas concepciones y análisis con su servicio posterior al fascismo más desacomplejado y desinhibido? El concepto profascista de renovación nos conduce a los siguientes juicios: la lucha de la extrema derecha es antisistema y antiparlamentaria y, por lo tanto, no puede considerarsela *política*. La extrema derecha nace cuando surge una opción que se presenta como una rebelión juvenil y no como una práctica conservadora, por muy represiva que ésta sea, al estilo de Maura. Asistimos al parto del cruce palabras y significados que vetearía en España durante décadas el discurso de la extrema derecha:

en esta guerra sólo luchan intereses y simpatías. Mientras tanto, la verdad se oscurece, la justicia revolea en los labios y los corazones se llenan de feos sentimientos. Si en esta guerra hubiese sinceridad no escucharíamos tantas ofensas a la razón. El alma se llena de horror y de ira cuando asiste a esos desenfrenos de los llamados intelectuales. La verdad y la justicia no les interesan nada, sino el sacar adelante su candidatura política. Electoreros de la pluma, muñidores de la cátedra, agentes del pucherazo internacional... ¡Están injuriando a la razón, a la justicia, a la libertad, de las que se dicen defensores! Después de leer la alta Prensa aliadista y de oír discursos como el del señor Unamuno, un espíritu sensible y sincero, devoto de la cultura eterna, de las aspiraciones nobles y fuertes de la Humanidad, no puede menos que entristecerse y buscar las soluciones más allá de Londres y París.

Las “soluciones” vendrían de Berlín y Roma. Así pues, lo “novecentista” (no olvidemos que Salaverría, el año anterior, había ido a visitar a D’Ors y que este le había expuesto por extenso su ideario político), lo propio de la época que tocó vivir a Salaverría, sería periclitarse las formas democráticas heredadas del liberalismo decimonónico y ensayar un nuevo imperialismo capaz de vertebrar la sociedad moderna y devolverle los ideales que la crítica librepensadora socavó durante los siglos XVIII y XIX. Este imperialismo debía surgir de las clases medias y burguesas que fueran capaces, en su visión futurista, de divisar

el nuevo orden político que se avecinaba, orden en que no cabían las viejas y enfrentadas posiciones de conservador y liberal, obrero y patrón, estado y región.

Estas nuevas formas de entender el poder constituirían una alternativa a los conflictos que todo sistema parlamentario entraña necesariamente, en virtud de un mundo más armónico y acorde con los objetivos del género humano. Salaverría entrevé esta utopía en el orden público alemán que pugna por imponerse en Europa atropellando a los presuntamente caducos sistemas liberales, basados en valores que ya no pueden sostenerse más que a través de una propaganda periodística de la que Unamuno sería un asalariado más. Salaverría concibe la democracia como una escuela de muchedumbres a las que debe adoctrinarse burdamente en los rudimentos de unas ideologías demagógicas que se disputan el poder a través de actas de diputados.

El Sr. Unamuno ha definido a los germanófilos en tres grupos: los conservadores, los clericales y los militaristas. Ahora bien, el Sr. Unamuno habla de trogloditas en un sentido anticuado, retrasado, anacrónico; pero el Sr. Unamuno, ¿no es acaso el verdadero tipo del troglodita? Este señor catedrático, que ha leído todos los libros, en realidad se ha estancado en pleno año 1875. Halla especial gusto en referirse a la guerra civil carlista y al bombardeo de Bilbao. Es una inteligencia que no ha podido sobrepasar el tiempo y que está detenida en la pugna de liberales y carlistas. Por tanto, cuando se decide a actuar de político, su actitud resulta lamentable. Se halla aún en las clásicas clasificaciones de conservadores, clericales, militaristas. Su discurso, además de la Marsellesa, hubiera debido tener por remate el Himno de Riego.

Salaverría acusa a Unamuno de identificar “germanófilo” con “reaccionario”, simplificando la cuestión sin atender a las verdaderas razones por las que algunos escritores se han declarado germanófilos. Además, existe el problema de fondo del carácter real del pueblo español. ¿Es, como pensaba Unamuno, el pueblo intrahistórico español una colectividad impermeable a los conflictos políticos europeos? O, como afirma Salaverría, los españoles son por naturaleza conservadores y se guían por su buen sentido natural a la hora de participar en las grandes cuestiones europeas? Para nuestro autor, el rector de Salamanca

Ignora que existen el médico, el ingeniero, el propietario, que honradamente estiman a Alemania, y no vocean su estimación en plazas y banquetes. Ignora que existen simples obreros, ciudadanos oscuros, a quienes asquea el frenesí partidario y egoísta, falsario e intemperante de los jacobinos aliadistas. Los que no comulgan con ruedas de molino. Los que se ríen de las bravatas aliadas. Los que se guían por su instinto de hombres, y ven que la conducta varonil está en Alemania..

Además, ¿por qué ocultar insidiosamente que existen intelectuales germanófilos que no son precisamente conservadores, o clericales, o militaristas?

Esta última cuestión planteada por Salaverría, ¿hasta qué punto procede de Baroja o es de cosecha propia? El principal argumento barojiano para declararse germanófilo era su admiración por la técnica, la ingeniería, el comercio, la civilización y la filosofía desarrolladas en Alemania. Lo que está claro es que Salaverría es mucho menos brillante que el autor de *Juventud, egolatría* a la hora de intentar trazar un germanismo liberal, aunque sus tesis le sirvan de agarradero para desmentir a Unamuno. Una de las acusaciones que más repetirá nuestro autor es la de calificarlo de elitista. Tan obsesionado por la gloria literaria como siempre, Salaverría considera a Unamuno un mero publicista político, como antes Costa, y en esta ocasión declara que lo considera probado al señalar una relación directa entre el poder de opinión alcanzado por Unamuno en aquel momento y su prestigio como escritor literario. En otras palabras, nuestro autor afirma que Unamuno se ha subido a la moda aliadófila para lograr mayor notoriedad a través de sus discursos.

En algunos momentos asoma el Salaverría más reaccionario, el verdadero Salaverría crispado que nunca denunciaría un cese o una censura dirigidos contra la izquierda política:

Por otra parte, el Sr. Unamuno es catedrático de la nación; ¿y le está permitido a un catedrático oficial dirigir ultrajes a España, manosear con escarnio la historia de España? Los germanófilos más humildes o estultos pocas veces llegan a la injuria; los periódicos germanófilos que claramente defienden a los centrales, no insultan a Francia e Inglaterra; y hacen a favor de esas naciones continuas salvedades. Pero los aliadistas incurren descaradamente en el insulto, contra los gobernantes germanos, contra sus Ejércitos, contra sus pueblos enteros. Pero hay más todavía: un catedrático español, en público banquete, para ultrajar a Alemania no duda en injuriar a su propia patria, España...

Finalmente, el párrafo final insiste en los augurios apocalípticos propios del Salaverría de esa etapa, unidos a salpicaduras de pensamiento lúcido en los momentos en los que la sospecha de nuestro autor se ceba sobre los verdaderos intereses de las potencias en combate, el único lugar en que no le faltaba razón. Su visión sobre las causas de la guerra es más verosímil que un clásico esquema de ideologías puras enfrentadas en la defensa de unos valores irreductibles.

Sin embargo, no todo fueron insultos y, afortunadamente, lo cual nos interesa más, proliferaron reflexiones muy valiosas sobre el papel moderno del periodista, la vinculación del intelectual con las causas sociales de la colectividad y la necesidad de involucrar al

público lector en las luchas políticas que definen su tiempo. La razón de ello es evidente: los escritores se dan cuenta de que el periódico industrializado posee un poder político creciente, de que son capaces (quizás por primera vez) de llegar a un público mayoritario cuya opinión podrán contribuir a moldear.

En general, los artículos de fondo político publicados por Salaverría durante aquellos cuatro años son de una monotonía monolítica. Entre ellos, algunos pueden ser considerados estrictamente metaperiodísticos: “La coacción del periódico” (*La Vanguardia*, 23-02-1916) es uno de ellos. En él, cristaliza el temor salaverriano a que cualquier calumnia, lanzada desde un periódico, pueda cuajar en el pueblo y convertirse en una idea de uso corriente entre los lectores menos dotados intelectualmente:

La guerra nos pone al tanto del inmenso poder del periodismo. La guerra nos dice que el periódico es el elemento más formidable y evidente de que disponen los gobernantes y las escuelas políticas para conducir la opinión.

¿Cómo se valían antiguamente los jefes del Estado para tener sujeta a la opinión pública? ¿De qué medios usaban para descomponer y tergiversar las noticias, antes de que aparecieran en las Gacetas.

Ahora es fácil. El periódico transpone las distancias y llega a los remotos rincones, abre las puertas, invade los palacios o las chozas humildes. Por todas partes lleva el prestigio de su tinta, y hace maravillosos escamoteos con la verdad.

En la teoría política salaverriana, expuesta fundamentalmente en su tratado *En la vorágine*, cuyas páginas recogen no pocos artículos publicados durante estos años de máxima crispación internacional, es a través del lujo y la ostentación como el criterio supremo del rey o el emperador se impone a los súbditos mediante una cultura subsidiaria esencialmente nacionalista. Sin utilidad no hay hecho artístico válido: la propaganda nacional es una utilidad. El hecho de que se desarrollen estados de opinión ajenos al aparato y boato del estado sanciona automáticamente la vigencia y vigor del sistema burgués liberal, incluso y aún más en el momento en que este cierra filas sobre sí mismo para combatir el comunismo.

Nuestro autor sabe perfectamente que se miente desde las tribunas públicas, y que estas mentiras no son azarosas ni inocentes, sino que centros de poder las expanden para imponerse a los demás. Estos juicios son una de las consecuencias finales a que conduce el antidemocratismo radical de Salaverría: si circulan los idearios modernos, si todas las tendencias políticas se mueven simultáneamente y en igualdad de condiciones, respaldadas por idénticas fuerzas económicas, institucionales y empresariales, la división o

fragmentación de la sociedad española será un hecho irreparable, se consumará lo que nuestro autor más teme: la relatividad acerca de las “verdades eternas”, indiscutibles en su raíz, que deberían regir la civilización europea.

Este miedo aflora de forma explícita hacia el final del artículo: “una duda revolucionaria nos asalta y nos perturba. Y preguntamos con angustia: ¿es posible entonces que al hombre no le sea indispensable la posesión de la verdad?” Salaverría ha visto cómo se linchaba en Francia a indefensos ciudadanos alemanes, ha visto qué efecto producían sobre la población las soflamas oficialistas destinadas a avivar el rencor contra el enemigo.

¿Es posible que en Alemania no se desarrollase una campaña pareja a la organizada por Francia para desacreditar al bando contrario? Ésta es la tesis salaverriana: Francia promovió el rencor contra los “boches”, y en cambio los Imperios pelean con sentido del honor, sin injuriar. Este detalle es de máximo interés para Salaverría: está en juego la validez de las formas monárquicas como portadoras de Progreso humano frente al republicanismo y el socialismo, las torpes y dogmáticas formas de gobierno hijas del Siglo XIX.

Así pues, nos asaltan unas dudas finales: ¿por qué nuestro autor no condena en bloque la actividad periodística? ¿Por qué en lugar de atacar la idea de campaña propagandística, se alza él solo como portavoz de otra? ¿Era consciente Salaverría del poder que era capaz de ejercer la tercera página del periódico *ABC*? ¿Podía escapársele la importancia de su propia situación dentro de la prensa española de su época? Es imposible que nuestro autor no reflexionase sobre su propio papel en la cultura (o política) española y renunciase a aprovecharse de los privilegios del periodista prestigioso.

Sobre el problema del relativismo de la verdad en una sociedad informada a través de medios industriales, Salaverría escribió “¿Dónde está la verdad?”, publicado en *ABC* el 29 de abril de 1915. En este trabajo desaparece el tono dramático. Salaverría ya no clama por la verdad esencial de los hechos. Ya ha asumido que los hechos son materia de relato, y como todo relato, entrañan artificios de ficción. Nuestro autor parece haberse ya familiarizado con la triste de verdad de que a base de mentiras avanza el mundo, de que los hechos no son más que historias contadas por un ser humano limitado y coaccionado, e incluso se anima a detectar posibles ventajas metodológicas en el empleo de de la inexactitud.

## 2.5.- Salaverría, crítico artístico.

El desarrollo fundamental de las ideas salaverrianas acerca del mundo del arte tienen como primer punto de referencia el interesante artículo “Arte antiguo y arte moderno”, publicado en *ABC* el 29 de noviembre de 1907. En este trabajo, escrito a propósito de una exposición de carteles publicitarios realizada en la sede madrileña de su propio periódico, nuestro autor reflexiona sobre el papel del arte en la sociedad contemporánea y sobre el modo de conseguir obras que logren estimular al público actual.

Salaverría utiliza un viejo recurso de estirpe larriana para fingir un diálogo con un joven pintor que se lamenta sobre el poco caso que se hace a los artistas del momento. La respuesta a este joven constituye el cuerpo central del artículo, y también el vehículo de los juicios del periodista. Éste juzga superiores, como también el joven amigo que le sirve de excusa ocasional, los siglos renacentistas en cuanto a creatividad. Pero es en las causas de la decadencia actual en las que difiere. Para el joven, es la sociedad quien debe ir a buscar al artista. Para Salaverría, es el artista quien debe salir al encuentro de un destino (una utilidad), mezclarse con el resto de sociedad, identificar el papel que la época le depara, y obedecer a los imperativos de su tiempo, como en el siglo XVI supieron buscar Miguel Ángel y Leonardo da Vinci.

Así como una larga serie de acontecimientos históricos condicionaba la actitud de nuestro autor respecto a las obras literarias pertenecientes a los más diversos géneros, el advenimiento de las Vanguardias es el eje en torno al cual giran sus artículos de crítica artística realmente apreciables, no circunscritos a exposiciones puntuales o a comentarios de artistas hoy ya casi totalmente olvidados. En un principio, la actitud del Salaverría más iconoclasta sería un índice de receptividad hacia la ruptura con todo, pero luego se demostraría que nuestro periodista fue uno de los más furibundos combatientes del cubismo. La primera premisa para todo joven creador debería ser romper con el lenguaje paralítico del pasado y crear uno nuevo acorde con las nuevas necesidades. Los pasajes salaverrianos escritos en este sentido deberían considerarse un acicate para las corrientes más renovadoras del momento:

La dificultad estriba en que los artistas modernos no sabemos encontrar el punto definitivo, el lugar exacto de nuestro destino; nos ha cogido la ola de la vida moderna, y navegamos sin rumbo en mares que no conocemos, con la mirada puesta en el antaño, con la memoria llena de visiones pasadas petrificadas.

Esta memoria es la que debe desbancarse para dejar paso a las nuevas inquietudes, investidas de un lenguaje nuevo.

La intención polémica y rompedora del Salaverría de siempre aparece especialmente transparente en estos años iniciales de periodismo en *ABC*: él sabe que está oponiéndose frontalmente al simbolismo, a las teorías de Wilde y D'Annunzio, al simbolismo, al decadentismo y al sentido bohemio y místico de la vivencia artística. Aunque nunca dé el paso de Marinetti, el paso que consiste en transportar a la sintaxis la furia conceptual del contenido del texto, Salaverría ejerce una crítica artística con innegable capacidad de heterodoxia. En 1907 no podía menos que resultar chocante una apología el arte al servicio de los burgueses y adaptado al mundo industrial. Sus argumentaciones no dejan de resultar coherentes:

seamos humildes y obedezcamos a las exigencias de nuestro siglo, y nuestro siglo nos ensalzaré. Arte útil, arte que sea necesario, arte actual y arte que cumpla un fin contemporáneo, y arte –indígnese si quiere, joven pintor,- arte para el burgués... Porque los burgueses de ahora son los correlativos de los príncipes y priores de antes; puesto que no hay príncipes ni priores que encarguen cuadros, busquemos a los burgueses.

Parece que para describir con exactitud la teoría estética de nuestro autor resulta ineludible examinar su concepto de “utilidad”. Para Salaverría, algo lujoso o meramente decorativo ya es algo que contribuye a aumentar la influencia pública de un mandatario. El príncipe o el magnate resultan inseparables de su boato o su lujo, y su poder disminuye si su ostentación puramente material se reduce. Así pues, decorar una casa con gusto acaba siendo un acto ideológico, puesto que en la casa más adornada es donde se decidirán con más fuerza los destinos de las capas más débiles de la sociedad, tal y como se nos describe en el tratado *En la vorágine* (1919).

Por lo tanto, los elementos considerados “libres” del acto creador entran en escena una vez el artista ha asumido que su labor tiene un destino prefijado: servir a la clase privilegiada, la única capaz de retribuir su esfuerzo. Esa clase precisa de objetos bellos que modelen su sensibilidad aristocrática y den idea de su superioridad espiritual. Los lamentos de la bohemia no son más que muestras de resentimiento hacia la propia incapacidad o la propia incompetencia a la hora de suscitar interés.

He aquí estos carteles: ellos son como un gesto de humildad de los artistas... Los artistas, descendiendo de su soberana torre de marfil, han venido a la misma puerta de un industrial, han



comprendido la idea moderna de este industrial, y han pintado, no un aparatoso cuadro, sino un simple y vulgar cartel de anuncio. Por este sencillo movimiento de humildad, los artistas pintores de carteles han querido rectificar todas las arrogancias del oficio y se han puesto a tono y a compás con su época. Han *obedecido* a su época, y han dado a sus contemporáneos lo que les pedían. No quieren apartarse del camino por donde van las gentes, y desde allí, desde el borde del camino, injuriar a las gentes y lanzar lamentos. Han hecho arte útil, arte decorativo y arte necesario. Muy bien hecho.

Esta humildad o sumisión de los artistas a su época no es una actitud pasiva, sino únicamente la condición previa a cualquier acto inspirado. En la visión de Salaverría, el problema de su tiempo reside en una falta de ambición por parte de los artistas, incapaces de ver que si no son capaces de resultar interesantes para la clase dominante (en este caso, la burguesía industrial), nadie les reclamará sus servicios.

Esto nos conduce a la casi paradoja de que lo que más revolucionaría el mundo del arte sería lo menos libre dentro de unas coordenadas estrictamente comerciales.

Resulta casi imposible no pensar en la influencia que Salaverría imprimió en el joven Giménez Caballero cada vez que elogia al cartel como a portador de una nueva manera de entender la política artística, y revisar la corriente de poder implícita entre el patrocinador y el creador. Una vez más, nuestro autor reduce su esquema de análisis a un examen entre sociológico e ideológico.

Efectivamente, Salaverría abre la puerta sin querer al arte de vanguardia (el arte acorde con el mundo industrial moderno, el arte que se separa de la representación clásica), y es sorprendido por el cubismo cuando más atacaba aún el arte modernista. Así pues, el combate contra el cubismo sucede a la cruzada contra el decadentismo finisecular. Una lucha se ve truncada y sustituida por otra de tono aún más violento. Podríamos preguntarnos sobre el origen de la auténtica guerra que Salaverría declaró contra el arte de vanguardia. El cubismo no sólo atentaba contra la perspectiva clásica, sino que además destruía el gusto de lo que nuestro autor llamaba “las gentes corrientes” y marginaba al ojo decimonónico mucho más que una japonería o un jardín melancólico pintado por libre inspiración.

Un artículo aparecido tres años más tarde “El arte inmoral” (*ABC*, 12 de mayo de 1910) entronca directamente con las ideas examinadas hasta ahora y las aplica al arte español legado por los siglos. Aunque podría parecerlo por su título, no se trata de una diatriba contra el arte pornográfico, sino de un ataque frontal a toda la tradición pictórica desde El Greco hasta Zuloaga. Nos encontramos ante el momento de máxima sintonía con la estética nietzscheana (son nietzscheanos tanto el tono como el léxico utilizado por

nuestro autor: “Toda la obra artística de España es ineficaz porque está inspirada en el odio a la vida.”), en los años de pensamiento más radical por parte de Salaverría.

Según la original e iconoclasta opinión de nuestro autor, España debería vender todo su arte religioso y tenebrista para adquirir arte útil en el sentido descrito en 1907. Útil para la civilización presente, útil para el comercio oxigenante. Desprenderse de ese arte significaría dejar atrás un pasado pesadillesco, simple y fanático, que lastra todo tipo de iniciativa positiva en España y condena a sus consumidores de arte a contemplar escenas sangrientas y trágicas.

Este juicio (o quema) incluye hasta a las figuras capitales del arte español: Velázquez, Zurbarán y Goya. Ni Quevedo, ni el autor del *Lazarillo*, que aún se pensaba que era Hurtado de Mendoza, ni siquiera Cervantes, se salvan de haber infectado la historia española con sus retratos de viles pícaros (opinión ya expresada en el libro *Vieja España*, de 1907). Resulta particularmente interesante analizar el juicio que nuestro autor realiza de Zuloaga. Para Salaverría, el pintor español que más éxito internacional cosechaba entonces no era más que un continuador de esa pintura clásica obstinada en ofrecer una visión de España totalmente negra y fatídica. En este sentido, para Salaverría, Zuloaga no es más que un naturalista exaltado, un artista obsesionado con la representación de lo morboso y lo negativo. Esta opinión la veremos luego reflejada en uno de los *Retratos* salaverrianos publicados en 1926, en el dedicado a Regoyos. Para nuestro autor, la pintura de Elías Salaverría y el ya citado Regoyos serían los reversos de honestidad opuestos a la propaganda tenebrista y la “literatura” innecesaria que acompañarían a los lienzos de Zuloaga.

Es posible que en este ataque a Zuloaga subyazca la defensa que por aquellas mismas fechas realizaba Unamuno a favor del pintor que, junto a Sorolla, más favor gozaba internacionalmente. Es posible que esta oposición se deba a una voluntad de rivalizar con quien era tan difícil batirse.

La opinión del autor respecto a los grandes artistas españoles cambiaría a partir de 1914, durante los años de gestación de *Los fantasmas del Museo*. El artículo titulado “San Ignacio de Loyola”, publicado en *ABC* el 9 de agosto de 1916, es decir, en plena guerra mundial y en plena campaña españolista salaverriana, es un modelo muy representativo de este cambio de orientación. Su contenido es un complemento interesante al libro que había publicado cinco años antes, *Loyola*, un libro que, como el cuadro examinado, trataba de devolver su dimensión netamente humana al santo. Nuestro autor traza una descripción del cuadro de Elías Salaverría dedicado al fundador de la Compañía de Jesús rehabilitando a la

vieja pintura realista española. Zurbarán y Zuloaga son recuperados en la valoración salaverriana, en un momento en que la españolidad se antepone a las exigencias regeneracionistas. Hacia el final del artículo, la parte más interesante (la prisa por concluir una larga crónica casi diaria durante aquellos años acabó afectando a la calidad de su prosa periodística), Salaverría nos desgana algunas de sus ideas estéticas inmovibles: confianza en el genio individualista de los creadores españoles, realismo, austeridad, antidecadentismo.

Tiene la fuerza y la sinceridad de la buena pintura española. Resalta y vibra como un monje de Zurbarán y es, como en Zurbarán, un conjunto de maestría y de simplicidad; carece este cuadro de *literatura*. El pintor desdeña los recursos que un hábil cualquiera puede adquirir en los cenáculos artísticos de Francia y Alemania.

Pero lo más interesante de las crónicas artísticas salaverrianas tiene que ver con el análisis de las formas vanguardistas. En artículos posteriores a 1914 veremos con qué argumento original ataca nuestro autor, siempre atento a las distintas exposiciones que van celebrándose en la capital tanto de grupos de pintores autóctonos tanto extranjeros: mientras Salaverría entiende que debe existir un lenguaje pictórico europeizante que convierta Madrid en un centro de Modernidad, cree también que el cubismo, el angladismo u otros “ismos” no pueden llegar a imponerse porque no aportan ni belleza ni emoción. Así pues, a la típica actitud patriótica y regeneracionista (que le conduce a afirmar es bueno que expongan artistas cubistas en España) se le confronta un rechazo radical hacia la nueva estética.

El primero de ellos es “La pintura nihilista”, publicado en *ABC* en día 18 de marzo de 1918. Esta crónica está dedicada a una Exposición de artistas polacos instalada en el Ministerio de Estado. Se trata de un texto que contiene ya en embrión todas las ideas con las que cargará contra el arte nuevo. Sus valoraciones sobre pintura contemporánea son paralelas a las literarias: tras unos primeros años de confrontación frontal, parece que a mediados de los años veinte Salaverría se “acostumbra” o “resigna” a comprobar que ese arte va convirtiéndose en hegemónico. Por eso la diferencia esencial entre su posición de 1918 y la de 1925 consistirá en la siguiente: mientras el cubismo es cosa de un grupo aislado de artistas desafiantes, Salaverría recomienda rechazar esa nueva estética. En cambio, cuando el crédito estético de una nación dependa en gran medida de haber asimilado o no el nuevo arte, Salaverría considerará que es muy benéfico que los círculos madrileños sean tan modernos como los parisienses.

Pero no nos anticipemos. En el artículo de 1918 las argumentaciones no son tan complejas, no pasan de ser una descripción de las sensaciones producidas por los cuadros polacos (“¡qué dura prueba necesitamos soportar cuando nos vemos en esta Exposición! Primeramente sentimos la impresión de quien se ve perdido, desplazado, ignorante hasta la estultez. No comprendemos nada.”), a la que siguen una declaración de guerra y la típica convicción salaverriana según la cual la sociedad occidental se está yendo a pique.

Esta es la primera impresión. Después vamos poco a poco reaccionando, y, por virtud del instinto de defensa, que tiene que existir en toda persona, nos preguntamos si, en efecto, hay en las inteligencias contemporáneas, una distancia insalvable. Lo que estos artistas piensan y sienten, ¿acaso es algo enormemente profundo y difícilísimo? Y si son de la especie de nosotros, si su sensibilidad y erudición entran en la esfera de lo accesible, ¿por qué haremos la tontería de insistir en nuestra actitud de subordinación y humildad...? No comprendemos, no nos gusta ese arte. Pues bien; osemos rebelarnos y digamos que no a los artistas de Polonia, de Munich o de París quienes se equivocan y los que fracasan. Desde hace mucho tiempo, quizá desde los impresionistas, la pintura persigue al color con un ensañamiento que ahora llega a su máximo. Estaría bien si no hubiese el peligro de la exageración.

Lo más interesante es darse cuenta de hasta qué punto nuestro autor, que siempre fue un periodista hábil y avisado, *entiende* los secretos de aquellas “sinfonías de color” que está contemplando y de algún modo concede que aquello que tiene delante es un lenguaje planeado y calculado de antemano (“lo terrible de nuestra época, para todo menester estético y literario, es que el dogma precede a la realización”, dirá ajustadamente). Precisamente a ese proceder no libre llama “cerebralismo”. Salaverría comprende que el nuevo artista traza primero un plan de ataque (en un manifiesto, explícito o no) y luego se lanza a explorar y ensayar según lo ideado con anterioridad. No será la única vez que nuestro autor demuestra comprender muy bien lo que tiene delante, aunque se niegue a aceptarlo como arte válido.

Lo que convierte este artículo en un texto interesante es comprobar hasta qué punto es capaz de desgranar las principales características de la estética vanguardista, la extrema lucidez con que nuestro autor describe al enemigo. Ocurre aquí como en según qué textos moralistas en que el juez trasluce su profunda fascinación por lo que está persiguiendo. Ya hemos visto cómo salía a colación el intelectualismo inherente a todo arte que opera según manifiestos previos a la propia realización de las obras. Otro elemento indispensable para comprender las Vanguardias artísticas es la fusión de géneros, que

Salaverría diagnostica con tino: “ya no se conocen las fronteras de las dos profesiones; el pintor sabe tanta literatura como el literato, el literato *escribe cuadros*, el músico narra y pinta... pero al querer asimilar substancias de esas recetas y esos cerebralismos ocurre que hallamos sólo tentativas.”

En definitiva, lo interesante de “La pintura nihilista” es comprobar hasta qué punto su autor considera vicios o defectos lo que no son más que hallazgos de la nueva estética. Pero esto le ocurrirá también, en literatura, con la novela proustiana, con el ultraísmo y con la poesía neogongorina. Pero no se trata del único lastre teórico que arrastra el artículo. Una larga digresión final resta valor a las apreciaciones artísticas de nuestro periodista. Salaverría retrocede al final del Siglo XVIII para explicarnos de qué modo el advenimiento de la Democracia y la Revolución, verdadera hecatombe social, destruyeron toda noción de disciplina artística y, por tanto, cualquier tipo de orientación fiable tanto en pintura, como en Arquitectura, como en Literatura. No se aparta ni un ápice esta descripción apocalíptica de lo que hallaremos en el libro *En la vorágine* (1919): la tesis de que en estos tiempos modernos, la “conurrencia” democrática ha asolado la civilización occidental.

Todas estas ideas, pasados los cuatro años de extrema crispación moral salaverriana (1914-1918), encuentran mejor acomodo en el artículo “Arte nuevo”, publicado en *La Vanguardia* el 17 de junio de 1925. No podemos olvidar que el casticismo de la prosa ramoniana y el primer libro de Ernesto Giménez Caballero, editado en 1923, habían conseguido matizar la postura de nuestro autor respecto a las nuevas direcciones estéticas. Salaverría acepta parte de la propuesta vanguardista cuando se da cuenta de que se puede hacer Patria con ella, de que se puede dar un sentido regeneracionista e incluso imperial a lo que viene produciéndose durante los últimos lustros. Y así, paralela al rechazo de las rupturas de perspectiva y equilibrio compositivo, encontramos frases como la siguiente: “me interesa que España no quede mal en cuanto a novedades de arte, y estaría dispuesto a contribuir para que unos cuantos pintores cubistas, entre los más osados, recibiesen el premio de una gran medalla de oro, o de plomo, o del metal que pareciera más oportuno.”

Por lo demás, sigue la descripción atinada de lo que es vanguardismo. Otro elemento esencial en la nueva estética es el adanismo o el retorno al lenguaje primigenio, totalmente natural y exento de contaminaciones culturales. Salaverría es especialmente escéptico a la hora de valorar esta presunta ingenuidad.

¿No los veis? Por ahí se multiplican las mesas que se caen, las casas que han perdido su centro de gravedad, los cacharros desdibujados, los rostros torcidos, las personas como peleles. ¡Pobres pintores angelicales! De tan niños e ingenuos como son, ignoran los más elementales recursos del dibujo. Pintan a través de su encantadora inocencia. Y este “truco” de la candidez pretenden que nosotros nos lo traguemos, cuando no ignoramos que el último de semejantes artistas tiene el alma más vieja que Miguel Ángel, es más cuco que Carracuca y posee y posee una erudición más grande que Leonardo da Vinci.

En resumen, podríamos sintetizar la postura salaverriana colocando su rechazo sobre dos contextos que se encuentran en la base de todo el pensamiento del autor posterior a 1914: el contexto de una supuesta crisis universal que afectaría también a todas las manifestaciones de la cultura y la convicción de que cualquier producto cubista o surrealista contribuye a que España sea un país más prestigioso y potente. Siempre teniendo en cuenta que, como escribió en “Sobre la crisis de la novela” (*ABC*, 16 de diciembre de 1924),

El artista es el ser que desde hace bastantes lustros se dedica con entusiasmo a destruir los elementos substantivos de su arte. Se puede decir que estamos ya al final de la obra; el arte, en efecto, es una gran cosa, que ha terminado en punta, que se desvanece entre nuestras manos. Cuando se asiste a una Exposición de ciertas pinturas de “vanguardia”, habría derecho a colgar del marco un cartel con esta inscripción: “*Non plus ultra.*” Que quiere decir que ahí acaba la posibilidad de una creación artística de mediana sensatez.

Cierra nuestra muestra de artículos de crítica artística el texto “La lección el Modernismo”, publicado en *ABC* el 24 de enero de 1925. Se trata de una diatriba contra el estilo arquitectónico que no añade nada a la teorización estética del autor pero que contiene toda la furia iconoclasta de éste contra las creaciones finiseculares. Esta furia hace de “La lección del Modernismo” un texto curioso a tener en cuenta por su originalidad, aunque su falta de perspectiva histórica sea tan sangrante.

Para Salaverría, los estilos del hombre moderno no son más que modas pasajeras, que pasan pronto en cuanto las clases populares adoptan los modismos de los aristócratas en un afán de mimetismo. Pero la moda modernista, precisamente, fue especialmente pasajera y fútil. Salaverría califica de “vergonzosas equivocaciones” y “mamarrachos” todos los edificios modernistas construidos antes de 1920, y llama al movimiento estrictamente

coetáneo a su desarrollo como escritor “el esperpento suntuario más infeliz que han conocido los hombres”.

La anécdota en que se basa el artículo es hábil: nuestro periodista ve, paseando por Madrid, cómo unos albañiles pulen y rectifican los excesos de una mansión modernista de principios de siglo. Esta visión le sirve a Salaverría para argumentar que aquel estilo será borrado para siempre de la faz de Europa, si es que los cañonazos y los terremotos pueden verdaderamente hundir esas edificaciones modernas. Para nuestro autor ha llegado “la hora de la vergüenza”, la hora en que las clases adineradas se dan cuenta del adefesio que hicieron construir: “Formas de arte que fueron denigradas por las generaciones próximas, más tarde han tenido el amor de las gentes comprensivas. Hasta el arte barroco ha sido reivindicado. Del modernismo, sin embargo, no quedará nada; es imposible imaginar que eso llegue a mirarse jamás con respeto.” Así borra nuestro autor de un plumazo toda legitimidad a un estilo que, pasado el tiempo, tanto daría que hablar a nivel mundial.

## **2.6.- Los artículos de viajes.**

Si algo bueno tienen los artículos de viajes salaverrianos es sentimiento del paisaje. De nuestra muestra antológica hemos descartado los artículos que, con la excusa de un viaje a algún lugar monumental conocido, lo que se elabora es un juicio moral y político de su artífice, o de los personajes representativos del lugar visitado. Cuando Salaverría, en su libro *Vieja España* (1907) quiere descubrirnos a la antigua Burgos, lo que hace es dedicar varios capítulos al Cid y su sepulcro. Cuando realiza una excursión al Monasterio de San Lorenzo del Escorial (“En la casa de Felipe II”, *ABC*, 30 de mayo de 1916), lo que escribe es un alegato en defensa del heredero de Carlos V y no un verdadero testimonio de su excursión. Por lo tanto, aunque la producción de literatura de viajes puede parecer extensa a juzgar por los títulos de los artículos, la realidad es que bajo un rótulo que anuncia la descripción de un paisaje o ciudad se esconde la apología de un personaje político, la exégesis biográfica de una figura de relieve o una muestra de ideas estrictamente políticas.

De los artículos de viajes que ofrecemos, tres se dedican a estampas francesas. Los dos ambientados en París nos ilustran sobre qué hace y en qué se fija Salaverría cuando llega a una ciudad: por una parte intenta reconstruir a las personas que la habitaron en el

pasado, y evoca la historia; y por otra parte trata de dar con el “tono” político o ambiente ideológico que emana de las calles y las avenidas.

Los casos en que no se derivan ideas políticas de sus artículos de viaje abundan, pero los libros salaverrianos dedicados a viajes y paisajes se construyeron a partir de artículos que el autor iba publicando en *ABC* y *La Vanguardia*. Es el caso, por ejemplo, de *Cuadros Europeos*, uno de los mejores libros de Salaverría, formado íntegramente por artículos de periódico recortados que forman los pequeños capítulos del libro. Por lo tanto, no son demasiados ni especialmente relevantes los trabajos que no vieron la luz encuadrados en libro, puesto que el autor se encargó de recoger los más significativos y reunirlos en libros unitarios.

Un ejemplo puro y notable de pura estampa de paisaje es el artículo “Paisajes de interior”, publicado en *La Vanguardia* el día 27 de noviembre de 1923. Escrito para contrarrestar la propaganda “tenebrista” que el autor encuentra en las novelas de Pío Baroja (¿estaría pensando en *El Mayorazgo de Labraz* o la segunda parte de *César o Nada?*) y, sobre todo, la pintura negrista de Zuloaga, Salaverría defiende la llanura castellana y las gentes de Segovia, quizás imitando la plástica prosa del mejor Azorín. Pero nuestro periodista no se abandona (o no consigue) lograr un estilo tan depurado como el del alicantino. A Salaverría le faltan ideas pero le sobran sentimientos. Sus estampas de paisajes logran interesar por su exactitud y su vehemencia, pero no por especiales logros de estilo o sutileza de pensamiento. La moral y lo político preocupan constantemente a Salaverría, y no el desarrollo de una estética meditada, que es lo que sí se percibe en Azorín y, aunque él mismo trate de ocultarlo, en Baroja. Sin embargo, en algunos cuadros salaverrianos se vislumbran pasajes de gran belleza plástica. La descripción del Mont Saint-Michel contenida en el artículo “La abadía flotante” es un buen fragmento de prosa descriptiva que no desmerecería de cualquier otro prosista notable de la generación del 98. Una mentalidad neorromántica sustituye la verdad histórica en los juicios por la reconstrucción del pasado medieval. Este rasgo ya lo supo captar con exactitud Benito Pérez Galdós en su prólogo a *Vieja España* (1907). Salaverría, en lugar de sumergirse en curiosidades eruditas (como habría hecho Azorín) se empeña en tratar de plasmar el pasado idealizado y los personajes que lo habitan, sin documentarse. La imaginación anima a los “fantasmas” que habitan sus cuadros, los hombres del pasado que regresan para dar la visión viva de lo que efectivamente podía haber sucedido en el interior del edificio antiguo. Esta imaginación es idealista y nostálgica, y rechaza los pretendidos adelantos del progreso.



Un tipo habitual de artículo de viajes salaverriano es el que trata de dar con el tono “moral” o “ideológico” de una ciudad. En nuestra muestra seleccionamos dos artículos (uno dedicado a París y otro a Barcelona que encajan perfectamente en esta caracterización. En ambos trabajos, nuestro autor trata de interpretar y transmitir al público medio madrileño cuáles son las ideas más relevantes y cuál es el espíritu que emana de los rumores y publicaciones que producen las ciudades, en un afán informativo más que descriptivo. Algunas veces, el tono osado a que nos tiene acostumbrados el escritor revela argumentos que pudieran muy bien servir para una crítica constructiva que se rebela contra tópicos muy consolidados. Así, por ejemplo, en Barcelona desmiente que la ciudad sea más cosmopolita de Madrid, y lo hace con un argumento plausible o verosímil, con un juicio que es producto de la observación y no de un dogma:

en Barcelona, a causa precisamente de su exaltado civismo, las cuestiones suelen adquirir un aspecto resaltante. Desde luego me atrevo a decir que en Barcelona se toma mucho más en serio la guerra que en Madrid. Por lo demás, en Barcelona todo se toma en serio... En el fondo del carácter barcelonés hay un algo del provincialismo que impide cierto moderado, aristocrático y capitaleno uso de la banalidad. Es curioso observar cómo en Barcelona se han tomado tan en serio todas las cosas, desde el republicanismo hasta el anarquismo; desde el carlismo hasta el separatismo; desde la arquitectura modernista hasta el teatro de Ibsen. Es admirable un pueblo así, dotado de tal blandura femenina, que se deja fecundar por todas las novedades que pasan.

En el sistema ideológico y estético del autor, aceptar todas las novedades foráneas es índice de escasa personalidad propia; y la personalidad es una cuestión que tiene mucho que ver con lo que se conserva del pasado. Personalidad es prestigio, perennidad, estabilidad, tradición.

## **2.7.- Salaverría y el cuadro de costumbres.**

Salaverría fue un digno continuador del cuadro de costumbres decimonónico, si bien en lugar de aceptar la tradición larriana, parece más bien que su modelo fuera el conformismo amable y curioso de Mesonero Romanos. Los temas tratados en los numerosos cuadros de costumbres que Salaverría publicó en la prensa son de lo más variado: pueden afectar a la realidad española, el tema que más le importa, (y aquí entrarían

sus consideraciones coloristas sobre la mujer española, los toros o la pereza nacional) o puede tratarse de meros cuadros literarios que reflexionan en tono ensayístico o filosófico sobre costumbres diarias como fumar, tomar el sol o berberse tranquilamente un café. Los primeros tendrán ese empaque reivindicativo propio de la prosa política del escritor, heredada de su admirado Alarcón, mientras que los segundos recogerán con más acierto su talento observador. De Alarcón heredaría también cierta propensión al estilo rápido y ligeramente cómico.

Salaverría accedió a la prensa madrileña a través de los artículos veraniegos que fue enviando desde julio hasta setiembre de 1904 a la redacción del periódico *El Gráfico*. De entre esos 56 artículos hemos seleccionado tres que entroncan claramente con la tradición decimonónica del cuadro de costumbres, y que nos aportan una idea exacta de lo que escribía nuestro autor en su estreno capitalino. Se trata de “En el Boulevard” (21 de Julio de 1904), “El Domingo” (8 de agosto) y “Veraneantes ínfimos” (20 de agosto). La serie de artículos salaverrianos de 1904 tienen el interés, entre otros, de ver a Salaverría aplaudir la política de Pablo Iglesias frente a la de Maura, pero, ¿aportan realmente una materia original al grueso de la obra salaverriana? Verdaderamente, no; precisamente la mayor virtud de estas crónicas escritas en San Sebastián reside en su ligereza, en su insustancialidad. Salaverría es un buen constructor de artículos costumbristas, donde el objetivo es dar una pincelada de color, y no exponer una determinada teoría política. Y como Salaverría es un excelente escritor de viajes y un buen cronista, a través de esos primeros breves artículos accedemos a la cocina de su escritura unos años antes de que dé a la imprenta sus libros más influyentes. Tanto “En el Boulevard” como “El Domingo” son pequeñas piezas de encaje o entrenamientos en que se dislumbra el mejor Salaverría del futuro. En cambio, en “Veraneantes ínfimos”, ya encontramos trazas del misantropismo, la voluntad de polemizar y la alergia a las masas que es tan característica del autor.

El artículo “La mujer española”, aparecido en *ABC* el 20 de febrero de 1917, nos permite no solo conocer las ideas salaverrianas sobre la mujer, sino que además se trata de un perfecto ejemplo de cómo un cuadro de costumbres deriva en una cuestión de choque de civilizaciones en el contexto de la Primera Guerra Mundial. Se trata de uno de los textos más reaccionarios jamás escritos por nuestro periodista, que no duda en circunscribir la cuestión del ascenso del feminismo a una demanda de amor libre por parte de las mujeres madrileñas y los sectores más progresistas de la sociedad española. Las ideas iniciales del texto son las siguientes: el feminismo, que Salaverría considera un “problema” social a solucionar, es antiguo en España. Cita como ejemplos femeninos a Isabel la Católica y

Santa Teresa de Jesús. Luego, nuestro autor nos ofrece algo inédito en el conjunto de su obra. Nos sorprende hablando de sexo.

La argumentación salaverriana sigue el siguiente orden: por razones de carácter esencial o de raza, las mujeres españolas son sexualmente inaccesibles. Los hombres se resienten de ser desechados y se muestran violentos para con las mujeres, pues éstas no acceden a sus súplicas de “prendas materiales de amor”. Solución: los jóvenes van a París, Biarritz, Bruselas o Milán y allí encuentran toda la libertad que desean; y cuando vuelven a España reniegan de las costumbres propias, asocian el progreso europeo a la facilidad de encontrar sexo en otras ciudades que no sean Madrid.

No podemos olvidar que este artículo debe contextualizarse en la campaña de afirmación española que llevaba predicando tres años desde las páginas de *ABC* y *La Vanguardia*. La ideas de Salaverría van encaminadas a señalar la idiosincrasia nacional española y a desmentir que lo europeo contenga más civilización que lo español. Por esta razón empieza a hablar de los crímenes pasionales perpetrados por los soldados franceses que, de vuelta al hogar desde el frente, han hallado su casa ocupada por otro hombre. Conclusión salaverriana: las sociedades que hasta ahora han permitido la licenciosidad y la infidelidad, terminan impregnadas de crimen. Pero en cambio, en el único lugar verdaderamente civilizado de Europa, un lugar donde la mujer es excepcionalmente “honesta”, no se ha llegado a este “grado pasional” que se respira en Francia.

En resumen: todo español busca, tarde o temprano, casarse. Y si lo hace, debe hacerlo con una mujer española porque las mezclas de civilizaciones conducen a la incompatibilidad y la catástrofe. Para Salaverría, Francia y España son civilizaciones “antagónicas”.

Cuando se habla de feminismo e intelectualidad femenina, en la mente de los hombres españoles gira, como ejemplar deseable, un tipo de mujer liberada y culta que se mueve en los balnearios internacionales, en los hoteles de Roma, en los barrios de los artistas de París, en los Museos de Londres, en Berlín o en Nueva York. Pero esas mujeres, por su carácter internacional y anónimo, no pertenecen a ninguna Patria ni pueden servir de modelo; lo mismo son rusas, que rumanas, irlandesas, que judías polacas. Son la espuma, la excrecencia, el musgo de la civilización. También España aporta su contingente a ese núcleo de vaivén, y nada debe entristecernos si nuestra cifra es pequeña en esa aportación internacional de mujeres rodantes, después de todo, bastante pedantescas y literatizadas.

Por reformular de otro modo las ideas salaverrianas, diríamos que lo que mueve a nuestro autor no es tanto criticar una opción política como sí elogiar a la mujer española, que es portadora de una milenaria tradición de submisión al hogar. La mujer española sabe “sacrificarse” y dejar a un lado su egoísmo personal para gobernar correctamente un hogar, algo de lo que una inglesa sería incapaz. Ni una palabra de sufragismo, de acceso femenino a la cultura, de instrucción profesional nacionalizada. Para Salaverría, el problema se reduce a que las europeas únicamente buscan sexo libre y dinero, y entre ellas sólo las españolas honestas siguen queriendo ocuparse de sus hijos, limpiando su humilde casa, cocinando y guisando para sus hombres.

No es la última vez que nuestro autor formularía estas ideas sobre los valores de la mujer española tradicional opuestos a los de cierta casta de mujeres fatales nómadas e internacionales que son la perdición del varón hispánico, se trata de una cuestión que verdaderamente le preocupaba. En el drama *Guerra de mujeres* (Madrid, Enciclopedia, 1921), un torero es seducido por una mujer extranjera e irresistible que le conduce a la muerte, mientras la novia de siempre española es marginada por el fogoso hombre. De similar manera, el emigrante protagonista de *Viajero de amor* (Madrid, Reus, 1925), la más extensa de las novelas salaverrianas, se debate entre un amor de origen casto y estético y una tentación carnal de tipo internacional.

Un hito importante en la producción costumbrista salaverriana lo constituye el artículo “Absurdas maneras de veranear”, publicado en *ABC* el 7 de septiembre de 1919. En principio, no se trataría más que de otra tradicional crónica de política veraniega desde San Sebastián, como las que publicaba en *El Gráfico* quince años antes y las que fue enviando año tras año desde la ciudad donostiarra. Pero el ambiente de una Restauración que se arrastra entre crisis y crisis tiñe este cuadro estival de pesimismo y sentimiento de cansancio ante la clase política e ilustrada del país. Además, el dinero procedente de la guerra se gasta en mera ostentación y no en inversión de futuro.

Además de copiar la técnica larriana de introducirse como narrador de lo que está describiendo, Salaverría trata de denunciar la alergia a la cultura que se observa entre las clases dirigentes reunidas en San Sebastián. El ideal salaverriano de político u hombre de acción se cifra en un individuo que “sabe” descansar, sabe retirarse a meditar y a informarse entre libros para luego mejorar su proyección pública. En cambio, Salaverría llama “ratones” a todos esos políticos liberales y conservadores, artistas afamados, banqueros, ingenieros, que en lugar de meditar y descansar, reproducen en el lugar de veraneo la misma vida ruidosa que llevaban en Madrid. Salaverría reivindica la soledad y el

reposo intelectual frente a los bocinazos de los automóviles y a los que defienden una vida destinada a la exhibición ante la prensa. Se trata, en definitiva, de una crítica lúcida a lo peor de la vida moderna, que sólo un sistema nervioso de “gañán” puede soportar sin perder los estribos.

Por esta razón puede causar cierto estupor leer “Discreto elogio del taxímetro” (*ABC*, 24 de mayo de 1924), artículo que es una pura defensa de introducción del taxi en la capital madrileña. Salaverría siempre fue un experto en unirse al enemigo cuando la victoria de éste se convertía en un hecho incontrovertible. El aspecto más sobresaliente de este cuadro de costumbres, escrito cuando ya nuestro autor defendía ideas netamente mussolinianas, consiste en observar cómo a partir de un friso que trata de retratar la sociedad ciudadana y su fauna callejera se nos desliza una lectura nietzscheana y elitista, ni más ni menos que la expresada en el tratado *En la vorágine* (1919).

La secuencia argumental del artículo viene a ser la siguiente: antaño era el ejercicio de la caballería lo que distinguía a un alma noble totalmente exenta de trato con la plebe. En la actualidad, el coche ha sustituido al caballo y, por lo tanto, sólo el posible poseedor de un coche es susceptible de comportarse como un caballero. Salaverría pasa a describirnos lo que llama “alma de peatón”, algo que no es más que la moral de la víctima nietzscheana transportada a los años veinte. Como antaño el campesino, el criado y el sometido, el peatón trata de estorbar la libre circulación de los coches ostentando su debilidad, de la que hace una ética.

Para nuestro autor, el taxi ha democratizado la moral de señores porque ha permitido que personas de clase media puedan circular por Madrid como si se tratara de burguesía dirigente. Por lo tanto, el taxi extiende la moral de señor entre quienes no se resignan a ser meros peatones a merced del poder arrollador del automóvil. Nuestro autor nos habla del cambio de perspectiva ética que supone pasar de observar a los coches desde fuera a circular montado en uno de ellos. Dentro del coche es donde se perciben el espíritu apocado y la jactancia de los peatones y las peripecias que debe hacer el taxista para no atropellar a los que se arriesgan a cruzar las calles. Por lo tanto, “Discreto elogio del taxímetro” es un ejemplo claro de cómo, a partir de un cuadro donde predomina la observación, Salaverría acaba extrayendo conclusiones netamente políticas de una cuestión ética. El hombre distinguido va en coche, y el ser de alma plebeya se conforma con la mediocridad del caminar.

El último artículo salaverriano de costumbres que seleccionamos, “Breve elogio del autocar”, publicado el 25 de julio de 1924, es hermano gemelo del anterior en cuanto a

tema, aunque su tono y su orientación real sea diametralmente distinto. De hecho, este “Breve elogio” es la mejor muestra de hasta dónde hubiera llegado la escritura periodística de nuestro autor de haberse centrado en los viajes y los temas intrascendentes en lugar de adentrarse en polémicas políticas que lo acreditaron como escritor poco amigo del matiz reflexivo.

Si en 1904 nuestro autor aborrecía a los insoportables turistas que invadían San Sebastián cada domingo y cada verano, veinte años después el periodista viajero se nos presenta a sí mismo como un ser gratamente integrado en la “masa de turistas” que va de un lugar a otro en el “grandullón, “atropellador” y “retumbante” autocar. Salaverría distingue entre dos tipos de turistas: uno formado por tenderos, ingenieros, pequeños rentistas y otras gentes de clase media a quienes reserva su simpatía, interesadas en ampliar su escasa cultura; y por otra parte, los pedantes adinerados que se hospedan en hoteles de lujo y “compran cuadros cubistas y expresionistas”, y éstos son los que apestan los lugares espirituales con la ostentación de su fatua ignorancia y su *snobismo*.

Si Salaverría hubiera cantado jovialmente a la Modernidad como lo hizo en este artículo de 1924, hoy sería mucho más recordado junto a otros cultivadores y renovadores del costumbrismo, como Mariano de Cavia o el propio Ramón Gómez de la Serna. Algunas ideas que se encontraban en el elogio del taxi de mayo del mismo año las reencontramos aquí, pero en lugar de hallarlas situadas en el ambiente ciudadano de Madrid, el autor nos las traslada a Versalles o Guipúzcoa. Todo el fárrago doctrinal pseudonietzscheano desaparece y es sustituido por esa habilidad magistral con que Salaverría pinta un paisaje en cuatro frases bien rematadas y un toque de humor. No hay que perder de vista que lo que está haciendo Salaverría (¡al fin!) es tomar el progreso material de un vehículo democrático como una aportación positiva de mejoras para el espíritu. La industria moderna (calificada en una original metáfora como “verdadero club jacobino” del mundo contemporáneo) pone su grano de arena en la evaporación del mundo tradicional, pero también es capaz de aportar ventajas y limar diferencias sociales. Porque un panorama espiritual no se puede degustar sin que alguien te conduzca ante él. El autocar rompe con la unidad de perspectiva del ferrocarril y permite adentrarse más en la médula de los países que se visitan. La igualdad social y el desperezamiento rural de las aldeas españolas se combinan con un verdadero sentimiento del paisaje que contribuye a amenizar el texto.

## 3.- Los libros de José María Salaverría

### 3.1.- Ensayos filosóficos.

#### 3.1.1- *El perro negro*.

*El perro negro*. Libro dividido en siete jornadas fue publicado en Madrid el año 1906 por la Librería de Fernando Fe. La crítica en bloque ha señalado este breve opúsculo como el primer libro del autor, omitiendo el volumen de poesías que editó por su cuenta en San Sebastián doce años antes. Con todo, se trata del primer volumen significativo de Salaverría, puesto que el secreto respecto a su producción poética de los años noventa siempre fue total, lo que explicaría la ausencia absoluta de referencias a publicaciones anteriores a 1900.

*El perro negro* es un ensayo fundamental para entender todas las facetas del pensamiento salaverriano, no sólo porque, al ser el primero, reúna en embrión las ideas de toda su obra posterior, sino también por la indiscutible calidad intrínseca del libro, un híbrido entre ensayo y novela. *El perro negro* es una de las obras más logradas del autor, puesto que se propone explorar los límites ontológicos del ser humano sin el empaque catastrofista ni moralizante de las obras posteriores a la Primera Guerra Mundial. Antes de la contienda, Salaverría es un autor capaz de aparecer frívolo o juguetón a ratos: sus libros contienen mayor variedad de tonos. La guerra impactó extraordinariamente sobre su ánimo y provocó que creara siempre desde la preocupación constante ante los cambios de la modernidad, con un tono crispado que homogeneizó en exceso su prosa.

Sin embargo, sorprenden ya las intenciones polemistas del prologo que antecede a la obra:

Y así como los hombres de guerra llaman jornada á cada una de las etapas en su viaje de lucha, también yo he querido llamar jornadas á estos capítulos de este libro; puesto que todo es guerra, y van el corazón y el cerebro en sucesivas jornadas de pelea a lo largo del campo de la vida-, que es, ciertamente, un buen campo de batalla [Salaverría, 1906: 5].

Así pues, el libro está concebido como una confesión autobiográfica, y como la vida se concibe como una lucha entre la voluntad propia y la de las demás, y asimismo como la pelea entre los integrantes conflictivos de una misma personalidad múltiple, *El perro negro* se inscribe en una poética de la tensión común a gran parte de los escritores finiseculares que utilizaron la ira y la oposición generalizada contra todos los valores establecidos como motor de sus textos literarios. Esta poética es perfectamente palpable en la prosa periodística de la época y en las crónicas de los jóvenes Maeztu, Martínez Ruiz, Bueno y el propio Unamuno.

Salaverría siempre se sintió cómodo escribiendo en un tono elocuente propio de una lección magistral o un adoctrinamiento. En *El perro negro*, en cambio, asistimos a una investigación sobre el origen de los valores éticos sin que el discurso se convierta en una suma de dogmas y creencias inamovibles. El diálogo entre el protagonista y el perro logra una obra en marcha que se forma espontáneamente sin un armazón previo excesivamente limitador. El diálogo sirve para hilvanar enseñanzas desde el exterior hasta la conciencia creadora, para mantener el tono docente sin que el lector se incomode.

El marco narrativo es el gran acierto discursivo que Salaverría repetirá en alguna de sus obras más representativas, como *Los fantasmas del Museo* (1920). Nuestro autor intuye que debe amenizar la exposición de sus opiniones mediante un engarce narrativo o escenas y anécdotas curiosas que cortan el hilo argumental pero lo ilustran mucho mejor que la mera sucesión de juicios.

Las características de este opúsculo lo convierten en un posible antecedente de *Niebla*, la novela de Miguel de Unamuno publicada diez años después pero escrita en esas mismas fechas, donde Augusto Pérez monologa interiormente con su perro y se cuestiona temas existenciales mientras lo acaricia. Este contraste entre la inconsciencia del perro, objeto de cariño pero no de adoctrinamiento, crea un contraste del que tanto Salaverría como Unamuno supieron sacar un gran partido narrativo. Éste último poseía, dedicado, el volumen de Salaverría, y lo comentó ampliamente, como veremos más adelante, en una carta fechada en Bilbao el quince de abril de 1906.

La primera jornada, titulada *La amable libertad* se inicia con un monólogo enigmático que no desvela en ningún momento su identidad. La voz locutiva afirma tener por amigo a un perro vagabundo que lo juzga constantemente con su mirada. Afirma que es su amo porque “entiende el secreto de la vida, pues que camina rápido y recto” [Salaverría, 1906: 7]. Salaverría inicia su meditación con un elogio del automatismo. El ser libre no duda ni vacila, somete a los demás porque su resolución es decisiva y suple la voluntad de quienes



son moralmente más débiles. En caso contrario, la criatura inteligente se someterá a la que considere objetivamente superior. El perro carece de entendimiento, pero su instinto le permite guiarse por instintos infalibles: deberá obedecer a quien mejor sabrá aprovechar su primitiva voluntad de dominio.

El protagonista, trasunto del autor, representa la civilización, intenta enunciar a su acompañante los destinos elevados de la Humanidad. Éste, obviamente, se comporta como el perro que es, representando la vida primitiva, la acción directa de los instintos sin el filtro de la racionalidad. Así, cuando se le pregunta por la actualidad política, el perro negro orina sobre un mojón del camino. Cuando se le habla del amor, corre tras una perrita que se cruza, actitud que también recuerda la de Augusto Pérez en las primeras páginas de la novela unamuniana. La actividad social del hombre se contrapone a la meramente fisiológica y orgánica, mientras que las sublimes categorías de la cultura se oponen a la atracción puramente sexual.

Unamuno echó en falta espiritualidad al libro, debió repugnarle su extremismo dogmático, puesto que su propuesta consiste en separar tajantemente lo que pertenece al mundo intelectual de lo que son puros impulsos del cuerpo. Entre la creencia, el abrazo de los dictados de la civilización, y la animalidad encarnada en el perro, existe todo un mundo mental que gira en torno a la emotividad. Resulta inconcebible una creencia que no se produzca acompañada de la propia duda que la desautoriza: Unamuno explora el vasto territorio de la indefinición, de la pugna entre razón y creencia. La lucha descrita por Salaverría es de cuño platónico, no es tan sutil, puesto que se corresponde con la vieja distinción entre cuerpo y alma o mente.

Por esta razón se produce lo que señala Unamuno en la citada carta a su amigo Salaverría: existe una contradicción de fondo entre la forma de sus textos y su contenido. Mientras su fondo personal es sensible y poético, su discurso se empeña en crisparse como si fuera una arenga militar o ditirámica de tipo nietzscheano. Esta contradicción, tan bien sentida por Unamuno, es común a la mayoría de escritos de Salaverría y suele malograr su fondo de sinceridad emotiva. En los textos de viaje, las deslegitimizaciones políticas afearán el sentimiento del paisaje y la naturaleza. En los ensayos políticos, los insultos y el sarcasmo desmentirán la verdad moral del texto.

*El perro negro...* Haga usted que ese perro devore a Nietzsche y luego échele usted de su lado, a puntapiés sin consideración a la compañía que ha podido llevarle en su soledad. Léi su libro en voz alta, bajo unos árboles, en el campo, cerca de Salamanca, oyéndomelo Luis de Zulueta, que había ido a pasar unos días conmigo, y otro amigo. Hay en su libro tono, ritmo de expresión, pero la

letra es pobre y nos está sonando hace mucho tiempo. No creo que es ésa su obra. Y creo que ese San Sebastián con haberle hecho a usted mucho daño, no le ha hecho tanto como los que desde Madrid han ido a caer ahí. Ese perro negro antes de haber paseado con usted ha paseado con otros que le han maleado y le han enseñado mal. Me parece, no sé por qué, que canta usted en una letra, que no es la de su música; algo así como un alma religiosa que tuviera que poner en música una anacreóntica o un volteriano que quisiera ponérselo al Credo. Cosa terrible es que un alma no encuentre el cuerpo que le corresponde —y es lo que pasa— y el sentimiento de usted no ha encontrado su pensamiento. El tono de su libro, su timbre, se da de cachetes con lo que en él dice usted [Tellechea, 1995: 5].

Nadie mejor que Unamuno podría haber detectado un defecto que no sólo no se corregiría sino que aumentaría con el paso de los años. Salaverría no logró nunca armonizar la afirmación cultural como deber ético con la negación práctica y sistemática de todas las propuestas intelectuales que juzgó, de la misma forma que no supo fundir en un nuevo concepto de razón, como sí hicieron Ortega y Unamuno, las contradicciones entre el impulso emotivo y vital y la razón atemperadora del comportamiento. Esto condena los escritos de Salaverría, en general, a una deficiencia teórica notable, de la que únicamente se redimen los fragmentos en que el discurso logra adecuarse a un entusiasmo lírico primitivo y vital.

Estas palabras sugeridas del perro (el perro no habla, pero mira y gesticula) aportan la clave para la comprensión ideológica de la obra: “No entrarás, amo mío, en el santuario de mi vida: la sabia Naturaleza me ha privado de lenguaje, para que nunca penetres el secreto de mi felicidad.” [Salaverría, 1906: 12]. Esta felicidad reside en la ignorancia y la inconsciencia. El animal no somete a juicio sus impulsos, obra libremente. En cambio, el ser humano que se ha erigido en su guía no es libre ni es feliz: vive sometido a ideales de civilización y vive abrumado por su obligación de trasladarlos al día a día efectivo. La influencia de Schopenhauer es evidente. El ser humano, o bien se comporta estúpidamente o bien afronta su destino con valentía y renuncia a su dulce libertad impulsiva. El pensamiento de Unamuno está lejos de seguir esta senda, puesto que no se cuestiona la amenidad de la existencia ni la necesidad de someter la vida humana a unos ideales civilizadores: la libertad no existe si no es acompañada de la seguridad de una perduración ultraterrena: la libertad es una cuestión trascendente y no radica en la suspensión de todo juicio racional. Otra cosa es que el juicio racional impida la creencia.

La visión de una ciudad moderna, con todo lo que comporta la metrópolis gigantesca, suscita nuevas reflexiones al sujeto pensante:

Delante, allá abajo, la ciudad se extiende entre las dos bahías: las calles metódicas, las casas uniformes, las fachadas de un mismo color, los árboles plantados simétricamente.- ¿Vale la pena – me he dicho- de reglamentar la vida en esa forma, haciéndola recta y cuadrada como un cálculo geométrico? [Salaverría, 1906: 13].

Gran parte del valor artístico de los ensayos salaverrianos parte de la perplejidad ante las formas de vida derivadas de la sofisticación y la industrialización modernas. El pasmo ante el crecimiento vertiginoso de la población y las urbes constituye un buen motor de creación literaria, y hace preguntar al autor si la vida humana pertenece o no a la Naturaleza. Limitar sus instintos como se reglamentan los del reino natural, ¿es lícito y conveniente? Estas son las cuestiones capitales que van desarrollándose a medida que avanza la jornada primera:

¿No es un señalado indicio de inferioridad esa propensión a lo medido y simétrico? ¿No estamos falseando, evidentemente, la inclinación de la misma Naturaleza, que es toda variedad? Nosotros mismos quitamos la sal de nuestra vida: arrancamos la espontaneidad: [...] Perro, ¿cuál es tu *instinto* de la vida? [Salaverría, 1906: 13].

El problema atacado por Salaverría es, fundamentalmente, político; y radica en la necesidad del hombre de autorregular sus instintos sin traicionar su voluntad irracional. No se puede afirmar que el criterio fundamental para la conducta humana es el principio de su voluntad sobre cualquier otro valor, y a la vez debe reconocerse que un freno racional debe guiarla en todo momento. Se incurre en una grave incoherencia. Para Unamuno, bastaría con aceptar provisionalmente la moral cristiana, la más plausible a falta de una que satisfaga mejor las necesidades de las personas y el universo. La moral cristiana funciona aunque posiblemente pueda ser falsa.

Pero para Salaverría esta cuestión no puede estar resuelta en términos unamunianos, puesto que la moral confesional limita a todas luces el ejercicio de la voluntad. Salaverría busca la solución interrogando a la Naturaleza, mediante la observación del comportamiento animal. Por eso sigue los movimientos del perro negro, y los de unos gorriones, y los de unas hormigas que vienen a representarle la ausencia de voluntad, la igualdad a que el hombre se ha encadenado sacrificando sus instintos. La ciudad moderna, trazada con tiralíneas, es un trasunto del hormiguero que se observa a continuación.

Finalmente, el perro ha devastado el hormiguero y ha orinado sobre el montón de tierra, ¿actúa la naturaleza con una violencia insalvable que desbarata cualquier ambición de orden?

La ciudad que aparece en *El perro negro* es arquetípica, un constructo desmesurado y abstracto. La narración en el libro es llana, sin sobrecargas digresivas ni descripciones morosas: busca el esquematismo que mejor expresa el horror hacia lo simétrico y sobreorganizado. En realidad, *El perro negro* es una alegoría de la vida humana moderna, una interrogación sobre sus virtudes y sus limitaciones, mucho más valiosa que la traducción a un lenguaje concreto de todas estas inquietudes: *En la vorágine*, de 1919, cuyo obsesivo tono catastrofista acaba afectando a la amenidad del escrito.

La siguiente jornada de combate, *El gran fetiche*, es un canto al ocio y una crítica a la sociedad excesivamente volcada hacia la producción de bienes materiales. La moral nietzscheana enseña a no someterse a ningún sacrificio que desvirtúe la vida. Tras las revoluciones obreras no se esconde más que el mandato de sacrificar la individualidad en aras de un hipotético futuro mejor. Igualmente, el Cristianismo propugna la renuncia para alcanzar una vida ultraterrena eterna. Sin embargo, existe un gran fetiche una vez realizada esta tarea de demolición de los antiguos ídolos, parece que el Progreso o Trabajo ha sustituido los antiguos pretextos por los que el ser humano debía sacrificarse.

Esta segunda jornada se dedica a criticar el trabajo como esencia u objetivo de la vida humana, tal como proponen el capitalismo y el marxismo. ¿Qué es más humano, más civilizado, trabajar o permanecer ocioso? “Hemos hecho del trabajo el fin de la vida, siendo así que el trabajo debiera ser un medio de la vida; porque el único fin de la vida no puede ser otro que la misma vida” [Salaverría, 1906: 19]. La actividad bella e infecunda de una mariposa blanca funciona como contrapunto a la nueva Trinidad dogmática formada por el Progreso, el Trabajo y el Bien de la Humanidad. Su vuelo simboliza la actividad del esteta que cultiva la belleza y desdeña los afanes de la muchedumbre materialista. Salaverría se posiciona claramente a favor de una figura del artista desvinculada de la producción: “Con la impaciencia de nuestra civilización, con nuestras fervientes devociones al dios Trabajo, ¿qué hemos logrado? llenar la Tierra de suciedad y de ruido.” [Salaverría, 1906: 21]. Así pues, el trabajo como fin sólo ha empequeñecido la vida y envilecido la Tierra. El de Salaverría es un pensamiento modernista porque ataca conscientemente la mentalidad burguesa desde un romanticismo culturalista o *intelectual* que se presenta a sí mismo como solución vital opuesta a todas las convenciones. El nacionalismo exacerbado, más

autoritario pero no muy distinto al de Ganivet<sup>18</sup>, autor siempre admirado por nuestro autor, viene a completar este ideario.

Resulta muy moderna la forma con la que nuestro autor denuncia los desastres ecológicos causados por el desarrollo industrial. Incluso llega a ser profético cuando anuncia el advenimiento de un movimiento de protección, aunque tardase medio siglo en despuntar: “Yo sé que vendrá algún día un nuevo movimiento de la voluntad entre los hombres; un sentimiento nuevo que tendrá apariencia de religiosidad. El sentimiento amoroso por la Tierra.” [Salaverría, 1906: 27].

Los desastres no han sido sólo naturales, sino también morales, puesto que la producción en masa ha engendrado dos clases detestables que pugnan entre sí sin posibilidad de pactar:

Además veo surgir sobre tanta suciedad un ideal nuevo: ahí se levanta el *comunismo*. Y del fondo de ese ideal surge una muchedumbre sórdida, fiera, grosera y rebelde; y enfrente de esa muchedumbre se alza otra muchedumbre hostil. Una grosería hambrienta enfrente de una grosería ahíta. El siervo pálido gruñendo ante el amo temeroso... [Salaverría, 1906: 22].

El tono es el apocalíptico que reencontraremos en el prólogo a *Los paladines iluminados* (1926), en las secciones finales de *En la vorágine* (1919) y en el *Retrato de nuestra época*, penúltimo de los incluidos en el volumen *Nuevos retratos* (1930). El odio hacia el obrerismo fue, por lo tanto, constante desde sus primeros escritos y, los argumentos para cargar contra él, idénticos durante sus cuarenta años de trayectoria literaria.

Mientras la mariposa huye ante el estrépito de una máquina, el protagonista se decide a elogiar la holganza. Todas las ideas las reencontraremos desarrolladas en la obra *En la vorágine*: “Ahora, en efecto, me acuerdo de que siempre que torno de la calle vengo fatigado: es la muchedumbre que pesa sobre mí” [Salaverría, 1906: 24]. El Progreso tiene como justificación la fecundidad y la necesidad de ensanchar el género humano. Salaverría cree que hay demasiados seres humanos en el mundo, que habría que limitar su número abandonando el culto de la fertilidad. Más adelante, nuevos gérmenes de lo que se desarrollará en *En la vorágine*:

Lucharán las dos *castas* de hombres –puesto que existen dos castas de hombres. Una casta de hombres nobles, otra casta de hombres plebeyos, las dos castas enfrente una de la otra,

---

<sup>18</sup> Véase ABELLÁN, José Luis, “Ángel Ganivet y el regeneracionismo”, en VILANOVA, Antonio y SOTELO, Adolfo (eds.), *La crisis española de Fin de Siglo y la Generación del 98. Actas del Simposio Internacional* (Barcelona, noviembre de 1998), Barcelona, PPU, 1999, pp.47-54.

lanzándose a luchar... Vencerá la casta de hombres nobles, y los que ensucian la Tierra con su grosería, desaparecerán [Salaverría, 1906: 40].

No sólo en el concepto moral es el hombre un obstáculo para otro hombre- puesto que desde su origen el hombre es el adversario del hombre-, sino en el mismo concepto material; es tan copiosa la muchedumbre, que escasea el terreno y se disputa el aire respirable. [...] ¡Somos demasiados en la Tierra! [Salaverría, 1906: 25].

Las propuestas de nuestro autor son drásticas y violentas: los lisiados, asesinos y dementes son una carga para la sociedad, que debe simplificarse si no quiere desaparecer en el caos. La vida hay que merecerla con los propios actos. Hay que luchar por ideales para abandonar la oscuridad de no distinguirse de los demás. En estos puntos es donde Unamuno se estremece ante la falta de humanidad de su amigo y le dice que su actitud se opone a los valores que propugna.

Acompañan a estas disertaciones pesimistas una serie de juicios que pueden parecer pacifistas, pero que en realidad no lo son. Salaverría critica el imperialismo demográfico, las guerras causadas por un exceso de población, y denuncia las colonizaciones explotadoras de pueblos débiles. El instinto guerrero sólo debe nacer de un ideal elevado, nunca de una necesidad material de terreno o materias primas. *El perro negro* es, en el fondo, un ensayo de teoría política disfrazado de prosa poética: “La permanencia del tipo del criado es una crueldad y una injusticia. Nadie tiene derecho a envilecer a otro ni á envilecerse á sí mismo: hay en este acto de servidumbre un verdadero delito de lesa humanidad” [Salaverría, 1906: 28]. Son culpables tanto el amo como el subyugado: “Al amo y al criado se les cortarí la cabeza, para vindicar la conciencia pública” [Salaverría, 1906: 28]; “La esclavitud es un crimen, el esclavo un delincuente: cada uno debe bastarse a sí mismo: cada uno está en el deber de poseer su caudal de orgullo: y ningún egoísmo tiene el derecho de anular el egoísmo de cada individuo” [Salaverría, 1906: 29].

La influencia de Nietzsche, además de la de Malthus, es clara. Todos los hombres deben ser soberanos de sí mismos y deben comportarse con aristocracia. El esclavo es culpable de no ser egoísta, de no reivindicar su derecho a ejercer su propia voluntad de dominio, libremente. En lugar de afrontar sus limitaciones desarrolla una moral de rencor hacia su superior, se vale de lo que le han impuesto para triunfar a través de una falsa humildad y un falso estoicismo. Por masa, Salaverría entiende también al acaparador, al personaje acaudalado, al burgués: “Ese tropel monstruoso de gentes que creen merecer la vida y la Tierra, sólo porque poseen un criado y un arca de dinero” [Salaverría, 1906: 29-30].

En el futuro, dos ideas fundamentales de esta política cambiarán: el anticlericalismo y la apreciación del lujo. En *El perro negro*, como en el pensamiento del Maeztu de todas las épocas, el lujo es el origen de las vergonzosas desigualdades que oprimen a los hombres. En otras obras el lujo se convertirá en un valor ético además de estético, porque el hombre y el universo han de tender a la máxima belleza para alcanzar el ideal de nobleza. Nobleza es finalidad ideal, y la fealdad excluye al Bien.

El anticlericalismo que podemos observar aquí, en *Las sombras de Loyola* (1911) o en la novela *La virgen de Aránzazu* (1909) tiene su origen en los juicios nietzscheanos que condenan el ideal falsamente puro del Cristianismo y lo acusan de rebajar la vida humana. La Caridad lastra el desarrollo de la sociedad y la llena de fealdad y deformidades. La Iglesia representa el triunfo de los débiles que construyen una teoría a partir de su ánimo vengativo.

Los mendigos, los lisiados, los cancerosos, los vencidos, van dejando a lo largo de los caminos los frutos de su preñez: y las almas piadosas van recogiendo esos frutos, como partos divinos que es preciso agasajar. A los dementes y los criminales se les cuida en una larga vejez. El harapo, la llaga, son sagrados [Salaverría, 1906: 30].

Salaverría es partidario de que se reconozca la necesidad del advenimiento de una nueva piedad no basada en el mantenimiento de seres inferiores, sino en la conservación de la superioridad de la humanidad sana y el vergel en el que debe habitar. Más adelante (lo atestiguan obras como *Loyola*, de 1929, texto en el que Salaverría revelará las virtudes del Catolicismo: su vocación imperialista, su vertiente estatalista. Loyola se erigirá como inspirador de un cuerpo de soldados mecánicos que luchan todos a la vez por lo mismo sin meditar. Según los biógrafos de Salaverría, sólo en los años finales de su vida abrazaría oficialmente el catolicismo para practicarlo en todos sus ritos.

La tercera jornada de combate, *La rica vida*, constituye una denuncia en clave vitalista de las morbideces de la ciudad y la insistencia eclesiástica por recordar que todos moriremos. Hay que desterrar la muerte del imaginario humano, hay que evitar hablar de ella y volcarse hacia el presente: “Nauseabundo es el cadáver, como imagen directa de la muerte, mi enemiga. Yo debo, pues, abrasar el cadáver, aventar sus cenizas; que no quede un rastro de su mal olor, ni un gusano tan sólo” [Salaverría, 1906: 33]. Recordar lo muerto, pues, es perjudicial para la salud de la cultura y la moral pública. Unamuno señala que el

culto a los difuntos forma parte de la religión intrahistórica del pueblo español y que, por lo tanto, debe respetarse porque entraña profundas lecciones metafísicas.<sup>19</sup>

Para Salaverría, la vida actual es plebeya porque las ciudades huelen mal, reina la tosquedad y la religión es sombría, oscura y absurda. Las civilizaciones superiores se asentaron en países ásperos y de clima extremo. Las dificultades engendraron necesidades materiales, y más tarde esas necesidades conformaron la obsesión por producir y acumular. Nuestro autor propone fundar nuevas comunidades en climas suaves para promover la holganza. Un año después, en el libro *Vieja España*, esta idea se aplica a Castilla, lugar de clima extremo cuyos héroes necesitaron emigrar al Sur, escapar y colonizar, para luego caer en la muelle decadencia de las costumbres cómodas. La literatura y la filosofía nihilistas emponzoñan el alma y son perjudiciales para el fortalecimiento de las naciones.

Esta visión anticultural constituye una vacilación, una falta de coherencia ideológica que será rápidamente corregida en obras posteriores, porque los libros ennoblecen al hombre aunque amarguen su espíritu. Dentro de estas meditaciones sobre el papel social de la escritura, Salaverría aventura unos interesantes párrafos de preceptiva artística muy afines a las formas propugnadas por el Novecentismo (¡en 1906!):

Vendrá una aurora de clasicismo; porque el clasicismo es el reposo y la aurora, y todo en la Naturaleza busca en reposo y la aurora. [...]

Vete y visita los museos. Delante de las famosas pinturas, ante el contorno sereno de los mármoles antiguos, verás cómo es de noble, recto y firme el arte grave de algunos clásicos; pero verás también cómo es de retorcido, indeciso, convulso, ese otro arte de los artistas calenturientos. [Salaverría, 1906: 39].

Salaverría arremete, como Ramón de Basterra, contra románticos y simbolistas, defendiendo un arte responsable con la moral y el Estado. En este sentido, una carta a Unamuno escrita por Basterra en la primavera de 1907, expresa la misma furia contra la escuela rubeniana que Salaverría:

D. Miguel: es necesario que pronunciéis el “se acabó”, y metáis en cintura a todos esos irrespetuosos imberbes.

Es necesario que iniciéis la *francesada* espiritual y descabecéis a todos, estos poetas del *peregrino, camino, molino o sonata, cabalgata, plata*, a todos cuando pronuncien con u francesa. Os lo ruega quien ha escarmentado en cabeza propia. [Basterra, 1989: 50].

---

<sup>19</sup> Así lo expresa Unamuno en un artículo muy lejano al texto de Salaverría, pero que expresa como ningún otro su opinión respecto al culto de los difuntos: “Don Juan Tenorio”, recogido en *Visiones y comentarios*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, pp.69-72.



Así pues, Salaverría y Basterra entreveían, a la altura de 1906 y 1907 la formación de una estética clasicista capaz de transmitir los valores de una afirmación nacional que culminara en un renacimiento imperialista, y creían que la reforma poética emprendida por Unamuno podría responder a este ideal. Pronto llegó el desengaño. La poesía unamuniana, si bien es verdad que corregía los excesos verbales del simbolismo y reorientaba toda la poesía española posterior a 1907, no proyectaría el destino glorioso de una patria sino que se reconcentraría en una aventura interior, explorando la propia conciencia y, en todo caso, denunciando los abusos de poder cometidos por Primo de Rivera, ya en los años veinte. Cabe contextualizar la estética imperialista de Basterra y Salaverría con lo que se ha denominado “Escuela Romana del Pirineo” [Mainer, 1971: 21], el círculo de escritores que, en torno a la revista *Hermes*, consolidaron hacia 1917 la iconografía cesarista aplicada a un futuro imperio español católico. Esta perspectiva, aunque pueda parecer antinietszscheana porque desprecia los valores dionisiacos del arte, en realidad se adecua perfectamente en el sistema construido en *El origen de la tragedia*. El único arte deplorable, para Nietzsche, es el que no es ni apolíneo ni dionisiaco, el que nació de la dialéctica socrática para abandonar la vida, el que pacta con una razón y una práctica vital idealista. La obra apolínea se pone a sí misma como objetivo, y la dionisiaca, la que le parece más adecuada a estos tiempos de pequeñez moral, es la que restaura la noción de rito y sacralidad contribuyendo a la higiene psíquica de los espectadores.

Asimismo, Salaverría critica el arte renacentista porque lo considera frío. Su idea se acerca más al neoclasicismo sensibilista que al arte del Quinientos, puesto que es fundamental aureolarlo todo de ternura para que el arte pueda volver a persuadir sin alejarse de las personas no especializadas. El entusiasmo por la patria y el imperio deben transmitirse acercando estas realidades consoladoras a la conciencia del lector. La crítica al Naturalismo, que ha desterrado la belleza, es aún más explícita que la de la cultura renacentista: “La poesía negra de las fábricas, el arte que copia la ondulación de la triste muchedumbre, todo eso morirá como una llama lívida. Morirá asimismo el arte de la bodega y del club, de las minas y de los bajos fondos sociales” [Salaverría, 1906: 40].

Será una constante salaverriana, incluso cuando se acerque al Positivismo desde algunas de sus páginas tempranas, considerar el Naturalismo como una cuestión moral y no como un tema circunscrito a la práctica de nuevas técnicas narrativas. Este defecto se hará especialmente transparente en las novelas que escribiría desde 1908. En *El perro negro* se propone un arte que otorgue prioridad absoluta a la alegría y la felicidad: el nuevo arte debe

alejarse las realidades deprimentes, debe sortear el escepticismo, la decadencia y la abulia, para proponer una afirmación libre de la autoridad del más fuerte y la patria. Posteriormente, la implantación de las formas propias de la aristocracia será el objetivo predominante de su estética. Los valores preconizados no cambiarán pero variarán su peso dentro de la teoría.

En la cuarta jornada de combate, titulada *Nobles y plebeyos*, se desarrolla por primera vez una idea fundamental en Salaverría: el reparto de las jerarquías ante la ruina definitiva de los valores medievales. La sección se inicia con un desafío a la religión: Dios iguala a los hombres como se ordenaría un rebaño de borregos, rebajando la individualidad de cada uno. El rechazo de la iglesia es frontal e inequívoco. La estructura de la jornada de combate es circular porque termina con un nuevo desplante contra las fórmulas cristianas: el llamado “reino de este mundo”, el único, pertenecerá a los hombres aristocráticos, los buenos, mientras que en el pasado al bueno se le reservaba un falso otro mundo, para engañarle y rebajar su autonomía. Salaverría concibe la Historia dialécticamente, no con el motor en la lucha de clases, sino con el motor en el enfrentamiento entre nobles (buenos) y plebeyos (malos).

¿Cómo se detectan unos y otros?

He escudriñado los semblantes que han pasado junto a mí. ¿No he sentido de pronto, al mirar el rostro de un hombre, que una secreta repulsión me asaltaba? Era la repulsión del alma *plebeya*. ¿No he sentido otra vez, viendo el rostro de un hombre, que una íntima atracción me llenaba el ser de cordialidad?

Indudablemente, los rostros son como escudos heráldicos que llevan grabada la nobleza de la estirpe [Salaverría, 1906: 44].

Ser de casta plebeya no depende del nivel económico, ni de la extracción social ni de la nacionalidad. Los plebeyos controlan la sociedad. Los burgueses son plebeyos y han cortado el mundo a su medida. Su ideal es alcanzar la “buena vida”, las máximas comodidades, mientras que el ideal de los nobles es esencialmente artístico: una existencia bella, plena, buena, sencilla y artística. Un hedonismo trascendente. Al año siguiente, en *Vieja España*, este ideal noble cambia para evolucionar hacia el tipo guerrero. El noble se distingue de los demás porque acepta y practica su voluntad de poderío. El arte pasa a un segundo plano en cuanto crecen progresivamente las preocupaciones patrióticas e imperialistas.

La siguiente jornada, *El espejo*, es una meditación acerca de la propia identidad. Salaverría interroga a su propio reflejo y se pregunta por su naturaleza dupla: el intelecto se ha separado de la materia. El tema de la duplicación en un espejo recibe amplio tratamiento

literario en las obras de Unamuno y Borges, pero no en el sentido que le da Salaverría.<sup>20</sup> En el caso de nuestro autor, el espejo y el doble aparecen como versiones perfeccionadas de lo real, visiones de lo que debería ser, significado repetido en ensayos (*Salaverría más Salaverría*, en *Nuevos retratos* y antes, *En la vorágine*) y en narraciones (*La muerte de mi duplo*).

A la vez, la contemplación de un gato arrellanado cómodamente sirve de pretexto para meditar sobre la insuficiencia espiritual que la satisfacción material no logra remediar: “Los menesteres de la animalidad son ya enojosos para mí, ¡los santos y gozosos menesteres animales que nos atan a la Tierra con lazos de amor y gratitud!” [Salaverría, 1906: 55]. Se trata de dar respuesta a las preguntas iniciales del libro: el ser humano es una criatura híbrida que conserva las necesidades animales pero concibe formas superiores de pensamiento. Unamuno se preocupó poco por estas cuestiones tan elementales sobre la condición humana: su ocupación fundamental se centró sobre lo sobrehumano, lo transhumano, lo que pertenecía al hipotético más allá de la vida.

Otra línea reflexiva emparenta a Salaverría con una concepción subjetivista del conocimiento, como Antonio Machado por esas mismas fechas.

Todas las potencias del conocimiento mío se han invertido: en lugar de lanzarse al mundo de las cosas, como flechas escrutadoras, se han lanzado sobre mí, y me asaetean. Y todas las potencias de mi alma se han vuelto sobre sí mismas; y allá en mi alma se revuelven todas, escrutándose y consumiéndose, incendiándose unas á otras, horadando cuantos senos y escondrijos había en mi espíritu. [Salaverría, 1906: 55].

Fragmentos como éste nos muestran un Salaverría que intenta presentarse a sí mismo como un autor acechado por dudas y zozobras existenciales vinculables a un ideal artístico decadente. Sin embargo, la estética clasicista de la que se proclama portavoz excluía la escritura en estados febriles del alma. Parece que Salaverría intente imitar la conducta del intelectual modernista sin encajar esta conducta con sus propias convicciones estéticas. Esta nueva contradicción se resolvería en el futuro tomando contacto con las estéticas ya propiamente novecentistas y vanguardistas, que le permitirán adecuar mucho más su carácter a los tipos aceptados por la nueva situación artística.

En su meditación, nuestro autor excluye toda concepción determinista de la vida, porque implica la falta de libertad y de integridad en el ser. Sus concepciones filosóficas son

---

<sup>20</sup> Además de *El espejo de la muerte*, Unamuno publicó el 1 de enero de 1908, en el periódico bonaerense *La Nación*, el interesante cuento *El que se enterró*, donde desarrolla el tema del doble mediante un argumento insólito. Este relato, reunido en 1941 en el volumen *Ver con los ojos y otros relatos novelescos* pudo influir decisivamente sobre narraciones posteriores de Salaverría, lector muy atento de la prosa española e hispanoamericana.

poco matizadas y constituyen la parte más débil del libro. Salaverría siempre sería un teórico de escaso calado, sin propuestas originales ni argumentaciones complejas. Como le reprochaba Unamuno, todo el efectismo de sus afirmaciones más osadas es aprendido de Nietzsche:

Yo no soy uno, yo soy varios. Soy un conjunto de elementos contradictorios. [...]

Debo lamentarme y avergonzarme de mi multiplicidad? ¿No debo más bien enorgullecerme? Cuanto más múltiple sea en manifestaciones del carácter, más alto estará mi ser; más facetas poseerá, más ojos tendrá para ver [Salaverría, 1906: 58-59].

Estas concepciones unidas, presentadas en un lenguaje menos analógico, un estilo más brillante y, por supuesto, una capacidad de teorización infinitamente superior, nos darían una imagen aproximada de la estructura epistemológica propugnada por Ortega en textos como *El tema de nuestro tiempo* (1923). Parece como si Salaverría entreviera la senda de la filosofía de su tiempo pero careciera de suficiente talento y léxico como para proponer algo original a partir de lo que intuye. Más adelante, excluiría el pensamiento especulativo para sustituirlo por un deliberado dogmatismo nacionalista. Las dicotomías esenciales de un pensamiento jerarquizador de las personas y los pensamientos están bien dispuestas, resultan transparentes: nobleza, inteligencia, dinamismo y juventud, frente a plebeyez, grosería, inmovilidad y ancianidad. Lo que falta es presentar estas oposiciones en un tono argumental adecuado, sin la dicción crispada propia de un texto propagandístico que le convierte en un interesante forjador de imágenes y un sembrador de gérmenes de primer orden, pero en un autor incapaz de desarrollar adecuadamente sus propios descubrimientos.

Además, en estos años iniciales de práctica del ensayismo, Salaverría incurre en demasiadas rectificaciones. Algunos cambios en sus doctrinas son demasiado rápidos como para no pensar en cierta vacilación o falta de coherencia ideológica. La rectificación de un aspecto lateral de Nietzsche, el concepto de inteligencia definido como una capacidad elástica de prescindir de esencias generalistas, se produce en un año escaso. Salaverría, como el protagonista de *La virgen de Aránzazu* (1909) o los caballeros evocados en *Vieja España* (1907), siempre elogiará al fanático, la posesión de un dogma que inflama de ideal cualquier acción guerrera. ¿Cómo armonizar un modelo caballeresco con la imagen del pensador abúlico típicamente finisecular? Nuestro autor tomará de Nietzsche, en adelante, únicamente la noción de un empuje global en la persona y la raza que proviene de la voluntad. Ahora bien, se considerará la instalación en un dogma como una postura superior

a la del escéptico, el ser humano perdido en sus propias reflexiones una vez descartadas todas las esencias tradicionales. Salaverría, por lo tanto, se desprendía de cualquier rastro de fatalidad bohemia y se disponía a propugnar la fuerza, la tradición y la ausencia de reflexión como remedios a la desorientación del mundo cultural contemporáneo.

La jornada termina con una escena que se repetirá, en cierto modo, al final de *Nuevos retratos*. El reflejo del espejo cobra vida, y aparece en el mundo real un duplo perfeccionado, con la belleza y la valentía de que carecía el Salaverría original. Nótese que belleza y valentía distinguen al doble perfeccionado de la persona copiada, lo que viene a mostrar los valores preferidos por el autor.

El centro del mundo, la siguiente jornada de combate, sigue el repaso a las principales tendencias filosóficas sobre el ser y su ontología. Como novedad, ha cambiado el interlocutor de la voz locutiva del ensayo. Ahora es el gato egoísta de la jornada anterior y sus costumbres sedentarias quien sirve de objeto de observación. En sus ojos se lee que se considera el centro del mundo. ¿Lo es cada individuo? Consecuencias éticas de que cada uno sea o se considere el centro de la creación. Se concluye que lo más sagaz a la hora de enfrenarse a la vida es centrarse en uno mismo, con lo que se aceptaría la concepción nietzscheana que identifica el egoísmo como la máxima virtud moral. El gatito se ha instalado en un ortodoxo idealismo subjetivista:

Tú eres el más sagaz, gatito rubio, porque desprecias todo lo que no es *tú*. Ciertamente; el mundo es un reflejo de nosotros; las cosas no son nada por sí mismas, sino en cuanto se comparan con nosotros. Sólo cada uno existe, y el mundo adquiere el aspecto que nosotros queremos darle [Salaverría, 1906: 67].

En la última jornada de su libro, *Pandemonium*, se prescinde de interlocutor y lo que leemos es un monólogo en que se resumen todas las ideas contenidas en el libro. El último asalto se concibe como un cúmulo de lamentaciones existenciales sobre temas que oprimen al género humano. Se inicia con un interesante cuadro de unas niñas virginales que rezan fervorosamente en su escuela mientras unas trabajadoras hacen lo mismo en un taller adyacente. Esta imagen sirve para reflexionar sobre cómo una religión amenazante amedrenta a los hombres y las mujeres hasta tal punto que un miedo que ya se ha vuelto fisiológico les limita y les rebaja la experiencia de la vida. Esta indignación contra los excesos de la Iglesia no es aislada en las primeras obras de Salaverría. Cinco años después, en *Las sombras de Loyola*, la humillación del pueblo reunido en una iglesia vasca despertará protestas análogas.

A continuación, tras el ataque a la institución religiosa tradicional, aparecen lamentos por la finitud y la fugacidad de la vida. Mientras todo en la Naturaleza es cíclico, el intelecto humano, capaz de concebir la inmortalidad pero impotente para alcanzarla, perece. Se produce un acercamiento momentáneo a la obra de Unamuno, centrada ya por aquellos años en la cuestión de la imposible supervivencia de la personalidad.

En tercer lugar, Salaverría lamenta la ausencia de protección que sufre permanentemente el ser humano. Quizás el sentimiento de desamparo ideológico y sentimental que acompañó al autor toda su vida (sus cartas a Unamuno evidencian una inseguridad y una timidez realmente alarmantes) esté en la raíz de la obsesión autoritarista del autor:

En realidad, lo que yo busco y anhelo es un hombre igual a mí; aún más acaso, un hombre superior a mí. Busco un hombre que me supere, con la aspiración de la grandeza nueva, con el deseo – quién sabe si deseo femenino- de ser cubierto por otra fuerza mayor, con el deseo del hermano menor que quiere ser dominado, querido y protegido por un hermano poderoso. Pero no lo puedo hallar [Salaverría, 1906: 76].

Salaverría se autoconcibe como un nuevo Diógenes que busca con la linterna de la cordialidad al hombre que le revele los secretos de su debilidad y los corrija. Señalemos hasta qué punto dista ya esta confesión de la del bohemio orgulloso que predominaría hasta unos años después, y de la que nuestro autor intentó, a veces insinceramente, sacar partido. La demanda de un sometimiento voluntario a quien lo merezca, en el plano político, un rey, un dictador genial, un general mesiánico, es absolutamente incompatible con el ideal del creador en total libertad, marginado por la sociedad y el poder que intenta socavar con su obra.

Para Salaverría resulta insoportable vivir en una sociedad controlada por los plebeyos, que deberían ser exterminados en cuanto intentaran mandar y decidir saliéndose de sus papeles asignados: acatar y obedecer. La tiranía de la inteligencia debería ser detentada por unos pocos nobles que deberían tratar a las muchedumbres como el padre educa a sus hijos: halagándola cuando su “rabieta” podría ser peligrosa, o reprimiéndola en caso de insubordinación. El tirano, por lo tanto, ha de ser sagaz para administrar su mando, debe valerse tanto de armas de persuasión como de disuasión ante la indisciplina de la masa.

Aparece en toda su plenitud la idea que reencontraremos en *Los fantasmas del Museo*, el texto que, en 1920, se dedicaría a juzgar las principales figuras de la historia de España: existen dos vectores que mueven la existencia humana. Ambos son egoístas e hijos de la

Naturaleza. Uno se basa en la autoconservación del individuo. Otra, que sólo poseen las almas nobles, busca el progreso espiritual de la humanidad, intenta mantener viva la fe en el sentido de la vida humana. Pero este sentido no se proyecta hacia un mundo que no sea éste o se encuentre en un futuro de dudosa credibilidad. Lo que importa es que el presente se impregne de entusiasmo. La promesa del futuro mejor está representada por la siguiente imagen, de cuño nuevamente nietzscheano:

Pero yo no olvidaré jamás la tarde de aquel día en que vi pasar por un camino cuatro puercos cebados: un hombre les guiaba por delante, y aquel hombre llevaba prisa por llegar al término de la carrera, que era el matadero. Y para que los puercos continuasen caminando y corriesen, corriesen con avidez, el hombre llevaba un saquito de maíz, y al andar movía el saquito y sonaban los maíces: las pobres reses caminaban y gruñían, siguiendo el ruido de los granos que nunca concluían de alcanzar... [Salaverría, 1906: 83].

Con semejante alegoría de la vida humana, materialista hasta el extremo, no es sorprendente que Unamuno reclamara algún tipo de hueco para la espiritualidad. Para Salaverría, la única vida aceptable es la que ofrecieran infinitos sacos de maíz, uno tras otro, sin el término del matadero. Al final del libro se cantan las excelencias de una vida basada en una idealidad sin objetivo. Como la llegada a una meta sacia el ensueño o deseo de la fantasía, Salaverría confía en que convertir la vida en una sucesión de llegadas y nuevas partidas pueda ayudarle a sentirse realizado, en perpetua tensión creadora.

### **3.1.2.- *Espíritu ambulante.***

*Espíritu ambulante* fue publicado en Madrid por Biblioteca Nueva en 1920. Se trata de un conjunto de pequeños ensayos que versan sobre aspectos aparentemente intrascendentes de la vida cotidiana que toman, de repente, algún tipo de significación universal: la muerte de un viejo reloj (Cap.II), una niña que se mira al espejo (Cap.IV), el paso de un transeúnte idéntico al autor (Cap.VII), la lluvia sobre una ciudad (Cap.VIII), la llegada de la primavera (Cap.IX), el nacimiento de las violetas (Cap.X), la entrada en un banco (Cap.XI), una visita al British Museum (Cap.XII), un paseo por la montaña (Cap.XIV) o el paso de las estaciones (Caps. XVII y XVIII). El tono es muy similar al de su

antecedente, *El perro negro*, un acercamiento a las realidades inmediatas que rodean al ser humano y planteamiento de preguntas aparentemente ingenuas.

Este tono cordial y amoroso se combina con un sentimiento épico de la Naturaleza, especialmente perceptibles en los capítulos XIV y XV, *Las ideas florecen por el sendero y Elogio de la montaña*. En ellos Salaverría entona himnos a la Naturaleza, cruel, trágica y bella. La Belleza es el principio del universo, y el amor la fuerza que lo aglutina todo. Las guerras cósmicas entre los seres, por lo tanto, son la expresión de la jovialidad de los elementos del cosmos en su expansión libre, y las confrontaciones propias de seres humanos, en esta visión cósmica heredada de Heráclito y Nietzsche, son la consecuencia natural de esas voluntades colectivas en su legítimo ejercicio de la voluntad de poder.

Los capítulos de la obra tienen la clara estructura de las argumentaciones del autor: a partir de un motivo nimio se desarrolla toda una teoría sobre los pilares ontológicos del ser humano. Así, por ejemplo, el Museo Británico conduce a meditar sobre la historia, el amor y la guerra; la entrada de un banco, a considerar las razas occidentales y la hebrea en el contexto de la guerra; la violeta, a meditar sobre el alma femenina, y así con cada uno de los motivos fundamentales del imaginario del autor.

Salaverría tuvo en mente el *Así habló Zaratustra* para crear esos personajes que filosofan en contacto con las realidades humana y natural, sin sistema lógico. Como el profeta nietzscheano, Salaverría filosofa a través de la explicación de las justificaciones íntimas de su propia vida, sin discriminar la experiencia personal de las conclusiones globales que extrae. No se trata de un filosofar libresco. Esto convierte este libro en una de las mejores obras del autor, alejada de los tonos crispados y amenazantes de textos como *En la vorágine*, aunque la ideología sea la misma:

Quando yo era niño, al levantarme de la cama corría a consultar el tiempo. [...] Hice un culto de la claridad tibia, de los azules horizontes, de los bellos días de sol. Entonces quizás me mordió la tentación de los viajes, y el deseo casi morboso de ir andando hacia allá, hacia lo que está lejos, hacia lo que no se tiene. [...]

La dicha verdadera está allá y no aquí; el triunfo más estimable vendrá mañana, porque el de hoy ya lo conocemos, y lo que se conoce ya no se posee. Se posee en realidad lo que está fuera de nuestro alcance [Salaverría, 1920a: 74].

He aquí la definición del “espíritu ambulante”, el ser espoleado por un afán de idealidad que se ha engendrado en la limitación fisiológica. Como Nietzsche, Salaverría tratará de definir a los pensadores y escritores según lo que comen y según el clima de cada país. Esta clase de juicios pueden parecer un prurito positivista, y de hecho así se presentan



en textos como *Las sombras de Loyola*, de 1911, pero en realidad se trata de convicciones románticas arraigadas en la intuición de que en cada pueblo se dan unas esencias identificadas, y las condiciones ambientales se invocan siempre como auxiliares de las concepciones idealistas sobre el concepto de nación.

El inicio del tercer capítulo es clave para comprender tanto la filiación nietzscheana, indudable, del ensayo, como para entender la perspectiva deseada por el autor para enfocar los problemas existenciales a los que se enfrenta: “Cuando queremos indagar la causa de los grandes fenómenos, escogemos al hombre como punto de investigación; yo me estoy convenciendo de que el resorte inicial, y el más elocuente, de los misterios magnos, reside en el niño” [Salaverría, 1920a: 23].

Antes que el niño, se había valido de un perro negro para expresar un pensamiento que necesitaba una voz ingenua, irracional, antirretórica y antilibresca. En la visión primitiva, la del niño y el animal, no hay suciedad. Los hombres ya son complejos, insinceros, y han sido maleados por la sociedad. Salaverría necesita de Rousseau para justificar que la barbarie humana se produzca con sinceridad, con desinterés. Tanto para hacer el bien como para hacer el mal, los niños obran por deseo y voluntad, nunca para conseguir recursos materiales o para fomentar el odio entre los seres. Para el niño hay cosas deseables o indeseables, no buenas ni malas, ni pecado. Salaverría habla de su hijita en páginas tiernas y sencillas en que se adapta bien el estilo de nuestro autor, que mejora siempre en lo autobiográfico. Su hija le sirve como correlato para expresar estas ideas.

*Espíritu ambulante* es un libro clave entre los de Salaverría porque muestra abiertamente sus influencias filosóficas, y opina sobre los autores que más le influyeron: Nietzsche, Schopenhauer, textos religiosos brahmánicos, la Biblia y Carlyle. Sin embargo, omite interesadamente a Unamuno, el perfecto catalizador de todo este material, y del que quedan numerosas huellas en todo el ensayismo salaverriano. El penúltimo capítulo está dedicado a ensalzar los héroes anónimos de la cotidianidad (trabajadores, articulistas, soldados rasos,...) y ataca a la gran Historia, llena de fraudes. Es la forma que tiene nuestro autor de acercarse puntualmente al concepto de la *intrahistoria*, aunque su obra global deba enmarcarse en lo que Unamuno denominó en 1895 “casticismo histórico”, de tono conservador. El genio o dominador de multitudes no es más que alguien que ha sintetizado el sentir colectivo de su pueblo o su época, por lo que carece de sentido exaltar siempre a los cabecillas cuando estos son levantados por la muchedumbre una vez sistematizadas sus ideas.

La huella unamnuniana es aún más perceptible en la serie de opiniones que merecen Don Quijote y Sancho, mucho más justas y maduras que las que encontrábamos en *Vieja España* (1907):

Esta es una injusticia literaria o histórica, de las muchas que corren por el mundo. Se le infiere a Sancho Panza una enorme calumnia al considerarlo representación de la prosa egoísta. ¿Hay alguien más iluso que él? Don Quijote creía en sí mismo; pero Sancho Panza creía en un loco; era más loco que su amo, y tenía mucho más fuerte que su amo la borrachera ideal. [Salaverría, 1920a: 208].

El primer capítulo, que arranca de una forma totalmente inesperada con la narración de la muerte de un general japonés, elogia la llamada “oportunidad de morir”. En lugar de afirmar que la exhibición del cadáver es un crimen contra la vida, como en *El perro negro* (1906), un Salaverría más sereno expone una nueva visión de la muerte: considerada un sueño, un descanso, el hombre excepcional debe morir a tiempo, en plena juventud real o mental, para no decaer lentamente ni sentir dolor. Nogi, el militar japonés que se hizo el harakiri cuando murió su Emperador, le sirve como correlato para extenderse sobre el tema de la vejez y la decadencia física. Aferrarse a un cuerpo caduco es antiestético y vil, y decir “antiestético” para un seguidor de Nietzsche es equivalente a “indigno de formar parte de la vida humana”.

En el segundo capítulo, dedicado a un viejo reloj que le había regalado su padre, Salaverría medita sobre el tiempo e intenta sumarse a las doctrinas filosóficas que tratan de definir esta dimensión desde la apreciación subjetiva, tal y como se propone en obras contemporáneas del contexto europeo en que debe enmarcarse el libro: Bergson, Proust, Machado. Se trata de uno de los pasajes más rico desde el punto de vista conceptual:

En ciertas ocasiones, un segundo alcanza prolongaciones prodigiosas. Hay segundos en que parece realizarse el milagro de la cristalización de lo infinito. En una noche tempestuosa caí derribado del estribo de un tranvía; los dos coches, crujientes, pasaron rozando mi tendido cuerpo; y mientras el aliento deteníase en mi garganta, vi pasar los dos coches, no como dos cosas limitadas y temporales, sino como algo ininterrumpido, inmensamente largo, amenazante y feroz. Aquellos cuatro segundos de angustia, ¿cómo podría yo medirlos con la regla ordinaria del tiempo?

El capítulo número XX del volumen, titulado *Las vías del recuerdo*, debe contextualizarse en estas corrientes de pensamiento. Este capítulo tiene interés porque alude (¡por única vez en toda la producción literaria del autor posterior a 1896!) a la

escritura de versos juveniles. La creación poética se asocia al envejecimiento de las realidades que rodeaban al niño y al adolescente. En toda la obra de Salaverría no hay ni una sola mención a Antonio Machado, aunque es muy improbable que no conociera su poesía. Es posible que llegara a las mismas conclusiones sin trasvase de influencia. El XXI, titulado sintomáticamente *El paisaje recuperado*, describe San Sebastián como entorno propio, sin explicitar el nombre del lugar descrito, reconocible por los rasgos.

En *Espíritu ambulante*, nuestro autor nos brinda la única explicación sistematizada de su ideario religioso. Si bien es cierto que en textos de larga extensión, los dedicados a Loyola y Santa Teresa, Salaverría se ocupa del tema, en ningún lugar como en el último capítulo del libro, titulado *Jesús*, aparecen tan claramente sus opiniones sobre el cristianismo. Las biografías de Loyola no son más que denuncias o elogios de la política y la religiosidad contrarreformistas, y las páginas de *Santa Teresa*, estudios sobre cultura renacentista. Sólo en 1920 nuestro autor nos ofrece su propia vivencia de la fe, que aparece vinculado al paisaje de la infancia:

Campanas como esas sólo podrían tenerlas las monjas. Son campanas crédulas y cándidas, sin asomo de dudas ni de complejidad. Cantan a Dios sin reservas mentales y sin tristeza. El Dios de esas campanas no es el Dios de los escolásticos, de los frailes penitentes, de los teólogos, de las controversias y de los ergotismos. Las campanas monjiles creen derechamente y se dirigen rectas hacia su Dios, con el desenfado de un niño cuando se abandona en los brazos de su padre [Salaverría, 1920a: 189].

Una vez más, encontramos concepciones claramente influidas por el poderoso pensamiento ético de Unamuno. La única espiritualidad legítima es aquella vivida en la intimidad cuando se era un ser inocente. La idea en los dos autores conecta con otros juicios pertenecientes a la ética y a la política, donde es necesario no ser nunca racional y donde siempre se deben conservar la esperanza y el consuelo que no pueden dar las doctrinas materialistas: “¿Qué gana la mente cuando mira hacia atrás, y sobre todo muy hacia atrás, muy a lo lejos? Lo único que testimoniamos es lo irreconciliable de nuestros sueños antiguos con la realidad actual. Sabemos que la vida es un constante fracaso. Y que no fracasa la parte esencial, la ilusión” [Salaverría, 1920a: 190].

La religión teológica, ordenada en ritos, ataca a la fe, de la misma forma que los sistemas políticos modernos diluyen la idea trascendente de Patria. Sin ningún pudor a la hora de entrar de lleno en la heterodoxia religiosa (el franquismo no se lo perdonó), Salaverría apuesta por centrar sus meditaciones espiritualistas en el ejemplo de la vida de

Jesús, y no en la Pasión de Cristo como recomiendan las versiones más severas de la religión cristiana, sobre todo la loyolista:

Tienen las palabras una virtud escondida, una segunda significación, independiente de su valor efectivo. Una de estas palabras sugerentes es el tierno nombre de Jesús.

Jesús quiere decir niñez, inocencia, bondad, alegría. Es todo lo contrario del nombre de Cristo, porque Cristo suena en nuestro interior como un grito de amargura [Salaverría, 1920a: 211].

Nuestro autor, como Unamuno, extrae aplicaciones políticas y prácticas a la predicación de Jesús, de la cual son testigos los Evangelios. Las doctrinas de humildad de Jesús anulan los sistemas políticos, las propuestas de reforma modernos, porque recomiendan a cada ser humano ocuparse de su propia conciencia y de su salvación, independientemente de la situación terrenal en que se encuentren. Salaverría nos muestra sus lecturas de Tácito, Petronio, Séneca y Juvenal, para mostrarnos hasta qué punto es necesario un retorno al Cristianismo primitivo. Las orgías y el frenesí del Imperio Romano (según nuestro autor, “Oscar Wilde supera a Petronio”) no superan al mundo actual en desenfreno. Europa no ha sido aún cristianizada. La Gran Guerra y la devastación que ha traído lo han demostrado.

Para la religión grave y filosófica, Salaverría destina las causas de Estado, las puramente políticas. La religión de verdad pertenece a la vida y consuela con la dulzura de los dogmas. Loyola era un personaje que se sacrificó por prójimo: dominar a los demás, para nuestro autor, es restarles sufrimiento, impedir que caigan en el abismo sin fondo del raciocinio, para cuyo vértigo no existe remedio. Los dogmas, los mandatos y la evidencia de las jerarquías siempre son un refugio para nuestro autor, que a nada teme más que al libre examen y al cuestionamiento de la tradición. Efectivamente, la autonomía es trabajosa y la conciencia de la propia limitación es desasosegante. Salaverría rechaza siempre la religión que hace infeliz al hombre y lo obliga a razonar sobre sus propios actos.

Un año después, nuestro autor destrozaría el libro de Unamuno *El cristo de Velázquez* por creer que no es misión de la poesía ser vehículo de pensamientos graves o fúnebres.<sup>21</sup> Salaverría llega a negar la capacidad de Unamuno como poeta, y le opone a un Goethe, a un Heine y a la poesía popular vasca, sencilla y tosca como la religión que prefiere. Sin embargo, Salaverría hizo caso de la carta de Unamuno que éste le remitió el 15 de abril de 1906 tras leer *El perro negro* y se ocupó ampliamente de religión en su segundo libro filosófico.

---

<sup>21</sup> “Un poeta no logrado” fue publicado en *La Vanguardia* el 28 de enero de 1926.

En el libro de 1920 tienen valor adicional los episodios confesionales. ¿Por qué no escribió autobiografía nuestro autor si tanto se adaptaba este género a sus capacidades? Quizás su timidez proverbial se lo impidió. Lo cierto es que aprovechó otros géneros, como la crítica y la filosofía, para narrar su vida. La pérdida de las ilusiones a la edad de veinte años, la dolorosa inserción en el mundo adulto, realmente traumática, y la descripción de los sufrimientos que el ensueño literario entraña para el escritor vocacional, son los materiales con los que el autor logra sus mejores páginas. En el tercer capítulo se expone una curiosa tesis que podríamos llamar *idealismo ético sociológico*, y que se presenta como la consecuencia ética que el vivir ambulante de Salaverría ha provocado:

Y ved aquí una buena forma de moral, que me permitiré recomendar a todos: hay que conducirse bien para que el fruto de nuestro árbol sea hermoso y fecundo. Ninguna acción se desperdicia en el mundo moral, así como en el mundo físico. Los actos y las ideas que acometemos o que pensamos, son semillas que esparcimos por doquiera [Salaverría, 1920a: 132].

El mundo moral y el físico son dos mundos con leyes autónomas, en este caso puntualmente coincidentes, en que nada se desperdicia. El budismo, seguramente examinado a través de Schopenhauer, enseña que cualquier acto repercute hasta el infinito sobre los demás, especialmente en las futuras reencarnaciones de las que resulta muy difícil escapar. Schopenhauer es citado varias veces a lo largo del libro: en el sexto capítulo cuando se expone que el placer es negativo, y positivo el dolor; y en el octavo: “Qué gran verdad expuso quien dijo que el mundo es una representación” [Salaverría, 1920a: 72]. En su particular eclecticismo, Salaverría funde el Eterno Retorno y el puente hacia el Superhombre de Nietzsche con las doctrinas orientales y el Catolicismo. El Hombre es un tránsito deleznable condenado a desaparecer. Nietzsche lo detesta si no se consagra al arte, pero Salaverría lo cristianiza y lo abomina porque posee pasiones sensuales.

Para romper el círculo de reencarnaciones, el budismo propone alcanzar la nada a través del abandono de los deseos. Nuestro autor, como Schopenhauer, también es partidario del ascetismo, pero su objetivo no es desaparecer en la nada (“Nirvana”) sino, precisamente, alcanzar una reencarnación más noble a través del cristianismo, el Superhombre, moralmente impecable, el ser que ha superado su suciedad corporal:

Si hemos vivido noblemente, si hemos puesto la intención en la belleza y en la robustez, si hemos cultivado nuestro corazón y nuestro espíritu, todo esto irá a aumentar el tesoro de la criatura que alborea. En esa criatura nos reencarnamos. Ella es el puente que nos conduce hasta nuestros

nietos, y los puentes sucesivos nos transportarán al seno mismo de la eternidad [Salaverría, 1920a: 33].

El niño es el símbolo del Superhombre para Zaratustra. Nuestro autor cita directamente a Nietzsche al inicio del capítulo sexto: *El hombre es una cosa que debe ser superada*. En su apología de los bancos, Salaverría identifica a este hombre puente o provisional con el de clase media ordinaria y urbana. En este capítulo, nuestro autor presenta a Goethe y Darwin como cimas del pensamiento humano por cuya aparición se han tenido que sacrificar generaciones y generaciones de hombres insignificantes, de prueba, meros errores genéticos. Esta admiración por Darwin puede estar detrás del peculiar agnosticismo salaverriano, tan llamativo en el contexto de la derecha española.

El título del sexto capítulo, *La ley del sacrificio*, nos confirma la dirección nietzscheana del ensayo. Se trata de un breve diálogo filosófico en que un romántico “sentimental” que simboliza el luchador social debate con un cínico a través del cual expresa Salaverría su ideario político. La tristeza es un reflejo del dolor que sólo domina a los espíritus afeminados, cuya literatura es lacrimosa e inconsistente y sus ideas sociales una construcción basada en el rencor. El sentimental habla por Salaverría únicamente cuando concibe el amor como una fuerza que aglutina el mundo. Otras concepciones recurrentes en la obra de nuestro autor son la unión del placer y el dolor y la curiosa fusión de lo excrementicio con lo sexual, contemplado únicamente en su más ruda materialidad.

Fíjese usted en que a todo placer le va siguiendo el dolor celosamente, como la sombra al cuerpo. Podríamos decir que el placer, en suma, significa un anhelo de liberación, “reposo”. Cuando sentimos el placer de orinar, por ejemplo, lo que realmente sentimos es la huida de la necesidad dolorosa; nos perseguía un deseo angustioso, y al abrirle la puerta al deseo nos evadimos del dolor, descansamos. Lo mismo pasa con el hambre, con el sueño, y hasta con las funciones del amor [Salaverría, 1920a: 45].

Salaverría ataca a quienes “crean” tristeza a partir de las limitaciones fisiológicas de su cuerpo. Estas limitaciones pueden reorientarse, como explica el capítulo VIII, dedicado a la lluvia, en materia para crear. Pensar es resultado natural de estar enfermo. La literatura lógica engendra la enfermedad, y sólo la obediencia a unos ideales, nunca la racionalidad ni el nihilismo, podrán engendrar una nueva literatura afirmativa: “¡Humedad, sagrada lluvia, necesaria niebla! Si no existierais, la humanidad habría carecido de pensamiento y de imaginación. La parte enfermiza que existe en la naturaleza humana es la parte que se reservaron los dioses. De lo enfermizo nació la idea, y las fugas ideales hacia el infinito son

palpitaciones enfermizas” [Salaverría, 1920a: 69]. De nuevo, intenta sacar partido a la imagen del artista decadente desmarcándose de toda extravagancia estilística, herejía literaria, espíritu marginal o bohemio o alternativa política distinta a la tradicionalista.

Es necesario que el ser humano se vuelque hacia lo invisible y lo difícil para superarse. El cristianismo impone unas limitaciones de tipo ascético que se presentan como el espíritu guerrero (guerrero contra el Hombre) que define al ser aristocrático, mientras que el plebeyo (el burgués, el romántico sentimental y el socialista) rebaja su conducta hasta un hedonismo inmoral. Éste es el esquema alegórico de este pensamiento ético y estético:

La lluvia nos procura la libertad de escoger el sol que más nos agrada, en tanto que el sol efectivo, el sol presente, tenemos que aceptarlo aunque nos disguste. Esto equivale a afirmar que la sensación de tristeza o privación engendra un ideal que la plenitud es incapaz de crear. El alma enferma y necesitada se encamina hacia un sol inexistente en el mundo real, a lo Dulcinea, para superarse a sí mismo. El decadente, el nihilista, es quien convierte al dolor en el objeto central de su obra. Su conciencia se encierra en sí misma y, su obra, resulta estéril cuando no perjudicial para la sociedad.

Salaverría aprovecha estos pasajes morales para insistir una vez más en su ataque contra las ideologías obreras, sistematizado en el ensayo del año anterior, *En la vorágine*, cuyo motivo fundamental es la denuncia de la Revolución Rusa.

Los socialistas, los anarquistas, los altruistas, todos los sentimentales del pauperismo, hacen coraje, se llenan de indignación imaginativa, levantan las manos al cielo y salen a combatir por las masas oprimidas... Pero si se detuviesen a considerar que las masas no se inquietan por su porvenir... si comprendiesen que la sensibilidad de las masas es obtusa y su inteligencia muy corta, y que apenas padecen los dolores que se les atribuyen... [Salaverría, 1920a: 46].

En cambio, sí padecen los espíritus nobles, hipersensibles, aristocráticos y artísticos, porque el materialismo circundante les afecta doblemente. Sin embargo, Salaverría no dice nada de los espíritus activos que, por falta de medios económicos, frustran su vocación profesional. Para Ortega, que también critica el radicalismo antiliberal, este hecho era crucial en la construcción de su estado ideal, puesto que los impedimentos de clase eran el principal obstáculo para que los hombres de talento, destinados a dirigir la sociedad, dejasen de permanecer al margen de las instituciones. La demostración de que el desprecio salaverriano por el obrerismo procede de Nietzsche reside en juicios como el siguiente:

Según la preocupación tradicional, nacida probablemente del cristianismo, nadie tiene derecho a gozar demasiado; antes será mejor que nos distribuyamos el dolor como buenos hermanos que somos. Pero llega ahora el socialismo, corrobora la máxima cristiana de que todos somos hermanos, y véanos a todos sumidos en la unanimidad de un desconsuelo universal. Porque los pobrecitos explotados padecen hambre y persecuciones, los demás tenemos que esconder nuestra dicha. ¡Pararemos en un nihilismo envidioso, sórdido y profundamente desagradable! Esto es el triunfo de los miserables [Salaverría, 1920a: 48].

Esta confrontación mantenida en nombre de una virilidad caballerisca pudo influir sobre los vanguardistas más empeñados en redefinir los iconos de la historia de España, como recuerda Giménez Caballero en su reseña. El antirretoricismo y la lucha contra la sentimentalidad romántica pueden relacionarse con la prosa característica de los manifiestos, de clara orientación polemista: “¡Somos unos necios! Vivimos de autosugestiones, de espejismos sentimentales y de un caudal de tristezas que nos empeñamos en reunir. [...] Escondemos la risa como si fuera un delito; se nos niega la vanidad de sentir alegría, porque el demasiado placer no es de buen tono, sino el sufrimiento” [Salaverría, 1920a: 48]. Asimismo, la afirmación del presente como fuente de inspiración estética y de interés histórico, frente a la dependencia del pasado como valor de prestigio, es otra de las facetas del pensamiento salaverriano recuperables desde la sensibilidad del arte nuevo: “No ha habido, al contrario, ninguna época de la Historia que fuese tan animada, entretenida, poética y profunda como es la actual [Salaverría, 1920a: 80].

Decíamos atrás que la limitación engendraba el ideal, según el ascetismo ecléctico propuesto por el autor. En el capítulo XII, el dedicado al British Museum, el más largo del libro, nuestro autor se dedica a exponer sus tesis sobre la guerra, la destrucción y la naturaleza violenta del hombre. Si bien no elogia abiertamente la guerra como sí hacían los futuristas italianos, es decir, como valor supremo de afirmación, Salaverría concibe la Humanidad como un progreso cuyo motor es el miedo. Este miedo es perceptible en el progresivo perfeccionamiento del armamento. A través de las salas del museo, Salaverría va contándonos sus impresiones acerca de todas las armas que ha conocido la Humanidad, desde el hacha de pedernal hasta el cañón de mortero de calibre 42. La fascinación del autor por las armas resulta evidente. La violencia se concibe como una parte intrínseca del ser humano que no debería escamotearse desde ningún pacifismo sentimental. Por lo tanto, una vez más, Salaverría practica la poética de la violencia vanguardista sin afiliarse a ninguna escuela literaria, simplemente siguiendo el camino de Nietzsche de forma autónoma: “No demos beligerancia a las superficiales ideas que hablan de un antepasado



burdo y bestial; los hombres que elaboraron esas espadas tenían un sentido humano perfecto. Concebían el orden, la medida, elementos del arte” [Salaverría, 1920a: 128].

Implícitamente, se advierte cierta admiración por los soldados primitivos del pasado, por su simplicidad moral. Esta admiración es exactamente idéntica a la experimentada en Berlín ante las tropas prusianas. El capítulo siguiente justifica del siguiente modo la guerra mundial, tras ver cómo un niño apedreaba un gorrión que se había comido a una araña que acababa de devorar a una hormiga: “Los seres vegetales y animales se comen unos a otros en el trágico seno de la Naturaleza. Nosotros nos espantamos porque ruge el cañón homicida; pero en este mismo tránsito infinitesimal del tiempo, millones de vidas caen sacrificadas a la eterna necesidad de la guerra cósmica” [Salaverría, 1920a: 133].

Así, la guerra no es más que la traducción a escala humana del equilibrio tenso heraclitano que es el principio del universo. Salaverría no acepta las ideas por las que se organizó la contienda, pero no censura el ejercicio de la destrucción, puesto que forma parte de la balanza necesaria entre las fuerzas humanas. Sencillamente, se limita a señalar qué forma de matar le parece más civilizada, más ordenada, caballerosa y estética, la prusiana, y lo hace en su relato de viajes *Cuadros europeos* (1916). Las ideas contenidas en *Espíritu ambulante* pueden contextualizarse en la particular estética imperialista que reaccionó contra el Modernismo hacia 1917. En el capítulo XIV, ambientado en un entorno montañoso, Salaverría compara la simplicidad de la –naturaleza con la simplicidad de los actos humanos, en una muestra más de la estética que presidió el entorno fundacional de la revista *Hermes*, con Ramón de Basterra a la cabeza: “los escuadrones de Alejandro nos ofrecen un gesto único, un mismo y repetido gesto de avance, de marcha y de victoria, como sencillas y perfectas máquinas de guerra que matan y triunfan simplemente. Todo es en el mundo de una admirable simplicidad” [Salaverría, 1920a: 138]. La pregunta es clara: ¿qué puede relacionar las tropas de Alejandro Magno con los animales? La respuesta es la mecanicidad. Así como los “seres inferiores”, tradicionalmente vilipendiados, son felices en su inacción y su despreocupación, y devoran y realizan sus funciones sin preocuparse, los nuevos hombres que hayan superado al actual ya no razonarán, porque el raciocinio es un error evolutivo que conduce a la autodestrucción de la especie. Ésta, cuando aparece en toda su plenitud, toma la apariencia de una horda guerrera o un grupo de atletas, cuyo desarrollo físico es mucho más bello que la decadencia sentimental de los intelectuales, tipos antinaturales y enfermizos por antonomasia. A esta cuestión (si tiene razón una abeja o un lagarto) dedica nuestro autor su capítulo XVI. En el siguiente se amplía y se concreta

la solución (en el libro los capítulos siguen una tenue hilación temática y argumental): “Lo sublime y reconfortante es poner la mirada en esas cosas pueriles y nimias que están en nosotros, sin que la mente, sin que ninguna trascendental filosofía empañe y ensucie la misma inocencia de esas cosas pueriles” [Salaverría, 1920a: 166]. El hombre está contemplado como un animal superior que actúa según las mismas directrices guerreras que los seres irracionales, para los que los sistemas políticos democráticos resultan antinaturales e inútiles.

En la exposición de Salaverría hay ideas tan coincidentes con la ideología joseantoniana y los fundamentos legionarios establecidos por Millán de Astray, que unió su admiración por el militarismo trágico con los códigos de honor del Japón tradicional, que no podemos dejar de especular una posible función pionera. No olvidemos que Salaverría perteneció al primer círculo de pensadores que señalaron la necesidad de extender un imperio español y católico. Fragmentos como el siguiente ilustran hasta qué punto los fenómenos ideológicos desarrollados durante la década de los treinta: “Soy como el soldado. Estoy presto a dejar mi casa y mi amor, mi risa y mi vaso de vino a medio beber. En cuanto me llame la corneta yo saltaré gritando: “¡Presente!” Y no te temo...” [Salaverría, 1920a: 136]. El capítulo XIII, llamado *Canción del optimismo estoico*, recoge la actitud de las primeras páginas ante la muerte. Ésta debe ser considerada una aportación individual al mantenimiento del equilibrio universal. Morir en una guerra es el resultado de una nivelación entre culturas hiperdesarrolladas, un acto de altruismo al que todo espíritu aristocrático debe tender.

Salaverría forma parte del grupo de teóricos de la estética que aplicaron por primera vez en España las propuestas artísticas de Nietzsche, es decir, se cuestionaron la aplicación radical de su ideario a la literatura, no a la filosofía. Sigue, con gran distancia, a Ortega y a Ramón en la construcción de una preceptiva que atienda a lo efímero de los objetos estéticos en la edad contemporánea.

El noveno capítulo conecta también con *En la vorágine* y describe la histeria desbocada de las grandes urbes contemporáneas, aunque más positivamente que en *El perro negro*, donde la ciudad no era más que una creación monstruosa, reflejo del inicio del fin del mundo. En 1920, Salaverría parece aceptar en parte que la vida humana pueda desenvolverse en un medio urbano, gracias a los avances culturales e intelectuales a los que aficióna el espíritu. El capítulo siguiente, que describe los efectos que el dinero ha tenido en Occidente, también reúne las mismas ideas y prejuicios racistas que el volumen de 1919: el

capitalismo y la burguesía mercantil son productos hebraicos que han arruinado la sociedad caballeresca que definía la naturaleza esencialmente europea.

### **3.2.- Ensayos de crítica y teoría literaria.**

#### **3.2.1.- *La intimidad literaria.***

*La intimidad literaria*, el libro que Salaverría presentó como un manual de psicología del escritor, fue publicado en 1919 por la editorial madrileña Calleja. Se trata de un ensayo que se propone contestar a todos los tratamientos que el oficio de escribir y la bohemia habían recibido de escritores situados en la órbita finisecular, desde Ernesto Bark (con títulos como *Modernismo*, de 1901 y *La Santa bohemia*, de 1913) hasta las obras maestras de Valle-Inclán (*La lámpara maravillosa*, de 1916) y de Pío Baroja (*Juventud, egolatría*, de 1917, o su continuación, *Las horas solitarias*, del año siguiente). Salaverría trata de explicar toda extravagancia y heterodoxia ideológica como estrategias para lograr fama y gloria literarias en un momento en que la democracia alcanzó la escena literaria española. Así, mientras durante la Restauración únicamente triunfaron los más capacitados, los más dotados de inventiva, elocuencia y capacidad para crear belleza, a partir de 1898 una pléyade de intrusos intentaron desbancar a los grandes con argumentos únicamente políticos. Salaverría lee los fenómenos noventayochistas como un golpe de estado preparado desde la izquierda radical para disgregar la patria española y desarticular su literatura tradicional. Considera el advenimiento del Modernismo (entiéndase la escuela literaria) como la introducción de una indisciplina extranjerizante que aleja a los intelectuales de los temas que debería preferir: la regeneración del país a través de la reivindicación de sus esencias históricas.

Fiel a este ideal, sus *Retratos* (1926) y sus *Nuevos retratos* (1930) únicamente se ocupan de pensadores que, de algún modo u otro, han despuntado en la cultura española de los últimos treinta años (1900 – 1930), destacando, aunque los critique, los grandes nombres de la nómina tradicional de la generación del 98, menos Valle-Inclán, Machado y Juan Ramón Jiménez. Curiosamente, excluye de toda ponderación a poetas y a todo aquel que se

hubiera situado, aunque puntualmente, en la órbita rubeniana. Fuera de la órbita estrictamente finisecular, se concede el honor de recibir glosa a Ortega y Gasset, Ramón de Bastera (muerto en 1928) y Ramón Gómez de la Serna. Para los segundones y profesionales de la tertulia, satélites o periodistas de profesión, nuestro autor sólo destinaría palabras generales y especialmente críticas.

Como es habitual en la confección de libros por parte de Salaverría, es posible detectar algún trasvase de ideas o pasajes desde la prensa al libro, o viceversa. El artículo “Cuadros estivales. El libro oportuno”, publicado en *La Vanguardia* el 8 de agosto de 1917, se convierte en el decimonoveno capítulo de *La intimidad literaria*, lo cual nos obliga a concluir que Salaverría llevaba por lo menos dos años redactando el volumen. El capítulo XXXV, titulado *La meteorología y la literatura*, contiene en síntesis las ideas que se desarrollarían en el importante trabajo “Meteorología para intelectuales”, publicado en 1925 en la *Revista de Occidente*.

El preámbulo del libro insiste sobre un rasgo estructural de toda la crítica literaria escrita por nuestro autor: el autobiografismo. Así como sus retratos literarios se ocupan únicamente de personajes que conoció personalmente, Salaverría declara que su obra quiere ser “un libro de psicología de la literatura, trazado desde un punto vivo, el personal, y operando si conviene sobre la propia carne” [Salaverría, 1919a: 9]. Estas referencias a la propia andadura vital nos permiten, por ejemplo, reconstruir su educación sentimental a través de sus lecturas iniciales:

se me voló la parte más florida de la juventud sin haber leído a Goethe. Ignoraba asimismo a Leopardi, a Heine. Y Bécquer no llegó hasta los veinte años, un poco antes *del Parerga y Paralipomena*, ese explosivo de Schopenhauer que origina una revolución en todo espíritu ingenuo, orgulloso y apasionado [Salaverría, 1919a: 137].

No cabe duda de que, aunque desee hablar en general, es notorio que Salaverría consigue plasmar *su* psicología, acompañada de las consideraciones estéticas que considera oportunas. Así pues, más que ante un estudio de estética, nos encontramos ante una autobiografía literaria al más puro estilo nietzscheano, cuyo *Ecce Homo* se encontraría detrás de gran parte de los textos con voluntad de suscitar polémica escritos por autores finiseculares. Schopenhauer, Wilde o Kierkegaard son otros pensadores cuyas doctrinas se justificaban, por sistema, mediante las propias vivencias convertidas en criterio de validación.

Sin embargo, aunque nuestro autor deteste la bohemia y las formas marginales de entender la cultura, considera sumamente conflictiva la práctica de la escritura. Según Salaverría, “el literato sabe cuánto hay de enfermizo, de peligroso y hasta de vergüenza en su oficio torturado” [Salaverría, 1919a: 9]. Así pues, ¿cómo armoniza la elaboración de un tratado entero dedicado a describir la enfermedad de escribir con el descrédito absoluto de todo lo que pueda sonar a decadentismo? Lo que denuncia Salaverría es la utilización del sufrimiento inherente al oficio como propaganda personal a la hora de pretender un lugar en la escena cultural. Sin negar la existencia de ese sufrimiento, le parece una falta de pudor desvelar el dolor íntimo que toda alma soñadora siente cuando entra en contacto con el mundo que le rodea, torpe y materialista (conocemos ya la orientación casi exclusivamente alemana y romántica de la formación autodidacta de nuestro autor). Ahora bien, a esta formulación esquemáticamente schopenhaueriana, fundada en la disyuntiva “soledad o vulgaridad”, debe añadirse una propuesta estética basada, por eliminación, en los conceptos de extravagancia y estridencia, los elementos que afean la dicción sobria en que deben expresarse el escritor y el periodista modernos.

El comercio de la marginalidad es lo que no comparte nuestro autor, que desea presentarse como un postromántico muy rezagado y no como un modernista, tal y como nos cuenta en el capítulo XX, uno de los más extensos del volumen. Como Alarcón, Salaverría desea defender el ideal de los ataques de las nuevas escuelas literarias, sean cuales sean, desde una evocación apasionada del romanticismo germano. Sus modelos son Heine, Bécquer y Leopardi, y no Baudelaire, Verlaine o Rubén. Y de esta afinidad juvenil surge el aroma decimonónico perceptible en toda la obra salaverriana, que a veces también puede recordarnos la orientación a la vez romántica y clásica del arte de la Restauración, de su arquitectura, de su teatro, y sobre todo de su poesía.

El objetivo del ideal estilístico de medida consiste en huir de toda afectación o giro superficial. Tras la lectura del Antiguo Testamento, nuestro autor afirma al regresar a los libros modernos: “¡Cuánta pretensión de genialidad, cuánto propósito de originalidad, cuánto gesto misterioso y difícil, y no obstante, qué suma de artificio vano, falso, inconsistente!” [Salaverría, 1919a: 111]. Todo prurito de novedad o modernidad es “moda”, todo lo que se aparte del estilo clásico y gramatical no perdurará. Estas consideraciones preceptivas conducen a Salaverría a afirmar que “la literatura es, por tanto, reaccionaria”, es “recordación, vejez, decadencia, crepúsculo y eco” [Salaverría, 1919a: 129]. El impulso de frenar la jovialidad se convierte en la voz predominante. Escribir es tratar de recuperar lo perdido, fracasar en el empeño de que lo histórico renazca para deslumbrarnos. Sólo a la

luz de esta afirmación puede entenderse en su integridad el concepto de “fantasma” que, aunque sea constante en los libros de nuestro autor, cobra su máxima importancia en *Los fantasmas del Museo* (1920).

Este filón de ideas relativas a los jóvenes, la juventud y la jovialidad, cobra una importancia capital hacia el final del libro, en los capítulos comprendidos entre el XXVII y el XXXIV, titulados *La hora de los jóvenes*, *Canto de juventud*, *Las estatuas*, *La literatura retrasada*, *Antiguos y modernos*, *Satíricos y flageladores* y *Espectros literarios*. A nuestro entender, se trata nada menos que de un antecedente de la teoría de las generaciones desarrollada por Ortega y Gasset en *El tema de nuestro tiempo* (1921-22), *España invertebrada* (1921) y *La rebelión de las masas* (1930) y una cantidad difícilmente de artículos periodísticos afines, es decir, una teoría construida durante los años inmediatamente posteriores a la aparición de *La intimidad literaria*. Donde Salaverría afirma que “Acaso todo el sentido de la inquietud moderna, y de esta prisa, de este continuo febril cambio de modas, tenga por causa la intervención de la juventud en todos los negocios” y que “Gobiernan los jóvenes, al revés de antes, que mandaban los ancianos” [Salaverría, 1919a: 201], Ortega escribe que “Lo que sí me parece evidente es que nuestro tiempo se caracteriza por el extremo predominio de los jóvenes”.<sup>22</sup> El grupo de capítulos salaverrianos que analizaremos forma una especie de subtratado acerca de lo rápidamente que envejecen el arte y las ideas en la edad contemporánea, y de cómo los viejos intentan frenar el avance de las estéticas de lo efímero.

Naturalmente, las ideas salaverrianas carecen por completo de la sistematicidad que quiso darles Ortega en los textos mencionados, pero también es verdad que, en algunos pasajes, el esquema basado en oposiciones de nuestro autor resulta un modo bastante dinámico de explicar la sucesión de las ideas y los grupos opuestos a causa de un cambio de gusto u orientaciones políticas. Estos opósitos implícitos son los siguientes: partiendo de joven/viejo, tenemos avanzado/conservador, irreflexivo/reflexivo, literario/reaccionario, sectario/sincero, apasionado/desengañado, excesivo/sereno. Las tesis de nuestro autor no son precisamente originales, pero nos sirven para retratarle como a un pensador que no concibe el raciocinio desvinculado del pensamiento político progresista, ni la revolución social separada de la innovación vanguardista. Para Salaverría, tanto el decadentismo como el anarquismo, el socialismo, el modernismo y las vanguardias encubren el mismo peligro

---

<sup>22</sup> “Juventud”, *El Sol*, 9 de junio de 1927. Citado a través de los Apéndices a *La rebelión de las masas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997.

nihilista dirigido a minar el avance de España hacia su plena realización como estado, realización que nunca se producirá bajo los dictados de la Razón.<sup>23</sup>

La diferencia esencial entre Ortega y Salaverría, en este punto, es clara: mientras el vasco se coloca del bando de la reacción, el madrileño concibe el movimiento sucesorio como una virtud y una necesidad ineludible de renovación. Pero para Salaverría, la renovación es siempre un paso atrás para la civilización europea, enferma de escepticismo. Siempre que se intente comparar a los dos pensadores surgirá la misma frontera: el pensamiento intuitivo y esencialista del vasco es irreductible a la doctrina perspectivista formulada, precisamente, en *El tema de nuestro tiempo*. Este perspectivismo, que no renuncia a la investigación de pero trata de aunar todas las aportaciones de la mente humana, ya provengan de viejos como de jóvenes, no se limita a cuestiones de teoría cognitiva ni estética, sino que tratan de reactivar la vitalidad del liberalismo parlamentario. Así Ortega lograba salvar el temido *relativismo*, el conjunto de doctrinas según las cuales era imposible llegar a ninguna verdad y, por lo tanto, cualquier propuesta era válida en un mundo moral en descomposición. Como en Salaverría, Ortega concibe la sociedad como un conjunto unitario que no debe fraccionarse en estamentos enfrentados entre sí.

Mientras la juventud merece ser evocada como ámbito íntimo (Cap.XXVIII), nuestro autor también cree que debe ser apartada de todo aquello que signifique publicidad. En política, en las academias, en el mundo literario, deben predominar los experimentados, los únicos capaces de garantizar y salvaguardar el mantenimiento de los valores éticos. Es inútil que se erijan monumentos a artistas modernos: llenos de vanidad, nunca podrán competir con los grandes fundadores de la Europa civilizada, autores como Homero, Platón, Cervantes, Goethe o Shakespeare (Cap.XXIX). La legitimidad histórica, estará, por lo tanto, siempre del bando de los mayores contra las intrusiones de los jóvenes indisciplinados, cuya poesía utiliza imágenes absurdas y cuya anarquía ideológica tiende a dividir el estado. En la teoría orteguiana, existe un momento de indecisión o conflicto entre las concepciones hegemónicas y las que pretenden arrebatarse el predominio. El esquema de Salaverría es distinto: diversas olas de modernidad tratan de desbancar lo que constituye la esencia de una civilización. Lo atacado es universal, permanece intacto aunque las apariencias, el triunfo de las modas, puedan hacernos pensar lo contrario. La visión de Ortega es conciliadora, puesto que el respeto a la idiosincrasia histórica no está reñida con las nuevas propuestas políticas y estéticas de la juventud. La de Salaverría es radicalmente

---

<sup>23</sup> Maeztu había defendido la misma tesis en *La crisis del humanismo* (1919, tratado originalmente escrito en inglés y publicado en 1916). Sin embargo, Maeztu creía que la Razón también había fracasado más allá de los

tradicionalista, puesto que, por definición, una esencia no puede transigir admitiendo reformas que maten su conformación ideal, extrahumana.

Si Salaverría se obstina en visualizar los antiguos moradores de las ciudades españolas, si trata de charlar con los personajes históricos retratados por los grandes artistas, si se deja obsesionar por los rostros enigmáticos de los hidalgos anónimos pintados por El Greco, es para encontrar una justificación a su esfuerzo creador. En el fondo, el patriotismo trágico del autor no deja de ser una forma inconsciente de decadentismo. Salaverría trata de canalizar su elegante melancolía individual, por otra parte necesaria en todo escritor finisecular, en un contexto patriótico que le permite atacar a sus coetáneos y acusarlos de egoístas.

En ocasiones, los juicios expresados contra la dinámica de la época conducen, sin embargo, a algunas observaciones verídicas: “la literatura y algunas otras artes siguen un camino paradójico: en tiempos aristocráticos eran democráticas, y en tiempo del sufragio universal tienden al esoterismo y a la aristocracia” [Salaverría, 1919a: 112].<sup>24</sup> eliminadas en la teoría las barreras de clase social, los artistas tratan de fundar un nuevo modo de discriminarse de las masas. Son precisamente estas estrategias de discriminación las que combate Salaverría: aunque el creador sea, efectivamente, un ser superior, debe dirigirse a las masas para enderezar sus vidas en lugar de evadirse del trato humano o construir teorías herméticas que lo alejen del patriotismo historicista.

La sobriedad es el reflejo de la postura estoica que el auténtico caballero español debe mantener en todo momento si no quiere apartarse de la senda del ideal con la que accederá a la suprahumanidad. El “espíritu ambulante” largamente descrito en el tratado que lleva este nombre, completa el esquema del hombre completo. Sin embargo, en 1919 se limita a estudiarlo en su desarrollo como literato (*La intimidad literaria*) o como líder social (*En la vorágine*). Nuestro autor está trazando un abanico programático que extiende aspectos poco desarrollados en *La afirmación española* (1917), ensayo en que se expresaba la demanda de que un grupo de intelectuales devolviera el prestigio perdido a la patria humillada. En *La intimidad literaria* se concreta cuál ha de ser la tarea de ese intelectual comprometido con el futuro de su nación, y cómo debe comportarse frente al periodismo, la tribuna pública o el mercado del libro.

---

Pirineos, donde se estaba produciendo una revolución neoconservadora en que debía contextualizarse la propiamente española.

<sup>24</sup> Salaverría debió de estar pensando, fundamentalmente, en los ejemplos de cultura española que más importancia tienen en su interpretación histórica: el Poema de Mío Cid, las crónicas de Indias, y la pintura de El Greco, Velázquez, Zurbarán y Murillo.



Es evidente que Salaverría, llegado a este punto de su argumentación, dedicara un apartado, el XXIII, a la fundamental cuestión de *El arte y la moral*. Es aquí donde la influencia de Maeztu, especialmente la de su crucial tratado *La crisis del humanismo* (1919), se hace más evidente. Maeztu escribió en 1932 un discurso con el mismo título que el capítulo salaverriano.<sup>25</sup> Las influencias que pudo ejercer sobre Salaverría, o hasta las que nuestro autor pudo ejercer sobre Maeztu, constituirían un episodio demasiado largo y complejo como para abordarlo aquí, puesto que exigiría un seguimiento exhaustivo del articulismo de dos periodistas especialmente fecundos, y a la vez un análisis pormenorizado de un diálogo denso extendido durante más de dos décadas. Sin embargo, Salaverría expone una teoría de lo que es “moral”, “inmoral” o “amoral” extraída directamente de los textos del escritor mejor dotado de conceptos a la hora de combatir las innovaciones producidas en el seno del Modernismo. Los ataques a Wilde, convertido en el símbolo del “arte por el arte”, deben entenderse como una reacción frente a las filosofías éticas que se encontraban detrás del movimiento.

Observemos cómo el juicio central de Maeztu, aplicado a Wilde y Gautier, pasa con otra forma pero idéntico fondo al tratado de nuestro autor:

Pero cuando Gautier y Wilde intentaron separar el arte de la moralidad y del conocimiento, se encontraron que el arte por el arte era una rueda de viento girando en el viento; y para hallarle algún sentido tuvieron que ponerlo al servicio del lujo, del vicio y de la decoración.

Lejos de ser un artista puro, Gautier fue el apóstol de una idea moral [Maeztu, 1919: 206].

Así pues, resulta imposible la “amoralidad”. La suspensión de toda ética en nombre de la pureza y la autonomía del arte encubre los ataques a la moral convencional que cometían los artistas, a la fuerza desde postulados sistemáticos dedicados a sustituirla satisfactoriamente. De lo contrario, la obra artística carecería de contenido: no podría existir. Salaverría reformula así la idea:

La teoría del arte amoral, neutral y agnóstico, no es mala por su maldad; es mala por falsa. Y así, los que dicen que ellos no pretenden hacer ninguna moral dentro del arte, no dicen verdad y están empeorando su posición con el añadido de la mentira. Todo arte es moral, porque la vida está fatalmente llena de moral [Salaverría, 1919a: 172-173].

---

<sup>25</sup> *El arte y la Moral. Discurso leído ante la Academia de Ciencias Morales y Políticas en el acto de su recepción*, Madrid, Imprenta Castilla, 1932.

Por lo tanto, el llamado “arte puro” o “arte por el arte” niega el bien y postula el mal como solución moral, sin escapar del esquema, sin suspender la sistematicidad forzosa de las posiciones.

La diferencia entre Maeztu y Salaverría consiste en la posibilidad de considerar el “satanismo” como un valor susceptible de convertirse en fuente de materia artística. Naturalmente, entendemos “satanismo” en su acepción estética, en el sentido de oposición solitaria y, en cierto modo, legitimada por la libertad individual contra la moral impuesta. Nuestro autor, como buen romántico, no ve con malos ojos que exhiba el mal en una obra de arte: sus novelas están llenas de personajes positivos que se arrojan voluntariamente al desastre para conseguir placeres sensuales extremos, para lograr vivir intensamente. Maeztu, en cambio, siempre antirromántico y, en este caso, no tan fiel a la estética nietzscheana, considera que la obra debe adaptarse a la moral católica erigida como universal. La diferencia es de matiz, pero no deja de marcar una distancia entre las dos propuestas. Maeztu domina a la perfección el lenguaje de la teoría del conocimiento, y conoce a fondo la filosofía alemana (Kant, Hegel, Nietzsche, Spengler, Cohen, Husserl, Spann), que por esos años avanzaba en parte hacia posturas netamente militaristas, nacionalistas e imperialistas: esto le permite construir un tratado fundamentalista coherente y dogmático en sus premisas iniciales. A nuestro entender, Vicente Marrero tiende a difuminar la experiencia capital de Maeztu en Alemania para dar más importancia a la influencia del sindicalismo inglés, que existe, pero que no debe ocultar la teoría autoritarista del Estado sobre los individuos, el verdadero fundamento de *La crisis del humanismo*, y sin la cual no se entiende la evolución del autor. Así lo ha señalado Inman Fox en un apunte marginal hallado en un trabajo sobre Ortega y Gasset:

No se ha señalado antes la importancia del hecho de que Maeztu sigue a Ortega a Alemania, y pasa allí más de medio año leyendo a Kant y asistiendo a lecciones de Cohen y Hartmann, cuyo interés en la fenomenología empezó a apuntarse por aquel entonces [Fox,1988: 352].

En definitiva, volviendo a nuestra cuestión sobre la moral y el arte, Maeztu demuestra un conocimiento de la fenomenología neokantiana que aplica a sus disertaciones sobre Wilde y Gautier, mientras que, en cambio, el de Salaverría es un pensamiento antisistemático, formado por intuiciones y fragmentos de lecturas aleatorias, más ceñidas a la creación literaria. Así, puede afirmar que “Todo lo que tiende al bien y al mal en el mundo humano, corresponde a la esfera de la moral” [Salaverría, 1919a: 173]. En cambio,

para Maeztu, alguien que confunde algún valor moral absoluto como el amor con la lascivia y el pecado, es estrictamente un animal, y el animalismo anida tras las formulaciones que intentan presentarse como “amorales”.

En el capítulo duodécimo, Salaverría considera el ejercicio literario como un “gran maleficio”. La maldición de escribir proviene de la tensión en que se debate el hombre, atrapado en su naturaleza dual. Mientras se añora la mecanicidad del animal, el ser humano sólo puede valerse del ideal, encarnado en la religión o el arte, para tratar de convertirse en un ser en contacto con el Infinito que ha sido capaz de concebir. Como es constante en el pensamiento salaverriano, el hombre culto y contemplativo es objeto de duras críticas. En cambio, la persona iletrada recibe los máximos elogios:

La diferencia radical que existe entre el hombre ciudadano y el hombre campesino, entre el leído y el iletrado, únicamente se debe a la literatura, a la poesía escrita. Un simple obrero de la ciudad está ya corrompido; tiene también él sus visiones poéticas respectivas, un ideal socialista semirreligioso, con fugas hacia lo indeterminado y sorprendente. Lo que se envidia en el labriego es su indiferencia por el ensueño; el labriego no está tocado todavía por el maleficio literario [Salaverría, 1919a: 86].

Estos juicios se corresponden a la añoranza de la quietud social propia de la Edad Media, periodo en que un ideal común aglutinaba sin fisuras a toda la sociedad, concediéndole una orientación unitaria y una jerarquía basada en significados trascendentes.<sup>26</sup> En otro punto del libro leemos lo siguiente: “el *pueblo* existía, como unidad verdadera y como cuerpo substantivo, en los tiempos *despóticos*” [Salaverría, 1919a: 113]. El comportamiento del campesino medieval era tan mecánico como el del animal que pugna únicamente por su supervivencia, mientras un fanatismo cristiano del todo saludable lo alejaba de toda especulación perturbadora o antisocial.

En el mismo capítulo, nuestro autor expone una serie de tesis que, en una formulación romántica, vinculan la poesía lírica con los efectos que produce la música. Se trata de valorar el género poético vinculándolo a la forma artística más estimada por Schopenhauer, el filósofo que más admiraba Salaverría. Sin embargo, los efectos descritos no se explican a través de las tesis del alemán, sino que se enmarcan en una concepción netamente neoplatónica o neopitagórica. La novedad es el rechazo que provocan estos síntomas en una personalidad literaria empeñada en evitar la vaguedad en la literatura. Los libros deben interpretar la historia humana o centrar su contenido en la sociedad circundante, sin caer en disquisiciones cósmicas o relativas a lo desconocido:

La música, en ciertas ocasiones, suele convertirse en un arte insano, arte de opio, arte de angustia anhelante, y arte de sueños descomedidos. Cuántos crímenes de “error” podrían imputársele a la música -¡oh divina música!- Desde luego, la música es la autora de la locura mística, esa distensión nerviosa, fuga del alma en el infinito y en la Eternidad.

La religión, la música y la poesía lírica son, las tres, una redundancia imaginativa, una superación del humanismo, una tortura, un loco anhelo de lo que no existe, una codicia de lo que no se ve, ni se tiene, ni se tendrá nunca; en fin, el salto imprudente del hombre hacia el Infinito y, por consiguiente, hacia la Nada [Salaverría, 1919a: 87].

Así pues, mientras la literatura ennoblece el hombre y le permite tomar contacto con los ideales que lo sobrehumanizan, abandonando las groseras limitaciones materiales, también lo conduce hacia un nihilismo absoluto del que sólo se escapa mediante la actividad irracional. El quietismo es una enfermedad social que debe erradicarse a través de un fundamentalismo dogmático que no permita ninguna excursión hacia lo especulativo. Asimismo, la escritura y la lectura también son las responsables de que viva en perpetuo estado de desazón existencial. En *Paisajes argentinos* (1918) se valoraba a los habitantes de Buenos Aires y la Pampa precisamente por su ausencia absoluta de necesidades metafísicas, por su naturaleza exclusivamente orientada hacia el cultivo de la tierra y la ganancia material, sin que tristezas anímicas de ninguna clase les apartasen de la acción. El arte se desdeña como pérdida de tiempo en la ciudad financiera, mientras que las afecciones nerviosas y los desórdenes mentales van a remediarse al psicólogo y no se canalizan bajo el nombre de vocación religiosa o artística. Nunca había sido tan transparente el carácter antirreligioso de Salaverría, para quien la música es un sublime factor físico de excitación psicológica. ¿Cómo armonizamos un pensamiento presentado constantemente como romántico e idealista con el total descrédito de la metafísica? La metafísica legítima para nuestro autor es la patriótica y laica, la metafísica del orden nacional emanado desde la providencia histórica hacia el patriota que se siente llamado a defender la integridad de su nación irreductible.

Sin embargo, como al escritor le viene dada su condición de ser cuyo sexo lo obliga a escribir, Salaverría no tiene más remedio que definir el menos malo de los intelectuales, es decir, el más útil y responsable, el menos subversivo. El nuevo escritor debe desdeñar el ejercicio de la política, no debe militar en ningún partido, debe mantenerse, en la medida que pueda, al margen de las publicaciones periódicas, publicando cuantos libros pueda y, sobre todo, debe renunciar a “reclamos” de imagen o estrategias de ingenio para fascinar a

---

<sup>26</sup> ¿Una nueva influencia de *La crisis del humanismo*, de Maeztu?

través de textos llamativos pero huecos. En este punto se muestra especialmente pesimista: “Los literatos, los artistas, seremos siempre juglares saltando sobre la cuerda de la eternidad; no hay esperanza para nosotros, sino saltar siempre la cuerda del circo” [Salaverría, 1919a: 15].

Si Salaverría conserva parte del prestigio que alcanzó en su tiempo es, en gran medida, gracias a sus teorías sobre el escritor, su entorno y su profesionalización a través del periodismo masivo. Raquel Sánchez García<sup>27</sup>, en su trabajo “José María Salaverría y la profesionalización del autor”, viene a confirmar la importancia de nuestro autor como analista de la figura del intelectual moderno en un momento de profundos cambios para la profesión literaria. La cantidad de textos que Salaverría dedicó al tema del periodismo es muy elevada, y no todos los fragmentos en que se desarrolla la cuestión fueron citados por Raquel Sánchez. El capítulo XVII de *La intimidad literaria*, que relaciona el auge del articulismo con el espíritu de la modernidad, es uno de ellos. La reflexión es cercana a la definición de “instante” que Salaverría daría ocho años después. Otros textos sobre el papel del escritor reconvertido como periodista aún permanecen en los periódicos, como “La crítica literaria”, publicado en *La Vanguardia* el 25 de junio de 1926; “De arte periodística”, también en *La Vanguardia* del 16 de enero de 1935; o “El arte del artículo”, en el *ABC* del 10 de marzo de 1940, trabajo escrito unas dos semanas antes de morir.

Salaverría describe al periodista moderno de la siguiente forma:

el articulista se vuelve un poco femenino y sufre la hipertrofia de los nervios sensorios que corresponden a la vanidad. El día en que no ha escrito artículo, es un día estúpido y sin valor. Necesita la frecuencia de la gloria, ya que su gloria es de calidad tan nimia y de corto alcance. Los elogios le llegan de forma impulsiva, al cruzar en la calle con el amigo o al montar en el tranvía; son elogios pequeños, rápidos, como alfilerazos. [Salaverría, 1919a: 122].

Más adelante amplía su descripción del escritor obligado a frecuentar las redacciones y, quizás sin darse cuenta, define lo mejor de su propia escritura, puesto que el mejor Salaverría es el que se aleja de la teorización globalista para ofrecer pensamientos agudos, insólitos, y mostrar rasgos inadvertidos, perspectivas insospechadas: [El articulista] persigue, atrapa los asuntos y los detalles, los matices, las formas. Se convierte en una gran máquina receptora, vibrante, febril, tentacular” [Salaverría, 1919a: 123].

La parte simbolista del pensamiento estético salaverriano, quizás el conjunto de ideas que Raquel Sánchez García cree que “muestran una mentalidad anclada en antiguas

---

<sup>27</sup> SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel, “José María Salaverría y la profesionalización del escritor”, *Revista de literatura*, LXV, 129, Madrid, CSIC, 2003, pp.145-165.

concepciones sobre la creación” [Sánchez García, 2003, 164] se corresponde con la aceptación de la figura del artista como ser humano dotado de atributos superiores a los de los demás, especialmente obreros o burgueses. Según su apreciación sociológica del escritor, la hipersensibilidad convierte al artista en un ser cuya aristocracia está plenamente legitimada. Y a la vista de las definiciones de “hombre noble” a que nos tiene acostumbrado nuestro autor desde *Las sombras de Loyola* (1911), son indicios que acompañan al ser aristocrático la complejión débil y la enfermedad.

Mientras el obrero soporta las más duras condiciones, y el burgués vive acomodado gracias a sus abundantes recursos, el aristócrata se somete a los más severos ejercicios de ascesis y renunciación, para convertirse en un caballero religioso, un mártir, o un escritor que pierde su salud para salvaguardar su patria de las asechanzas foráneas, tanto físicas como ideológicas. ¿Qué papel juega el público en esta concepción? Ninguno, puesto que “en la intimidad de todo escritor orgulloso hay una secreta amargura por su oficio y algo como un inconfesable odio hacia el público” [Salaverría, 1919a: 16]. A su vez, “el público odia al escritor y en general a todo hombre que quiere ser reconocido como excepcional, como diferente, como superior, únicamente y soberbiamente por sus propias calidades de excelencia” [Salaverría, 1919a: 40]. Nuestro autor aplica su conocida “doctrina aristocrática” a la relación entre escritor y público, postulando una jerarquía en que el creador transmite unos valores superiores que la masa pisotea. Esto no significa, sin embargo, que el moralista deba abandonar su tarea evangelizadora. El sacrificio es la noción motriz de la tarea del poeta, el periodista y el novelista. Sin conflicto entre aspiraciones ideales y escepticismo popular no existe escritura moderna. El conflicto derivado de publicar proviene de la cerrazón social, de la torpeza de los posibles receptores, y nunca de una concepción interior o psicológica de los problemas que afectan a la mente del artista ilustre, que no debe dejar nunca de ser martirizado por quienes lo acusan.

En cambio, nuestro autor describe con cierta exactitud los fenómenos que influyen negativamente en el estado de ánimo mientras se componen libros de forma febril: “La duda acomete al escritor con demasiada frecuencia, y esa es la labor más dura a que le somete su destino: el sobrepasar las fuerzas pesimistas y decadentes, y levantarse cada vez con nuevo y más robusto brío” [Salaverría, 1919a: 53]. Así pues, la lucha del creador es siempre contra toda forma de nihilismo, tanto el de fuera como el interior. A este estado depresivo causado por la negación circundante, estado que como todo descrédito social y personal, debe superarse, subsigue el otro polo de agitación y sobreexcitación nerviosas:

Afortunadamente, toda enfermedad trae consigo una reacción de optimismo y de salud, que compensa el daño anterior. La reacción, cuando la crisis cede, nos compensa de todas las dudas y autodisminuciones, arrastrándonos al galope de una fe tan grande en nuestra potencia creadora, que cualquier obra la vemos fácil, hasta la superación de las obras inmortales [Salaverría, 1919a: 54].

El esquema es primitivo pero ayuda a comprender los altibajos propios del ensayismo salaverriano, cuyos rasgos principales son una gramática férrea que intenta compensar las deficiencias de formación académica que nuestro autor vivió como un auténtico complejo de inferioridad, y la tendencia a dejarse llevar por la libre especulación en algunos puntos de sus obras en que el tono pasa de expositivo y sobrio a encomiástico y exaltado.

Más adelante explicará que “la gloria excesiva, fulminante o demasiado fácil, acaba con la misma arbitrariedad con que se fundó” [Salaverría, 1919a: 27]. Sólo son sólidas las reputaciones ganadas con coherencia y fidelidad a los propios principios morales, que el vulgo no suele aplaudir. El papel a que está condenado el escritor que consigue un éxito fulminante es especialmente dramático, puesto que el acceso a la gloria lo convierte en un adicto a ella, cuando cada vez le será más difícil conseguirla. En su autojustificación, Salaverría elogia a quienes permanecen ignorados, fieles a sus luchas personales, alejados de los grandes centros de poder. Esta concepción explicaría en parte la oposición frontal con Unamuno, atacado por oportunista y acomodado desde el libro *A lo lejos*, publicado en 1914. Parece que van dedicadas a él las palabras con que se abre el décimo capítulo del tratado, titulado *Autodidactismo*:

Lo mismo que en los cuentos de hadas, hay en la vida habitual unos seres afortunados arbitrariamente afortunados, en quienes los genios benéficos aglomeran cuantas especies de dichas y bondades puede concebir la imaginación. Fortuna, posición, prestigio, honra, libros, saber; todo lo encuentran fácil, asequible y concedido desde luego.

Unamuno, Ramón y Ortega son estos envidiados campeones a quienes no ha hecho falta luchar día a día para conseguir su posición privilegiada. Es evidente que el desconocimiento parcial de la obra y la circunstancia vital de estos escritores está detrás de estas afirmaciones, las que granjearon a Salaverría la fama de resentido que perdura hasta hoy. Por ejemplo, si nuestro autor hubiera conocido textos unamunianos como *La esfinge* o su diario íntimo, que permaneció tantas décadas inédito, el juicio tendría que haber sido, a la fuerza, muy distinto.

Debemos detenernos en este capítulo décimo del libro, puesto que contiene la clave de muchas de las características del pensamiento de Salaverría que únicamente cobran claridad si se tiene en cuenta la relativa oscuridad que rodeó su figura literaria hasta 1917. Obligado a ejercer como cartógrafo de la Diputación de Guipúzcoa hasta 1910 y en la Escuela de Guerra de Buenos Aires hasta que entró de redactor fijo en *La Nación*, fracasados todos sus intentos por convertirse en un gran poeta durante la última década del siglo XIX<sup>28</sup>, dotado de escasa formación humanística, sus logros se habían limitado a conseguir publicar en un periódico madrileño (*El Gráfico*) en el verano de 1904, cuando ya tenía 31 años, a entrar en la redacción de *ABC* y a editar *Vieja España* con un prólogo de Benito Pérez Galdós. Desde este punto de vista resulta comprensible que, desde *ABC*, intentase ganarse el favor de los distintos gobiernos autoritaristas que dirigieron España (Maura, Primo de Rivera, Franco) y, lo que nos interesa aquí, envidiara la situación privilegiada del rector de Salamanca, así como la entrada de Azorín en la Real Academia (año 1924), evento que se describe en el libro *Instantes* (1927). Aun siendo un articulista respetado y valorado por gran parte de los críticos de su tiempo (Azorín, Araquistáin, Gómez de Baquero, José Francés, Ricardo Baeza, Rafael Sánchez Mazas, Ramón de Basterra), Salaverría distaba mucho de ser el director espiritual de una patria, papel que deseaba representar desde su tribuna de Madrid. Y aun así, le había costado enormemente alcanzar el modesto pero más que digno lugar que ostentaba. Frente a los grandes, existen otros seres que

son las cenicientas de la fortuna, y parece que las fuerzas malignas de la Naturaleza se confabulan para que su camino sea difícil y agrio, y para que ninguna cosa posea el gusto del regalo, sino el sabor del premio; es decir, que nada logran si no es por el esfuerzo y la lucha [Salaverría, 1919a: 69].

Éstas parecen ser las experiencias vividas en la “propia carne” de que nos hablaba anteriormente: ostracismo, dificultades económicas, esclavitud de las redacciones de periódicos, y una “conspiración del silencio” muy similar a la que denunció su admirado Alarcón a la hora de abandonar la vida literaria en 1882.

Asimismo, es en este capítulo décimo donde la experiencia personal del autor sirve mejor a la observación aguda de los sentimientos propios de un escritor herido. Salaverría considera que sólo un autodidacta es capaz de descubrir (él habla de “desflorar”

---

<sup>28</sup> En nuestro capítulo dedicado a la producción en verso de Salaverría intentaremos demostrar cómo nuestro autor trató de hacerse un nombre durante los años noventa publicando poesías estrictamente olvidadas, en la revista *Vida nueva* y en un libro que se autoeditó en 1894.



conocimientos<sup>29)</sup> puesto que los escritores eruditos no pueden hacer otra cosa que repetir lo que han leído anteriormente. En cambio, sólo el ignorante puede reformarse, añadir, permanecer alerta. Se trata de uno de los mejores argumentos con los que defiende su propia trayectoria, que presenta aquí y en otros textos como un empeño por permanecer independiente a toda secta y escuela literaria: “Acostumbrado a una especie de ilegalidad cultural, haciendo el oficio del vagabundo, viviendo al margen de las escuelas, tiene el instinto de la rapacidad muy aguzado, como el vagabundo, como el pirata o el robinsón” [Salaverría, 1919a: 73]. Luis Araquistáin confirmaría este juicio:

Hay hombres que saben presentarse como detrás de un cristal de aumento. En cambio otros tienen la desgracia contraria. En España carecemos de un cuerpo regular de críticos; la crítica queda a cargo de los autores, y los enemigos no ignoran que el silencio es más mortífero que una censura acerba. Esto quiere decir que un escritor sin amigos en España es en España un hombre condenado a aplastante silencio. Si no me equivoco, el número de amigos literarios de Salaverría debe ser muy limitado.

El artista autodidacto, pues, necesita ser todo un “espíritu ambulante” que viaje y experimente por su cuenta para sobrevivir.<sup>30</sup>

Resulta también original la explicación salaverriana de los orígenes del instinto artístico. Para nuestro autor, éste es innato, ya que postula que todo artista pertenece al sexo propio de los artistas. El sexo, “que es lo verdaderamente diferencial en la vida”, es lo que permite aglutinar todas las formas peculiares de actuar que se observan en los hombres que no se comportan como los demás, en quienes no pueden integrarse en la sociedad como personas que se adaptan fácilmente al materialismo grosero que rige el comportamiento de los seres humanos convencionales. El artista podrá agruparse, formar parte de una secta u otra, pero si es un hombre de arte auténtico no se diferenciará de todos los demás en tanto que, más viril o más femenino, un sexo aparte lo mantendrá alejado de la vida convencional, en perpetua tensión con ella: “El artista está propenso a ser infeliz, sencillamente porque su imaginación está templada con un ritmo más alto que el del mundo” [Salaverría, 1919a: 21]. Como se ve, nuestro autor utiliza un imaginario puramente simbolista para atacar el decadentismo, a la vez que propone un origen absolutamente determinista y fisiológico para explicar el misterio del origen de la excelencia del esteta.

---

<sup>29</sup> Resulta curiosa la utilización constante de léxico sexual para explicar los mecanismos que forman el engranaje de la vida pública de un escritor: el artista pertenece a un *tercer sexo*, el exitista es como una *prostituta*, los pensamientos preexistentes y son *desflorados*, el público puede ser “forzado” por el autor codicioso, el hallazgo del “libro revelación” es como los favores de la “mujer deseada”.

<sup>30</sup> Fragmento citado a través del prólogo a SALAVERRÍA, *Un sacrificio en la selva*, Madrid, La novela semanal, p.8.

Entre el postulado de un tercer sexo, el esencialmente artístico, a los “ejercicios espirituales” propuestos por Valle-Inclán, el gran enemigo conceptual de Salaverría, tres años antes en *La lámpara maravillosa*, media una enorme distancia. El fisicalismo básico de nuestro autor<sup>31</sup> contrasta enormemente con la orientación esotérica y sobrenatural de las propuestas estéticas del escritor gallego, cuyo ejercicio práctico daría como fruto el expresionismo de los esperpentos. Mientras, Salaverría retornaba a posturas que podían calificarse de “neorealistas” o “neonaturalistas”.<sup>32</sup>

Así pues, una orientación sexual insatisfecha se encuentra detrás de la eterna melancolía propia del espíritu creador. Salaverría llega a explicar la tendencia de los escritores a llevar el pelo largo y a tener rasgos faciales suaves como un acercamiento a la feminidad propia de todo carácter especulativo. De hecho, en 1952, Azorín nos mostraba una imagen de Salaverría como un hombre impecablemente vestido que lucía una melenita cuya total originalidad compartía con Eduardo Dato, el político conservador. Salaverría en ningún momento se excluye del examen general de los rasgos del artista, aunque se considere sistemáticamente a salvo de todas las acusaciones de arribismo que lanza contra la intelectualidad contemporánea. La imagen que presenta de sí misma es la de un emulador de Cervantes, alguien a quien la gloria llegó tarde y mal, tras largos años de lucha inadvertida por el público. El creador auténtico es un mártir que nunca podrá ceder en su empeño y gozar de una vida tranquila que ha sacrificado en aras de la verdad y la belleza. El cuarto capítulo del tratado está dedicado a describir la “gloria tardía” y los creadores que han tenido que esperar pacientemente su parcela de inmortalidad. En cambio, en el siguiente se describe a quienes “se arrastran ante el público” o lo “violan” con su comportamiento para acceder rápidamente a la fama instantánea.

Por estas razones, el escritor debe ser moral o participará de la torpeza insoportable en que yace sumida la sociedad contemporánea. Su misión es señalar las verdades metafísicas y éticas capaces de promover el patriotismo y educar al público. En este aspecto, Salaverría no se aparta un ápice de los escritores de la Restauración que más admira, Alarcón y Clarín, en quienes entreveía una orientación idealista y trascendental situada más allá de todo sectarismo político o diferencia de confesión religiosa. La misión del artista es perseguir la Verdad que la ciencia no es capaz de alcanzar, porque “la ciencia duda siempre para poder afirmar. Repite los hechos, renueva las tentativas, amontona el

---

<sup>31</sup> No olvidemos que su defensa de la religión católica más ortodoxa se basa únicamente en cuestiones de poder político y control social. Así queda evidenciado en *Loyola* (1929).

<sup>32</sup> Véanse sus novelas *El oculto pecado* (1924), *Viajero de amor* (1925) y *Una mujer en la calle* (1940), y compárense luego con el idealismo algo postizo de *La virgen de Aránzazu*, de 1909. Anteriormente a esta fecha, en 1907, nuestro autor ya se había enfrentado al decadentismo en la novela corta *El literato*.

mayor número de resultados. Con todo esto, la verdadera ciencia no satisface nunca” [Salaverría, 1919a: 64], y en cambio sí deben hacerlo los creadores sólidos y viriles que nutran de nueva savia la patria y le infundan nuevo impulso.

Este ideario es presentado como una orientación contra corriente a las que implantó la primera generación española de intelectuales contemporáneos. Salaverría es especialmente insistente cuando afirma que el escritor tradicionalista, a partir de 1898, es el “alternativo” frente al nuevo escenario de poder implantado desde la pérdida de las colonias. Según nuestro autor, la ruina del instinto imperialista ha tenido como fruto el triunfo de los pensadores pesimistas y demócratas, contra los que el verdadero restaurador de la patria debe medirse enarbolando la tradición hispánica como único principio viable de regeneración. Este es el principal “hallazgo” explotado por nuestro autor, el mismo que vio abierto ante él Basterra: una reacción nacionalista trasladada a la estética que tratara de anular la empresa europeizante de los grandes escritores finiseculares. Es precisamente por esta razón que los ataques de Salaverría a Unamuno carezcan por completo de justificación histórica, puesto que es el autor de *En torno al casticismo* quien se empeñó en devolver todo su valor a lo metafísico mientras se afirmaba la verdadera naturaleza eterna del carácter castellano.

El esquema teórico que apuntala estas opiniones se encuentra formulado en *La intimidad literaria*. El verdadero revolucionario es el hombre capaz de trasladar al libro, el poema o la crónica el verdadero sentir popular, diferenciado tanto de la *intrahistoria* unamuniana como de las demandas del proletariado. Este verdadero sentir popular es la esencia histórica del paisaje y las ciudades, es el conjunto de glorias nacionales activas aún en la sangre o los ideales de los españoles:

La separación o la originalidad no consiste siempre en la forma, ni siquiera en las ideas. Una forma nueva y una idea *revolucionaria* son con frecuencia admitidas clamorosamente y hacen pronto su camino. Es que no eran del todo originales; es que estaban, en esencia, *dentro de todos* [Salaverría, 1919a: 80].

Mientras Unamuno busca la esencia en el presente, Salaverría se sumerge en la historia, hurga en el pasado para encontrar los modelos que precisa. El descubrimiento de lo que es común a toda una nación define al genio: El Greco, Stendhal y Max Stirner son los ejemplos que presenta nuestro autor. Los rebeldes de hoy son los conservadores de mañana, puesto que defenderán la psicología popular como fuente de la obra artística.

En alguna afirmación de *La intimidad literaria* es posible percibir de forma sucinta la distinción fundamental que aleja a Salaverría de toda afinidad hacia la *intrahistoria* unamuniana o cualquier otra forma de interpretación basada en la observación de las realidades españolas: “Hay algo hondo en los pueblos que es el fruto de la Historia. La Historia a trabajado más íntima, más secreta e ignoradamente de lo que sospechamos” [Salaverría, 1919a: 151]. La clave, pues, para la caracterización de un carácter nacional, habrá de buscarse en el pasado y siempre en el pasado, sin que la influencia perniciosa de la modernidad (nociva precisamente porque uniformiza los pueblos y les resta personalidad) haya afectado a los objetos que estudia el escritor (ciudades, cuadros, libros, escudos, crónicas, paisajes). Es la obsesión por el pasado lo que distingue a Salaverría en el contexto de los escritores finiseculares. Ni Azorín, ni Maeztu, ni Gradmontagne, operaban mediante la negación sistemática de las aportaciones de la contemporaneidad. Azorín plasmaba con entusiasmo paisajes observados, nunca realidades fantasmáticas más propias del cuadro de costumbres. Maeztu se obstinaba desde 1898 en dismantelar las “leyendas” o prejuicios míticos que entorpecían el desarrollo de la industrialización. Grandmontagne trataba de importar las soluciones financieras que tanto progreso habían aportado a la República Argentina. Salaverría, junto a Bastera, es el único intelectual de la época que une el espíritu conservador con una defensa de lo inactual, lo que ya no sirve para nada. Nuestro autor es el único escritor que se enorgullece de estar fuera de lugar, permanentemente instalado en el imposible conceptual. La actitud es imitada de Unamuno, pero se mantiene en nombre de un concepto muy distinto a la *extensión del espíritu* propia del rector de Salamanca. Salaverría considera un privilegio defender a solas el prestigio aristocrático de la Historia, contra toda intromisión de la modernidad en la esencia medieval de Europa.

El tradicionalismo de nuestro autor es extremo: en el capítulo XXI nos expone su particular concepto del “estilo”. Este es un valor necesariamente extraído de la antigüedad, tanto en recursos del discurso como en contenidos. Desde que la Revolución Francesa sacudió Europa, el continente carece de *estilo* porque las muchedumbres se han apoderado del arte y lo han adaptado a su grosería natural. Sólo una restauración del Antiguo Régimen podría devolver la higiene de instintos a una civilización que sucumbe aplastada por el caos de las masas permanentemente insubordinadas. Por estas razones, resulta plenamente justificado que nuestro autor se presente a sí mismo como un romántico estricto, como un defensor de las mismas tesis que se defendían desde 1780 hasta 1850, las tesis de un Chateaubriand, de un Kierkegaard, de un Metternich, de todos aquellos que trataban de salvaguardar las esencias espiritualistas y nacionalistas de la despiadada dinámica agnóstica

de Hegel, y de los demás embates de la Razón. La poesía popularizante y la admiración por el mundo medieval se presentan como la única opción legítima ante la ruina definitiva de los antiguos estamentos sociales, que garantizaban la paz y las diferenciaciones nacionales. Así pues, el estilo original es el que “obedece”, el que se coloca por debajo de los maestros (de Petrarca, de Horacio, según el autor), y todo poeta que no obedezca al símbolo de la Cristiandad o al máximo representante del Clasicismo, es un “poeta-hongo”, un poeta que “se burla de los maestros y hasta los anula”, convirtiéndose en el parásito que destruye las “graves encinas” de la vieja Europa [Salaverría, 1919a: 156].

En ocasiones, cierta furia iconoclasta que podría vincularse a los desplantes típicamente futuristas conducen a Salaverría a atacar el culto a los grandes clásicos indiscutibles de la literatura universal, manejados hasta la saciedad por quienes, en su intelectualismo injustificable, se empeñan en no basarse en los dictados del pueblo al que pertenecen: “Quizás fuera esto mejor que la otra gloria, la gloria apestante y tronante de los grandes genios, manoseados y poseídos por los vulgos y los pedantes de todas las generaciones... Homero, Platón, Dante, Miguel Ángel, Shakespeare, Cervantes, Goethe” [Salaverría, 1919a: 82]. El canon conduce al desconocimiento de la propia nación por parte de quienes desean ser cosmopolitas. El arte aprendido en ese canon no contribuirá al fortalecimiento de la propia patria, objetivo omnipresente de la obra salaverriana.

### **3.2.2.- Retratos.**

*Retratos* fue publicado en Madrid por Espasa-Calpe en el año 1926, y pese a ser el libro más recordado de Salaverría, nunca ha sido reeditado. Su contenido no aporta ningún dato esencial a la estética descrita extensamente siete años antes en *La intimidad literaria*, así como tampoco hay evolución desde los postulados ideológicos contra algunos de los integrantes de la generación del 98, que ya habían sido enunciados en 1914 (*A lo lejos*) y 1917 (*La afirmación española*). ¿Cuáles son los valores, por lo tanto, de *Retratos*? En primer lugar, Salaverría se extiende sobre cada una de sus opiniones aplicadas sobre cada uno de los autores que le interesa destacar, de forma que, por primera vez, sus juicios generalistas toman nombre, apellidos y, por lo tanto, motivaciones más claras. A la vez, presenta un modelo de semblanza literaria muy distinto al que construyeron otros escritores

contemporáneos, innovando en un género que alcanzaría su auge durante las dos décadas siguientes a la publicación de *Retratos* y *Nuevos retratos*.

José-Carlos Mainer dedicó un artículo al género que más notoriedad otorgó a Salaverría, titulado *Los retratos literarios de Antonio Machado: retórica y significación de un género español*.<sup>33</sup> Aunque su intención no es ofrecer una lista exhaustiva de autores y títulos, ni trazar un panorama general de este fenómeno literario tan peculiar a lo largo del siglo XX, el artículo sí ofrece dos ideas esenciales que nos serán de gran utilidad a la hora de enfrentarnos al libro salaverriano. En primer lugar, Mainer vincula directamente la aparición de retratos literarios y volúmenes que los recopilan con la efervescencia ideológica en periodos especialmente agitados de la política española. Así, retratar a una serie de personajes históricos sería una forma indirecta de reivindicar unos determinados valores. Si en lugar de aplicar esta intuición sobre los retratos poéticos de Machado insertos en *Campos de Castilla* y *Nuevas canciones* nos centramos en los libros de Salaverría aparecidos en 1926 y 1930, únicamente podríamos apelar al hecho histórico del régimen de Primo de Rivera. Los retratos de nuestro autor, por lo tanto, operarían de forma inversa a los de Antonio Machado, Ramón Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez y Rafael Cansinos-Assens. En lugar de elogiar y homenajear figuras consideradas ejemplares, se dedican a denunciar a todo aquel intelectual que ha intentado entorpecer el libre desarrollo de la hispanidad. El enfrentamiento al europeísmo explicaría el carácter hipercrítico y negador de algunos de los retratos salaverrianos de 1926, concretamente los dedicados a Unamuno y Ortega y Gasset. Baroja es respetado hasta cierto punto, y Regoyos es mostrado como un adalid del aristocratismo hispánico, opuesto al presunto arribismo unamuniano.

Otro aspecto ideológico explotado por algunos juicios de nuestro autor deriva directamente del anterior. Como la Democracia ha caído, también debe demostrarse que los mecanismos culturales que la caracterizaban, como reflejo de una estructura política carente de valores unificadores, han caducado: “hoy por mí, mañana por ti. Y así aparecen todos esos artículos llenos de elogios, destilando alabanzas del principio al fin; verdaderos reclamos comerciales” [Salaverría, 1926c: 21]. Por lo tanto, unos retratos nada amables ni pactistas son el resultado de una concepción censora de la crítica literaria, la única que Salaverría concibe como legítima. La crítica únicamente elogiosa se vincula a la mera propaganda, al comercio de ideas propio de la burguesía capitalista que, en teoría, ha cedido su poder al estamento militar que actualmente dirige España. Así como Miguel Primo de Rivera (y su hijo luego a través de una obra periodística que permanece sin estudiar)

---

<sup>33</sup> Publicado en *Antonio Machado Hoy*, Sevilla, Ediciones Alfar, 1990, pp.33-46.

denunciaban el caciquismo endémico del sistema parlamentario, nuestro Salaverría se dedica a combatir el amiguismo, el nepotismo y todas las lacras morales que impiden el natural ascenso del intelectual superior, el escritor inspirado por los más altos valores éticos y patrióticos.

Este ideal de escritor (autónomo, valeroso, siempre contra corriente) se vislumbra a través de las constantes descalificaciones que el autor va desgranando. Así como la antigua sociedad malvivía enferma por culpa de los sectarismos que la fragmentaban (republicanismo, federalismo, anarquismo, comunismo), la escena literaria carece de orientación unitaria por culpa de las “capillas” literarias (Salaverría habla de “simbolistas, naturalistas o ultraístas”) que obstaculizan el desarrollo de pensamiento autónomo y estética universalista. Para nuestro autor, las agrupaciones de escritores no responden a frentes comunes para la expansión de unas determinadas ideas: “No las caracteriza un ideal estético, sino una atracción cordial. Son amigos, sencillamente, y no adeptos de una escuela. Los une cuando más una misma tendencia política”. Así pues, Salaverría acusa a toda la intelectualidad de su tiempo en bloque de luchar por ideas totalmente ajenas a la literatura.

En cambio, ésta es la imagen que pretende dar de sí mismo, una imagen de independencia política que los hechos históricos desmienten. Desde 1906 encontramos a Salaverría extendiendo el ideario maurista junto a su amigo Azorín, desde sus columnas habituales de *ABC*. Más tarde apoyaría el advenimiento de Primo de Rivera reeditando en 1923 *El rey Nicéforo* (libro reseñado por Azorín en 1925) y escribiendo un libro muy politizado, *Instantes* (1927), el complemento a los retratos de 1926 y 1930. Más adelante, combatiría ferozmente la República (*El instante dramático*, 1934) y celebraría el levantamiento franquista (reedición aumentada de *El muchacho español*, 1938).

No soy un ente filosófico con una abstracción imaginaria, sino un hombre sujeto a la pasión, al amor y a la antipatía. Sin embargo, me esforzaré por situarme frente a los fenómenos con la mayor suma posible de objetividad. Durante toda mi vida me he esforzado, y creo que cada día me esfuerzo más, por ser verdadero. [Salaverría, 1926c: 10]

Nuestro autor se resiste a ser *atractivo*, prefiere presentarse como *veraz*. La veracidad consiste en una adecuación a una serie de altos valores capaces de dar un sentido trascendente al arte. Estos valores son, naturalmente, la Patria y su destino providencial, trazado por encima de las voluntades humanas y a pesar de ellas. A esta obediencia, a este sometimiento, se le llama “objetividad”. Salaverría tiene que referirse, forzosamente, a una contención de tipo estilístico: nos dice que su animadversión no afectará a su dicción,

mientras que presentará como verídicas informaciones totalmente subjetivas. En la concepción barroquizante del retrato, la que practicarán Juan Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna, el autor reconoce abiertamente que se vuelca su interioridad sobre el objeto, no existe interferencia entre la emotividad del autor y la imagen ajustada del modelo. Para Salaverría, en cambio, es necesario mostrar distancia respecto a los juicios porque éstos no son precisamente afirmativos, y no podía presentarse a sí mismo como un resentido. Volcar su subjetividad sobre Unamuno hubiera equivalido a reconocer un rencor que la ética afirmativa de nuestro autor no podía tolerar desde una perspectiva nietzscheana de la “autenticidad” y la “vida”.

En segundo lugar, el texto de Mainer nos permite identificar las dos líneas, orígenes o tendencias que confluyen en los retratos literarios españoles de la primera mitad del siglo XX. En su opinión, existiría una orientación parnasiana en la confección de frisos o galerías de literatos considerados como héroes cuya mera aparición sería ya un motivo *estético*. Rubén Darío o Manuel Machado habrían practicado este tipo de retratos en su formulación relativamente más pura. La otra tendencia, de origen más hispánico, partiría de la identificación del autor del retrato con la escritura del autor retratado, ya sea por afinidad estilística o ya sea porque el retratista desea hacerse con la visión particular del mundo propia del objeto de la semblanza literaria.

Una vez trazadas estas dos taxonomías básicas, no nos cabe la menor duda de que los retratos de Salaverría están totalmente exentos de parnasianismo. Mientras el texto (el retrato) machadiano, juanramoniano o ramoniano tiene como objetivo apoderarse de la visión del retratado, por un lado, y volcar la subjetividad sobre los rasgos del objeto, Salaverría sólo desea dismantelar el cosmopolitismo de los autores atacados y lograr el estilo más “mesurado” posible. Su objetivismo es una función discursiva, una abdicación voluntaria del estilo, una apariencia de verismo que se escuda detrás de una descalificación política. Este es el único modo de conciliar la declaración de objetivismo anunciada al inicio del prólogo con el anuncio de la máxima subjetividad con que se cierra el mismo escrito: “Los datos, pues, nunca son objetivos, sino subjetivos. Los datos, después de todo, no son nada por sí mismos; son irreales. Lo real es nuestra personalidad, que anima los datos y los combina y traba según desea nuestro prejuicio” [Salaverría, 1926c: 24]. Aunque en general Salaverría sea un discreto formulador de abstracciones, podemos entresacar de estas palabras los siguientes significados: 1) La objetividad para Salaverría consiste en una honestidad en la aceptación de las propias intuiciones, sin que medien amiguismos ni personalismos en la valoración de un autor; 2) en esta valoración concurren datos



forzosamente seleccionados, hechos que no se ajustan a una contrastación científica; 3) únicamente garantiza la utilidad patriótica de los juicios críticos, no su veracidad como fenómenos exteriores a la conciencia civil. Nuestro autor está convencido de que su práctica crítica se produce en nombre de unos valores de orden y mesura que se presentan como inalienables.

El resultado: las “caricaturas líricas” de Juan Ramón Jiménez, los “retratos contemporáneos” de Ramón Gómez de la Serna, las “imágenes” de Rafael Alberti, los capítulos de la gran obra legada por Cansinos-Assens, su *Novela de un literato*, e incluso los “encuentros” de Vicente Aleixandre, publicados en una fecha ya muy lejana a la de los textos que examinamos, se diferenciarían de los trabajos de Salaverría tanto en su dimensión estilística barroquizante como en su vertiente más ideológica. Publicados después de 1940, la experiencia de la guerra mediatiza constantemente la elección de los personajes biografiados, tanto si se incluyen nombres del *bando* opuesto en virtud de una imparcialidad o deseo de concordia que debe justificarse como si se homenajea a víctimas, personas asesinadas, represaliadas o exiliadas. Así Ramón justificando la inclusión de Eugenio d’Ors o Juan Ramón Jiménez declarando que

Las circunstancias han cambiado de tal modo en estos últimos tiempos de España, sobre todo desde 1936; personas y cosas son tan diferentes o lo parecen, que para estar medio de acuerdo con mi yo constante tendría que volver a escribir casi todo el libro [J. R. Jiménez, 1958: 13].

La mera catalogación de “imagen” (Alberti) o “caricatura” (Juan Ramón Jiménez) ya nos remite a realidades barrocas: el espectro, por una parte, y la caracterización expresionista, por otra.

El prólogo a *Retratos* nos sirve para completar el esquema de futuro que trazaba nuestro autor para la literatura contemporánea.

no hay riesgo en decir que el periodo literario presente se distingue por su inferioridad en la novela, en la poesía y en la dramática, y que existe, en cambio, una notable superioridad en el artículo de todos los tamaños, modos y tendencias, desde el artículo animado y pasajero hasta el hondamente literario, el sociológico y el literario. El momento literario actual podríamos denominarlo “articulista” o “periodístico” [Salaverría, 1926c: 11].

A este espíritu tratarán de adaptarse los posteriores “instantes” y biografías ensayísticas del autor, que persiste en desconocer por completo, negar o menospreciar las obras poéticas de los Machado, Juan Ramón Jiménez y Unamuno. En el capítulo anterior

ya hemos estudiado la situación de Salaverría en el proceso de profesionalización del escritor, ya demostramos su relativo valor como teórico del periodismo. Siete años después, nuestro autor se confirma en sus mismas opiniones y señala al articulismo como la práctica más característica de su tiempo. Ahora bien, como no podía ser de otro modo, Salaverría vuelve a politizar los fenómenos para denunciarlos y vincular el auge de la crónica periodística a la influencia del *cuarto poder*:

En todo el mundo existe hoy la crisis literaria, que se manifiesta en una repugnancia por la obra de gran estilo y de perfecta arquitectura. Pero en España se acentúa un poco más el fenómeno porque, siendo el comercio de libros escaso, la gente de letras se ha entregado, pudiéramos decir que en masa, a la servidumbre del periódico [Salaverría, 1926c: 12].

No era la primera vez que el autor deploraba este destino ineludible del intelectual finisecular. Aunque en general se contemple como nociva la absorción del autor de libros por parte del periodista, Salaverría considera que debe priorizarse el examen de los artículos de fondo a la hora de tomarle el pulso a la cultura española contemporánea:

Al periódico se debe la abundancia actual de buenos escritores, de pluma ágil y cultura universalista. En el arte del artículo ameno y el ensayo trascendente se destacan bastantes y muy excelentes figuras que darán, sin duda, nombre a nuestra época” [Salaverría, 1926c: 13].

Sin embargo, si bien el periodismo mantiene un gran número de literatos, Salaverría denuncia que la decadencia del libro arruina la trayectoria de hombres que inicialmente no estaban destinados a llenar columnas de periódico: “Pongamos como ejemplo a Miguel de Unamuno, cuya naturaleza literaria estaba toda orientada claramente en dirección del libro, pero al cual arrebató el periódico; de tal modo, que la mayor parte de sus lectores le conoce exclusivamente como articulista” [Salaverría, 1926c: 14]. Curiosamente, más de veinte años antes, el propio Unamuno había recomendado a Salaverría en una carta fechada el 1 de enero de 1904 que se resistiera a entrar en cualquier redacción de periódico, para que no le ocurriera como a Ramiro de Maeztu, cuyas ideas habían sido parceladas en multitud de artículos:

Resístase a entrar en una redacción y malgastar su espíritu en artículos. Esto hace al espíritu fragmentario y le obliga a vivir al día. Mírese en Maeztu. Este un hombre tan bueno como inteligente, y usted sabe cuán inteligente es, sincero, ingenuo, honrado, lleno de entusiasmos y en quien se suceden las exaltaciones y los desmayos. Pues ya le tiene usted de periodista, dando su espíritu gota a gota, entre espléndidos vislumbres que se olvidarán y ráfagas geniales que alumbran

un día a sus lectores. Y él pudo hacer una obra fuerte, sana, espléndida. [Tellechea Idígoras, 1995: 31].

¿Hasta qué punto este párrafo unamuniano pudo influir sobre las opiniones de Salaverría pero no sobre su conducta? La propia trayectoria de nuestro autor, que empezaba a publicar en *El Gráfico* ese mismo año, que publicaba sin cesar en *El pueblo vasco* y dos años después iniciaría sus colaboraciones en *ABC*, nos indica hasta qué punto desoyó el consejo. Si bien nunca desapareció la vocación por escribir el mayor número de libros posible (quizás esta predilección decae en la década de los treinta), nuestra conclusión es que nuestro autor, que veía con malos ojos la conversión del literato en periodista, se vio obligado a publicar artículos sin parar para poder vivir y alimentar a la familia y a reconocer la importancia que el género estaba tomando para la cultura y la ilustración de su país.

Salaverría opone a los libros actuales las novelas realistas de los autores españoles de la Restauración, escritas “con toda honradez”, a los libros actuales. Alarcón (el primero en citarse), Pereda, Valera, Galdós, Palacio Valdés, Leopoldo Alas y Emilia Pardo Bazán son los autores de referencia. A nuestro autor le interesa denunciar, así como señalaba en el plano político la ruina de las referencias estructurales de la sociedad tradicional, la desaparición de la “jerarquía” en la repartición de la gloria literaria. Los más conocidos ya no son los autores de más mérito o cultura, como ocurría en el siglo XIX, sino los escritorzuelos que más ruido hacen, los que mejor conocen al público y por eso son capaces de organizar una publicidad mejor: “Esta ambición, aunque parece a primera vista tan modesta, en el fondo es bastante exagerada, porque lo característico de los tiempos modernos en todos los órdenes de la vida social es precisamente la quiebra del sentido de la jerarquía” [Salaverría, 1926c: 15]. Así pues, a la luz de estas declaraciones accedemos a la intención final de la redacción de los *Retratos*, cuya función sería, en cierto modo, arbitral o policíaca. Se trata de administrar gloria literaria, Salaverría intenta defender su sentido de la justicia atacando o disminuyendo el mérito de unos autores (Unamuno, Ortega y Gasset) y elevando a otros (Basterra, Bécher). Este sentido de la justicia aplicado a la literatura es omnipresente en el libro.

Nuestro autor está obsesionado por la salvaguarda de las prácticas literarias tradicionales respecto a las intromisiones del espíritu mercantilista. Si los libros *En la vorágine* (1919) y *Espíritu ambulante* (1920) eran manifiestos a favor de los valores humanos y sociales amenazados por el capitalismo y el materialismo obrero, las disertaciones teóricas incluidas en *La intimidad literaria* y el prólogo a *Retratos* están claramente orientadas en el mismo sentido: “Me resisto a esa igualdad demasiado libre que mete en la misma maleta del

corredor de productos industriales a la máquina de escribir y al libro del filósofo o del poeta” [Salaverría, 1926c: 17]. Idéntico terror a la masificación, idéntica reacción contra la democracia entendida como extensión ilimitada de informaciones vulgarizadas:

Se compran los libros muchas veces al azar, por la sugestión del título o de la portada, por la insistencia de un anuncio inteligente. Después de leídos y maltratados, se rompen o se abandonan como un estorbo. Y esto último ayuda a que la industria del papel impreso aumente en importancia económica [Salaverría, 1926c: 19].

Estas reivindicaciones de la cultura libresca entendida como factor ennoblecedor de la vida humana, paralelas a las de una defensa del libro artesano frente al papel de consumo rápido, no se producen aisladas en la época. Las ediciones juanramonianas pertenecientes al periodo 1918 – 1923 (*Eternidades*, *Piedra y cielo*, *Poesía y Belleza*) podrían entenderse como un intento práctico de concebir la escritura de un modo radicalmente opuesto al denunciado por nuestro autor. Sólo su total e inexplicable desconocimiento de la poesía de su tiempo explica la falta absoluta de referencias a iniciativas y aventuras creadoras como las de Juan Ramón o Antonio Machado. La publicación y lectura de libros cuidados tanto en forma como en contenido, el aristocratismo que confiere el contacto con la alta cultura, son valores compartidos con la filosofía de la Residencia de Estudiantes, que nuestro autor elogia calurosamente en el artículo publicado en *La Vanguardia* el 24 de junio de 1930, “En el hermoso albergue estudiantil”. Podemos entender el entusiasmo salaverriano por la existencia de un recinto cerrado dedicado exclusivamente al cultivo del intelecto como una forma de aplicar su ideal aristocrático de salvaguarda casi religiosa de los valores de excepción que deben reconocerse en el literato auténtico. Estos movimientos discriminadores (la escritura debe practicarse en un lugar apartado de las muchedumbres y alejado de las pasiones socipolíticas) constituyen un resabio de posturas reactivas hacia el positivismo.

Ahora bien, Salaverría se queda completamente solo en su concepción del dinero como agente impuro, casi pecaminoso, principal culpable de la decadencia moral generalizada. Unamuno y Zuloaga son atacados *porque* tienen éxito. El libre comercio empaña forzosamente el contenido de los libros:

El hombre moderno, ávido de todo, y al favor del aumento de los jornales y de la próspera economía universal, desea leer, como le gusta asistir al cinematógrafo o escuchar los conciertos por la telefonía sin hilos. Compra, pues, libros y revistas, y el manipuleo de las hojas impresas concluye por convertirse en un buen negocio [Salaverría, 1926c: 18].

La comparación con las aportaciones al género de los retratos de otros autores españoles ayudan a que aflore esta función que hemos denominado judicial o policial propia de los trabajos salaverrianos. Ramón vincula sus retratos al género de la biografía, mientras Salaverría los vincula al ensayo. Así pues, los prólogos con que inició *Retratos contemporáneos* y *Nuevos retratos contemporáneos*, escritos respectivamente en 1941 y 1945, teorizan sobre la biografía y no sobre sociología del escritor. El espíritu que anima los retratos ramonianos es, en esencia, el opuesto al de Salaverría. Mientras el vasco declaraba en *Historia de un libro*, el capítulo de *Instantes* dedicado a defender su volumen de 1926, haber querido tratar únicamente autores en los que reconocía una importancia capital, aunque fueran duramente criticados, Ramón concibe sus volúmenes como una galería de personajes en que se da cabida a toda clase de personajes estafalarios y decadentes. Salaverría seleccionó sus objetos de retrato por el criterio de la posteridad, le parecía que sólo creadores disciplinados y capaces de influir sobre la sociedad merecían su atención. En cambio, la intención de Ramón es la opuesta: recuperar figuras marginales, reconstruir los ambientes bohemios, resaltar lo más novelesco de las grandes figuras. Así lo expresa en un bello párrafo de su prólogo de 1941:

He preferido siempre en las biografías, dejándome guiar por esa libertad de intención, a los seres singulares, a los originales, a los que están nimbados por el desinterés, por la bohemia, por la pureza incomprensible, por la conducta llena de fidelidad, por la simpatía que emanan al haberse atrevido a ser los seres pintorescos y transeúntes de una época, dando romanticismo, noveletería, galantería y gracia a sus calles [Gómez de la Serna, 1989: 15].

No interesan a Ramón ni la validez de los valores ético-políticos de los escritores ni la denuncia de sus transgresiones de la moral convencional. Ramón es un partidario del desorden, la indisciplina, el misticismo, el espectáculo, la fragmentación y la teatralización de la vida corriente. Si Salaverría centraba el interés de la escena literaria contemporánea en la redacción de periódico, Ramón traslada esa atención al figón del centro de la capital y a la tertulia de café. Existe un componente elegíaco (no olvidemos que sus libros aparecieron en la inmediata posguerra) porque Ramón añora la libertad intelectual y artística que se disfrutó en España durante las décadas inmediatamente anteriores a la Guerra Civil.

Esto no significa, sin embargo, que Ramón negara la importancia que estaba cobrando el periodismo en su tiempo. A propósito de Eugenio D'Ors, el madrileño desliza una serie de juicios favorables que podemos vincular a su vocación de cronista de la vida de su ciudad, en la tradición de Larra, Mesonero Romanos y Galdós. Es la parte casticista del

pensamiento estético ramoniano, el único vértice que puede compartir con la escritura salaverriana:

En España tiene un gran valor el ser glosador o cronista de la vida, pues todos gustamos de ver comentado nuestro tiempo con sutileza y certitud. [...]

España es un país de glosadores, de comentaristas independientes, con la sola misión de apuntar el juicio que merece cada momento.

El glosador español representa a un número muy grande de españoles que apostillan en el café, en la sobremesa de su casa, en la visita de unos amigos, parados en una esquina, todo lo que va sucediendo [Gómez de la Serna, 1989: 309].

Ramón no comparte con Salaverría la impresión de que géneros como la poesía, la novela y el teatro se hayan extinguido para ceder paso a una hegemonía total de la crónica. Ramón defiende que los géneros se han transformado y que, por lo tanto, para un autor cerrado al hibridismo habrán desaparecido. “Trato muchas veces al prosista como si fuera un poeta”, había dicho en el prólogo. El hecho de que coloque a Juan Ramón Jiménez al inicio de sus *Retratos* ya es sintomático de esta defensa de la poesía como género que impregna a todos los demás y les ayuda a incorporar todos los hallazgos discursivos de la Vanguardia, que él mismo no duda en aplicar a su prosa biográfica. Asimismo, parece que el trabajo ramoniano dedicado a Unamuno reaccione frontalmente contra las opiniones esgrimidas por Salaverría. Mientras éste se empeñaba en hacerlo aparecer como un poeta fracasado encontrando mil defectos en *El Cristo de Velázquez*, Ramón llama “poeta prodigioso” a Unamuno y glosa por extenso algunos de sus poemas más conocidos, que no duda en reproducir en mitad de su retrato, tal y como aparecían en *Pombo* decenas de composiciones poéticas de circunstancias. Esta diferencia contiene en esencia todas las diferencias entre Ramón y Salaverría, autores que mantuvieron un trato cordial hasta 1936:<sup>34</sup> mientras uno se muestra partidario de la reforma poética emprendida por el autor de *Poesías* (1907) y no duda en mostrar su entusiasmo incondicional, el otro lamenta profundamente que se hayan producido estas innovaciones discursivas, que se niega a percibir como “poéticas”. El cambio de léxico representa la ruina de la poesía tradicional, cuyas formas considera Salaverría las únicas legítimas. Un artículo reproducido luego en el retrato dedicado a Unamuno, aparecido en *La Vanguardia* 28 de enero de 1926, avanzaba

---

<sup>34</sup> En *Nuevos retratos* y *La sagrada cripta de Pombo* encontramos los detalles de este trato amistoso. Los examinaremos al tratar el retrato dedicado a Ramón que Salaverría publicó en *Nuevos retratos* (1930).

estas ideas enfrentadas a las novedades estilísticas unamunianas. El artículo se titulaba, sencillamente, “Un poeta no logrado”.<sup>35</sup>

Las distintas perspectivas sobre la figura de Pío Baroja son igualmente sintomáticas de lo que, en lo conceptual, separa a Salaverría y Ramón. Mientras el vasco nos muestra a un Baroja doméstico e integrado en el paisaje provinciano de su tierra, a un amante devoto de su madre y a un escritor amigo de la chimenea encendida, el madrileño prefiere inmortalizar a un Baroja tomando cerveza con horneros y peleándose con señoritos de la ciudad, a un rebelde anarquizante que se enfrenta a todo y a todos desde París y a través de novelas y entrevistas detonantes. Mientras Salaverría le critica falta de “gramática”, a Ramón no le gusta la ausencia de “poesía” que denotan sus novelas.

A estas diferencias de opinión debemos añadir otras que podrían haber sido previstas antes de abordar los textos, diferencias de estilo y dicción. Resulta evidente que en los retratos de Ramón puede percibirse cierta prioridad por el despliegue de un discurso autosuficiente: las descripciones son valleinclanescas, expresionistas, pictóricas y rápidas: “Santiago Rusiñol era la simpatía con barbas, era el chambergo aerodinámico y el dolor bondadoso frente a la vida” [Gómez de la Serna, 1989: 153]. Las efigies de Salaverría, en cambio, responden a esa medida estilística que le caracteriza. Tratan, sobre todo, de ser realistas y fijar una expresión esencial, dar una idea del aspecto concreto de la personalidad retratada. Además, de esta concepción ramoniana del retrato como un discurso esencialmente poético se deriva necesariamente una subjetividad no disimulada: “Ya no se trata de que quede en sí misma la biografía, sino que al transfundirse en nuestro torrente circulatorio tiene que impregnarse de nuestras pasiones, de algunos errores, de mucho olvido de lo superfluo [Gómez de la Serna, 1989: 20]. Ya hemos comentado la presunta vocación objetivista de Salaverría a la hora de valorar o despreciar a los pensadores que admira (porque Salaverría se muestra más ácido con quien más importancia le merece).

En definitiva, mientras el autor vasco trata de enjuiciar, es decir, de atender a su significación histórica, a Unamuno, Baroja, Ortega, Regoyos, Ramón, Galdós, Bécher y Bastera, los intelectuales reunidos en *Retratos* y *Nuevos retratos*, Ramón únicamente los destaca, los aísla a través de su memoria plástica. Sin embargo, existen algunas coincidencias importantes en sus concepciones: los dos autores se ocupan únicamente de escritores que conocieron personalmente (intención que explica la mayor cantidad de

---

<sup>35</sup> Desde muy atrás, fundamentalmente desde los años de la Primera Guerra Mundial, Salaverría había ido atacando a Unamuno. “El catedrático hablador” (*ABC*, 31 de enero de 1917) y “Literatura de Clarín” (*ABC*, 11 de noviembre de 1917), que editamos en nuestros apéndices, resumen con suficiente plasticidad su postura.

biografiados por parte de Ramón); y distinguen entre trabajos extensos y meras siluetas, como observó Ricardo Baeza al reseñar *Retratos*.

Fue Juan Ramón Jiménez quien declaró, en el prólogo a *Españoles de tres mundos* (1940), la radical filiación poética de sus caricaturas, la más opuesta en lo estilístico al quehacer salaverriano: “Las caricaturas están tratadas de diverso modo, sencillo barroco, realista, alto, oblicuo, ladeado, caído, según el modelo”. Como Ramón más tarde, el poeta concibe el retrato como un artefacto idéntico al poema en prosa: “Siempre he creído en la diversidad de la prosa como en la del verso. Pienso que en la caricatura (lo pensó Quevedo) es donde entra mejor el barroquismo, y yo soy barroco en muchas de ellas, repito, pero con el complemento constante del derecho lírico”. En este sentido, no está de más señalar lo que pensaba el poeta de Moguer del autor vasco colocado en el contexto de un juicio sobre la generación del 98, a la altura de 1953: “Claro, había otros alrededor, como un tal Salaverría, un tal... este hombre... Araquistáin, etc., que eran unos periodistas que se llamaban también de la generación pero que no eran nada, y por lo tanto no tenían importancia ninguna” [J. R. Jiménez, 1999: 87]. Es decir, que para Juan Ramón un periodista no es un escritor; sin voluntad de estilo lírica no hay posibilidad de creación literaria. Los retratos de Salaverría le hubieran parecido meras crónicas insignificantes, ni siquiera crítica literaria, apenas escritura, mera redacción.

En el inicio del capítulo primero, dedicado a Regoyos, ya percibimos el autobiografismo, constante en la crítica y el ensayismo de nuestro autor (Salaverría concibe el pensamiento como una confesión). Relata cómo lo conoció en la redacción de *El pueblo vasco*, punto de encuentro en San Sebastián para todos los artistas de paso, y cómo se inició su amistad: “El paisajista trascendental que era Regoyos, y el panteísta místico que había en mí, se comprendieron y completaron con natural prontitud” [Salaverría, 1926c: 28]. Vislumbramos ya qué aspecto de la pintura de Regoyos destacará nuestro autor (el mismo que en las defensas de Basterra y Bécher): la idealidad aplicada a la recuperación de lo patrio, en este caso unida a una sensibilidad extraordinariamente delicada: “Era una naturaleza aristocrática, de fino cuño español; todo lo opuesto del arribista” [Salaverría, 1926c: 33].

A partir de un artículo elegíaco publicado por Unamuno en el periódico bonaerense *La Nación* el 16 de diciembre de 1913, sabemos que Salaverría y sus amigos americanos (de los que habla en *A lo lejos* y *Tierra argentina*) ayudaron a Regoyos cuando éste trataba de vender cuadros allí: “El éxito de su exposición bonaerense preocupaba al pobre Regoyos. Estaba muy agradecido a Salaverría y a Manuel Gálvez (hijo), que escribió un catálogo muy



discreto y fino, revelador de un crítico sutil, y en que juzgaba con rara justicia la obra de nuestro gran paisajista”.<sup>36</sup> Así pues, en general la opinión que la obra de Regoyos (y su propia personalidad humana) merecían a Unamuno es prácticamente idéntica a la de Salaverría. Las divergencias, y no poco importantes, aparecen al juzgar a Zuloaga y el juicio que Zuloaga merecía al artista homenajeado.

Partiendo de la base de que Regoyos era un alma humilde, trabajadora y bondadosa, a Salaverría le interesa presentar a un Zuloaga codicioso e interesado, cuya pintura se doblega a los gustos vulgares de la burguesía, mientras que Unamuno lo consideraba el adalid de los valores hispánicos más dignos de recuperarse, y el hombre equilibrado que necesitaban los paisajes españoles.<sup>37</sup> Salaverría otorga esta función a Regoyos, que no puede ya desmentirlo, y afirma refiriéndose a su presunto oponente que este “pintor exitista, maestro en la astucia y en el reclamo inteligente, le inspiraba un sordo disgusto”. Gracias a Unamuno conocemos que este juicio era parcial, o por lo menos inexacto:

Le molestaba la *réclame* y se revolvía contra “las nombradías mal adquiridas en aquel falso e ignorante Madrid”. Son sus palabras. La habilidad que nuestro común amigo y paisano mío Zuloaga tiene para hacer que sus cuadros suenen, le desasosegaba un poco a Regoyos, pero... “Zuloaga, ya sabemos su debilidad –me escribía –, pero es un artistazo que suelta algo suyo y que hay que respetar” [Unamuno, 1975: 70].

La maniobra salaverriana (característica de sus obras críticas) consiste en magnificar el desasosiego (que no rencor) de Regoyos hacia el éxito de Zuloaga (no hacia su persona) para trasladar su propia rivalidad respecto a Unamuno a la competencia entre los dos pintores. *Retratos*, como ya hemos apuntado, se propone condenar las obras y los discursos hegemónicos para tratar de encumbrar alternativas tradicionalistas más afines al pensamiento del autor. En este caso interesaba destacar la honradez del tímido Regoyos oponiéndola a la astucia propia de Zuloaga.

En este sentido, los textos de Salaverría dedicados a Unamuno constituyen el intento más osado por parte de nuestro autor de atacar el europeísmo cultural. Salaverría sabía muy bien que enfrentarse al rector de Salamanca significaba oponerse no sólo a un escritor hegemónico, sino a toda una concepción de la escritura concebida como vehículo de polémica, en definitiva, al espíritu de la modernidad inaugurado en España por textos como *En torno al casticismo* (1895). Atacando a Unamuno, nuestro autor consigue de forma

---

<sup>36</sup> Artículo reunido en el volumen *En torno a las artes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p.71.

<sup>37</sup> Véase “Zuloaga, el vasco”, publicado en *La Nación* el 24 de mayo de 1908 e incluido en el libro *En torno a las artes*. ¿Reacciona Salaverría constantemente contra los juicios unamunianos?

inmediata varias cosas: adquirir fama como el único campeón capaz de “medirse” con el gigante, suscitar la oposición indignada de los sectores liberales de la opinión pública y catapultar la relevancia de *Retratos*. Desde este punto de vista, la estrategia fue especialmente beneficiosa para la fama de Salaverría como crítico literario, puesto que ningún otro libro anterior ni posterior levantó tanta polvareda ni atención crítica como el volumen de 1926. Lanzando sus dardos contra Unamuno se conseguía escenificar la lucha titánica (e imposible) de Salaverría contra la corriente de su tiempo. El autor lograba por primera vez que el público lo considerase el heroico defensor de causas perdidas que deseaba ser.

Existe un estudio dedicado a la cuestión derivada de estos ataques (no podemos hablar de “enfrentamiento” porque Unamuno no contestó a su presunto adversario). Se trata de la sección titulada *Unamuno en los “Retratos” de Salaverría*, incluida en el prólogo a la edición del epistolario realizada por José-Ignacio Tellechea Idígoras (1995). El estudioso se limita a señalar las líneas generales de la crítica salaverriana, cita a través del libro de Petriz Ramos el artículo aparecido en el *Mercure de France* con que Jean Cassou, amigo de Unamuno, reaccionó contra Salaverría y admite que éste fue injusto y arbitrario en sus afirmaciones: “El retrato de Unamuno no es dolorido, sino implacable; poco generoso, despiadado, sobre todo teniendo en cuenta que se publicaba cuando Unamuno padecía destierro” [Tellechea Idígoras, 1995: 19]. En octubre de 1926, Cassou había calificado el retrato de “inadmisible” y de “panfleto ultrajante y vergonzoso”.

Así como la crítica a la poesía unamuniana puede contextualizarse en una teoría estética rastreable en otros textos (en el artículo “Un poeta no logrado”, publicado en *La Vanguardia* el 28 de enero de 1926 e *Iparagirre, el último bardo*, de 1932), Salaverría no presenta ningún argumento, y mucho menos alguna demostración, de que su compatriota cometa plagios de forma sistemática y se dedique a incordiar a la opinión pública mediante ingeniosos juegos de palabras que no guardan relación alguna con los problemas de la sociedad. Tras retratarlo como un hombre vigoroso cuyo físico no ha sido deteriorado por el estudio continuo, tras admitir que se trataba del hombre más indicado para remodelar la literatura española, Salaverría niega cualquier validez estética y cualquier utilidad al discurso unamuniano. Éste presuntamente cayó en el radicalismo ideológico que nuestro autor siempre vincula a la morbosidad literaria, a la mentira antipatriótica destinada a granjearse el favor del público. Así, según Salaverría, Unamuno abandonó la independencia que le caracterizaba para lisonjear astutamente a las masas populares:

gradualmente, el hombre que fue contrario a la algazara de las mayorías, enemigo de los encasillamientos y en lo interior opuesto a la ramplonería radicalista, se ve arrastrado a la plaza

pública en calidad de bandera de partido y acompañado de las más indeseables huestes [Salaverría, 1926c: 122].

No hay que perder ni un solo momento de vista que esto se escribía durante la dictadura de Primo de Rivera, y que Unamuno lideraba la oposición a aquel régimen. Tellechea no señala esta circunstancia que deseamos destacar, puesto que si unimos el ataque a Unamuno a lo que significaba reeditar la novela *El rey Nicéforo* en 1923 y burlarse del parlamentarismo en el libro *Instantes* (1927), parece claro que Salaverría deseaba erigirse como nuevo cabecilla de la intelectualidad española una vez fracasadas las fuerzas europeístas que resurgirían en la década siguiente, alcanzando el gobierno de la recién reinstaurada República. La estrategia para dismantelar el discurso europeizante consiste en acusarlo de populista y aventurero. Así, Unamuno “se fue con los sectarios, con los eternos descontentos, con los que viven para hacer oposición, sea contra lo que quiera”. Meditar es minar el Estado, innovar en la versificación e introducir nuevos temas poéticos es dinamitar el género, atacar a las jerarquías “naturales” es practicar el boicot a la unidad del ideal patriótico, sembrar la cizaña entre los españoles, desear el ascenso a través del aplauso de los bohemios y los “exitistas” de que hablaba en *La intimidad literaria* (1919). La única opción verdaderamente revolucionaria es la ultraconservadora, la que impone la continuidad de todas las tradiciones hispánicas negando la existencia y la oportunidad a toda conflictividad social. En 1926 Salaverría percibía la acción del Directorio militar como la única capaz de superar el dualismo que dividía a las clases políticas e intelectuales españolas, una vez demostrada su inutilidad para dirigir el destino de la nación.

Como ocurre en su análisis de la obra barojiana, que examinaremos un poco más adelante, nuestro autor trata de apoderarse del discurso que mantuvo siempre Unamuno, destacando las evidentes afinidades que mostraba con sus propias perspectivas acerca de temas como el regionalismo y la noción de Patria. ¿En qué consiste su manipulación? Salaverría circunscribe estos mensajes que considera positivos a una presunta primera época que dio paso a una nueva fase de radicalización que nunca existió. Nuestro autor desea presentar una imagen de Unamuno parecida a la del converso que desea la máxima fama a través del descrédito de lo que antiguamente había defendido. Sin embargo, el cambio no se operó en el discurso unamuniano (cíclico, igual a sí mismo durante cuarenta años) sino en el advenimiento de un poder que inauguró la noción de heterodoxia y condenó a la marginación o al destierro los discursos europeizantes.

Así pues, la descripción del presunto cambio unamuniano no es más que una mera acusación respaldada por un poder autoritario. Mientras Salaverría intenta apropiarse de

algunas directrices que llama “iniciales”, anteriores a la gran equivocación en que se ha convertido la obra de Unamuno, traza una imagen de su compatriota absolutamente ajena a su carácter:

De esa vida que llevara hasta entonces, y que era la suya auténtica, vino a sacarle de pronto un aciago accidente burocrático. Fue destituido de su cargo de rector de la Universidad de Salamanca, y algo después, [...] un nuevo percance con la burocracia palaciega vino a acentuar su irritación y a hacer irreparable el daño.

Un daño lamentabilísimo para todos, porque torció el camino normal que seguía una de las más fuertes mentalidades españolas, y porque lanzó al oficio de foliculario, de libelista y de denigrador envenenado a un escritor lleno de talento y de todos los recursos posibles. Las obras reales, cada vez más logradas, que de su inquieto espíritu había motivos para esperar, se convirtieron en nubes de artículos volanderos, artículos de pelea, simples páginas de pasquín, que su furor, creciente por cada día que pasaba, esparcía por los periódicos y periodicuchos de España y América [Salaverría, 1926c: 128-129].

La oposición unamuniana es reducida a una cuestión de despecho, de venganza. Tras minimizar los ataques del poder establecido contra la figura intelectual de Unamuno, Salaverría focaliza la atención del lector hacia la “irritación” experimentada por el rector destituido, hacia su “furor” sin límites. Una vez más, nuestro autor utiliza la apostilla nietzscheana generalmente aplicada al socialismo para intentar demostrar que todo discurso reivindicativo, el unamuniano entre ellos, encubre un rencor insano cuya revelación sería vergonzosa en un contexto de espíritus rectos, estoicos y aristocráticos. El verdadero intelectual para Salaverría es aquel pensador que contribuye a consolidar las jerarquías sancionadas por la Naturaleza, mientras quien se dedica a socavar el concepto trascendental de Patria y quien no colabora con el poder legitimado por la tradición histórica de un Estado es un hombre resentido que trata de disfrazar sus pasiones plebeyas con un manto de intriga política.

El Unamuno que Salaverría trata de “auténtico”, el triunfante, el que ostentaba su cargo de rector y dirigía el nacionalismo liberal español, es el que muestra afinidades ideológicas con el retratista:

Contra el sentido anarquizante y de dispersión de los nacionalismos regionalistas, Unamuno oponía su fe en el Estado del tipo moderno, como elemento unificador de la cultura y como baluarte del liberalismo frente a las fuerzas nunca decaídas de un reaccionarismo rural [Salaverría, 1926c: 126-127].

Lo que no puede admitir Salaverría es que una opción no aliada con el Directorio militar pueda continuar oponiéndose a aventuras separatistas, materialistas, ateas, radicales y a posturas extranjerizantes que no reconozcan valor a algún elemento considerado inalienablemente hispánico. Salaverría debe demostrar que todo lo que no pertenece a la ortodoxia de una tradición imperial española es un posicionamiento antipatriótico, “literario”, henchido de ficciones y rencor, y extremo en su formulación escrita. Por eso debe presentar a un Unamuno que ha abandonado su visión liberal unificadora para abrazar unos objetivos claramente disolventes. La opción autoritaria es la que garantiza el fin del caciquismo y el provincialismo puesto que es la que se propone catapultar la nación a su más universal aspiración: la imperial.

La estrategia salaverriana utilizada para valorar a Baroja es la opuesta que la utilizada para Unamuno. Mientras éste era el converso que había pasado de la defensa de la verdad al radicalismo, aquel era el converso que había abandonado la tendencia subversiva para caer en un conservadurismo sensato y acomodado. Como apuntábamos al comparar la visión de Baroja que ofrecía Ramón con la que nos presenta Salaverría en el segundo capítulo del libro, parece evidente que nuestro autor trata de enmarcarlo siempre en su contexto más reducido, el vasco y el doméstico, para mostrar su admiración hacia su obra narrativa, esto sí, arrebatándole cualquier atisbo de universalidad. El capítulo aporta, como suele ocurrir, información no atendida a la hora de trazar la biografía salaverriana: a través de este capítulo sabemos que Baroja y Salaverría cruzaron cartas, y que este último fue a visitar al novelista antes de 1926 a su casa de Vera. El motivo de la adquisición de este domicilio es causa de que Baroja mostrara un disgusto manifiesto hacia Salaverría en un pasaje de sus memorias, que transcribiremos entero a pesar de su extensión:

He visto una explicación de los motivos de adquirir esta casa en un libro de Salaverría titulado *Retratos*; pero es una explicación inventada y, por tanto, no es exacta.

“Diversas veces –dice ese autor-<sup>38</sup> le oí a Pío Baroja expresar el deseo de poseer una casa en algún rincón provinciano. Era una especie de obsesión de su vida cortesana y peripatética. Pero no encontraba el lugar definitivo, no tropezaba con el árbol del que poder colgarse. Su imaginación voltaria y naturalmente impresionable le hacía concebir proyectos que iban al fracaso.”

Y dice después:

---

<sup>38</sup> Nótese el apelativo distante con que Baroja se refiere a Salaverría a la altura de 1944. Todo el fragmento destila un desdén evidente hacia una figura incómoda.

Pero traspuestos los cuarenta años, y el anuncio de los primeros achaques, Pío Baroja obedece a la ley natural y vuelve, hijo pródigo, hacia la tierra de sus antepasados. La casualidad, sin embargo, dispuso que se quedase en Vera. En efecto: don Serafín Baroja, en una de sus correrías estivales, enfermó en Vera de Navarra, y allí se murió. La piedad de la familia hizo el resto. Por estar más cerca del que los había abandonado, la familia compró una agrietada casona, la recompuso con arte y allí se quedó.

Baroja responde:

Esta explicación es un poco a lo Pérez Escrich. Ello prueba que Salaverría no me conocía bien. Yo no he tenido nunca el culto de los cuerpos de los muertos, y preferiría siempre la cremación a la inhumación.

Yo no comprendo para qué hacer una suposición acerca de un hecho, cuando es tan fácil saber la realidad interrogando al interesado.

Ni con pretensiones de humor me parecen graciosas esas versiones, como las varias maneras que Valle-Inclán tenía, según él de contar la pérdida de su brazo. Valle-Inclán no hablaba nunca de eso. Le molestaba. No tienen esas suposiciones nada aproximado a la realidad, y por eso, a mí al menos, no me divierten. Tampoco tiene verdad la suposición de Salaverría. [Baroja, 1949: 390-391].

A continuación, Baroja cuenta por extenso la circunstancias en que adquirió la casa de Vera. Más adelante, en la sección siguiente, vuelve a criticar duramente el retrato salaverriano. Tras reproducir otro fragmento de él en que nuestro autor narra los paseos parisinos de Baroja por París en busca de estampas y libros antiguos (antes ya ha señalado su afición “peripatética”, es decir, su costumbre de deambular adoctrinando a algunos discípulos como Aristóteles en Atenas).

Aquí también hay una confusión que demuestra el poco rigor del escritor. En París no hay rue de la Seine, sino rue de Seine, y no hay calle de Napoleón; a lo que quería referirse Salaverría era a la rue Bonaparte.

Pero eso de que la calle se llame de Seine o de la Seine, de Napoleón o de Bonaparte, ¿qué importancia tiene?, me dirán. Ninguna. Como tampoco tiene ninguna la existencia de Salaverría ni la mía; pero yo creo que hay que hablar de todo, a poder ser, con exactitud, porque lo que no tiene importancia, si no tiene tampoco exactitud, entonces no vale la pena ni señalarlo [Baroja, 1949: 393].

Las acusaciones de Baroja no se quedan en lo epidérmico de los *Retratos*, sino que constituyen una crítica de los fundamentos de la estrategia salaverriana. Nuestro autor es

acusado de fabular, de inventar, de emitir juicios inexactos e inventar afirmaciones ajenas que no existieron.

Sin embargo, la apreciación de Baroja que elabora nuestro autor no es negativa, puesto que sus “inexactitudes” van encaminadas a apropiarse del discurso barojiano y hacer que se parezca al del propio retratista. Mientras Valle-Inclán es presentado como un hombre que “habla en el fondo del café para su auditorio de papanatas” y Unamuno “gusta de sorprender igualmente a su séquito con bizarrías y originalidades”, la dicción sobria y antipedantesca de Baroja, y también su descrédito de la bohemia, le convierten en un literato apreciable por su honradez. Asimismo, subyace en esta oposición una razón nuevamente ideológica. En la sección *Manera de patriotismo*, Salaverría ofrece una selección de fragmentos barojianos que contienen un programa de regeneración idéntico al defendido por nuestro autor en su libro de 1917, *La afirmación española*. Los textos glosados por Salaverría provienen de la novela *El Amor, el Dandysmo y la Intriga*, y ciertamente contienen exactamente las mismas ideas que las expresadas por nuestro autor.

    Mi sensibilidad patriótica fue un hecho nuevo que surgió en mí con la lectura y al ver que se denigraba constantemente a España. [...]

    Sin embargo, cuando fui leyendo biografías, encontré que los tipos históricos españoles valían lo que los de los otros países, y que muchas veces los superaban [Salaverría, 1926c: 85].

Salaverría deja muy claro que la afición de Baroja por los héroes activos de la historia de España (se refiere a personajes como Aviraneta, Juan Van Halen o a la galería de combatientes de las guerras carlistas) debe vincularse a un deseo patriótico de demostrar de lo que es capaz una nación tan vilipendiada. Como iremos viendo a lo largo del presente trabajo, sobre todo cuando nos ocupemos de las obras salaverrianas dedicadas a Castilla, éste es el axioma central, junto a la afirmación del ideal como motor de la actividad humana, de la obra de nuestro autor. Un ejemplo más de hasta qué punto Salaverría está intentando dar validez a sus presupuestos a partir de obras ajenas que sean afines a su ideología.

En este sentido, no deja de parecernos, en cierto modo, una manipulación la aparición descontextualizada de un monólogo puesto en boca de un personaje ficticio en uno solo de los volúmenes editados por Baroja. Además, aunque aceptando que estas ideas antiregeneracionistas pertenecen al autor, la diferencia respecto a Salaverría es abismal, puesto que éste construye toda su obra en base a la afirmación nacionalista, y en Baroja este descrédito de la negación morbosa no es más que una parte de una crítica global y hacia la

condición humana. El propio Salaverría, señalando la evidente relación entre Schopenhauer y las obras barojianas, debería haber indicado que el “descontento integral” no se debe a cuestiones políticas, sino ontológicas.

Además, la evidente apropiación de la figura de Baroja por parte de nuestro autor tiene una justificación ideológica perfectamente indetectable. Salaverría destaca únicamente la parte más reaccionaria de la ideología de su retratado, y lo presenta como un antiguo anarquista ya domesticado, un hombre aburguesado que muestra ideas profundamente antidemocráticas y antiliberales. Salaverría vuelve a proyectar su biografía, en este caso su *biografía fingida*, sobre un objeto de su análisis, presentando a Baroja como un converso en quien fueron cuajando ideas tradicionalistas que fueron borrando al antiguo “hombre naturalmente iconoclasta y anarquizante para quien las cosas clásicas y solemnes del pasado sólo merecían desdén [Salaverría, 1926c: 58]. Más adelante añade: “Hoy vive lo que se llama como un burgués, y hasta las personas de la rancia nobleza lo llaman a sus casas para tomar el té. Antes era distinto” [Salaverría, 1926c: 68]. En la sección *La aptitud política*, nuestro autor desarrolla sus originales concepciones sobre la ideología del novelista. Baroja abandonó la “literatura” decadente propia de la época para dejarse llevar por el temperamento político propio de la raza vasca, marcada por la intransigencia tanto si se pertenece al bando liberal como si se milita en el absolutista, monárquico o conservador. Salaverría nos habla de los liberales furiosos y violentos que legaron a su raza un temperamento irreductible. El carlismo no sería más que la otra cara de la misma moneda, un fenómeno también esencialmente vasco pero de orientación teóricamente opuesta.

A diferencia del hombre de otras razas como la eslava, el vasco es “activo”, “práctico” y “constructivo”. Si tenemos en cuenta que, para Salaverría, “lo conservador significa sentido constructivo”, aparece con toda transparencia la maniobra: “La rebeldía del vasco se embota pronto ante la realización. Realizar, hacer, construir: he ahí lo opuesto al esclavismo y al nihilismo”. En realidad, Baroja sería un reaccionario por temperamento racial, un hombre obligado a promover el civismo público y a construir algo universal con la ayuda de Castilla, como hizo Ignacio de Loyola. Si relacionamos esta idea con lo apuntado acerca del patriotismo barojiano, parece claro que a Salaverría le interesan obras de vascos que, obligados genéticamente a “construir”, contribuyen a la consolidación de España:

mientras sus compañeros en letras aceptan sumisos el despotismo extranjero y se someten sin protestar a la idea del menosprecio de España, nuestro novelista, que por su radicalismo extremo debería ser más antinacionalista que nadie, afirma, al contrario, su adhesión a la patria y vuelve sus iras o su desdén hacia el extranjero [Salaverría, 1926c: 91].



Sin embargo, el análisis salaverriano de la novelística de Baroja, salpicado de algunos comentarios exactos, no acaba de encajar en este esquema ideológico previo. De la explicación de nuestro autor no acabamos de apreciar si aprueba o no los temas elegidos por Baroja, aunque por el tono nietzscheano con que se refiere a sus personajes podríamos entender que lo está acusando de nihilista mientras valora el sentido trágico de sus narraciones:

en Pío Baroja puede más la parte quebrada del espíritu. Y esta parte del espíritu, llena de inquietud y de un verdadero descontento integral, le lleva a buscar la compañía de sus congéneres: los rebeldes, los visionarios rusos, los expatriados, los rotos [Salaverría, 1926c: 79].

Esta protesta global que es la obra de Baroja precisa de héroes llenos de talento que fracasan “miserablemente”, sin ninguna grandeza, lo que transmite al lector una desesperanza que debe vincularse con la filosofía de Schopenhauer. Ante la imposibilidad de realizar nada en el mundo, la renuncia es el único camino. El “espíritu quebrado” de Baroja se proyecta sobre personajes iguales a sí mismos durante toda la novela (“el héroe, tipo obsesionante que varía de nombre y de lugar, pero no de estructura interior”, dice Salaverría, y añade más adelante: “ha nacido de un padre incompleto”).

Las ambiciones de los héroes barojianos, el elemento byroniano, romántico y satanista de sus obras, contienen su propia sentencia de muerte puesto que, en realidad, su autor no cree en la posibilidad de su realización. En otras palabras, la práctica de la renuncia schopenhaueriana por parte del autor real, el Baroja biográfico, es responsable del mensaje desesperanzado de las novelas, puesto que cuanto más heroico es uno de sus personajes, más lacerante y vergonzosa es su caída final. El “padre incompleto” que es Baroja hace carecer de grandeza a sus protagonistas.

Los aspectos más dignos de imitación que se destacan tienen que ver con la “naturalidad”, la “espontaneidad” y la “arbitrariedad” de la prosa barojiana. Algunos de ellos los encontramos en estado embrionario en los relatos de Salaverría, pero su propia obsesión por contener su estilo frustra cualquier intento de veleidad carnavalesca. La respuesta más evidente a lo expuesto sobre Baroja lo constituye el hecho de que los héroes salaverrianos triunfan o caen con grandeza, en un intento por neutralizar los efectos de la narrativa de un autor “triste y sombrío si se mira al fondo de su ideología” [Salaverría, 1926c: 95]. El “humorismo” y la “amenidad” de la obra barojiana son compatibles con el programa de 1917, cuyo ideal incluía la risa como un elemento tonificador de las energías

personales que debían ponerse al servicio de la patria, de la anulación del pesimismo nihilista.

Ahora bien, la crítica al estilo barojiano constituye una de aquellas faltas de visión histórica que tanto caracterizan a la preceptiva literaria de nuestro autor. Presa de una suerte de pudor gramatical, Salaverría censura el desorden conceptual de algunos párrafos de su retratado y opone su influencia perniciosa a la de “otros vascos que escriben con corrección”. Si bien es consciente del valor de la arbitrariedad y la imperfección, puesto que la falta de sistematicidad añade humanidad a una obra, nuestro autor niega que lo agramatical pueda constituir un estilo. En cambio, otros escritores de la época, como Azorín,<sup>39</sup> destacaban este rasgo formal como el verdadero pilar que sostenía la escritura barojiana. Era un modo más moderno de acercarse a ella.

El último de los retratos de 1926 que guarda interés para el lector actual es el dedicado a José Ortega y Gasset, puesto que el dedicado al folletinista argentino Emilio Bécher no es más que una sentida elegía en prosa, y el epílogo al volumen no es más que una vuelta al tema del exitismo literario y la falta de jerarquía entre los escritores, cuestión que tanto preocupaba a nuestro autor. Precisamente, el interés de Salaverría por Ortega deriva, en gran medida, de la orientación aristocratizante observable en los ensayos del pensador madrileño. Ya en 1914 (*A lo lejos*), nuestro autor había dedicado una breve nota elogiosa del escritor ascendente que estaba destinado a enmendar la escena pública española haciendo regresar el criterio intelectual por encima del del pueblo desinformado. Salaverría se autoproclamaba ya el inspirador final de esta tarea, y el retrato de 1926 no hace más que confirmar y ampliar estas opiniones anteriores a la Guerra Mundial.

Lo que más fascina a Salaverría de Ortega es su fulminante ascenso, la facilidad con la que se encumbró y organizó una corte de discípulos que secundan sus trabajos e investigaciones. Nuestro autor halla las razones en características intrínsecas de la persona orteguiana: “Su palabra tenía la fuerza y el calor que aturden, que avasallan. Esta brillantez verbal iba por añadidura acompañada de un raro empuje autoritario. Seducía y dominaba a la vez” [Salaverría, 1926c: 175]. El hombre nuevo salaverriano tiene como mayor virtud, como los “paladines iluminados” del pasado medieval, como los guerreros españoles que fueron a explorar América, como los hidalgos que combatieron en Flandes, la capacidad para consumir un destino vinculado a la nación a la que pertenece, la fortaleza individual necesaria como para activar las energías de los demás en favor de la colectividad. El mal súbdito y el mal literato, sobre todo, es aquel que no consigue hacerse oír, aquel a quien la

---

<sup>39</sup> Véase AZORÍN, “El secreto de Pío Baroja” en el libro *Madrid (Obras Completas, VI, Madrid, Aguilar,*

Naturaleza ha privado de talentos, aquel que se venga de su inferioridad promoviendo el escepticismo, el nihilismo moderno y las formas de oposición política que socavan los valores universales emanados de la Historia. Así pues, el principal elogio que Salaverría desliza hacia Ortega es la limpieza de su ascenso, su honradez exenta de pasiones plebeyas que hubieran afeado su carácter:

Todos quedaban en posición subalterna junto a él, y esto sin que él hiciera ninguna maniobra de arribista, de trepador: naturalmente y como sin proponérselo, al modo del prócer que por derecho de estirpe se erige sencillamente en cabecera. Pocas veces se habrá visto tan a las claras el poder dominador de la inteligencia [Salaverría, 1926c: 178].

Ortega era el hombre que restauraba, de algún modo, la censura intelectual, la policía crítica de que intenta participar la obra de Salaverría, puesto que la creación de un discurso meditativo debía reducir a una razón, y fue la razón vitalista, las obras literarias y todas las demás manifestaciones de la vida humana en suelo español. Con Ortega ya no se podía llamar “novela” o “filosofía” a cualquier producto, sino que era necesario tener en cuenta una preceptiva racionalista, cuanto menos haberle tomado el pulso a la modernidad antes de tomar la pluma. Y, lo que es más importante para nuestro autor: Ortega condenó los viejos usos del estado parlamentario y señaló cuál había de ser la “nueva política”, como debían pensar los intelectuales del siglo XX deseosos de abandonar un siglo XIX impotente tanto desde un punto de vista estético como político.

Así pues, nuestro autor valorará su independencia, su renuencia a militar en ninguno de los bandos parlamentarios inútilmente enfrascados, legislatura tras legislatura, en una lucha dialéctica estéril: “Igual destreza desarrolla en la política civil o pública, procurando no arriesgarse hacia el lado de las derechas, no obstante su aristocratismo y su ningún amor para la democracia del tipo ochocentista” [Salaverría, 1926c: 183].

Sin embargo, a Ortega le faltó valentía para identificar al autoritarismo como la forma de gobierno que salvaría al estado español de su estado de postración. Vislumbró el camino aristocrático como restauración del prestigio de los intelectualmente mejores, pero no hizo el paso de llevar hasta el final su programa político exponiendo un programa basado en la jerarquía que él mismo había descrito, superando las divisiones provocadas por el torpe racionalismo positivista que fundó los parlamentarismos. Por lo tanto, la segunda parte del retrato salaverriano ataca duramente a Ortega y lo presenta como un noventayochista rezagado, es decir, un negador de la Patria que no ha querido aprovechar

---

1962, p.252). Este “secreto” no es otro que un “estilo” especialmente cuidado.

su talento para relanzar a su nación sino que se ha dedicado, como los opositores, a traicionar el carácter tradicional de España mediante una crítica intransigente.

Los fragmentos en que muestra esta tesis antidemocrática son varios:

Sin embargo, queda en él un resabio de liberalismo ochocentista; una especie de pose familiar, como si el liberalismo de los artículos de fondo de *El Imparcial* se le hubiera transfundido a la sangre [Salaverría, 1926c: 184].

ninguna sorpresa ha de producirnos el tono que adquieren sus ideas y su estilo. Para definir ese tono, necesitaremos emplear una palabra que los escritores llegados a continuación de la pérdida de las colonias hicieron uso indispensable: absolutista [Salaverría, 1926c: 186].

Nacidos a la vida literaria en el momento de la propagación de los libros de Nietzsche, tomaron del filósofo germano el tono pujante, negador, lleno de una acalorada soberbia y sembrado de conclusiones categóricas [Salaverría, 1926c: 188].

Aunque nacido unos cuantos años más tarde que los principales factores de la llamada “generación del 98”, en realidad Ortega y Gasset pertenece en muchos aspectos a ella. Se diferencia de aquéllos en el volumen de su cultura, en el orden y sistematización de sus estudios universitarios y bibliotecarios; pero en el fondo participa del espíritu de aquella generación [Salaverría, 1926c: 189].

Idéntica valoración de Ortega y Gasset ofrecería nueve años después José Antonio Primo de Rivera en las páginas de *Haç* (Núm.12, 5 de diciembre de 1935), en un artículo que tituló “La política y el intelectual. Homenaje y reproche a D. José Ortega y Gasset”. Tras elogiar el carácter y la orientación de la obra orteguiana, Primo de Rivera critica al pensador que identificase el gran problema del Estado español, su invertebración, y no luchase dejándose “sin regateo la piel y las entrañas” para darle una solución inmediata, no siguiese el “destino de guerra” que había desbrozado entre la opinión pública confusa del tiempo que le tocó vivir. Para el fundador de Falange, Ortega es un “lejano maestro” que no quiso solucionar o no se atrevió a remediar los problemas políticos que detectó.

No; don José no quiso hacer de la política un *flirt*, pero se dio por vencido. Cuando descubrió que “aquello”, lo que era, no era “aquello” que él quiso que fuese, volvió la espalda con desencanto. No pueden entregar en capitulaciones la ilusión maltrecha de tantas como le fueron a la zaga. Don José fue severo con sí mismo y se impuso una larga pena de silencio; pero no era su silencio, sino su voz lo que necesitaba la generación que dejó a la intemperie. Su voz profética y su voz de mando. [Primo de Rivera, 1945: 517].

Las afinidades con el pensamiento salaverriano resultan evidentes: para Primo de Rivera carece de sentido que un intelectual se lance a la carrera política si el raciocinio le impide llevar a la práctica las verdades que, durante su formación, ha logrado descubrir. La lucha política no sería más que una aplicación práctica de los valores cuya veracidad haya quedado fuera de toda duda razonable. Así Maeztu fundando su Estado gremial-corporativo a partir de los valores universales irreductibles entre sí y diferenciados de los pecaminosos, o Salaverría revitalizando las jerarquías caballerescas en un intento de frenar la disgregación de la civilización europea. El intelectual, por lo tanto, es fundamentalmente un hombre de acción que abandona, en un momento dado, la especulación para difundir lo aprendido, siendo literatura y praxis revolucionaria dos actividades excluyentes entre sí.

### **3.2.3.- *Nuevos retratos.***

*Nuevos retratos* fue publicado en 1930 por la editorial Renacimiento, cuatro años después de que Salaverría editara su primera colección de semblanzas literarias. Las que se reunieron en este nuevo volumen no fueron acompañadas de prólogo alguno que completase los presupuestos teóricos de 1926, así que el libro se abre directamente con el retrato de Benito Pérez Galdós, el que puede considerarse el más admirativo y también el más acabado de los que escribió Salaverría. Como ya ocurría en la entrega anterior, nuestro autor presenta unos capítulos “negadores” (esta vez los titulados *La Generación del 98* y *Retrato de la época*) y otros “afirmativos”, con los que pretende presentar a los intelectuales que le parecen más dignos de imitación (*Ramón Gómez de la Serna y el Vanguardismo*, y *Ramón de Basterra*). La inclusión de los capítulos de combate, esta vez, es especialmente desafortunada porque desestructuran el libro y le restan valor literario. Se trata de reescrituras o reformulaciones de textos anteriores publicados hacía ya más de diez años que no añaden nada a la preceptiva del autor.

*La Generación del 98* no ofrece ningún pensamiento original que no hubiera aparecido en el capítulo homónimo de *La afirmación española*. Si añadimos esta reiteración a las generalizaciones que contienen los textos dedicados a Unamuno, su significado se hace tan redundante como innecesario. El *Retrato de la época* es una larga diatriba que resume la segunda parte del ensayo *En la vorágine*, de 1919, y recoge numerosos pasajes del libro

anterior. No existe una justificación suficiente que justifique su aparición en un volumen que hubiera ganado mucho poder persuasivo de haberse limitado a cuestiones de crítica literaria.

El volumen se cierra con *Salaverría más Salaverría*, un autorretrato que no deja de ofrecer interés como juego literario filovanguardista en que nuestro autor se topa con una versión de sí mismo que recibe las críticas durísimas del entorno social.

Concluyendo: el segundo y quinto capítulos impiden que *Nuevos retratos* pueda considerarse uno de los mejores libros de Salaverría, seguramente porque quiso ampliar una obra dedicada a literatos amigos (Galdós, Ramón y Bastera) con cuestiones morales impertinentes desde un punto de vista estratégico. *Retratos* nacía como un texto de polémica en que aparecían en franca minoría los discursos afines a la ideología salaverriana (parte de Baroja, parte de Ortega y Bécher). Este componente combativo afea los retratos dedicados a Galdós y Ramón, los más ricos conceptualmente y los que mejor ilustran su particular estética.

El primer cuadro con que nuestro autor se sitúa ante Galdós, titulado *Un hombre en un sillón*, recrea el marco narrativo en que empezarán a engarzarse, en la sección siguiente, los apuntes sobre el aspecto y el carácter del célebre novelista canario:

Toda su persona estaba emanando humanidad sincera, cortesía, natural y sencilla atracción. Ayudaba a este efecto el tono un poco opaco y antioratorio de su voz, su falta de ademanes, su absoluta carencia de empaque o teatralidad. [...]

Como generalmente ocurre en los hombres muy trabajadores, Galdós era un conversador deficiente; no le gustaba hablar demasiado, como el que se reserva para su labor sistemática, larga y fatigosa [Salaverría, 1930c: 16].

Nuestro autor desea destacar la honradez de la figura y la literatura galdosianas, oponiéndola a la constante búsqueda de fama y gloria que echa a perder a las nuevas generaciones de autores jóvenes. Para nuestro autor, los grandes escritores de la Restauración merecen toda la admiración porque ofrecieron obras ordenadas destinadas a mejorar las costumbres sociales contemporáneas. Ni Clarín, ni Doña Emilia Pardo Bazán ni Alarcón recurrieron a los “gestos” propagandísticos que caracterizaron el ascenso, a partir de 1898, de toda clase de bohemios y exististas que utilizaban su extravagancia para alcanzar el máximo renombre. Así pues, no es arbitrario que Salaverría destaque la discreción y el trato familiar de Galdós, por otra parte testificado por otros escritores que le conocieron y trataron, en un intento de contrastar la parsimonia del gran autor con la nerviosa actividad de los grandes polemistas del siglo XX, Unamuno, Maeztu y Manuel

Bueno: “A veces [Galdós] me daba consejos. Decía, por ejemplo, que no hay que malversar la impaciente abundancia de la juventud, pues ésta, para el escritor, se marcha acaso más aprisa que para el ganador de placeres” [Salaverría, 1930c: 16]. En esta, llamémosle “calma compositiva”, radica la garantía de calidad en una obra literaria.

He aquí el objetivo último de las páginas dedicadas a Galdós: reivindicar el realismo como una forma legítima de trabajar la materia literaria sin caer en posturas políticas que no pertenecen estrictamente al ámbito de las letras. Para Salaverría, la urgencia de las ideas socializantes ha acortado el proceso reflexivo que debe corresponder al parto de toda obra literaria, debilitando la estructura de las novelas y los ensayos que ha venido produciendo la juventud del siglo XX. Muchos fragmentos convergen en este punto: “Otro día el maestro observaba que actualmente (una actualidad de hace veintidós años)<sup>40</sup> se ha perdido el hábito de la obra bien construida, trabajada a conciencia y concluida con todo el rigor necesario” [Salaverría, 1930c: 18-19].

El siguiente paso no se hace esperar. Salaverría arremete contra los escritores del 98, de los que siempre quiso desmarcarse desde una postura ideológica ultranacionalista y una estética realista enfrentada al impresionismo estilístico y al personalismo unamuniano:

Pues toda la literatura venida después del 98 estaba contagiada de una especie de nerviosidad impaciente que producía obras cada vez más precarias, más faltas de solidez y de firme arquitectura.

Se retrocedía al sistema, si a eso puede llamarse un sistema, de los románticos en cuanto a confiar en la inspiración y la improvisación y hacer un motivo de altanero orgullo de eso que, bien examinado, no era otra cosa que un defecto de incapacidad [Salaverría, 1930c: 19].

A continuación esgrime como ejemplo al Baroja que despreciaba a Valera, a Pereda y reservaba al propio Galdós una “reticente frialdad que no se atreve a ser franco desprecio”. Como observó el autor de *La busca* en el volumen séptimo de *Desde la última vuelta del camino* (1944), Salaverría lo trató mejor en 1926 que en 1930.

Sin embargo, nuestro autor no cae en el error de ignorar la carga política de las obras de Galdós, conoce perfectamente el contenido y el mensaje social de las novelas y los dramas del canario, desde *Doña Perfecta* a *Electra*. Salaverría cree legítimo hacer proselitismo político en literatura, pero ataca el aspecto poco acabado de las nuevas propuestas narrativas. De la misma forma que, en un artículo publicado en *ABC* el 24 de noviembre de 1925, atacaba a Proust porque hipertrofiaba el aspecto psicologista de los personajes

---

<sup>40</sup> Este comentario lateral nos permite afirmar que la relación amistosa entre Salaverría y Galdós duró, como mínimo, dos años, los comprendidos entre 1906 y 1908.

centrales, las corrientes explotadas por Baroja, Unamuno y Azorín no pueden convencerle por la ruptura radical que suponen respecto a la clásica novela de tesis propia de la década de los 70, la practicada y defendida por nuestro autor, ya sea a través de la parodia, de la difuminación de los argumentos o la hibridación con ensayo y poesía. En este sentido, el naturalismo, aunque entrañe posturas ideológicas antagónicas a las de Salaverría, es defendido como una escuela que respetaba, a grandes rasgos, el rigor compositivo de la novela realista inmediatamente anterior: “No de otro modo habían nacido los apretados volúmenes de Emilio Zola, pongamos como ejemplo de formidable y concienzudo, de honrado y eficaz trabajador” [Salaverría, 1930c: 19]. La defensa del realismo es un aspecto más de la lucha personal iniciada en 1914 contra los escritores finiseculares, y debe enmarcarse en un posicionamiento sistemáticamente opuesto a las propuestas estéticas e ideológicas de los intelectuales que se indisciplinaron durante la década de los 90.

Para nuestro autor, Galdós posee la cualidad más apreciable en un hombre, especialmente en un hombre de proyección pública: la sinceridad. Sinceridad entendida al modo nietzscheano, es decir, rectitud moral, responsabilidad ante el triunfo de los instintos vitales por encima de limitaciones falsamente morales que disfrazan toda clase de rencores contra la vida: “Me gustaba sentarme cerca de aquel hombre de aire paternal y protector que alejaba todo pensamiento torcido, toda premeditación miserable” [Salaverría, 1930c: 16]. La doblez es el carácter que delata a los espíritus plebeyos, henchidos de envidia contra los felices y rencor contra los señores. En todo, en temperamento y metodología de trabajo, Galdós es para nuestro autor la figura contraria a los grandes polemistas de principios de siglo, Unamuno, Baroja y Maeztu, aunque los liderara de forma puntual en 1901, durante los acontecimientos que acompañaron el mítico estreno de *Electra*.

Otro foco principal de preocupación para nuestro autor lo constituye el género de la novela histórica. Este hecho no debe extrañarnos cuando se trata del tipo de novela más susceptible de proporcionar al público una interpretación de la historia patria dirigida por la ideología concreta del autor. Aunque Salaverría no escribió nunca novela histórica (quizás porque le faltaba una formación adecuada, o la urgencia del periodismo le impidió documentarse con tranquilidad), es evidente que su interés por la obra de Enrique Larreta, y el Baroja y el Valle-Inclán de los ciclos sobre la guerra carlista lo llevó a compararlos con el autor de los *Episodios Nacionales*, que juzga la obra máxima del novelista canario: “Diría que Benito Pérez Galdós quedará en la posteridad casi únicamente como autor de los Episodios Nacionales, mientras el resto de su obra, necesitará sacrificarse al mandato de la



inexorable ley del expurgo”.<sup>41</sup> Tanto Galdós como Baroja y nuestro autor coinciden en la valoración de los hombres de acción que caracterizaron la vida política y militar de la primera mitad del siglo XIX, siglo mediocre en cuanto a literatura y ciencias pero especialmente rico en héroes: “El siglo XIX no quiso dar a España ni grandes victorias, ni grandes genios, ni muchas venturas; en cambio dio a la vida española una extraordinaria movilidad dramática y una singular riqueza episódica”. Estos serían los elementos trasladados a la novela por Galdós y heredados por Baroja y Valle, a quienes juzga inferiores en capacidad de trabajo:

Tanto Baroja como Valle-Inclán poseen cualidades de imaginación o estilo que en Galdós se encuentran menos acusadas. Pero esta inferioridad queda compensada grandemente por otras excelencias. Baroja, en estas novelas históricas, acaso más que en el resto de su obra, es la constante víctima de su incapacidad constructiva, de su balbuceante modo de componer y expresar. En cuanto a Valle-Inclán, pronto se ve que no es este género de literatura el que ha podido otorgarle el alto renombre que ostenta. [Salaverría, 1930c: 33]

¿Qué opinión merecen a nuestro autor las ideas políticas de Galdós? ¿Por qué no las censura? Como ya apuntaremos en nuestro análisis de *Vieja España* (1907), el libro prologado por el novelista canario, parece que Galdós no supo ver en el joven Salaverría al nacionalista conservador que fue siempre (el propio contenido de *Vieja España* lo confirma). No olvidemos que conoció su prosa a través de *Los Lunes del Imparcial*, y que hacia 1906 nuestro autor escribía en periódicos abiertamente republicanos: *El Gráfico* y *España nueva*. En cambio, Salaverría perdona el republicanismo de Galdós con los mismos argumentos con los que escamotea el de Iparagirre en su biografía de 1932: el populismo propio de los países latinos gusta de entronizar a sus ídolos, revolucionarios ingenuos y magnánimos que no tienen nada que ver con el brutal bolchevismo o el anarquismo sangriento que nuestro autor persigue. Según Salaverría, Galdós se convirtió en un mito popular gracias a la acción propagadística de hombres como Soriano y Lerroux.

Nuestro autor añora el siglo XIX (“una época más viril acaso, más romántica sin duda”) por lo que tuvo de ingenuo, de pionero, de idealista. Para un autor que desprecia el racionalismo y el obrerismo y cree que el siglo XX es el que demostrará la necesidad de los sistemas de gobierno autoritarios, es natural que el liberalismo decimonónico le parezca más aceptable que el moderno, por contener más carga ideal, más generosidad revolucionaria. Este juicio no es único de este texto, sino que lo encontrábamos ya en *La*

---

<sup>41</sup> He aquí una de las ideas obsesivas de nuestro autor: la necesidad de seleccionar la información contenida en libros para poder almacenarla. Este miedo a caer en la parte prescindible de la cultura es especialmente

*afirmación española*, donde se elogiaba el candor y la energía de hombres como Pi y Margall y Castelar. Lo que no perdona Salaverría es que, ante el empuje de las masas indisciplinadas y tras la Revolución Rusa, los sectores intelectuales no aprecien la necesidad de regresar a sistemas represivos que garanticen el orden público. El nuevo siglo no puede ser ingenuo porque la idea de civilización se encuentra en peligro. En cambio, el siglo XIX

fue fecundo en obras, fértil en tentativas y respetable por la buena fe con que persiguió las panaceas políticas. ¿Estaba en eso su pecado? ¿Estaba en su estupidez, llamémosle ignorancia, en poner toda la fe y toda el alma, toda la vanidad y toda la pedantería, todo el exclusivismo o despotismo dogmático, en creer en la salvación de los pueblos por medio de las panaceas políticas? [Salaverría, 1930c: 35]

El siglo XIX fue “una época fecunda en hombres de fuerte personalidad: El Empecinado, Palafox, Zumalacárregui, Prim, Castelar...”, hombres retratados con fervor por Galdós. Aunque vincule su republicanismo con esta edad dorada del populismo, esta generosidad de los grandes héroes sin malicia, Salaverría elude extenderse sobre la ideología galdosiana (apenas le dedica un par de páginas), y pasa a examinar, como ocurrirá con Ramón, su madrileñismo, la parte con más sabor castizo de su producción.

Galdós y nuestro autor se conocieron en la redacción del periódico radical *España Nueva*, auspiciado por Rodrigo Soriano, donde Salaverría había estado publicando casi una crónica diaria entre julio y setiembre de 1906. Galdós quiso conocer al joven Salaverría tras leer las crónicas sobre Burgos que éste había escrito para *Los Lunes del Imparcial*, y le preguntó si había pensado reunir las en un libro que aparecería al año siguiente, *Vieja España*, con el prólogo que el canario había prometido. Para un escritor sin padrinos que intentaba abrirse paso entre el duro mundo literario de Madrid, este hecho significó un espaldarazo casi definitivo. “Naturalmente, era como acertar el premio grande de la lotería”, recuerda nuestro autor.

La segunda parte del primer cuadro ofrece una imagen muy diferente del gran novelista. Salaverría, que por lo que cuenta debió visitar a Galdós muchas veces, nos explica cuál fue su último encuentro con su admirado autor, en los camerinos de uno de sus últimos estrenos teatrales: “Pero ya no se parecía al hombre todavía entero y fuerte de la Redacción de *España Nueva*; ahora estaba hundido, más bien que arrellanado, con un impotente abandono de cosa arrumbada en un rincón” [Salaverría, 1930c: 13].

---

perceptible en las páginas finales de *La intimidad literaria* (1919).

No nos cabe la menor duda de que el retrato dedicado a Ramón Gómez de la Serna, el tercero de los compilados en 1930, es, junto al de Galdós, el más interesante que escribió Salaverría, cuya pluma quizás debería haberse ejercitado más en la valoración de literatos cuya obra respetaba. Así se inicia:

Un día, hace años, un mensajero me trajo un paquete con tres libros. Extraordinario paquete. Su ambición de regalo, tres libros de una vez nada menos, ya despertó mi curiosidad por el desconocido donante. No le conocía ni de trato ni de vista, y muy poco literariamente. [...] Tres libros de una vez: *Greguerías*, *El Circo* y *Senos*. Efectivamente, los leí de seguido y creo que en su totalidad, y concluí dedicándoles un artículo en el que no escatimaba mi entusiasmo. Quedé sorprendido por aquel torrente verbal, por aquella vitalidad juvenil, por aquella alegría literaria estallando en un ambiente literario de tono bajo, de acento pegajoso [Salaverría, 1930c: 101].

En su artículo “Un escritor” (ABC, 17 de noviembre de 1917), nuestro autor había dado fe del recibo de los tres libros enviados por Ramón, cuyo contenido reseñaba en términos desacostumbradamente elogiosos. En ese artículo, que editamos en nuestros apéndices y comentamos en la segunda parte del presente estudio, Salaverría trazaba una teoría del humor coincidente en sus líneas generales con la del capítulo “Humorismo” de gran tratado ramoniano *Ismos*.

Un elemento del arte de Vanguardia es afín al pensamiento salaverriano y a las doctrinas del grupo reunido trece años antes de la publicación de *Nuevos retratos* en torno a la revista *Hermes*: la jovialidad. Por fin nuestro autor encontraba un autor alejado de las intrigas cortesanas propias de la escena literaria madrileña, a un escritor que iniciaba con entusiasmo una tarea gigantesca y que, gracias a ella, lograba un lugar de honor sin argucias ni maniobras políticas que afeaban la escritura misma. La ausencia de promoción extraliteraria es esencial en la recepción salaverriana, en que únicamente cuentan los valores morales de la obra examinada. Cuestiones de estilo son absolutamente secundarias, como demuestra el hecho de que nuestro autor exprese su más ferviente admiración hacia la vitalidad del discurso ramoniano y censure el desenfreno erótico de la novela *Gran Hotel*. Por muy innovador que sea un estilo, por muy fascinante que sea una obra literaria, si no contribuye a fortalecer el vigor de las costumbres hispánicas carece por completo de valor.

Salaverría no escatima elogios hacia Ramón porque se ha desvinculado completamente del sonsonete político en que se había convertido el tratamiento del llamado “problema de España”, cree que superando esta cuestión en el terreno conceptual se reconocerán los méritos nacionales, gracias en parte a los progresos que experimentarán las letras liberadas de la función redentora:

la gracia de *clown* de Gómez de la Serna, pero pasada y repasada por la literatura, y precisamente por la más nueva literatura, me produjo una sensación de alumbramiento. Como de aparición de un nuevo mundo. [...]

en Ramón Gómez de la Serna esta literatura al menudeo tenía un aire contento y animador de martillero de gran subasta que vende retales y chapucerías a montones. [...]

Aquella simpatía desbordante, aquella franqueza y cortesía, aquel gracejo francote, aquel atractivo irresistible de toda la persona. Y yo también, naturalmente, ingresé en la lista inexorable. Fui convidado a cenar una noche en Pombo [Salaverría, 1930c: 102-105].

En *Pombo*, la crónica general de los eventos organizados por Ramón en el mítico café madrileño, encontramos documentadas varias asistencias de Salaverría a banquetes o fiestas vanguardistas: la primera se produjo con motivo del convite con que se agasajó a Francisco Grandmontagne (8 de junio de 1921);<sup>42</sup> la segunda, en el banquete en honor de Don Nadie (6 de mayo de 1922)<sup>43</sup>; la tercera, durante el Primer Lectisternio Pombiano (17 de octubre de 1922)<sup>44</sup> y, la cuarta, con motivo del banquete en honor de Enrique Díez-Canedo (20 de noviembre de 1922).<sup>45</sup> La importancia de esta tertulia arranca a nuestro autor dos subcapítulos de reflexiones sobre la necesidad de mantener la costumbre de asistir a las veladas y reuniones literarias de café, tradición que defiende por su antigüedad y por su sabor romántico, tal y como ya había expuesto en *Instantes* (1927). Una de las razones por las que Salaverría estima tanto la figura de Ramón es la consideración que le merece el impulsor y recuperador de esta costumbre:

Claro es que para llegar a este resultado de espiritualización de las cosas estúpidas hace falta poseer previamente un amor, y aquí el literato, no olvidándose de su naturaleza española, y por añadidura madrileña, concede al café un afecto más que cordial, puesto que es devoto. [Salaverría, 1930c: 116]

Ramón representa para nuestro autor la demostración de que es posible innovar en el campo de las letras partiendo de premisas que reivindican la españolidad como conjunto

---

<sup>42</sup> Asistieron, entre otros: Ricardo Baroja, Ramón Pérez de Ayala, Enrique de Mesa, Manuel Bueno, Américo Castro, Ramón de Bastera, Enrique Díez-Canedo, Azaña, Ortega y Gasset, Jiménez Fraud, Azorín, Luis Araquistáin, Eduardo Marquina, Manuel Machado, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez.

<sup>43</sup> Salaverría aparece en una foto junto a Valle-Inclán, Luis Araquistáin y Ricardo Baroja. También asistieron Guillermo de Torre, Melchor Fernández Almagro, Pedro Salinas, Mauricio Bacarisse, José Bergamín, Bagaría y Zuloaga.

<sup>44</sup> Asistieron: los hermanos Gutiérrez-Solana, M.F. Almagro, Casas, Edgar Neville y Francisco Vighi.

<sup>45</sup> Fue uno de los más multitudinarios: Eduardo y Rafael Marquina, Américo Castro, Antonio Espina, José y Manuel Gutiérrez-Solana, José Ortega y Gasset, Alberto Insúa, Eugenio d'Ors, Fernández Almagro, José Bergamín, Antonio Marichalar, Edgar Neville, Gómez de Baquero, Francisco Vighi, Mauricio Bacarisse, Cipriano Rivas Cherif, Araquistáin, León Felipe, Pedro Garfias, Bagaría, Alfonso Reyes, Jean Sarrailh.

de valores legítimos a la hora de poetizar, más allá de partidismos políticos. Además, Ramón es el intelectual “afirmativo” por naturaleza, puesto que santifica los objetos vulgares y los transfigura, convirtiéndolos en aptos para ser objetos estéticos mediante un amor incondicional. Esta tarea de transfigurar la tradición hispánica como un conjunto más de elementos pintorescos es considerada como Salaverría como la obtención por parte de Madrid de la capitalidad cultural, frente a otras aventuras emprendidas en antiguas colonias y en la periferia peninsular. Hasta la llegada de Ortega y Ramón, la literatura en castellano se había empeñado en huir del centro del mundo hispánico, de la metrópolis. Para nuestro autor, únicamente desde Madrid o desde la imitación de los modelos de la Corte natural es posible alcanzar la universalidad.

Salaverría intuye el carácter *miliciano* del que no se escapa ninguna Vanguardia, y lo elogia como la única forma de *llamar al orden* en un contexto que había perdido cualquier noción de sentido unitario. En efecto, los vanguardistas forman filas alrededor del manifiesto nuevo, el *pronunciamento*, y se lanzan a la conquista de un espacio público que les estaba vedado o no existía:

La seducción del nombre de Pombo, obrando en las imaginaciones juveniles de provincianos y americanos, ha ejercido de fuerza reclutadora; pero donde faltaba esa seducción y recluta voluntaria, allí estaba el propio Gómez de la Serna haciendo de sargento reclutador” [Salaverría, 1930c: 119].

Las energías creadoras que vagaban por los márgenes de la vida española son llamadas a la capital. En el ideario salaverriano se considera el fenómeno modernista-noventayochista una irrupción de indisciplina extranjerizante que dispersó y debilitó la potencia creadora hispánica. Una vanguardia o avanzadilla nacionalista basada en la reactualización de la literatura y la cultura españolas de los siglos XVI y XVII, y aliada con un régimen de poder autoritario, era la forma por la que suspiraba nuestro autor para tratar de reactivar (regenerar) la vida social española. Basterra es quien dio los primeros pasos hacia una escuela literaria de estas características, y Giménez Caballero es quien mejor quiso desempeñar este papel propagandístico hermanado con Falange Española y con la dictadura militar de Franco.

Como no podía ser de otro modo, el triunfo ramoniano es contrapuesto al fracaso de los escritores finiseculares, que, según Salaverría, trataron de suplir su falta de liderazgo social con “gestos” o “acrobacias” destinadas a ganar notoriedad ajena a cualquier programa estético real:

¿Desde cuándo no había dado España un espécimen tan singular como Gómez de la Serna? Las gentes del 98 querían ser y no podían. Toda la preparación gesticulante de Maeztu no conseguía reclutar un solo adepto; se sonreían y pasaban. Baroja, en su sostenido vaivén, arriba y abajo por la calle de Alcalá, conseguía arrastrar a cuatro tipos con aire de fracasados o que su predicación pesimista condenaba a tener que fracasar. Unamuno, con todas sus cualidades para actuar en público y hablar a grupos, al final resultaba que le huían los prosélitos, como a ciertos sacamuelas desorientados” [Salaverría, 1930, 121-122].

Esta concepción de la vida literaria como una búsqueda incansable de aliados no deja de ser única en Salaverría, un crítico para el que todo lo que queda fuera de la escritura es más importante que la escritura misma. Nuestro autor, al situarse frente a otro escritor, analiza el impacto que han tenido sus obras, enjuicia la forma en que el retratado ascendió socialmente, trata de cuantificar el efecto social del libro y el artículo de fondo, llama fracasado a cualquier proyecto que, en vida del autor, no haya podido movilizar a las masas para conseguir alguna conquista social efectiva. Salaverría no quiso entender que la obra de Unamuno, Azorín o Baroja no perseguían con urgencia una revolución política anarquizante. Su acusación, o forma parte de una difamación consciente o es consecuencia de un presupuesto teórico en que la obra literaria o suscita una polémica inmediata o no debe existir. Esta concepción de la escritura no deja de sorprender en un defensor de la cultura tradicional (la de libro y butaca), puesto que lo acercaría irremediabilmente a una visión fundamentalmente periodística del oficio de escribir. Por esta razón Raquel Sánchez García, autora del interesante artículo, citado anteriormente, “José María Salaverría y la profesionalización del escritor” (*Revista de literatura*, LXV, 129, Madrid, CSIC, 2003, pp.145-165.) creía que las intuiciones principales de nuestro autor eran de una gran modernidad, y entraban en franca contradicción con algunas convicciones heredadas de una premodernidad aristocrática entendida como tradición a respetar. De haber abandonado estos prejuicios culturales, nuestro autor se hubiera sumado a la pléyade de escritores nacionalistas que trataron de extender su ideal a través de la nueva estética, en lugar de replegarse en formas anteriores de creación literaria (popularismo en poesía y realismo primitivo en novela), reservando el ensayo y el artículo como vehículos de información o pensamiento volanderos, livianos, prescindibles.

La elegía dedicada a Basterra encaja en esta difícil y conflictiva combinación de caminos contemporáneos difícilmente encajados sobre herencias del pasado. Tras una primera parte muy retórica, el retrato de su amigo pasa a examinar el círculo bilbaíno reunido alrededor de Unamuno (en que figuraban, además de Basterra y el propio

Salaverría, “media docena de hombres que hubieran podido brillar como escritores”, como el doctor Areilza y Leopoldo Gutiérrez). A continuación, es objeto de análisis la peculiar carrera literaria de Bastera, que el autor juzga interesante y provechosa para España pero truncada por la patología mental y la muerte sobrevenida en 1928.

En estas páginas, Salaverría expresa una sincera admiración pero también una no menos franca decepción ante los libros de Bastera, que juzga por debajo de su capacidad. Una vez más, no es el estilo y, ni mucho menos, el contenido, lo que perjudica la obra del retratado, sino su falta de poder de convocatoria. Su amigo no pasó de figura interesante porque no fue un escritor profesional ni se atrevió a llevar hasta sus últimas consecuencias el ideal que propugnaban sus libros. Sin embargo, la historia ha vuelto a desmentir a nuestro autor, que no menciona la dirección ideológica de la revista *Hermes* y que incluso llega a situarse a él mismo entre las principales influencias que condicionaron el discurso de Bastera, quien sí logró un amplio favor entre las generaciones de preguerra y postguerra que reivindicaron su figura. A la vista del contenido de libros como *El muchacho español* (1918) o *Alma vasca* (1921), más bien parece que la influencia habría partido de Bastera hacia Salaverría, y no al revés.

En varios puntos del capítulo es posible advertir estas reticencias hacia el autor de *Las ubres luminosas*:

En toda su obra se sospecha la irresolución del *amateur* que, al publicar un trabajo, parece estar pidiendo excusas a los verdaderos profesionales. También se observa lo fácil que era a dejarse influir. Primero y sobre todo por Unamuno, especialmente en el verso retorcido y áspero que él, con su mayor finura poética, lograba realzar, a veces de un modo incomparable; luego por Ortega y Gasset; en cierto momento, por mí; acaso por Maeztu más tarde; y al final cayó en las redes de los vanguardistas, que fue como la antesala del manicomio y de la inmediata muerte” [Salaverría, 1930c: 69].

Así pues, nuestro autor juzga como falta de autonomía o seguridad el haber cambiado de estilo y el haber intentado lograr un discurso más persuasivo desde posiciones claramente influidas por el futurismo, el ultraísmo y el creacionismo, las disciplinas que Bastera vio desarrollarse en la escena literaria española antes de morir. Salaverría considera una virtud no abandonar nunca formas estilísticas que considera universales o situadas más allá del paso del tiempo, porque abandonarse a las modas formales es un modo de reclamar público cuando un mensaje no es suficientemente potente como para imponerse sin ayudas propagandísticas.

Así pues, en esta encrucijada, ¿qué actitud vital propone nuestro autor para el intelectual? Salaverría arremete continuamente contra Unamuno, Bueno y Maeztu por haber abandonado la senda de la literatura para sacar partido del periodismo y la política y, en cambio, reprocha a Basterra su timidez y su incapacidad por creer en la fuerza de sus artículos y sus poemas lanzados contra un público ávido de novedades y energías renovadoras. La respuesta vería la luz cuatro años después de la publicación de *Nuevos retratos*, en el opúsculo titulado *El instante dramático*, libro dedicado a reflexionar sobre los efectos del advenimiento de la República sobre la vida española. El camino propio del escritor es el de obedecer al hombre de acción, el de ayudarle en su ascenso para que pueda reformar debidamente la sociedad sobre la que opera su mandato benefactor. El intelectual es satirizado como un ser inútil, cuando no un envilecedor de las costumbres, siempre que no reconozca la superioridad moral del soldado, el caudillo, el redentor, el héroe. La escritura debe orientarse a la acción política o será acusada de decadente, de afeminada, de incapaz de aportar progreso.

Por esta razón se destaca de Basterra su vertiente ideológica más implicada con las exigencias de la sociedad española: “Sintió la ambición de la vida pública y de la acción política y, durante algún tiempo, estuvo en Bilbao entrenándose como orador callejero. Para eso inventó su doctrina del “carlostercismo”, o sea la política del gobierno ilustrado a la moda del buen monarca Carlos III” [Salaverría, 1930: 169].<sup>46</sup> Aunque Salaverría considera a Basterra un poeta nato, es decir, un ser humano dotado de la delicadeza lingüística y el sentimiento del paisaje suficientes como para escribir versos, parece que conceda más importancia a la orientación ideológica de sus dos principales ensayos (*La obra de Trajano* y *Los navíos de la Ilustración*), obras en que la noción de imperio jugaba un papel muy importante en la vertebración de un Estado cualquiera. Las obras en prosa se considerarán más útiles que los versos cuya composición, tal y como ya hemos leído, contribuiría a la locura del autor malgrado que desconocía el efecto que producirían sus obras en un futuro próximo.

---

<sup>46</sup> Salaverría no fue nada ajeno a concepciones muy similares. Véase la novela *El rey Nicéforo* (1923), texto en que se advierte de forma más transparente un poder monárquico con ambiciones de reformar la sociedad que gobierna.



### 3.3.- Ensayos histórico-políticos.

#### 3.3.1.- *La afirmación española.*

Sin duda alguna, *La afirmación española. Estudios sobre el pesimismo español y los nuevos tiempos* (Barcelona, Gustavo Gili, 1917) no es el ensayo político salaverriano más penetrante, pero sí el más significativo y el que mejor compendia su peculiar pensamiento nacionalista. En sus primeras palabras, el mismo autor se encarga de indicarnos la centralidad del texto entre su producción literaria:

¿Por qué se ha empeñado mi pluma en perseguir esta campaña de la “afirmación española”?...

Lo extraño e interrogable no es que la campaña se hubiese emprendido por alguien; lo inaudito e incomprensible es que los mismos españoles, aquellos que sin duda se asignan mayor inteligencia, hayan podido sorprenderse de que un escritor español levante el grito alarmado, frente al peligro de la guerra cercana y ante la modorra negativa, del intelectualismo nacional.

Esta función reactiva, conversa y vigilante, que ha adoptado mi pluma, parece que habría de ser lógica, desde luego comprensible y además secundada por otros españoles conscientes o morales. Pero no ha sucedido así [Salaverría, 1917: 7-8].

Las palabras del autor son vagas y desconcertantes, y aun así trascendentales para entender su evolución ideológica y, acaso, la de la intelectualidad conservadora española durante las primeras décadas del siglo XX. En primer lugar, parece que a Salaverría le interesa mucho aparecer como un “converso”; pero, en realidad, ¿escribió algún libro no nacionalista? *El perro negro*, de 1906, *Vieja España*, de 1907, y los textos que hemos ido tomando como referencia para catalogar el pensamiento del primer Salaverría, ¿no contienen en esencia el mismo mensaje autoritarista que los textos pertenecientes a esta “campaña de afirmación” de que habla el autor? Éste es experto en promocionar imágenes distorsionadas de sí mismo, y un estudio del texto de 1917 no debe ser más que un acto de desvelamiento de las estrategias utilizadas por el escritor para inventar una historia autobiográfica capaz de otorgarle notoriedad. Quizás uno de los valores más interesantes de Salaverría sea precisamente su capacidad por organizar una campaña publicitaria de sí mismo, manipulando su propia biografía, falseando la historia de sus textos, publicando escritos cuyo objetivo sea la justificación de sus propios actos.

Salaverría pertenece a una promoción de escritores que, surgidos de los últimos coletazos del regeneracionismo y el modernismo y reunidos en torno a la revista *Hermes* (1917-1922), Bastera y Sánchez Mazas, entre ellos, tienen en común una concepción guerrera de la escritura, una orientación fundamentalmente política y una idea muy consistente de lo que debe ser España: un imperio doblemente inspirado por Roma, tanto por su esplendor militar durante la Antigüedad como por su fundamentalismo católico posterior. La experiencia entre los redactores y colaboradores de *Hermes* no “convirtió” a Salaverría, sino que lo hizo entrar en contacto con unos intelectuales cuyo pensamiento era muy afín al suyo, y que se proclamaban reaccionarios y conservadores sin ningún pudor.

Sobre Bastera y *Hermes* ha escrito José-Carlos Mainer:

No extrañe [...] que la mezcla de futurismo grandilocuente, vasquismo telúrico y exaltación del nacionalismo español que proponía la poesía postmodernista de Ramón de Bastera sea una fórmula artística saludada con entusiasmo por los redactores de *Hermes*, que promueven en “La Bilbaína” un homenaje a su figura, curiosamente coincidente con los febriles preparativos de elecciones del año 1918 [Mainer, 1974: 169].

Tampoco resultará extraño que Salaverría descubriera las posibilidades del País Vasco como materia literaria a través de los versos de Bastera, en la forma como lo encontramos en el libro *Alma vasca* (1921). Asimismo, el texto programático de 1917 incluye algunos pasajes que han de relacionarse con esta estética cesarista desarrollada fundamentalmente en las obras de Bastera: “Desde los tiempos de Roma hasta hoy, ningún otro pueblo ha realizado una obra tan grande de universalidad como la España del Renacimiento” [Salaverría, 1917: 54]. Hasta 1914, nuestro autor sólo había podido sintonizar con el Azorín maurista y, puntualmente, con Galdós y doña Emilia Pardo Bazán. La relación con Unamuno, tanto presencial como epistolar, se interrumpió en el momento en que la intelectualidad española se dividió en germanófila y aliadófila y, un poco antes, cuando Salaverría atacó a Unamuno por primera vez en el libro *A lo lejos* (1914). La verdad es que el epistolario mantenido entre ambos, cortés e inspirado, recoge muy pocos momentos de encuentro entre los dos pensadores.

Así pues, a la altura de la Primera Guerra Mundial, Salaverría encuentra por fin su lugar en la cultura española como uno de los líderes de una nueva estética que fundía el clasicismo con el imperialismo político.<sup>47</sup> Por esta razón se atrevió a iniciar su campaña

---

<sup>47</sup> Como obra especialmente representativa de este modo de entender la cultura española y el papel de la creación literaria podríamos citar *La obra de Trajano*, de Bastera, publicada en Madrid por Espasa-Calpe en

contra Costa, Unamuno, Maeztu y Manuel Bueno, acusándoles de irresponsables, de practicar sistemáticamente una “obscenidad negativa y disolvente” a la que opone su noción de “optimismo trágico” [Salaverría, 1917: 8-9]. España es un país radicalmente distinto a las demás naciones europeas. Un optimismo que considere sus valores intrínsecos como fuente de regeneración ha de adaptarse a la condición “trágica” del carácter español. Por lo tanto, la ideología nacionalista salaverriana no podrá tener como objetivo la felicidad del pueblo ni la reactivación de la economía, sino únicamente el retomar las misiones trascendentales y civilizadoras que, presuntamente, encarnan el destino de España. Así pues, los hechos diferenciales de la nación no constituyen ningún *atraso*, sino un *carácter*, una naturaleza incomprendida que no debe compararse a los ideales de plenitud forjados por otra civilización aparte, Europa.

Coincide esta escenificación de la “conversión” con uno de los ataques más furibundos a la generación del 98 que se han escrito nunca (cap.V). La idea matriz del ensayo es sencilla: frente a quienes postulan la europeización del país, Salaverría se autoproclama portavoz de todos aquellos que desean anteponer lo español a lo foráneo, en un intento por desmentir a los regeneracionistas en bloque, fundamentalmente a Costa, a Maeztu y a Unamuno, quienes reciben más dardos de Salaverría. ¿Qué datos posemos para negar que, a la altura de la Primera Guerra Mundial, nuestro autor se “convirtiera” al nacionalismo? La existencia de fragmentos antirregeneracionistas ya desde las crónicas que integran *Vieja España* (1907), los ataques a Unamuno formulados en *A lo lejos* (1914) pero, sobre todo, el artículo *La atonía española. Falta de idealidad*, publicado el 15 de octubre de 1904 en el periódico madrileño *El Gráfico*, cuando en teoría nuestro autor aún simpatizaba con el obrerismo sentimental de Martínez Ruiz. Todos estos textos revelan que desde sus primeros pasos importantes, Salaverría era un autor imperialista que desconfiaba del Progreso moderno como fuente de regeneración nacional.

Es por esta razón que en *La afirmación española* se ofrece una visión muy simplificada del pensamiento político de Unamuno. Salaverría acusa a su compañero de generación de europeizante a secas, cuando un vistazo, por superficial que sea, a las teorías unamunianas descarta por completo la tesis salaverriana. El rector de Salamanca jamás perdió de vista la idiosincrasia nacional, sino que, lejos de eso, trabajó incansablemente para forjar una imagen cultural de España y una interpretación viva de su historia. Lo demuestra el hecho de que nuestro autor tome constantemente ideas de su admirado pero denostado compañero de generación. Así pues, ¿cómo se entiende esta insistencia por afirmar algo a

---

1921. El prólogo de este texto contiene todos y cada uno de los tópicos de este pequeño movimiento

todas luces falso, en 1914 (*A lo lejos*), en 1917 y en 1926 (*Retratos*)? La cuestión es interesante porque, probablemente, a esta actitud contraria a Unamuno debe Salaverría tanto su notoriedad póstuma como su fama de escritor dominado por todo tipo de rencores y malas pasiones.<sup>48</sup>

Ahora bien, ¿qué nos interesa resaltar de estos ataques injustificados a Unamuno? Salaverría o bien no conocía a fondo el ensayismo unamuniano, algo posible gracias al carácter estrictamente autodidacto de nuestro autor, cuyas lagunas en materia de libros coetáneos son evidentes, o bien, lo que es más plausible, le interesaba no reflejar la verdad para ofrecer una visión sesgada, propagandística, de la obra del autor de *En torno al casticismo*. Una exposición rigurosa de sus doctrinas hubiera dificultado sobremanera la capacidad de persuasión de Salaverría.

Por estas razones, la crítica literaria salaverriana se estructurará como un discurso vinculado íntimamente a la política y la ideología. La patria es el valor absoluto de la ética salaverriana: la obra “buena” es la que servirá mejor al destino de España. La obra estéticamente apreciable será aquella que cumpla con este destino con mayor economía de medios, con más sobriedad estilística, con más impulso “afirmativo”. Quizás la parte más aprovechable de este ideario resida en el desprecio del decadentismo y en el cansancio por el tratamiento recurrente del llamado “problema de España”. Ciertamente, llegaron a ser tantas y tan variopintas las teorías forjadas para “regenerar” a la patria, que no debe sorprendernos la aparición de intentos más o menos violentos de zanjar la cuestión a medida que avanzan las décadas del nuevo siglo. *La afirmación española* sería uno de ellos, o por lo menos así deseaba presentar su libro el Salaverría de 1917. Esta fatiga ante la relación sistemática de las desgracias internas está detrás de frases como la siguiente: “Existe ya un verdadero morbo intelectual en España, que se significa así: masoquismo, o complacencia histórica y casi delirante en el autodesprecio” [Salaverría, 1917: 12].

Afirmaciones como ésta convierten a Salaverría en uno de los más destacados teóricos sobre el fenómeno noventayochista. No resulta arbitrario, pues, que críticos estrictamente contemporáneos (Ricardo Senabre o José Luis Bernal Muñoz<sup>49</sup>) se interesen

---

imperialista reunido alrededor de la revista *Hermes*.

<sup>48</sup> Así lo retrata Baroja en su volumen “Desde la última vuelta del camino. Memorias: El escritor según él y según los críticos” (1944), incluido en el volumen VII de sus *Obras completas* (Madrid, Biblioteca Nueva, 1949, pp.387-492.)

<sup>49</sup> En su libro *¿Invento o realidad? La generación española de 1898* (Valencia, Pre-textos, 1996), Bernal Muñoz situaba a Salaverría en la lista los estudiosos más destacados del fenómeno del 98. Asimismo, el profesor Senabre estudiaba en su artículo “98 y 27: Acciones y reacciones” (*Ecos de la generación del 98 en la del 27*, Madrid, Ediciones Caballo Griego para la Poesía, 1998) la recepción de formas poéticas vanguardistas por escritores de la promoción finisecular, otorgando a Salaverría cierta representatividad como crítico literario dentro de su generación.

por las categorizaciones de nuestro autor que, si bien es cierto que interesadamente, ofrecen una visión muy particular de la cuestión. Como es sabido, la enorme masa de crítica literaria agrupada alrededor de la denominación “Generación del 98” se divide entre quienes piensan que existe una generación “modernista” y una “noventayochista”, y quienes piensan que todas las direcciones iniciadas en una fecha próxima al Desastre forman parte de una misma línea o actitud espiritual cuya denominación sería unitaria. Salaverría simplifica drásticamente la cuestión y afirma que todos aquellos escritores de principios de siglo practican “el tono negativo” denunciado en su ensayo de 1917. Decadentismo, modernismo, simbolismo, castellanismo, noventa y ocho... Salaverría contempla el período comprendido entre 1898 y 1914 como un enorme esfuerzo por negar a España, no importa desde qué escuela artística concreta, y por lo tanto se dedica a combatirlas todas desde la estética en la cual ha encontrado un cauce para sus ideas de siempre: el clasicismo imperialista de los directores de *Hermes*. Si debemos situar a Salaverría en algún movimiento o escuela literaria que explique satisfactoriamente su ideología, no cabe duda de que el lugar que le corresponde se halla entre los escritores algo más jóvenes que él, especialmente al lado de su amigo Bastera, con quien compartió, en cierto modo, el mismo papel que le reservó la historia literaria el autor de *Las ubres luminosas*:

Ramón de Bastera acabaría siendo el precursor de una poesía de la España imperial cuando Ernesto Giménez Caballero, editor póstumo de su *Vítrulo* en el marco de *La Gaceta Literaria*, lo convirtió en uno de los precedentes artísticos del fascismo español: los Manuel Aznar, Pedro Mourlane Michelena, Rafael Sánchez Mazas, Joaquín Zuazagoitia, etc., al pasar a la redacción de *El Sol*, crearían, a principios de los años treinta, el vocabulario y las ideas que tanto influirían en el estilo político de Falange Española [Mainer, 1974: 170].

Salaverría llevó a cabo en prosa una tarea discursiva muy similar a la que su compañero desempeñó en sus versos. Así, en lugar de analizar el pasado inmediato, nuestro autor desea borrarlo para construir un ensayo tremendamente reiterativo, un discurso orientado a la persuasión muy poco denso en ideas pero muy cerrado en torno a la afirmación a ultranza de los valores que rigieron la sociedad española de los siglos XVI-XVII. *La afirmación española* es un manifiesto, no una exposición argumental detallada. Las ideas que contiene son la idea el título formulada de diversas maneras con una intención clara: crear en el lector una ficción de urgencia, expresar un sentimiento de batalla, presentar un programa mesiánico. Es habitual en esta prosa de confrontación la utilización de léxico militar. Bastera y Salaverría, sin practicar el futurismo ni ninguna vanguardia estética concreta, cumplen en España el papel de Marinetti: inspiran una reacción violenta y

animan con su carrera literaria a la redención nacional mediante una guerra sangrienta que devuelva lo que entienden por higiene ideológica al país. Algunas frases del ensayo pueden perfectamente recordarnos al tono y la atención de un manifiesto futurista: “El trabajo, el juego, la risa la fuerza; esto hace buenos a los hombres” [Salaverría, 1917: 105].

Fue una moda en España hacer literatura analítica y negadora. Todos seguimos esa moda... Yo mismo confieso haber pecado mucho.

Pero yo me asusto de esa obra nihilista, estúpida acaso, seguramente estéril, porque el pesimismo ciego y mecánico no puede conducir a ninguna clase de éxito o prosperidad. Ha llegado la hora de afirmar. Es el momento en que las razas deben reconcentrar sus fuerzas, sus recursos, sus tradiciones, sus ideas, sus materiales de cualquier género, como en las grandes crisis nacionales, como si las fronteras estuviesen ya violadas y el país invadido. Decir: ¡sí! [Salaverría, 1917: 16].

Leyendo *La afirmación española* se entiende por qué nuestro autor, junto a su amigo Bastera, fue considerado un escritor que profetizó el Alzamiento de 1936. Sin que existiera ningún rastro de fascismo en el espectro cultural europeo, y mucho menos de falangismo, fenómeno circunscrito a los años 30, el pensamiento desarrollado en este texto de 1917 ya reúne todas y cada una de las características del tipo de extrema derecha que triunfaría en España durante la Guerra Civil: desprecio por la intelectualidad; intuición de que el “pensamiento analítico”, es decir, racional, es peligroso para la integridad social; exaltación del concepto de “raza” en su sentido más excluyente;<sup>50</sup> combate frontal contra el obrerismo (considerado por Maeztu y nuestro autor una sistematización del rencor); centralismo territorial; negación de la existencia de identidades dentro del estado; consideración del catolicismo como principal aglutinante nacional; abolición de la representatividad parlamentaria (considerada una excrecencia intelectualista); anticapitalismo; desprecio del burgués; estética clásica y sobria; noción de guerra o revolución permanente; llamamiento a la colaboración popular urgente contra elementos disolventes; etc.

Como suele hacer en sus textos de crítica literaria (considerar el libro como un híbrido puede resultar fructífero) Salaverría no deja nunca de ofrecer fragmentos autobiográficos que nos ayudan a comprender tanto sus reacciones como sus constantes ideológicas. El siguiente párrafo nos permite reconstruir el motor ideológico de un libro anterior, *A lo lejos* (1914), lo que viene a indicarnos que la importancia de los libros

---

<sup>50</sup> Unamuno maneja constantemente este término en su oceánica producción ensayística, con un sentido muy distinto al utilizado por Salaverría.

americanos del autor no reside en su análisis de la realidad diferente, sino precisamente en el reconocimiento de la propia identidad a partir del sentimiento de ausencia o abandono:

Viviendo en la Argentina, yo me acostumbré a sentir el fuerte hálito de aquellos pueblos afirmativos. Existe allí un optimismo intenso, frondoso, orquestal. Primeramente me pareció absurdo, demasiado oratorio, con exceso crédulo e infantil. Después abrí mi alma al respeto, y ahora estoy convencido de que los pueblos necesitan, si puede ser más que las personas, de los sagrados velos de la ilusión alentadora, y de una confianza ciega en la obra de su pasado y su porvenir... [Salaverría, 1917: 21].

En este punto parece indudable que Salaverría tenía razón, como confirmó Ortega y Gasset cuando, en su *Rebelión de las masas*, afirmaba que todo proyecto estatal necesitaba infundir ilusión a sus componentes para evitar la dispersión. Como Salaverría, Ortega lamentaba el olvido y la marginación del ejército, reducido a un cuerpo inútil a la hora de iniciar empresas aglutinadoras, veteadoras, consolidadoras de un tejido social reunido en torno a un proyecto común. Salaverría lamenta la indiferencia ante los problemas internos de España, intenta inspirar en sus obras el interés por solucionarlos sin caer en la complacencia patológica de perseguir obsesivamente la idea matriz de la patria. Para conseguir este objetivo reclama una literatura puesta al servicio del Estado (idea central que recogerá Giménez Caballero en *Arte y Estado*, de 1935), tal y como ha ocurrido en Francia a lo largo de los siglos:

En Francia, por ejemplo, antes de la guerra actual, han podido registrarse momentos infelices, crisis lamentables, en que se acusaba de abusos al Ejército, a la Justicia, a los ministros; pero a nadie se le ocurrió decir que Francia era un objeto mínimo, y que los organismos esenciales de Francia eran cosas despreciables [Salaverría, 1917: 24].

La afirmación de Salaverría es exacta: ni Racine, ni Corneille, ni Voltaire, ni los enciclopedistas, ni Hugo, ni George Sand, ni siquiera Zola se plantearon jamás que Francia no pudiera exportar valores de progreso al exterior, ni arreglar sus propias dificultades sin tener que importar doctrinas redentoras del exterior. Rápidamente, nuestro autor desvela cuáles son los factores disgregadores que han impedido en España una continuidad de afirmación patriótica parecida a la francesa: “la literatura, la política radical y el regionalismo catalán y vasco” [Salaverría, 1917: 26]. En esta visión, los intelectuales se han dedicado a minar los pilares del estado con su propaganda morbosa, intoxicando de pesimismo y decadentismo al pueblo; los políticos exaltados (nuestro autor se refiere explícitamente más

adelante a Lerroux y Pablo Iglesias). Con su republicanismo anarquizante y su socialismo, respectivamente, han acabado de socavar las tradiciones vivas del país; por último, los regionalismos han parasitado el erario público y han desestabilizado la centralidad de la única ciudad capaz de liderar España, naturalmente, Madrid.

Ortega volvió a coincidir, en su libro de 1921, con nuestro autor al señalar la necesidad de que la sociedad española no se fragmentase en una serie de “compartimentos estanco” que aislaban a cada oficio, cada gremio, cada rama del saber, cada clase social a un egoísmo que perjudicaba al todo que debía ser armónico. Ahora bien, mientras Ortega abogaba por la construcción de un proyecto estatal dentro de los horizontes del liberalismo y en el seno de una Europa unida, Salaverría describía, cuatro años antes, el advenimiento de una ola de moralidad que regeneraría el espíritu patriótico de los españoles. Las potencias debilitadas por la guerra “miran, a través de su angustia, a esta España próspera e íntegra que podrá mañana, con su fuerza, su opinión o su prestigio, pesar en los acontecimientos de posguerra” [Salaverría, 1917: 102]. Nuestro autor no vislumbra la unión de Europa, piensa como un idealista decimonónico, es partidario del equilibrio entre potencias enfrentadas que tratan de imponer sus preeminencias, sus modos de entender el mundo, sus costumbres y su cultura, a partir de guerras y anexiones.

En el capítulo IV, Salaverría recomendará el aislamiento total respecto a Europa, considerando que “el europeo (lo que en cierto sentido histórico y cultural llamamos europeo) siempre es un enemigo del ser y de la tradición de España” [Salaverría, 1917: 29]. La cultura cosmopolita disuelve la ilusión por lo patrio (como se ve todas las ideas de *La afirmación española* confluyen en el mismo vértice), y la influencia de las letras extranjeras es estrictamente perniciosa. Los valores regeneradores de España han de buscarse en sus clásicos, en el teatro vituperado por los franceses, y en el pasado heroico que reivindican las obras del ciclo castellano: la Conquista, la creación de la civilización hispanoamericana, las campañas de Carlos I y Felipe II, etc.

La interpretación que da Salaverría al fenómeno de la Generación del 98 no necesita glosa:

La calle, en la época del tratado de París, estaba colmada de voces disueltas e incoherentes. La petulancia y la impertinencia reinaban libremente. Se estableció la moda de la negación, como un resto del romanticismo. Pero si el romanticismo del año 30 afectaba principalmente a la literatura y era de índole personal, este nuevo romanticismo se ensayaba en el campo de la política y de la nación, y dejaba en cambio un margen de optimista orgullo para el individuo. De modo, pues, que el bizarro y gesticulante romanticismo del 98 era bastante más egoísta y jactancioso que el del año 30 [Salaverría, 1917: 36-37].



La posición de Salaverría, instalándose en la reacción pactista y transigente, no deja de coincidir con la universal categorización del arquetípico intelectual noventayochista: ególatra e inconformista. Ahora bien, a nuestro autor le interesa (y a ello orientará sus argumentos) presentar la arrogancia de un Maeztu o un Unamuno, no como una muestra de interés real por el destino de la patria, sino como una cuestión de byronismo mezclado con afán de lucro. De lo contrario, según el autor, pronto hubiera destacado algún miembro del grupo cuya labor se hubiera centrado en la acción política. Es posible que nuestro autor trasladara esta esperanza de ver medrar a un líder de Unamuno a Ortega, a la altura de 1914. Sin embargo, en *Retratos* (1926), Salaverría situaba al filósofo madrileño en la órbita de un noventa y ocho fracasado por falta de iniciativa.

Esta consideración del noventa y ocho como un movimiento “fracasado” no deja de ser llamativa. El desastre debería de haber movilizadado a una generación de intelectuales cuya misión providencial hubiera sido el relanzamiento español. Pero el pesimismo que definía a la promoción impidió que surgieran cabezas políticas capaces de hacer cambiar la situación del país. En 1917, Salaverría ha perdido la paciencia e inicia su campaña ultranacionalista porque ya no le convencen ni la revolución de las conciencias de Unamuno, ni la política conservadora de Maura o La Cierva, apoyadas por Azorín, ni el regeneracionismo reformista de Maeztu, ni el escepticismo de Baroja, ni el socialismo ni cualquier otra solución nacida en el seno del sistema liberal. Por lo tanto, empieza a reafirmarse en su postulación de un poder absoluto que aplaste el sistema parlamentario para implantar una monarquía absoluta o una dictadura ilustrada.

Como bien se comprende, el espacio cultural creado por sus compañeros de generación no puede interesar demasiado a un escritor obsesionado por encontrar un líder que redirija de súbito la dirección del país. Salaverría pedía hombres de estado autoritarios al fenómeno del 98, y se encontró con bohemios, novelistas, poetas, dramaturgos, eruditos, pintores, educadores, predicadores y hombres, como él mismo, de “café y tertulia”:

Era, pues, la ocasión muy propicia para que un movimiento espiritual revolucionario, nacido con tal impulso de violencia y de agrupación, se alzara con el dominio del país. Pero diversas causas contribuyeron a su fracaso. Primeramente, el grupo renovador contaba demasiados artistas y escritores, y muy pocos, o ningún político de fuerza; el grupo, como era lógico, se desvaneció espontáneamente, en las luchas y vanidades mezquinas propias de los cenáculos literarios [Salaverría, 1917: 39].

Una vez más, la “literatura” impedía la acción, era el factor decisivo que disgregaba las energías afirmativas de un grupo. Como suele, Salaverría opina que no debe hacerse

“demasiado caso de los políticos, los oradores y los literatos” porque son “gentes, por lo general, que realizan con dificultad sus funciones físicas, y a las cuales, por exceso de trabajo nervioso y falta de movimiento físico, les brota la queja y la amargura fácilmente” [Salaverría, 1917: 103]. Así pues, la opinión de los intelectuales es antihigiénica porque parte de un complejo de inferioridad que intenta disminuir la vida humana. A esta figura del escritor colapsado por rencores, nuestro autor opone diversos modelos: el caballero castellano de *Los paladines iluminados* (1926), los atletas de *Alma vasca* (1921), los gauchos o los soldados victoriosos españoles que se describirán en *El muchacho español* (1918).

Obsérvese que nuestro autor se está planteando una remodelación a fondo de la figura del escritor. *La afirmación española* es, en parte, un ensayo de crítica literaria y, además, un programa político; pero a la vez incluye una propuesta de intelectual como conspirador que trabaje incansablemente por alcanzar el máximo poder político. No es sorprendente que los intelectuales falangistas, Giménez Caballero a la cabeza, recogieran este ideario salaverriano y lo reactivaran en un contexto no muy distinto del de 1917, ya en los años treinta, para identificar a Falange como el movimiento que encauzaba la labor de todos los escritores tradicionalistas españoles. La cultura, para todos ellos, era un modo de preparar un golpe de Estado redentor.

Hay un pensador de la generación que se erige como la excepción que confirma la regla: Ganivet. Salaverría admiró al granadino durante toda su vida, y lo presentó como un ejemplo de lo que podría haber sido la promoción finisecular si los egoísmos no hubieran orientado su labor hacia luchas superfluas. Pero Ganivet era un escritor que supo conciliar regeneracionismo con nacionalismo, análisis reflexivo con misticismo, con idealismo, sin atacar la raíz identificadora del pueblo español, desde un enfoque no tomado prestado del exterior.

En los primeros hombres, como Ganivet, la protesta tenía un sabor interno, sincero, propiamente español; procedían de dentro para fuera, como en una reacción subterránea que brotase del seno peninsular y de la tradición española. Este es, también, el sentido de la obra de Oliveira Martins, el grande y generoso iberista.

Apenas enmudeció Ganivet, los jóvenes reformadores levantaron el grito, inventaron gestos, tiraron anárquicas bombas contra todo lo imaginable. Estos procedían, al contrario, de fuera para adentro [Salaverría, 1917: 44-45].

En su visión deliberadamente parcial de los hombres del noventa y ocho (en ningún momento se mencionan sus doctrinas claramente elogiosas de la historia, el carácter y el patrimonio españoles), Salaverría concluye en que un puñado de influencias extranjeras desviaron la atención de los escritores y redujo su capacidad de razonar sobre la realidad

española. Es curiosa esta acusación en un autor tan influenciado (como él mismo indica) por Schopenhauer, Goethe y Renan. Así, considera a Valle-Inclán como un mero imitador de D'Annunzio, a Maeztu como un casi traductor de revistas inglesas, a Azorín como un señor vestido de forma extravagante que estudiaba detenidamente a Montaigne y Anatole France, a Baroja como un imitador de Dickens, los novelistas rusos, Ibsen y Maeterlinck y a Unamuno como un políglota que devoraba todo lo europeo que encontraba.

Las lecturas de sus compañeros de generación, en general, están bien atribuidas aunque resultan estrechas e interesadas, porque a Salaverría le interesa mucho ocultar las influencias españolas sobre todos aquellos escritores: Galdós, Clarín, Palacio Valdés, Giner de los Ríos, fray Luis de León, Calderón, Gracián, Quevedo, Larra, Cervantes, ... la lista sería interminable.

Leyendo *La afirmación española* podríamos pensar que, en su rechazo frontal de tantos escritores contemporáneos, Salaverría pugnaba por ser un literato aislado, odiado por todos, que renunciaba a cualquier alianza o se resistía a figurar entre sus oponentes en los distintos actos culturales celebrados en Madrid. Sin embargo, existen multitud de datos que nos indican precisamente lo contrario: Salaverría no destestaba personalmente a los escritores que atacaba por escrito, y ni siquiera dejaba de admirarlos y leerlos. Podemos traer a colación algunos ejemplos. En el texto de 1917 leemos el siguiente juicio sobre Rubén Darío: “¡La gran estupidez de Rubén Darío, que pudo ser un gran poeta americano y se redujo al límite de un número más en el cortejo de los *metecos* parisinos, repetidores marginales de la mueca de París!” [Salaverría, 1917: 56-57]. Sin embargo, por una carta escrita por Juan Ramón Jiménez a J.L. Pando Baura, quien intentaba nombrarlo vocal para una comisión destinada a “entender en la erección de un monumento, en Madrid, a Rubén Darío”, sabemos que Salaverría figuraba en esa junta al lado de Palacio Valdés, Ramón Pérez de Ayala, Azorín, Antonio Machado, Gómez de Baquero, Eduardo Marquina, Emilio Carrere, Antonio Espina, Hoyos y Vinent y Enrique de Mesa, entre otros.<sup>51</sup> Así pues, Salaverría denostaba con violencia la obra de Rubén pero seis años después colaboraba para que le erigieran un monumento. Ejemplos análogos podrían multiplicarse: Salaverría critica el desenfreno sexual en algunas novelas de Ramón, y en cambio afirma haber leído con gusto *Senos*. Salaverría ataca a Unamuno constantemente desde 1914, y sin embargo el rector de Salamanca poseía un ejemplar dedicado de *Santa Teresa* (1920), enviada por su autor.

---

<sup>51</sup> Puede leerse esta carta en JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Cartas. Antología*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, (Edición de Francisco Garfias), p.121.

En definitiva, nuestro autor zanja la cuestión de su oposición a la crítica ejercida por los escritores del Desastre con una invitación a que inviertan el sentido de su labor propagandística:

Y es así que en el arte y la literatura españoles han dominado hasta hoy las normas y el tono nacidos de la llamada generación del 98. Es esta generación, por tanto, la llamada a liquidarse. a reinado ella durante un espacio de tiempo nada largo; sus hombres son todavía jóvenes, y en plena madurez de la vida les alcanza el proceso revisor [Salaverría, 1917: 67].

A Maeztu le alcanzaría el “proceso revisor” por aquellas fechas; Azorín venía reconvirtiéndose desde la adopción de su seudónimo, en 1904; Unamuno continuaría ahondando en las mismas direcciones de los primeros años del siglo XX, al igual que Baroja. Valle-Inclán se radicalizaría tanto en estética como en política... los caminos serían múltiples y, salvo el de Maeztu y Bueno, se alejarían de los presupuestos de nuestro autor.

Pero atendamos a las cuestiones propiamente políticas desarrolladas en el ensayo. Como no podría ser de otro modo, la Primera Guerra Mundial mediatiza las ideas de Salaverría, que trata de interpretar la catástrofe europea como un indicio más de que el progreso europeo no es más que una “superstición”. A describir este espejismo del presunto poder beneficioso de la europeización dedica todo el séptimo capítulo del libro. La lucha demuestra que Europa es mezquina, que existen valores aprovechables en la conciencia colectiva española que no conducen a una locura bélica. El progreso industrial y burgués (curiosamente, Salaverría coincide puntualmente en esto con otros teóricos de signo opuesto, como Araquistáin) ha traído la guerra como consecuencia directa. Desde posturas marxistas, la contienda no es más que una expansión de las clases burocráticas en busca de nuevos puestos en dominios coloniales cada vez más amplios. Un ahondamiento en la cultura española y su expansión imperialista hubiera evitado este desastre. España es una realidad *a priori* de carácter idealista, y no un conjunto de oficinas e industrias que deben crecer económicamente (esta idea vertebró el ensayo *Los conquistadores*, del año siguiente, en que se insiste en presentar las empresas militares españolas como la expansión de un ideal religioso y civilizador).

La experiencia del largo viaje por la Europa en lucha, narrada por Salaverría en *Cuadros europeos* (1916), es fundamental a la hora de entender algunas aseveraciones de *La afirmación española*. El contacto con las potencias beligerantes le ha hecho comprender que no se trataba de naciones objetivamente superiores:

He visto a los grandes pueblos, no en su posición pujante y magnífica del tiempo de paz, sino en su actitud inquieta, azorada, nerviosa, del día del peligro. Entonces he vuelto mis ojos hacia España, y he comprendido que los hombres que se llaman de primera clase no son, esencialmente, ni mayores ni mejores que nosotros [Salaverría, 1917: 96].

Un rasgo de las propuestas ofrecidas por Salaverría constituye un paso decisivo hacia la conformación de cualquier solución extremista de la derecha: el desdén hacia el partido conservador. El paso siguiente al descrédito de la opción reaccionaria en el parlamento es la acción directa. Maura representaba la opción tradicionalista y autoritaria necesaria para España. Maura era el hombre de estado fuerte, caballeresco y culto, que debía reconducir la nación hacia su nueva plenitud entre el concierto mundial. Así retrataba nuestro autor al líder conservador en *A lo lejos*, de 1914, como venía haciéndolo desde su entrada en la redacción del periódico madrileño. Sin embargo, tres años después, nuestro autor situaba a la derecha legalista en el mismo saco de negadores atrofiados que los socialistas, los republicanos y los intelectuales, dejando únicamente como margen la acción directa (la cursiva es nuestra):

En España no existe más gangrena que en otros países. Todo eso del pus y la descomposición cadavérica pertenece a una literatura anticuada; es un resto de la malsana labor que hicieran los impotentes del 98; y esa literatura, carente ya de valor, ha caído, cristalizada, en la Prensa izquierdista, en los mítines radicales, en los artículos de fondo republicanos, *en la oposición maurista*, en los centros intelectuales perezosos y retrasados [Salaverría, 1917: 77].

En el contexto de la guerra, que Salaverría considera permanente, nuestro autor es profético cuando vaticina una era de confrontación constante, que, a lo largo de las décadas, irá dirimiendo las cuestiones relativas la “lucha comercial, los residuos morbosos, la lenta y difícil liquidación de los odios y de los egoísmos” [Salaverría, 1917: 98]. El “estado latente de guerra” constituye una “zona de peligro” de la que al ser humano le será muy difícil salir. Las luchas de algún modo derivadas de la Primera Guerra Mundial (Segunda Guerra Mundial, guerra Fría subsiguiente, conflictos de descolonización) confirmaron este vaticinio de nuestro autor.

Otro rasgo extremista adquirido por Salaverría, éste especialmente estridente, es el constante antisemitismo expresado en diversos pasajes de la obra. Nuestro autor llega a expresar que la empresa negadora de la generación del noventa y ocho fue una cuestión de inspiración hebrea, de espíritu judaizante implantado en el corazón de la nación (a veces

lo compara al “afrancesamiento” de los ilustrados que traicionaron España en la segunda mitad del siglo XVIII):

No se trata, pues, de un estado de ánimo puramente español; no es un tono estoico, a la española, ni un tono ascético de índole cristiana<sup>52</sup>; el tono de esa literatura blanduzca y diminutiva es un tono judaico, como el que puede privar en los *ghettos* de Varsovia, Francfort o Nueva York [Salaverría, 1917: 79].

Los partidos opositores de Madrid se han cristalizado en una forma de expresión hebraica, y asumen la postura de un mesianismo irreductible; otros intelectuales continúan el tono jeremíaco a lo Costa; otros, como Unamuno, resuelven sus disgustos personales con golpes de ciego despechado [Salaverría, 1917: 80].

No cabe duda de que se trata de los pasajes que más han colaborado en el olvido de Salaverría y en la imagen de hombre resentido que se difundió a través del séptimo volumen de las memorias de Baroja, publicado en 1944.

La imagen de la Restauración que se desprende del texto es igualmente violenta: se trató de un patético desfile de personajes menores que engendraron la generación combatida por nuestro autor. La visión de Ortega, expresada en textos como *España invertebrada* (1920) o *El tema de nuestro tiempo* (1923), no es muy distinta. El racionalismo de ésta proviene del típico positivismo extremo practicado por los hombres de la centuria precedente. Sólo se reservan algunas palabras para algunos ilustres fundadores del republicanismo, Castelar y Pi Margall, cuya sensatez básica derivó en interpretaciones radicales a medida que terminaba el siglo. Sin embargo, tras elogiar calurosamente la “probidad republicana española”, las conciencias que “bastan para honrar a una época y una nación”, las “austeridades” y “convicciones espartanas” de los republicanos y federalistas, les acusa de haber sido “ilegales”. El reproche no deja de ofrecer interés: instalarse en la ilegalidad, resulta, para Salaverría, la garantía de que cualquier energía será estéril. La ilegalidad implica falta de virtud, la marginación es una condición moral. El espíritu de grandeza puede residir dentro del derecho o por encima de él, pero nunca por debajo.

Así pues, una vez desestimadas las vías legales para acceder al poder, una vez desdeñado Maura, ¿qué hubiera propuesto Salaverría? El cambio de la ley, la confección de una legalidad *ad hoc* tras el advenimiento de una revolución que hubiera encumbrado a los

---

<sup>52</sup> Adviértase la huella, debidamente manipulada, de las opiniones expresadas por Ganivet en su *Idearium español* (1897). Se trata de la exposición sobre la psicología del pueblo español más aprovechada por Salaverría, frente a las expresadas por Unamuno.

mejores. Y no duda de que los “mejores”, durante la Restauración, fueron Castelar y Pi y Margall. ¿Cuál fue, pues el error? La automarginación de la inteligencia del ejercicio del poder, el haber permitido que los mediocres, los menos cultos, los menos preparados, se repartieran los cargos más importantes, el no haber conspirado para afianzar el poder estatal frente a la corrupción generalizada. La política entre 1875 y 1898 fue tan mediocre, que el pueblo español acabó odiándola y desconfiando del Estado como fuerza protectora y benefactora.

Frente a aquella política anticuada y encerrada en los estrechos márgenes de la literatura, Salaverría propone un pensamiento totalmente dirigido a la acción patriótica. En el capítulo XIV de su libro describirá la unión espiritual que debe conservarse entre España y sus antiguas colonias americanas. En el XVI, enumerará los “lugares comunes” en que, a su entender, se ha basado la crítica antiespañola a lo largo de los siglos. Como puede observarse, las ideas salaverrianas son de un esquematismo alarmante, se refieren únicamente a la buena imagen exterior e interna de España para promover la autoestima y el orgullo entre los ciudadanos por la posesión de unas concepciones tan abstractas. Los idealismos propugnados resultan vagos por su absoluto desprecio hacia la estadística y el estudio real de las condiciones de la España de la época. La idea, precisamente, es pasar por encima de estas disciplinas objetivas para afirmar irracionalmente todos los aspectos del pasado nacional.<sup>53</sup> Finalmente, el último capítulo, titulado *El oro, la dinámica y la hora más propicia*, cierra el volumen con una exhortación a reactivar las energías internas de un país que, según nuestro autor, deberá su futuro glorioso a la falta de europeización.

### 3.3.2.- *El muchacho español.*

---

<sup>53</sup> Esta política de negación de las disciplinas científicas aplicadas al estudio de España será practicada hasta fechas muy avanzadas por escritores situados en las órbitas de Primo de Rivera y Franco. Para citar un ejemplo de esta estrategia frecuente, basta citar el título de una conferencia leída en 1954 por Ernesto Giménez Caballero, que consideraba a Salaverría como un maestro: *El genio antieconómico de España*. En este texto, el autor proponía algo muy parecido a *La afirmación española*: toda clase de índices objetivos de la decadencia nacional no podían hacer olvidar la pujanza de los valores morales de la España afirmada, porque estos no podían ser descritos ni categorizados a través de un criterio lógico imposible de aplicar a una realidad radicalmente diferenciada de todo el resto de mundo occidental. Como vemos, las esquemáticas concepciones salaverrianas encontrarían un eco notable en las generaciones falangistas a partir de 1933, año en que José Antonio Primo de Rivera fundó Falange Española.

*El muchacho español*, ensayo de afirmación patriótica destinado al público juvenil, fue publicado por primera vez en Madrid por la Casa Editorial Calleja en 1918. Se trata de uno de los textos de Salaverría que más fortuna editorial ha alcanzado a lo largo de las décadas. Fue reeditado en tres ocasiones, dos durante la guerra, y otra ya en una situación en que la educación de las masas populares se efectuaba a través de un tipo concreto de libro de texto al que se adaptaba perfectamente este ensayo escrito tantos años antes.

Las dos reediciones autónomas del texto se realizaron en San Sebastián por la Librería Internacional, sin fecha, y en Santander, por la editorial Aldus, también sin fechar. Se trata de libros impresos en Santander y distribuidos en San Sebastián, en un momento en que la propaganda nacionalista, estando Barcelona y Madrid en manos del bando leal a la República, debía realizarse en imprentas provinciales alejadas de los principales centros editoriales del país. La tercera reedición es la que efectuó Luis Federico Sainz de Robles para Aguilar en 1953, con la idea de confeccionar un volumen unitario (*El muchacho español* apareció acompañado de *La afirmación española* y *Los conquistadores*) que reuniera lo esencial del pensamiento salaverriano.

La sorprendente acogida de este librito nos permite señalar 1938 como el momento de máxima aceptación del legado cultural de Salaverría. Hay que hacer notar que esta aceptación no se producía ni por parte del gran público ni de la minoría selecta de críticos literarios del país. Como él mismo pretendió, su libro logró pleno respaldo del poder establecido a través del Alzamiento militar de 1936, un alzamiento totalmente adaptado al que llevaba proponiendo abiertamente desde 1904. Una de las ediciones lanzadas durante la guerra se vendió con una tarjeta impresa entre sus páginas, cuyo contenido reproduciremos íntegramente:

JOSÉ MARÍA SALAVERRÍA

“El muchacho español”

DECRETO DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN

En atención a las relevantes cualidades que concurren en la obra del ilustre escritor D. José María Salaverría, titulada “El muchacho español”, por su pureza de lenguaje, belleza de estilo noble y logrado intento de exaltar los más destacados valores religiosos, morales y patrióticos de nuestro pueblo, obra que ha de sembrar fructíferas semillas en nuestras juventudes y contribuir con su amena lectura a la formación de la España que tenemos el firme propósito de crear, este Ministerio ha resuelto lo siguiente:

ARTÍCULO PRIMERO. Se declara obra de mérito Nacional la titulada “El muchacho español”, de D. José María Salaverría.



ARTÍCULO SEGUNDO. Se interesa a los Maestros, Profesorado y Bibliotecarios que aconsejen su lectura como adecuada y provechosa para nuestras juventudes.

Dios guarde a V.I. muchos años.

Vitoria, 25 de abril de 1938.

II Año Triunfal.

Firmado:

PEDRO SAINZ RODRÍGUEZ<sup>54</sup>

Ilmo. Sr. Subsecretario del Ministerio de Educación Nacional

Así pues, nuestro autor, tras haber intentado immortalizarse en la dura escena literaria madrileña desde 1904, conseguía el espaldarazo definitivo para su obra por el que tanto había suspirado, dos años antes de morir. El respaldo definitivo partió del ministerio nacionalista. En el suplemento de *ABC* dedicado a la memoria del recientemente fallecido escritor, aparecido el 30 de abril de 1940, se conserva una fotografía en que aparece Salaverría, ya anciano, rodeado de niños, “en una librería de San Sebastián, firmando, a los pequeños compradores, ejemplares de su libro “El muchacho español”. Conociendo estas circunstancias, no es de extrañar que, actualmente, quienes conservan una memoria viva de Salaverría como autor literario, sean precisamente las personas educadas por la escuela nacional-católica durante los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo, y no necesariamente vinculadas a ninguna vocación intelectual. Salaverría fue un autor popular a partir del decreto de 1938.

Salaverría revisó su obra para adaptarla a los nuevos tiempos y, a través de ella, expresar su adhesión incondicional a la figura de Franco. Los cambios son pequeños pero de gran trascendencia. No podemos afirmar, por lo tanto, de que se trate de una reescritura total de la obra, sino del añadido de unos fragmentos o inserción de variantes que actualizan el contenido político del texto y lo transforman significativamente. Las variaciones aparecen, sobre todo, en los capítulos XIV y XV, titulados respectivamente *Los soldados españoles* y *El amor a la independencia*.

Por ejemplo, en la edición de 1918 leemos lo siguiente (indicaremos la parte de texto retocada en negrita):

---

<sup>54</sup> Pedro Sáinz Rodríguez había dirigido la colección popular La Novela de Hoy, en la que vieron la luz algunas novelas de Salaverría: *El planeta prodigioso* (1929), *La hija del saltimbanqui* (1929), *El Desdeñoso* (1930), *El revólver cargado* (1931) y *Una aventura en el tren* (1931).

Si ves pasar un regimiento por la calle, al son de las cornetas y los tambores o al compás de la alegre música, **lleva tu mano a la cabeza**, muchacho, y saluda a los valientes hijos de España. [Salaverría, 1918a: 100].

Lo que era un saludo marcial neutro se convierte en ediciones posteriores en una señal de adhesión a Falange:

Si ves pasar un regimiento por la calle, al son de las cornetas y los tambores o al compás de la alegre música, **levanta al aire tu mano abierta**, muchacho, y saluda a los valientes hijos de España.

Paralelamente, se produce el añadido de una serie de párrafos propagandísticos que presentan a Franco como la culminación viva de la Historia de España:

Si nuestros antepasados supieron realizar tantas gloriosas proezas, los españoles contemporáneos demuestran al mundo que la raza de los héroes no se ha extinguido. Los soldados del Generalísimo Franco han reproducido las más grandes hazañas antiguas, y la población civil, con su entusiasmo, su disciplina y sus servicios fervorosos, ha emulado los mejores ejemplos de patriótico sacrificio.

Al grito de ¡Viva España! se ha visto lanzarse la nación a una guerra terrible, para luchar contra las fuerzas de disolución social y religiosa; contra los enemigos de nuestra Fe, nuestra Tradición y nuestra Unidad nacional. Se ha visto brotar los voluntarios a millares, y organizarse repentinamente batallones de bravísimos requetés navarros y arrojados falangistas, como en una Cruzada unánime [Salaverría, s.f.: 107-108].

La referencia a hechos acaecidos durante la Guerra Civil evidencian la tardía reconstrucción de los textos a la luz de las “hazañas” y las conquistas, presentadas como el renacimiento del instinto heroico del pueblo español y la promesa de que se implantará un nuevo orden de paz y prosperidad para la nación. En este sentido, por ejemplo, se añade la historia de la “resistencia y liberación” de Oviedo, y se equipara al coronel Moscardó con Guzmán el Bueno. El capítulo XIV de la edición de 1918 era más breve y se limitaba a enumerar las gestas heroicas del pasado remoto español, tal y como ocurría en los textos del ciclo castellano. Asimismo, se añadía un elogio a Franco al final del capítulo VI y una mención entusiasta de las tropas navarras en el IX, *La hermosa España*, enumeración épica de las maravillas de la nación ordenadas por zonas.

En el capítulo XV, se añade medio párrafo especialmente significativo, que reproducimos en negrita:

Del mismo modo supieron Gerona y Zaragoza reproducir el trágico y sublime ejemplo de Sagunto y de Numancia, escribiendo páginas de heroísmo y abnegación que jamás podrán borrarse de la memoria de los hombres. **También el General Franco sabía los peligros que arriesgaba cuando inició en Marruecos la nueva reconquista de España. Pero no vaciló en desafiar todos los tremendos obstáculos, y ayudado por su inteligencia y su fe, de victoria en victoria, salvó a su Patria de los horrores del Comunismo.**

¿Y dudarías tú, muchacho, si tu Patria te exigiese el sacrificio de tu bienestar o de tu vida?  
[Salaverría, s.f.: 117-118].

Los fragmentos hablan por sí solos, y evidencian el peculiar uso de la historia que inauguran en España algunos escritores coetáneos de Salaverría, siendo el de Vinaroz quizás el primero en intuir la posible extensión de este tipo de mensajes desde tribunas directamente vinculadas a la gran industria y a los poderes de un estado autoritario.

Por lo demás, *El muchacho español*, quizás el texto salaverriano más próximo a una estética de vanguardia por su tono adánico, optimista y jovial, está concebido como una arenga militar dedicada al joven español que desea iniciarse en los misterios de su patria, ya que su afirmación es un deber estrictamente religioso. El viejo substrato nietzscheano, perceptible en todas las obras del autor, se renueva y se refuerza en contacto con las nuevas estéticas, produciendo textos sin la crispación ni la fatiga que se puede percibir en los últimos escritos del autor, escapistas y reiterativos. Como resulta obvio, el advenimiento de la República supuso un revés importante a las perspectivas de nuestro autor, quien se había sentido pletórico de fuerzas a partir de 1917; primero, a raíz de la revista *Hermes* (1917-1922), con cuyo equipo logró sintonizar casi al cien por cien y, segundo, con motivo de la llegada de las primeras veleidades fascistas a España y la dictadura de Miguel Primo de Rivera.

En este contexto, es de ley presentar *El muchacho español* como el complemento necesario al ensayo del año anterior, *La afirmación española*. Así lo entendió Federico Carlos Sainz de Robles al editarlos junto a *Los conquistadores* en 1953. *El muchacho español* no es más que la puesta en práctica del programa redactado un año antes. Nos encontramos, pues, ante la propuesta concreta que se había esbozado en 1917: el escritor debía abandonar la “literatura” entendida como actividad cultural autónoma, e implicarse en una nueva concepción del escrito público como objeto exclusivamente orientado a la creación de una idea de Estado. Por lo tanto, el libro nacía como un texto con vocación de recibir la aprobación y la sanción del Poder político. Su orientación era pedagógica y no divulgativa o recreativa. Salaverría buscaba influir sobre el ideario popular más que lograr una acogida calurosa o un éxito editorial sancionado por los intelectuales que despreciaba. Para nuestro

autor, ser un “intelectual” es algo deshonoroso, algo que vincula a una bohemia indecente que parasita los erarios y actúa contra la higiene moral de la patria. El nuevo intelectual no es ni un profesional de las letras ni un obrero, sino un soldado al servicio de una idea providencial de labor patriótica.

En 1929, nuestro autor publicaría su peculiar biografía de Íñigo de Loyola, y editaría tras su texto un fragmento importante de sus *Ejercicios espirituales*. Esta empresa editorial nos es de gran ayuda a la hora de catalogar el tipo de texto deseado por Salaverría, teniendo en cuenta que nuestro autor llevaba interesado por el legado de Loyola, por lo menos, desde 1911. En esa biografía se elogiaba el carácter antiliterario de los *Ejercicios* del fundador de la Compañía de Jesús. Este juicio implica que se vea con buenos ojos la redacción de libros destinados a incrustarse en las conciencias de los lectores para lograr la plena transmisión de unos dogmas inamovibles. Razonado de este modo, no resulta difícil reconocer que el diseño de *El muchacho español* responde a la necesidad de inspirar un concepto total de la Patria, entendida como Idea religiosa a la que debe rendirse absoluta pleitesía. Diversos fragmentos insisten sobre esta representación de España como idea madre que nutre a todo ciudadano, y por el que todo español ha de sacrificarse sin abandonarse a ningún tipo de razonamiento paralizador, tal y como Loyola establecía para la estructura vertical de la orden que fundó.

Esta adoración incondicional se extiende a los símbolos propios de la institución trascendente, que deben ser venerados como a encarnaciones de un ideal metafísico en la tierra:

Clava tus ojos en ese pedazo de tela, muchacho, y saluda desde el fondo de tu espíritu al símbolo de tu Patria.

Las ideas más puras y elevadas necesitan llegar a nuestra percepción por medio de símbolos. El símbolo de España es la bandera. ¡Cuando veas reunidos los colores del oro y la sangre, es la Patria entera, total y absoluta, lo que tus ojos contemplan! [Salaverría, s.f.: 119].

Así como Loyola diseñaba su peculiar espiritualidad como un alineamiento en una guerra alegórica en que contienden Cristo y Lucifer,<sup>55</sup> Salaverría toma la imaginería militar de la religión jesuítica y la aplica a la afirmación a ultranza de la patria española: “Examina tu alma y tu corazón, muchacho, y mira si estás bastante provisto de armas ofensivas y defensivas” [Salaverría, s.f.: 11].

---

<sup>55</sup> “El primer preámbulo será la historia; será aquí cómo Cristo llama y quiere a todos debajo de su bandera, y Lucifer, al contrario, debaxo de la suya.

“El segundo, composición viendo el lugar; será aquí ver un gran campo de toda aquella región de Hierusalem, adonde el Sumo Capitán general de los buenos es Cristo Nuestro Señor; otro campo en región de Babilonia, donde el caudillo de los enemigos es Lucifer.” [Salaverría, 1935: 171].

Obsérvese como la dicción empleada no es la propia de un discurso argumentativo, ni expositivo. Estrictamente, no nos encontramos ante ningún ensayo, sino ante un texto orientado hacia la pura práctica, destinado a la formación de fanáticos, cuyo tono es el propio de los textos religiosos. La idea de Salaverría es crear un fundamentalismo nacionalista, una generación de hombres que no puedan cuestionar los cimientos ideológicos ni las virtudes indiscutibles de la patria española, presentada como una tierra destinada a dominar el mundo bajo su imperio idealista. Nuestro autor intenta fundar una Compañía como la de Loyola, basada en los mismos presupuestos ideológicos elevados al máximo poder de persuasión gracias a la industria moderna y al acceso universal a la lectura, sólo que con un objetivo laico.

Las frases del libro están diseñadas para anular la voluntad racional del receptor para convertirlo en un acólito incondicional. El ciudadano que se entretiene pensando en asuntos ociosos, meramente estéticos, decadentes, malgastando las energías de la colectividad, es un “mal español”, un súbdito que rechaza su misión providencial en el concierto social para debilitarlo:

Disponte a defender el nombre de España contra las viles calumnias de los extranjeros y contra la envenenada perfidia de los malos españoles! ¡Coloca el nombre de España por encima de todo, como la esencia más sagrada de tu vida! [...]

Acaso necesitarás oír las impuras perfidias de los enemigos; sentirás el vuelo de las siniestras calumnias y el paso de la rencorosa envidia. Pero tú fortificarás tu espíritu y seguirás adelante sin vacilación. Tu culto será España, y pondrás a España en el santuario más íntimo de tu ser [Salaverría, s.f.: 127].

La legión de ciudadanos armados que defienden a España del Enemigo exterior (ya conocemos, por lo expresado en *La afirmación española*, que por “Enemigo” debe entenderse el concierto de potencias europeas y su influencia perniciosa) no puede dejar de recordarnos la estructura jerárquica de los *Fasci di combattimento*, las S.A. alemanas o las futuras unidades falangistas. Esta intuición de que debe existir un cuerpo armado civil y laico que detente los valores eternos del pueblo español (he aquí en qué consiste el “hombre nuevo” profetizado en *La afirmación española*) convierte a Salaverría en un “avanzado” de las ideas de extrema derecha en su desarrollo propiamente español. Por un discurso de Miguel Primo de Rivera reproducido en la prensa española el 2 de diciembre de 1923, es decir, recién instituido el Directorio militar, sabemos que el dictador conocía al detalle y admiraba las teorías y las acciones de Mussolini, pero también que desestimó la

idea de importar los *Fasci* al considerar que la institución tradicional del somatén, actualizada y reformada, ya cumpliría sobradamente con su misión<sup>56</sup>. Todo el capítulo II del libro salaverriano está dedicado a exponer los deberes del ciudadano armado para con España. Nuestro autor se vale de una técnica original para exponer los deberes del español militante: utiliza un narratario ideal, un joven inquieto y atlético que desea entregar su juventud al proyecto imperial de su patria. *El muchacho español* es una arenga a este futuro soldado civil, al que se debe instruir para que no se extravíe en la ignorancia de los “valores insoslayables” de su patria ni se abandone a las prácticas hedonistas propias de su edad: clava en tu mente la idea fija e incansable de que España exige el esfuerzo, el trabajo y el valor de sus hijos para ocupar el puesto que merece entre las naciones. ¿Comprendes, muchacho, la hermosura y la grandeza de tu Patria? [Salaverría, s.f.: 67].

La estética clasicista nacida en el seno de la revista *Hermes* (1917-1922) es la que podemos percibir a lo largo de la obra salaverriana de 1918. *El muchacho español*, junto a pasajes de *Alma vasca* y *La afirmación española*, es el libro que mejor responde al particular cesarismo católico que Salaverría compartió con Basterra y Sánchez Mazas. El séptimo capítulo, titulado *Los ejercicios físicos*, cantan al vigor físico de la raza y estimulan al joven lector a que mejore su estirpe convirtiéndose en un atleta fuerte y ágil: remando, peleando, boxeando y, naturalmente, guerreando: “Para los peligros de la guerra y la defensa del honor nacional, España pide hijos fuertes y animosos que sean buenos soldados, hábiles para la victoria, para la obediencia o para la muerte” [Salaverría, s.f.: 46].

Sólo un elemento disuena en Salaverría del resto de productores de propaganda ultranacionalista española: el elemento religioso. La obra de Salaverría, incluidas sus biografías sobre santos, es estrictamente agnóstica: ni una sola referencia a la naturaleza de Dios, ni una sola disertación sobre espiritualidad. Cuando aparecen Santa Teresa, el misticismo o la institución Católica lo hacen como fuerzas sociales útiles para el engrandecimiento del imperio español pasado o futuro, nunca como vías de salvación. No

---

<sup>56</sup> Éstas son las palabras concretas de M. Primo de Rivera, que sintetizan inmejorablemente su idea de estado: “En Italia se trabaja enormemente por todas las clases sociales y se observa una disciplina civil y militar extraordinaria. La raza ha comprendido que sin trabajo, disciplina y orden no hay prosperidad y que sin ideal y espíritu de sacrificio no hay independencia. [...]”

Se imbuyen las ideas madres: la fe, el patriotismo, la disciplina, el amor al trabajo y el respeto a la autoridad desde la infancia y sin distinción de sexos. El Estado no tiene ni atisbos de debilidad en materia tan importante, y si alguien desde la cátedra, el púlpito, el periódico o el mitin se atreviera a propagar ideas disolventes contra estos fundamentos sociales, lo pagaría muy caro. [...]

Mussolini es un hombre extraordinario como educador y conductor de multitudes y de una capacidad enorme y un trabajador incansable, que interviene en todo y con dos palabras da una orientación clara y precisa a los asuntos. [...]

El fascismo no es precisamente nuestro somatén, y yo creo a éste más adecuado órgano social, más concreto en su misión y más adaptable a nuestro carácter. El día que el somatén armado haya terminado su

podría pensarse en un autor menos inclinado hacia la espiritualidad, que únicamente apunta en la novela *Entre el cielo y la tierra*, la única publicación de postguerra salaverriana, y en un capítulo de *Espíritu ambulante* (1920) en que se contraponen la figura de Jesús, vital y saludable, a la de Cristo, oscura y antihigiénica.

Esta circunstancia también pudo influir en la desconfianza universal que, tras la Guerra Civil, rodeó al legado de nuestro autor. Para el Falangismo inicial, el minoritario, el más sindical pero no menos católico, el formado por una pequeña camarilla de intelectuales y periodistas (José Antonio Primo de Rivera, Giménez Caballero, Samuel Ros, Víctor d'Ors, José María Alfaro<sup>57</sup>, José Simón Valdivieso, Eugenio Montes, Sánchez Mazas, Luys Santa Marina, entre otros) era evidente que este rasgo esencial podía ser considerado tangencial en un momento en que el movimiento necesitaba ascender y granjearse aliados poderosos. Ahora bien, a partir de 1960 (fecha de publicación en Gredos de la tesis doctoral de Beatrice Petriz Ramos), el oscurecimiento de Salaverría era casi absoluto, puesto que se le situó en una generación sospechosa de la que no logró escapar, la finisecular, cuya influencia lo convirtió en una figura marginada no sólo ante la magnitud de la obra de sus coetáneos sino también por la necesidad de los intelectuales afectos al Régimen de mostrar unos inspiradores absolutamente ortodoxos en materia de catolicismo, algo que no pudo ser nunca nuestro autor, demasiado laico, demasiado imprevisible en alguno de sus juicios sobre Madrid o la Iglesia.

### 3.3.3.- *En la Vorágine.*

---

organización en toda España y el partido cívico somatenista actúe, España contará con una fuerza de incontestable pujanza. (“Informaciones de Barcelona”, *La Vanguardia*, 02-12-1923, p.9).

<sup>57</sup> José María Alfaro escribió, tras la muerte de Salaverría el 28 de marzo de 1940, una de las más sentidas elegías dedicadas a nuestro autor. Este artículo (“Recuerdo y angustia de Salaverría”, en el *ABC* del 30 de abril de 1940) es de gran interés para conocer la interpretación que el falangismo dio a la Generación del 98. Como podía preverse, los intelectuales falangistas consideraron aquel movimiento una ola extranjerizante y anarquista, peligrosa y disolvente, de la que quisieron convertir en excepción a Salaverría. El artículo se burla de la angustia existencial de Unamuno, evoca la actividad anarquista del primer Martínez Ruiz con espíritu delator y arremete contra Costa en términos idénticos a los utilizados por Salaverría. Las palabras de Alfaro también nos sirven para probar, de algún modo, las reservas con las que se recibió la tibieza de nuestro autor en materia de religión: “Un duelo interior se mantiene a lo largo de sus libros y sus días: la lucha por el sentimiento religioso. El español del 98, enamorado del solitario de La Engadina, que partió para nuestra América a luchar a brazo partido con la existencia, siente la angustia de una fe que ha huido y que es preciso reconquistar. Años de activa torcedura antirreligiosa, que van de las páginas de *El Motín* a los escándalos en torno a la “ley del candado”, han hecho que un fermento de irónico escepticismo dibuje en los escritores españoles una cierta suficiencia mefistofélica. A Salaverría también le coge la ola. Pero poco a poco, sus desplantes van haciéndose traspasada carne de nuevos caminos de Damasco.”

*En la vorágine*, publicado en 1919 por la editorial Caro Raggio constituye una de las exposiciones teóricas más relevantes del autor, puesto que desarrolla un tema apuntado en *El perro negro* y le da una forma y una extensión definitivas. El libro está dividido en tres partes, aunque en la práctica el contenido de cada una vulnera el orden estructural de la obra. La primera sección, titulada *Doctrina aristocrática*, debería fijar un marco teórico; la segunda, titulada *El hervor multitudinario*, tendría que haber descrito la sociedad contemporánea y, la tercera, *Conjeturas*, debería haber sido dedicada a las propuestas de futuro. En la práctica, el libro no opera según este orden y mezcla la materia, ofreciendo proyectos, descripciones y reflexiones sin divisiones externas que las aislen las unas de las otras. La retórica utilizada por el autor no podría haber admitido una estructura silogística, puesto que el objeto de la obra es sensibilizar y persuadir más que estudiar. No se trata de un volumen de sociología, sino de un discurso de propaganda política.

Salaverría inicia su argumentación con unas reflexiones de indiscutible carácter schopenhaueriano: “El instinto y la necesidad nos hicieron sociables, y la inteligencia nos hace solitarios” [Salaverría, 1919b: 13]. Fue el filósofo de Danzig el autor que más impresionó al joven Salaverría, el primer escritor que planteó la dramática disyuntiva personal entre soledad o vulgaridad. Todo contacto continuado con el resto de seres humanos irrita la sensibilidad de la persona éticamente superior, que o bien se integra en la masa anónima renunciando a la originalidad de su pensamiento y su conducta, o bien se aísla voluntariamente del trato social e intenta vivir según sus preceptos personales. He aquí el principio ético que genera toda la teoría sociológica salaverriana: como resulta incómodo al espíritu delicado convivir con la ruda multitud que ha engendrado la Modernidad, debe cederse a éste un puesto preeminente en la sociedad para evitar que la vulgaridad de la mayoría se apodere de los destinos de la sociedad.

Nietzsche fue antidemócrata porque también realizó este paso de la consideración ética al planteamiento clasista. Sólo quienes demostraran una aptitud para el arte merecían ser tomados en cuenta. Salaverría va más allá y manifiesta un asco casi metafísico por el medio masificado en que le ha tocado vivir:

Esta repugnancia social [hacia los hombres] adquiere entonces una propiedad física; el hombre molesta con su contacto, como un cuerpo de rara aspereza. Pero tiene más importancia la incomodidad o repulsión moral; siéntese una irritación insoportable e imponderable junto a los sentimientos de la multitud [Salaverría, 1919b: 14].



En definitiva, *En la vorágine* pretende ser un tratado sobre el Occidente moderno, masificado y más o menos democrático. La obsesión de Salaverría consiste en evitar convertirse en “plebe”, y en enseñar al lector cuál es el camino hacia la excelencia moral que debería ser el objetivo de toda vida humana. Para ello se concibe la vida como una guerra en la que los halagos públicos son concebidos como obstáculos en la carrera por la consecución del ideal de realización individual. El aplauso y la gloria no son más que invitaciones a la claudicación, ocasiones en que la sociedad pretende adaptar y falsear los contenidos adversos integrándolos en sus mecanismos. Por esta razón, la crispación y la vigilancia perpetua se oponen a la vida cómoda del espectador plebeyo y se erigen como síntomas de que una personalidad fuerte está intentando oponerse a las inercias del sistema vigente. Se trata del *pathos de la distancia* que Nietzsche reconocía en los espíritus aristocráticos, incapaces de cometer las vulgaridades a que nos ha acostumbrado la sociedad democrática.

Porque el sol es radiante, porque la salud y los negocios nos favorecen, hacemos una pausa en nuestros independientes y refractarios juicios. Es la ocasión blanda, claudicante, en que las gentes reciben nuestra magnanimidad, nuestra renuncia, y nos pagan el sacrificio con halagos, elogios y muestras de compañerismo. Es el momento en que la sociedad nos mutila y aprisiona, y en pago de esa dejación nuestra nos agasaja. Sus halagos quieren decir que nos hemos convertido también nosotros en plebe [Salaverría, 1919b: 15].

Estos planteamientos radicales, ¿son exclusivos de nuestro autor? Más bien nos permiten insertarlo dentro del espíritu de protesta engendrado por los intelectuales finiseculares, Baroja, Maeztu y Unamuno sobre todo, quienes conciben la crispación y hasta la ira como verdadero eje vertebrador de sus reflexiones regeneracionistas. La presencia de una voluntad redentorista en los ensayos del Unamuno de todas las épocas es constante, porque se trata de un autor que suele posicionarse más en contra de muchas cosas que a favor de otras. El caso de Baroja es, junto al de Salaverría, el más extremo, ya que llega a plantear la cólera, una cólera incurable y casi trascendental, como motor de la obra literaria (ver las páginas finales de *Juventud, egolatría*).

Ahora bien, tanto Unamuno como Maeztu y Baroja evitan identificar la vulgaridad social con un estrato concreto de la sociedad, de la misma forma que evitan presentar sus motivos de ira como justificados por una oposición entre nobleza y espíritu plebeyo. La acusación contra los obreros y el ideal de aristocracia son exclusivos de Salaverría y lo relacionan más con Ortega que con sus compañeros de generación. Este aspecto capital del libro (cabe la posibilidad de considerar *En la vorágine* un antecedente de *La rebelión de las*

*masas*) será estudiado más adelante una vez hayamos examinado las premisas iniciales de la argumentación salaverriana.<sup>58</sup>

Nuestro autor no está haciendo otra cosa que señalar los argumentos por los que conspirará contra el Estado liberal y la Democracia, formas políticas entendidas como una nivelación ilegítima de las aspiraciones de todos los integrantes del cuerpo social. Una vez más, Nietzsche está detrás de estas observaciones. El estado democrático niega las desigualdades naturales que existen de forma espontánea entre los hombres, condenando a los mejores de ellos a permanecer inactivos para evitar su preeminencia. Como el “vulgo” es literalmente “idiota” y “débil”, no puede esperarse nada noble ni ideal de un Estado que ha abandonado su destino a la mayoría durmiente que lo integra.

De esta forma, la sociedad cercena las ambiciones legítimas del hombre visionario, no ofrece los beneficios de la protección y sólo limita la voluntad del fuerte. ¿Qué propone Salaverría para sustituir las convenciones y las instituciones que conducen a la parálisis? Un directorio formado por los caracteres más capaces e instruidos. La afinidad con el pensamiento orteguiano, formalizado en una gran obra diez años después, es evidente. La gran diferencia entre las propuestas del filósofo y las de nuestro autor radicarán en el medio de ejecutar el programa político. El carácter de todas las propuestas orteguianas es posibilista y reformista: existe la confianza en que el Estado liberal, cuya máxima virtud es la tolerancia hacia lo que se le opone, evolucionará hacia las posturas más convenientes, engendradas por el propio régimen progresista. En cambio, Salaverría es partidario de una acción directa que aplaste el sistema liberal y lo sustituya violentamente por un directorio ilustrado. El elogio de Maquiavelo trazado en *Cuadros europeos* (1916), la propia lógica interna de la evolución ideológica del autor y las numerosas insinuaciones de que es vital para España que se imponga un nuevo y súbito reparto del poder, lo demuestran.

Mientras Ortega no se definía sobre la identidad real de los componentes de la masa, y consideraba que formar parte de ella era una cuestión moral que afectaba a todo el espectro de las clases sociales, Salaverría no duda en afirmar que en los capitalistas, los obreros y en los simpatizantes del obrerismo residen los principales contingentes de plebeyez que abruman a la sociedad y la amenazan de muerte. He aquí una diferencia fundamental entre ambos pensadores. En cambio, un rey o cualquier otro ser educado en el lujo, la distinción, una religión cualquiera y los ideales medievales, es incapaz de engendrar ideas “sucias”, “vulgares”, “soeces”. Para Salaverría, la civilización consiste en una institucionalización del honor, la trascendencia y todos aquellos valores que distinguen al

---

<sup>58</sup> Sin embargo, Ortega venía fraguando su concepción jerárquica de la sociedad deseable por lo menos desde

ser humano del animal. No se para a reflexionar sobre el origen de las distinciones de educación y diferencias de higiene. El clasismo salaverriano tiene un origen puramente ético de responsabilidad social: el plebeyo es culpable de serlo y debe redimirse mediante el sacrificio a unos ideales que le aparten de los vicios y de sentir rencor.

Unas de las virtudes de *En la vorágine*, que comparte con la práctica totalidad de ensayos del autor es el carácter autobiográfico que toman algunos pasajes. Su frecuencia ameniza la lectura de sus disquisiciones teóricas, a menudo demasiado sentenciosas. Uno de ellos constituye una de las principales escenificaciones de su famosa *conversión*, acaecida presuntamente entre 1916 y 1917, cuando se forjaba el ideal de la *afirmación española*:

Una mañana nos encontramos otra vez frente a nosotros, y el hombre interior nos recrimina nuestra dejación de los privilegios de nobleza. Entonces la suerte está echada; al primer contacto la guerra salta. El choque de nuestras ideas reivindicadas provoca la discordia del primer compañero. Es cuando nos encontramos, llenos de tristeza, con que todos los amigos nos han vuelto las espaldas [Salaverría, 1919b: 14-15].

Así pues, nos encontramos ante un libro concebido como declaración de guerra, como *El perro negro*, como protesta que ha surgido del hastío de permanecer en una sociedad democrática. Una mañana, la sensibilidad se revuelve contra la aceptación sin crítica del mundo circundante y decide instalarse en la confrontación contra todos aquellos elementos culturales o personas que rebajan sus *privilegios de nobleza*. Ahora bien, ¿cuáles son esos privilegios? Los que brindaba la vida caballeresca, injustamente olvidada por el mundo occidental: la libertad, el idealismo, el afán de justicia, el deseo de distinguirse sobre los demás. Todos estos valores sustituyen la neutra *voluntad de poderío* que justificaba en Nietzsche toda la actividad humana. Esta voluntad es sustituida por Salaverría por un afán de nobleza claramente orientado hacia la pelea y la distinción espiritual: tanto el lujo como la aspiración a la vida eterna son contempladas como virtudes por sí mismas, y no como estorbos a la plena aceptación de las leyes vitales que preconizaban los seguidores más ortodoxos de Nietzsche.

La conclusión salaverriana es que vivir en sociedad aliena y no permite el libre ejercicio de la inteligencia. Existiría, pues, un complot silencioso que sustentaría el actual estado de las cosas. Protestar contra un igualitarismo limitador engendra la soledad. El defensor de ideas nobles es aislado por los mediocres. Conocemos ya las bases de la argumentación. Pero, ¿esta crítica del estado de la cultura occidental en 1919 es inocente, o

va dirigida explícitamente contra personas concretas y regímenes determinados? La izquierda española, especialmente la engendrada por los intelectuales finiseculares, es la que recibe el desdén de nuestro autor, que se posiciona contra la anarquía, el republicanismo, el liberalismo y el socialismo como formas indistintas que tratan de rebajar la vida humana a un estado casi animal.

En su justificación del mesianismo social, Salaverría opina que nada puede construirse sin el concurso de los ideales que sólo poseen, con absoluta exclusividad, lo mejores. Por lo tanto, de la multitud que se hacina en las ciudades sólo puede esperarse el ascenso de un director capaz de movilizar a las masas y orientarlas hacia un fin determinado. La elección acertada de su caudillo es su única virtud posible, y también su único destino efectivo: “La masa carece de altura y profundidad; no oye ni ve; no piensa ni discierne; está privada de la facultad del vuelo; no percibe el matiz; vive inerte, aguardando la voz, el impulso o el empujón de los directores, maestros y amos” [Salaverría, 1919b: 22]; “las masas piden un capitán, un guía, un inspirado, un caudillo para los grandes actos morales como para las torpes acciones vengativas” [Salaverría, 1919b: 20].

Por lo tanto, la autoafirmación individual nunca será un acto de egoísmo, puesto que despertará la sed de ideales en los demás, estimulará su vocación oculta y, lo que es más importante, engrosará las filas de los espíritus aristocráticos a contra corriente de la época que les ha tocado vivir. Hasta tal punto considera importante este aspecto de la conducta que afirma que “la condición de toda nobleza consiste en agravar el mundo moral” [Salaverría, 1919b: 52]. Fiel al léxico nietzscheano pero invirtiendo el orden de su crítica, nuestro autor considera propio del ser escogido afrontar voluntariamente los obstáculos, el buscar el máximo sacrificio en la vida, despreciando la existencia acomodaticia. Mientras los plebeyos inventaron el amor libre para destruir la familia y los valores morales que definían la civilización, los nobles tratan en la actualidad de permanecer fieles a los códigos consuetudinarios legados por los siglos caballerescos, códigos que reconocían privilegios sociales a cambio de castidad y continencia, los sacrificios que purificaban, ennoblecían y divinizaban la persona. En el libro encontramos otros ataques al ideal de comodidad que arruina la sociedad moderna. Según Salaverría, de la misma forma que la laxitud moral debilitaba la voluntad del individuo, el progreso industrial ha atrofiado las capacidades de autoabastecimiento del hombre: las máquinas han esclavizado al ser humano porque lo han desarmado. El aristócrata es el ser más autosuficiente posible, el que más prescinde de delegar su esfuerzo en criados, máquinas y esclavos. Los conquistadores de América y el

Cid se bastaban a sí mismos, y por eso Salaverría los opone a la idea convencional de noble como ser acomodado e incapaz de sobrevivir sin la multitud que le sirve.

El plebeyo protesta contra las restricciones, persigue el confort y reclama una moral laxa, propia de la burguesía y de la animalidad en que vive la clase proletaria: renuncia a toda carga y reivindica una libertad absoluta de acción. El dirigente noble mandaría según los imperativos eternos sin discutirlos, y el “asilado” o “dirigido” con huellas de distinción acataría y obedecería las órdenes reconociendo la superioridad efectiva de su amo legítimo. La única opción que se reserva al plebeyo que desea arrepentirse, pues, es obedecer, acatar las jerarquías naturales y reconocer un destino trascendente en el humilde papel que se le otorgue.

Un aspecto de este esquema social enlaza con la teoría orteguiana fijada en 1930: la masa puede encontrarse entre las clases dirigentes de la sociedad, incluso en la cúspide de ella. El sistema impugnado es tan perverso que ha podido llegar a encumbrar al ser más despreciable. La insignificancia social y la pobreza no tienen por qué vincularse con la plebeyez. Tan despreciable es un ministro como un barrendero, siempre que una instrucción adecuada no los hayan perfeccionado.

Según Salaverría, la nobleza se define como orientación ideal de los actos y los pensamientos de una persona. La plebeyez, por el radical materialismo que ostentan tanto los altos cargos de la Administración, como los industriales y los obreros:

Si el plebeyo cae en el vicio y la pobreza, su caída será decisiva, definitivamente villana. Si logra trepar, sube con un brío glotón y grosero. Se mueve con desembarazo entre los negocios, las contratas y las especulaciones. Tiene mejor salud que el hombre de raza noble, o una prisa más impaciente; tiene los apetitos voraces y sin gastar. Mozo de carga, tendero, banquero, turista, ministro, sus apetitos no gastados le hacen un buen arrivista. La democracia moderna parece haberse establecido para él [Salaverría, 1919b: 40-41].

Según este ideal social, un personaje como el protagonista de la trilogía barojiana de *La lucha por la vida* no sería más que un ser henchido de instintos animales que está intentando crearse la ficción de que ha ascendido en la escala social. Salaverría está proponiendo una vuelta a la estabilidad total de las clases, un retorno al sistema basado en estamentos que no permite ni el ascenso ni el descenso de los individuos amparados en él. Ideas muy parecidas, orientadas hacia una misma dirección de recuperación de las instituciones medievales, las encontramos en el importantísimo tratado *La crisis del*

*humanismo*, de Ramiro de Maeztu, escrito originalmente en inglés en 1916 y traducido al español por su mismo autor tres años después. Se trata de un libro que influyó sobre Salaverría de una forma decisiva.

Maeztu avanzaba hacia una concepción corporativista del Estado en cuanto propugnaba la idoneidad de los antiguos gremios profesionales. Los gremios, como los estamentos salaverrianos, reglamentarían los derechos y los deberes de sus integrantes, limitando su libertad pero garantizándoles una función social correspondiente a sus capacidades. Por lo tanto, la capacidad es lo que en Maeztu decidía el rango de cada individuo dentro de su estructura gremial. En Salaverría, sólo los nobles pueden ser capaces de construir y decidir. Los demás deberían aceptar su modesto papel de “asilados”, de “protegidos” y “regidos” por las clases aristocráticas, las únicas capaces de vislumbrar los destinos ideales de cada conjunto nacional.

Las coincidencias con el tratado de Maeztu no se detienen en la revalorización del pasado institucional del Medievo. Ambos autores arremeten contra cualquier forma de obrerismo y republicanismo porque los ideales de igualdad han desaparecido para dar paso a lo que Maeztu denomina ideal hedonista y Salaverría, puro materialismo: “El ensueño liberal de nuestros abuelos marchaba contra las leyes de la Naturaleza; pero si no conseguía la igualdad económica y biológica de los hombres, por lo menos era una aspiración simpática” [Salaverría, 1919b: 27].

Si las ambiciones de los obreros, la igualdad económica, jurídica y legal, fueron legítimas alguna vez, en la actualidad la lucha de clase ha degenerado hasta el extremo de haberse convertido en un problema de repartición del lujo, de envidia. Se acusa al socialismo de priorizar la venganza tras haber relegado a un segundo plano el ideal de justicia. El rencor hacia el poseedor de las comodidades ha enturbiado el fondo de las luchas sociales. La pugna por la máxima asunción de privilegios no podría tener fin, sólo fomenta más y más discordia en un estado de la civilización cada vez más debilitado: “Ahora el obrerismo no quiere la igualdad. Pugna, al contrario, por separar bien y con hondura a los burgueses y los proletarios, y procura que las dos castas humanas no se junten, poniendo por medio el rencor” [Salaverría, 1919b: 28].

El otro aspecto fundamental que une las dos teorías políticas a la altura de 1919 es el diseño de una autoridad forzosamente obediente a unos valores eternos que coinciden exactamente con los imperativos esenciales de la Patria y de la voluntad de Dios. Tanto Salaverría como Maeztu piensan que el liberalismo, la culminación de los proyectos

socioculturales del Humanismo moderno, han minado hasta tal punto esos valores eternos que se ha llegado a una especie de callejón sin salida en el que la Humanidad civilizada se ha estancado en su desorientación. La Gran Guerra sería el resultado natural de este desconcierto generalizado, y la señal de que la crisis ha alcanzado su punto terminal.

Otro problema que agrava, según Salaverría, la enfermedad del cuerpo social es su fragmentación cada vez más definitiva e irremediable entre ilustrados e incultos y religiosos e incrédulos. Si añadimos estas discordias a las propiamente económicas, nos encontramos ante una civilización herida de muerte porque sus integrantes forman banderías enfrentadas incapaces de entenderse mutuamente o pactar una convivencia sostenible.

El remedio para superar estas dificultades históricas se encuentra en el respeto de las desigualdades naturales entre los hombres. Salaverría elude describir con amplitud el perfil del tipo de hombre noble, el caballero, que según él será el único capaz de redimir Europa: a ello dedica su ensayo *Los paladines iluminados* (1926). Lo que sí señala es dónde ha observado un modelo social solvente basado aún en el gobierno de los más nobles: en Inglaterra y Prusia. Estas dos naciones no sólo conservan el boato que corresponde a una potencia imperial (y por lo tanto todo su poder de sugestión sobre el pueblo y los enemigos exteriores) sino que también han sabido mantener el ejercicio de una obediencia vertical por parte de unos ciudadanos y unos soldados rasos especialmente influidos por el ideal patriótico. Durante su andadura por Alemania, Salaverría nos dejó clara constancia de la admiración que le produjo la férrea disciplina del ejército prusiano, y la envidiable movilización de la totalidad de la sociedad civil con el objetivo de mantener en perfecto orden y limpieza las ciudades alemanas. En *Cuadros europeos* (1916) podemos ver reflejado este entusiasmo.

Así pues, las doctrinas de nuestro autor siguen un esquema perfectamente estructurado: mientras el tándem formado por *La afirmación española* y *El muchacho español* se dedica a exponer un proyecto de regeneración nacional basado en las experiencias americana y prusiana, *En la vorágine* intenta analizar la crisis de valores de Occidente en un marco más amplio de alcance europeo. Ensayos posteriores, *Los fantasmas del Museo* (1920) y *Los paladines iluminados* (1926) ofrecerán una lectura del pasado histórico español orientado siempre hacia la reactualización de los códigos aristocráticos y caballerescos.

En esta exaltación del belicismo refinado a través de los usos civilizados, ¿qué papel juega la cultura? Salaverría siempre se manifestará a favor de que la intelectualidad pueda influir sobre el poder ejecutivo de las naciones. El principal reproche que dirigirá en *El*

*instante dramático* (1934) hacia la política de Primo de Rivera, dentro de la plena aceptación de sus propuestas, es precisamente la marginación de la cultura como órgano rector de la sociedad. Se trata del error estructural que no quiso cometer su hijo. Para ese caballero redentor de las patrias, el ejercicio de la inteligencia será uno de los objetivos centrales, unido al conocimiento de la propia tradición histórica sin la cual sería imposible gobernar de acuerdo con las especificidades esenciales de cada pueblo. Un despotismo sin ilustrar sería tan tiránico como una Democracia, importaría igualmente propuestas de aplicación imposible, injertos extraídos directamente de culturas ajenas.

Además, sólo la lectura puede ennoblecer a la persona: “La inteligencia logra, pues, elevar al plebeyo hasta la misma aristocracia” [Salaverría, 1919b: 43].

En el fondo no nos encontramos tan lejos de las concepciones propias del Modernismo artístico más ortodoxo: si en éste era el arte y la hipersensibilidad lo que elevaba y distinguía a cualquier persona independientemente de su extracción social, Salaverría amplía el espectro de las “virtudes de excepción” y señala la fortaleza, la aptitud de mando, el idealismo y la elegancia como a los factores que legitiman los privilegios sociales del individuo selecto. La cultura llega hasta a embellecer físicamente al hombre culto:

Por la cultura se ennoblece el ser, puesto que el fondo de la nobleza es nada más que una capacidad del espíritu para comprender y practicar las virtudes de excepción. La inteligencia, sea la luz espiritual, no sólo singulariza moralmente al individuo, sino que lo hermosea y físicamente lo aristocratiza. [...] La dignidad interior alumbra todo un rostro, y da a la mirada impresionantes matices [Salaverría, 1919b: 43-44].

Este ennoblecimiento se produce a través de la creación de belleza. Sólo al hombre noble le es dado no sólo percibir la perfección que radica en la Naturaleza, sino también crear nuevas realidades que aspiran a la elegancia y la distinción. El lujo y el adorno, por lo tanto, son objetivos trascendentales en el sistema salaverriano. En su concepción teleológica o finalista, la civilización tiende hacia la máxima belleza, o debería poder hacerlo si las clases capitalistas y proletarias no se obstinaban en afear y empequeñecer el mundo y la sociedad. La filosofía alemana de la voluntad vuelve a esconderse detrás de estas ideas. En Nietzsche, la vocación artística justificaba todos los aspectos positivos de la humanidad, de la misma forma que una afirmación se nos muestra verdadera no por su apariencia de objetividad, sino por su capacidad de seducción: “las ideas nos conquistan por su belleza” [Salaverría, 1919b: 66], El Universo tiende naturalmente hacia la máxima realización de su



perfección: “nos sentimos arrastrados a imaginar el Universo como preocupado por una finalidad estética y suntuaria” [Salaverría, 1919b: 61]. Así pues, el hombre debe imitar al cosmos adornando toda su vida como si sus posesiones, su cuerpo, su mente y sus acciones formaran parte de una obra artística..

Esta apreciación se aleja de los principios formulados por Maeztu en *La crisis del humanismo*.<sup>59</sup> La concepción más abstracta de las reglamentaciones humanas excluye el lujo porque impide la igualdad económica de toda la sociedad. Maeztu, futuro propagandista de Miguel Primo de Rivera e ideólogo del Estado falangista, persigue el lujo porque roba energías y riqueza material al cuerpo social. El Estado corporativo antepone la plena satisfacción de las necesidades alimentarias y materiales de toda la población al fomento de la belleza y la elegancia de quienes se sitúan en la cúspide de la pirámide civil. Por esta razón se presenta, ante todo, como “sindicalista”, y se proclama la única vía factible de acceso a la desaparición de la miseria y el hambre.

No cabe duda de que la reforma radical que propone Maeztu constituye un auténtico fondo revolucionario, un intento presuntamente lógico, necesario y racional fundamentado en valores presuntamente eternos como Amor, Justicia y Voluntad divina. Ahora bien, Salaverría no intenta nunca definir sus propuestas como un conglomerado armónico emanado de la luz racional del intelecto. Nuestro autor acepta la tradición íntegramente, se presenta a sí mismo como un conservador puro, sin discutir ni impugnar ni un solo elemento del pasado. No se trata de que resista un libre análisis para que salga robustecida mediante argumentos inatacables. La herencia debe ser eximida de cualquier tipo de examen crítico:

la tradición es un algo imponderable, que se exime de los decretos; ninguna luz de sufragio libre o de poder despótico puede nada contra la tradición, porque ella está fundida en nuestros sentimientos, mezclada a nuestra sangre e inmersa en la propia substancia de nuestro ser [Salaverría, 1919b: 77-78].

Es frecuente que nuestro autor se valga de concepciones unamunianas para, debidamente manipuladas, sostener sus opiniones ultraconservadoras. Mientras para Unamuno existía todo un mundo intrahistórico de formas culturales en el pueblo español, Salaverría sostiene que este mismo pueblo sólo podrá ser monárquico y católico. Mientras

---

<sup>59</sup> La primera edición española de este texto crucial se publicó en 1919. Sin embargo, Salaverría pudo conocer antes su contenido porque se publicaron fragmentos en la revista *Hermes* desde enero de 1917.

Unamuno no asignaba un aspecto concreto a la ideología intrahistórica, observable en el presente y formada de antiquísimos estratos antropológicos, nuestro autor no vacila en afirmar que los rasgos diferenciadores del pueblo hispánico son una religión concreta y un sistema de gobierno determinado, el absolutista e imperial. En lo demás, la coincidencia con Unamuno es total: Salaverría habla de una “parte externa y judicial” de la historia, la única que ha podido modificar el Progreso moderno, y que se corresponde perfectamente con la superficie marítima de la famosa imagen de *En torno al casticismo*.

Una vez identificados de forma inequívoca los componentes del carácter profundo español, catolicismo y monarquía, nuestro autor se dispone a señalar qué valores medievales son los que podrían recomponer la sociedad actual. Un sentido del honor como el de los caballeros garantizaría la honradez de los contratos comerciales y la justicia en las calles, de la misma forma que una fidelidad como la que existía entre los señores feudales evitaría un caos que las nuevas fórmulas jurídicas, frías e inútiles, son incapaces de impedir. En la Edad Media, señor y vasallo se vinculaban en un pacto irrompible, el amor era recíproco y posibilitaba las hazañas, puesto que la solidaridad ante la adversidad era una obligación ineludible.

En cambio, los obreros sustituyen el amor por el odio, se niegan a compartir el pan con sus amos como hacían los soldados rasos con el Cid, y llenan de tensión las relaciones humanas. Por esta razón, la primera parte del tratado se cierra con una exhortación nietzscheana a no protestar, a conformarse con el destino impuesto por la fatalidad a cada uno, por trágico que sea: “El honor constituye la trama de nuestra arquitectura moral. Y el cinismo, aunque lo observemos a nuestro lado con tanta frecuencia, necesitamos considerarlo como lo excepcional y monstruoso en el hombre” [Salaverría, 1919b: 89]. En definitiva, se trata de obrar rectamente y no rebajarse a la lamentación indecorosa.

En la segunda parte de su tratado, Salaverría analiza las épocas que llama “felices” de la Humanidad, esto es, el periodo romano, el árabe-bizantino, el medieval cristiano y el renacentista. ¿Por qué considera “felices” estos tiempos y no el actual? Porque los aglutinaba un ideal finalista unificador que echa en falta en el Estado liberal. Sin el concurso de la energía imperial del Estado, el individuo se siente desprotegido y resulta incapaz de crear o realizar hazañas. El Estado debe infundir una idealidad aristocrática a los sujetos más selectos que ha producido, para que éstos puedan engrandecerlo.

Nuestro autor dedica un capítulo de esta segunda parte a cada una de las consecuencias de esta disolución de la sociedad occidental: el capitalismo que ha puesto en venta todos los ideales; el sensacionalismo que ha desvirtuado el periodismo por una

exigencia absurda de velocidad informativa; la pugna entre las distintas clases sociales, que se autoproclaman todas “pueblo” con legitimidad para legislar según sus apetencias y necesidades pasando por encima de las de los demás; y la propaganda alienadora con la que los nuevos dirigentes, faltos de un verdadero ideal, engañan a los votantes.

Las consecuencias en el plano estético de este desconcierto no se hacen esperar: los diletantes dan a la vida y al arte un aire frívolo que los apartan de las cuestiones trascendentales que afectan al ser humano. El arte, en manos de los productos bajos de la Democracia, resulta un ejercicio verbal sin responsabilidad temática. La literatura no guía a los espíritus aristocráticos, la ética se diluye y la sociedad civilizada desaparece para ser sustituida por una anarquía total.

Salaverría niega que el siglo XX pueda tener alguna vez “estilo” ante los juicios de la posteridad. Se define “estilo” como conjunto de caracteres y formas con voluntad de permanecer en la eternidad. El Modernismo y las Vanguardias no son más que modas efímeras, de las que nada permanecerá. Las observaciones de Salaverría son exactas (realmente se enfrenta con estéticas que sancionan lo efímero y lo indisciplinado), aunque esta opinión le impida comprender que los nuevos valores pueden formar un sistema coherente, exportable y artísticamente legítimo.

Especialmente sugerente es el capítulo XVIII del libro, titulado *Sub-pueblo* y dedicado a insultar el bolchevismo con una violencia que revela el sentido último de la obra. La definición de este concepto, original de Salaverría, nos conduce a redefinir *En la vorágine* como un tratado contrarrevolucionario a la luz de los hechos de Octubre, en Rusia, que nuestro autor define del siguiente modo:

Dinamita, ametralladoras, automóviles acerados que corren vertiendo balas al azar; saqueos, asesinatos, fusilamientos en la embriaguez del alcohol; conciliábulos de hombres de blusa en los palacios suntuosos; edictos contra la propiedad, reparticiones de tierras y de poderes, un vértigo de rectificaciones y una precipitación por “despeñarse” en el desorden. Todo eso se ha consumado en el pueblo de Rusia [Salaverría, 1919b: 158].

Salaverría, a diferencia de otra escritora tan conservadora como él y que también terminaría defendiendo la dictadura franquista desde las páginas de *ABC*, Sofía Casanova, niega que el bolchevismo pueda aportar una razón de Estado alternativa a la que aplasta mediante la revolución armada. Un sentido materialista no sustituye al finalismo cristiano,

de la misma forma que un ideal igualitario no sustituye las clases preexistentes. Únicamente se instaura el caos y las matanzas indiscriminadas. La vorágine que teme Salaverría está formada tanto de vectores contradictorios en el seno de una misma sociedad como del impulso revolucionario que sacude Europa. Para superar este ataque de las fuerzas disolventes, desobedientes por sistema, indoctas y, sobre todo, plebeyas, propone una restauración de los estamentos medievales justificados por una jerarquía única e indiscutible. No importa demasiado qué ideal aglutine y sostenga la verticalidad de unas clases sobre otras: lo verdaderamente vital es que unos pocos manden en pleno ejercicio de su amor patriótico, y se niegue la posibilidad de decidir a quienes no tienen capacidad de dirigir todas las energías hacia un fin de engrandecimiento nacional.

El “sub-pueblo” ruso derrocó un régimen “dos veces sagrado” según Salaverría, porque forman parte del ámbito trascendental tanto las cuestiones espirituales como las nacionales. El “sub-pueblo” es el autor de las revoluciones, la “masa indefinible de pueblo profundo, hez de tugurio, carne de arrabal”, la “turba, la canalla, la plebe” que sólo sabe cometer crímenes y ensalzar tiranos. Así pues, el obrero no ha realizado la revolución. El verdadero “pueblo” distingue al buen caudillo del malo y acepta con gusto los mandatos del guía inspirado por el destino patrio. El bolchevismo se iguala a una Inquisición diabólica formada por gentes ociosas que entronizan el Mal. Frente a ella, la civilización se erige como un obstáculo a la acción desbordada del monstruo apocalíptico para el que no existen barreras.

La tercera parte del volumen, la más breve, titulada *Conjeturas*, es, más que un intento de definir el futuro inmediato de Europa, un conjunto de conclusiones que resumen la orientación ideológica del autor.

El ser naturalmente inferior se rebela y desea mandar en el mundo marginando y destruyendo a los “aptos”. La cultura desaparecerá porque al materialismo radical sólo le interesa sostener a todos los seres humanos, no fomentar valores éticos ni crear obras espiritualmente superiores. Su único objetivo es la nutrición de la totalidad, incluyendo los seres plebeyos que no merecerían entorpecer el libre progreso espiritual del hombre. El trabajador sólo es capaz de reglamentar una vida oscura y tacaña, en nada superior a la del animal. Nadie se ocupará de conservar el tesoro cultural de Occidente.

El obrerismo es a Europa lo que las invasiones bárbaras al Imperio Romano, un cataclismo similar a los cambios de era geológica que significará el fin de toda una

Civilización. Salaverría no escatima léxico tremendista para describir esta hecatombe del género humano.

Frente a esta execración de la izquierda revolucionaria, se produce una idealización del Imperio estable de la que algún escritor además de Salaverría (Ramón de Basterra, por ejemplo, autor de *La obra de Trajano* y numerosos poemas de alabanza a la antigua ciudad de Roma) se nutrirá para construir una estética ultranacionalista: “Para un contemporáneo de Augusto, aquella civilización era una cosa definitiva, que inspiraba ideas de esplendor y de eternidad. Todo se hacía con vistas a lo eterno” [Salaverría, 1919b: 197].

El capítulo XXII resulta sorprendentemente profético porque anticipa el enfrentamiento de la Segunda Guerra Mundial. Según nuestro autor, el actual estado de las cosas es un paréntesis entre dos momentos de competición entre sistemas rapaces que, en su excesiva salud, se devorarán el uno al otro. Sólo la Naturaleza frenará al hombre en su Progreso poblador de pesadilla mediante pestes y guerras que asolarán las zonas menos cultas del planeta. Salaverría es un autor obsesionado ya desde su primer ensayo, *El perro negro*, por el crecimiento demográfico propio de la Segunda Revolución Industrial y por el agotamiento de los recursos planetarios por parte del hombre moderno. Según él, en las partes civilizadas del globo la mujer seguiría “cumpliendo con su deber” reproductivo.

La conjetura final, el capítulo XXIII y último del libro, único fragmento optimista de todo el volumen, vuelve a la esperanza y presenta un ideal racionalista de simplificación y depuración de la vida humana. Sin apetencia de productos innecesarios (los inventos que aumentan la comodidad lo son pero no el lujo), la Humanidad libera a sus componentes de la servidumbre industrial. El hombre culto se autorregula y, como en la antigua Atenas, confía en que la justa medida iguale en libertad a todos los hombres y les permita una existencia austera y satisfactoria. La depredación de la Tierra termina y no se producen más choques bélicos entre potencias que pugnan por la hegemonía.

Estas ideas, trazadas de un modo algo vago y confuso, sin la coherencia interna que vertebra todo el libro, nos hace entrever que detrás de las ansias militaristas de Salaverría habitaba un ideal de armonía final. Sin embargo, no dejan de parecer pura retórica estas consideraciones colocadas al final de un libro tan apocalíptico, como si se hubiera deseado suavizar a última hora su contenido, de la misma forma que las propuestas regeneracionistas del final de *La afirmación española* nos producen cierta perplejidad tras la lectura de un libro diseñado especialmente para atacar a Costa y a buena parte de sus compañeros de generación.

### 3.3.4- *Instantes*.

*Instantes: Literatura. Política. Costumbres* fue publicado en Madrid por Espasa-Calpe, en 1927. En principio, cabe enmarcar este volumen misceláneo en una serie de intentos de revitalizar la antigua tradición de los cuadros madrileños de costumbres que Salaverría estaba llevando a cabo por aquellas fechas. Quizás influido por Ramón Gómez de la Serna (*Instantes* es el libro que más busca imitar al patriarca de las Vanguardias españolas), nuestro autor se propuso atrincherarse en las formas decimonónicas de escribir ensayo y novela, como reacción al Ultraísmo y al Futurismo, que llevaba ya más de quince años implantado, precisamente gracias a Ramón, en las letras españolas. Pronto aclararemos esta aparente contradicción que existe entre la influencia ramoniana y la reacción contra las Vanguardias. Este carácter misceláneo debilita la estructura del libro y lo convierte en una especie de hermano menor de *Retratos*, publicado con cierto éxito durante el año anterior. “*Instantes* es un sucedáneo de *Retratos*”, escribió Ernesto Giménez Caballero para definirlo en la sección “Escaparate de libros” de *La gaceta literaria* que apareció el 1 de junio de 1927.

Un capítulo de *Instantes*, el décimo, está dedicado a defender *Retratos*, a reafirmar el juicio negativo de Unamuno, que es quizás lo que le otorgó más notoriedad, lo cual viene a fortalecer quizás esa sensación de inconsistencia que transmite su lectura. Los demás trabajos que integran la obra versan sobre materias diversas relacionadas con la capital: el Congreso, el Ateneo, la calle de Alcalá, la Cibeles, las distintas tertulias literarias madrileñas, la Academia de la Lengua, y los periódicos que allí se publicaban. Lo más interesante, sin duda, es el extenso artículo de crítica literaria titulado *Algunos libros*, que nos permite tomarle el pulso a las ideas estéticas de nuestro autor a la altura de 1927.

Ahora bien, teniendo en cuenta que Salaverría antepone la literatura a la política en el subtítulo de su libro, y siendo conscientes de que contiene, fundamentalmente, crítica literaria, ¿por qué lo clasificamos junto a los ensayos políticos de nuestro autor? Hemos optado por esta distribución al considerar que el concepto de “instante”, glosado en el

primer capítulo del libro, se relacionaba (de hecho lo vincula explícitamente el autor) más con el contenido de *En la vorágine* (1919) que con el de *La intimidad literaria* (también de 1919). La crítica literaria salaverriana es fundamentalmente autobiográfica. Su interés radica en que el autor fue un testigo de excepción de la vida cultural española de principios de siglo. Éste es el contenido de los tres libros fundamentales de crítica literaria del autor: *Retratos*, *Nuevos retratos* y *La intimidad literaria*. El descubrimiento de los libros por parte de un lector sin formación académica, la relación directa con las grandes figuras del 98, Unamuno, Baroja, Maeztu, Azorín, los más amigos personales de Salaverría, el trato con Galdós, la decepción ante la esterilidad práctica del ejercicio de la cultura, son las materias con que nuestro autor elabora su particular enfoque del estudio histórico de la literatura contemporánea. Hay una parte mínima de *Instantes* que también bebe de la misma fuente de la experiencia personal, concretamente el sexto, dedicado a las tertulias literarias frecuentadas por él mismo. En esas páginas podemos precisar en qué ambientes pudo conversar nuestro autor con Ramón, Valle-Inclán, Unamuno, Maeztu, u Ortega y Gasset, e incluso saber qué bebían: Maeztu, tila, y Ortega, agua de Mondáriz.

Sin embargo, *Algunos libros*, el penúltimo capítulo del volumen, no es más que una acumulación de pequeñas reseñas con un hilo conductor muy destacado: la decadencia de la literatura española, atacada por las “modas” y las “formas apresuradas” de conseguir la gloria literaria, que es el motivo más reiterado por nuestro autor a la hora de atacar las obras ajenas. Lo importante es que Salaverría comenta libros recién aparecidos (como *El marido, la mujer y la sombra*, de Mario Verdaguier o *Carteles*, de Giménez Caballero) de forma mucho más admirativa que cualquier obra escrita por un coetáneo. Ya hemos tratado en nuestros preliminares cómo armonizaba nuestro autor su oposición al vanguardismo como movimiento general con la recepción entusiasta de libros concretos netamente escritos según las nuevas estéticas.

*Instantes* es un manifiesto velado de adhesión a la causa del Directorio militar encabezado por el General Primo de Rivera. El “instante” se concibe como un texto destinado a salvar del olvido realidades que están a punto de desaparecer. Como hicieron Pereda, Mesonero, Larra, Galdós, y, más tarde, Ramón, con más o menos crítica social según el caso, nuestro autor se propone recuperar del pasado instituciones, edificios y formas consideradas caducas ante el nuevo estado de las cosas y las ideas. Esta pretensión, sin embargo, falsea los cimientos del género de los cuadros de costumbres, en tanto que pretende insertarlos en una corriente aristocratizante que no se corresponde con el espíritu crítico de todos sus anteriores cultivadores desde Nipho y Clavijo y Fajardo. Es una de las

razones por las que resulta muy difícil desentrañar las motivaciones íntimas de los “instantes”. Mientras que el cuadro de costumbres se diseñó como crítica de la sociedad circundante, Salaverría los utiliza como elogio del actual estado de las cosas, y como crítica al régimen liberal, del periodismo que engendró en torno a 1898 y de la masificación de Madrid que produjo el crecimiento demográfico. Como vemos, se trata de la operación inversa a la efectuada por los escritores del siglo anterior: si Pereda, Fernán Caballero o Alarcón elogiaban la vida campesina era porque advertían el peligro de que desapareciera una concepción “mejor” de la vida española. Si Larra, Mesonero o Galdós retrataban estáticamente rincones de la vida madrileña era para señalar sus vicios y tratar de corregirlos. En cambio, nuestro autor, un buen conocedor de la literatura decimonónica española, trata de señalar los *errores* del pasado reciente que ya han dejado de existir para dar paso a un estado definitivo de mejora general de las costumbres.

Podemos señalar cierta afinidad ideológica que existe entre la definición de “instante” y el prólogo en que Ramón teoriza sobre la creación de la greguería.<sup>60</sup> Tanto Salaverría como Gómez de la Serna se proponen escribir consecuentemente con el espíritu de la época, el auge de lo efímero anunciado proféticamente por Nietzsche. La profundísima diferencia que media entre un “instante” y una greguería es que Ramón traslada al discurso ese carácter fragmentario y rápido, mientras que nuestro autor más bien reacciona contra esa realidad produciendo textos dentro de la más estricta tradición romántica y realista. Cuando Salaverría nos describe el edificio ruinoso del Congreso de los Diputados, o denigra a la institución académica, no está haciendo otra cosa que tratar al sistema liberal decimonónico y sus formas de cultura como una antigualla que el advenimiento de un nuevo orden moderno ha condenado al olvido.

Por esta razón, el efecto deseado por el libro representó un fracaso estrepitoso, y aún hoy no se entiende claramente qué pretendía Salaverría cuando reunió en un volumen un material tan variado y falto de coherencia interna. Sin embargo, todo cobra una luz nueva si se enfocan los textos que lo integran desde la luz de un autor que llevaba veintidós años suspirando por el fin de la Restauración. Para demostrar que los elogios y las elegías de nuestro autor lo son todo menos inocentes utilizaremos las imágenes del propio Salaverría.

---

<sup>60</sup> Sabemos que Salaverría poseía el volumen porque en *Nuevos retratos* nos cuenta que Ramón se lo envió cuando aún no se conocían, junto a *Caprichos y Senos*. Lo que no sabemos es cuándo se produjo este envío. Únicamente podemos señalar que se trataba de una fecha anterior a 1920, porque Salaverría dice bien claro que desconocía totalmente cualquier noticia sobre el autor más joven que le enviaba aquellos libros, y la primera asistencia documentada de nuestro autor al Pombo tiene por fecha el 20 de noviembre de 1920, día en que se realizó el banquete en honor de Díez-Canedo.



¿Por qué escribir un elogio de la estatua de La Cibeles, sin aportar ninguna perspectiva novedosa? Observemos el siguiente pasaje, que expresa de forma especialmente elocuente las intenciones de nuestro autor:

El gesto aquel de Emilio Castelar subiéndose a la tribuna improvisada para dirigir una calurosa arenga, ¿a quién?, a las señoritas que en la Castellana llevan a continuación un reguero de “chicos peras”.

La Cibeles hace su magnífico gesto de divinidad clásica en el sitio de encuentro de todas las chirriantes orientaciones multitudinarias. Los “taxis” despiden su bombardeo de bocinas. La marea humana transita sin fin. Y en las tardes de domingo primaverales resuena el goyesco, o el calomardesco, o el isabelino vocear de “¡eh, eh, a los toros!” [...].

¡Cuántos guiños de la vida de la capital de las Españas ha visto pasar la Cibeles! ¡Cuántos desfiles y manifestaciones conservadoras, liberales, radicales, anarquistas y reaccionarias! ¡Cuántas ráfagas de ideal, traducido luego en nada! [Salaverría, 1927: 66-67].

Si procedemos por partes, el fragmento es un dispersador condensado de ideas imprescindibles para comprender el espíritu fallido del libro. En un entorno en que se han suspendido los partidos políticos, el sectarismo político ha desaparecido para los partidarios del Directorio. Es el espíritu de la revolución emprendida en Italia por Mussolini, y Primo de Rivera lo conocía perfectamente, como se desprende de los discursos que publicaba en la prensa. La divinidad de la Cibeles, clásica y aristocrática, se opone al gesto de Castelar, del que se burla, y no precisamente con muy buen gusto, nuestro autor. Igualmente, Salaverría se burla del sistema parlamentario y de todos aquellos que pensaban que el obrerismo podría triunfar en un país de tradiciones tan arraigadas.

En materia de literatura, al autor le complace comprobar que la Dictadura sienta bien a la cultura, y que existen libros que armonizan perfectamente las nuevas estéticas con la recuperación de lo castizo. Desde este punto de vista, las obras de Ramón o Giménez Caballero, elogiadas calurosamente en el capítulo noveno del libro, pueden servir para entender que Salaverría sólo aceptó la parte tradicionalista de lo que ofrecían las Vanguardias. Le interesaba el vigor autoafirmativo y la violencia irreverente y humorística de los manifiestos, pero detestaba la falta de gramática y la irrespetuosidad para con los iconos de la historia patria. La prosa de Ramón, la de sus narraciones menos irracionalistas, la de sus biografías sobre pintores y escritores españoles, la de sus descripciones del Madrid pintoresco, eran el perfecto modelo de casticismo estilístico dinamizado y revitalizado por una mente creadora ágil y desenfadada. Giménez Caballero, además, aportaba una ideología

absolutamente coincidente con la de Salaverría: militarismo, cesarismo, etc., aunque nuestro autor no dejaba de mostrar su disgusto ante la artificiosidad barroca de la nueva escritura.

Precisamente Giménez Caballero se encargó de señalar, en su reseña al libro de Salaverría, las coincidencias que unían su producción literaria con la del vasco. El juicio es positivo e insiste en el carácter rompedor o revolucionario de su autor:

El presente volumen de Salaverría, estos *instantes*, darán que hablar tanto o más que los *Retratos*. Se citan y alancean no sólo nombres personales, sino instituciones de ruido. Por ejemplo, el adiós al Ateneo levantará tumultos entre los numerosos adversarios de Salaverría. También algunos de sus juicios sobre ciertos periódicos madrileños. Jaleo de ese especial que sólo sabe levantar Salaverría un poco maliciosamente, un poco irónicamente. El libro es muy entretenido. Se leerá con avidez. Breve, rápido, enérgico, “instantáneo”, en sus brochazos y disparos.

De Salaverría se ha dicho alguna vez que es “un Baroja del otro lado”. La expresión es bastante aproximada. Tal vez el común denominador vasco, guipuzcoano, les da a los dos ese aspecto de guerrilleros, de francotiradores, insumisos, agresivos, independientes. Los tiros de Salaverría van envueltos en una humareda elegante y decente. En un estilo cultista.

Giménez Caballero intentaba destacar los rasgos más afines a su estética, mientras, además, señalaba la indudable carga ideológica que contenía el libro, y sin la cual es imposible comprender los mecanismos del “instante”. El autor intenta separar la broza de la esencia del Madrid de los años veinte. Mientras señala al Parlamento, a los periódicos de alcance masivo fundados por el empresario Urgoiti, al tráfico, a las multitudes, a Castelar, en última instancia, a la Democracia, como *flores de un día*, “modas” o “guiños” de la vida española, se propone afirmar lo que considera esencial de Madrid y, por extensión, de Castilla y España: el clasicismo, el barroco, el catolicismo, la vida de café, la nueva era de gobierno de los mejores sobre el tropel indisciplinado de la vorágine moderna.

El propio desarrollo futuro de la vida política española enseñaría a nuestro autor lo equivocado de sus ideas. Frente al olvido del parlamentarismo, el advenimiento de la República sorprendía muy ingratamente a un Salaverría que reaccionaría escribiendo un único y extenso “instante” elegíaco, destinado esta vez a la monarquía. En este opúsculo de 1934, el Salaverría no es el jovial e irónico escritor de ocho años antes, sino el cronista apesadumbrado de sus últimos libros. En lugar de burlarse de las realidades a las que dice adiós, nuestro autor vio en el fin de la monarquía una auténtica catástrofe de dimensiones sobrenaturales.

Así pues, tenía razón Giménez Caballero cuando indicaba que *Instantes* era un libro ameno y de fácil lectura. Sin embargo, se trata de una obra excesivamente ceñida a un

momento concreto de entusiasmo histórico como fue la Dictadura de Primo de Rivera para un autor que suspiraba por el advenimiento de un poder autoritario desde hacía veinticinco años. No hay visiones generales que enriquezcan su contenido, únicamente comentarios irónicos sobre hechos concretos del presente. El Parlamento ha caducado porque ha empezado la tantas veces anunciada nueva era del poder político (Cap.II). El periódico industrial, nutrido por reporteros sin vocación literaria, ha terminado con la vieja prensa, más orientada hacia la cultura y la opinión (Cap.VIII). La Real Academia ha perdido su sentido porque sirve de tribuna a espíritus plebeyos a quienes únicamente interesa el éxito en su vacua carrera (Cap.VII). Salaverría desprecia todas las formas culturales que han perdido su empaque aristocrático, y por eso ataca el “manoseo democrático” en que ha caído la institución. El cambio de régimen ha envalentonado a nuestro autor, que se decide a ofrecer su opinión sin velos porque la época, por el momento, confirma todos sus antiguos pronósticos. Quizás únicamente escapen de este tono de oposición fragmentos del capítulo VI, *Las tertulias literarias*, y el IX, *Algunos libros*, en que es posible encontrar juicios salaverrianos no dependientes de ninguna coyuntura política.

Algunos juicios contra la Academia no dejan de ser sorprendentes. Para Salaverría, la entrada de Azorín en la institución (1924) fue el índice inequívoco de que los rumbos cambiaban hacia la apertura total que se censura. Lo llamativo es que nuestro autor se sitúa entre la masa de escritorzuelos y periodistas que penetraron por primera vez en los salones del palacio para asistir al nombramiento. A continuación, nuestro autor inicia una de sus características descripciones psicológicas (de las que nutre la totalidad de *La intimidad literaria*, su tratado de 1919), en que pretende demostrar hasta qué punto la ambición de gloria logra domesticar hasta al más bohemio de los artistas:

hay escritores, a la manera de las mujeres bonitas, que por nada de este mundo se resignan a pasar inadvertidos cuando se trata de cualquiera especie de citación de nombres. La lucha por sostenerse en los primeros puestos de la famosa lista no es la menos dramática en esa serie de maniobras, entre feroces e infantiles, o femeninas, que forman la vida del escritor [Salaverría, 1927: 91].

Si por algún tema debe recordarse la prosa de nuestro autor es por sus juicios sobre el destino de los escritores llamados noventayochistas, tanto si acierta como si se deja llevar de aquellas bajas pasiones que denunciaba Baroja en sus memorias. La crítica más estrictamente reciente tiende a recuperar la figura de un Salaverría testigo que asiste a todos los acontecimientos clave que afectaron a sus compañeros de generación: el nacimiento en la periferia del nuevo discurso en torno a 1900, la formación del grupo de “Los Tres”, la

entrada de Azorín en *ABC*, la redacción de *Hermes*, en cuyo primer número se publican los escritos reaccionarios de Maeztu traducidos del inglés al español, las tertulias literarias en torno a 1915, la llegada arrolladora de Ortega y Gasset y Ramón, las tertulias y revistas dirigidas por los dos nuevos popes de la cultura española, etc. El séptimo capítulo de *Instantes*, por lo tanto, alberga cierto valor documental porque responde a los sentimientos de la antigua bohemia finisecular madrileña en cuanto uno de sus componentes veteranos figura entre los poderes fácticos más importantes de la política nacional.<sup>61</sup>

La entrada de Azorín en la Academia de la Lengua abrió probablemente la era de los acontecimientos que comentamos. Llevados por la curiosidad, aquella tarde penetraron en el docto edificio veinte o treinta escritores que nunca habían puesto el pie en su ámbito. Yo era uno de ellos. Yo no conocía la Academia de la Lengua más que por su exterior, y sólo alguna vez me atrevía a poner mis manos en los hierros de la alta verja que separa el jardín de la plebeya calle, para mirar las flores que en aquella soledad crecen a pesar de todo [Salaverría, 1927: 89].

La imagen no carece de fuerza: Salaverría, un escritor finisecular tan aficionado como cualquier otro a atacar a los poderes establecidos, no importa si desde la izquierda o la derecha, pasando de encaramarse a la verja de un palacio a soñar con su entrada triunfal en él. Se trata de un momento clave de extrañamiento que serviría para entender *Retratos* (1926) y *Nuevos retratos* (1930), los constantes ataques a Unamuno, Costa, Bueno y las insinuaciones de que Baroja pretende ejercer algún poder político. La tesis general implícita en todos estos textos es la expresada en *Instantes*: toda aquella oposición era aparente, era otra “moda” más desmentida por el ascenso de uno de sus principales componentes.

En este punto resulta esencial señalar que lo que censura nuestro autor no es ni la vocación opositora de los intelectuales ni su ambición de fama y gloria literarias. Es más, considera estos dos afanes “naturales”, propios de voluntades femeniles, y los estudia en el contexto de la particular psicología del escritor. Lo que no entiende Salaverría, defensor de toda jerarquía hierática, es por qué, de repente, una institución aristocrática, presidida por Maura y eclesiásticos de alto rango rodeados de todo el fasto imaginable, abre sus puertas a un escritor, a un periodista, a un jornalero de las letras. Y así lo expresa:

Aquellos escritores que asistían al ceremonioso acto debieron de recibir una impresión ambigua. Entonces se dieron acaso cuenta de que el ser académico, si es verdad que no resultaba extraordinariamente divertido, en cambio no producía ninguna especie de catástrofe. ¿Por qué no?...

---

<sup>61</sup> En 1913 ya se había organizado una campaña para lograr el nombramiento de Azorín como miembro de la Real Academia Española. Tras frustrarse el intento, Ortega y Gasset y Juan Ramón Jiménez organizaron un Homenaje al escritor alicantino en Aranjuez.

Todos pueden aspirar a la Academia. Sobre todo, y es lo que sucede en semejantes casos, llega un momento en que nadie consiente en quedar en el anonimato; todos necesitan entrar en el orden de las candidaturas y ser propuestos por algunos amigos o por un periódico como apto para ingresar en la Academia [Salaverría, 1927: 90-91].

Otros pasajes del libro describen “sentimientos ambiguos” parecidos, ante los cambios profundos que se están dando en la profesión de escritor. Salaverría, como crítico literario, es un autor interesante porque atiende a la emotividad del personaje público o, dicho de otro modo, se ocupa de desnudar al periodista y al productor de libros, en un entorno cada vez más industrializado. No importa tanto su defensa del idealismo (muy poco original) como su descripción del medio ambiente en que se debió desarrollar su carrera literaria, una entre tantísimas por aquellos años, y no precisamente de las más brillantes.

El descrédito de la Generación del 98, tomada en bloque como impulso europeizante, aparece vinculado al crecimiento industrial de los periódicos. Según la coherente lógica de nuestro autor, en cuanto se erige una Dictadura desaparece la necesidad de que haya “oposición” desde la prensa del “viejo régimen”, el liberal y parlamentario [Salaverría, 1927: 111]. El volumen de prensa aumenta, y su calidad intelectual también. Por esta razón, Salaverría se pregunta qué necesidad subyace bajo estos crecimientos, si carecen de sentido en una sociedad organizada según su jerarquía natural e ideal, que no precisa ya de opinión impugnadora como la que entró en escena en torno a 1898.

La respuesta es que el esplendor de la prensa española es aparente, porque no existe público para tanto papel. El periodismo ha devorado el consumo de libros, y no existen lectores que puedan o quieran invertir horas en la lectura de libros. Los cambios, pues, deben contextualizarse en la situación descrita, fundamentalmente, en el ensayo *En la vorágine*, de 1919. El capítulo VIII es un “instante” dedicado a la memoria del periódico y el libro tradicionales, mientras que el noveno es una elegía a la literatura serena, arrollada por dos nuevas figuras estelares de la escena literaria: Gómez de la Serna y Giménez Caballero, a quienes elogia calurosamente.

Los comentarios a la obra de estos dos autores de vanguardia constituye el episodio más interesante de *Instantes*. Como apuntábamos, nuestro autor ataca a las nuevas escuelas literarias desde un escepticismo irreductible y aferrado a los viejos iconos filosóficos y estéticos de la centuria anterior:

El que pueda apresar al lector como solían un Schopenhauer y un Nietzsche, un Heine y un Dostoyevski, ese podrá enorgullercerse de tener estilo. En cuanto a las gesticulaciones sistema Marinetti, como a las bizarrias que, por englobarlas en algún nombre, llamaremos cubistas, casi siempre se reducen a simples juegos de palabras y concursos de habilidad [Salaverría, 1927: 149].

Ramón y Giménez Caballero son las dos excepciones, y Salaverría los destaca entre la masa de escritores “profesionalizados”, es decir, practicantes de la nueva estética por conveniencia, por sus rasgos esencialmente españoles. Nuestro autor ataca al ademán estridente y barroco en abstracto, pero los acepta siempre que se sitúen al cabo de una tradición literaria española heredada de Quevedo y Lope de Vega. Es la forma de que un escritor, por innovador que sea, no caiga en la mera exhibición de oficio y espectáculo.

Ahora bien, Salaverría también se encarga de mostrar su predilección por *Gecé*. Su estilo, aunque “amparado en lentes” y descompuesto “en metáforas y en esencias de lecturas”, se completa con una amplitud de “horizontes” que se corresponde con la clara dirección nacionalista de sus textos, desde *Notas marruecas de un soldado*, de 1923, texto que había reseñado en *La Vanguardia* en 18 de febrero de aquel mismo año. Cuatro años después, nuestro autor confirmaría su entusiasmo por el joven autor juzgando positivamente *Carteles*. Estos comentarios favorables serían recompensados por el director de *La Gaceta Literaria* con una reseña de cada una de las obras salaverrianas publicadas durante el período de publicación de la revista (1927-1932).

Más adelante aparecen nuevas muestras de preocupación por armonizar las nuevas estéticas con las convicciones nacionalistas. Comentando un curioso *Cuaderno de poemas*, de Eduardo de Ontañón, Salaverría cae en la cuenta de que la afirmación de los valores más tradicionales de la patria (Burgos o el Cid) puede producirse sin la “seriedad” que en el pasado consideraba imprescindibles para aproximarse adecuadamente a la realidad española.<sup>62</sup> Los versos vanguardistas de Ontañón hacen que nuestro autor se sienta un “alma insaciablemente curiosa que no cesa nunca de asomarse a ver el espectáculo de la vida renovada, con un interés por las cosas cada mañana renaciente, y con una inextinguible

---

<sup>62</sup> Eduardo de Ontañón (Burgos, 1904 – Madrid, 1949), corresponsal burgalés de *La Gaceta Literaria*, es autor de *Viaje y aventura de los escritores de España* (México D.F., Minerva, 1942), un estudio sobre el exilio republicano; y de dos biografías publicadas en la colección *Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX: El cura Merino: su vida en folletín* (Madrid, Espasa-Calpe, 1933) y *Frascuero o El Toreador* (Madrid, Espasa-Calpe, 1937). En esta misma colección editó Salaverría *Bolívar el Libertador* (1930) e *Iparaguirre, el último bardo* (1932). Sus primeros libros de poesía (*Breviario sentimental*, Madrid, Pueyo, 1920 y *Sinfonía en azul*, Madrid, Alejandro Pueyo, 1921) se insertan en los últimos rescoldos de la estética modernista. Su etapa ultraísta se compone de los libros *Llar, poemas de tierra montañesa* (Burgos, Parábola, 1923), *Cuaderno de poemas* (Burgos, Parábola, 1927). En el exilio publicó *Siete poemas mexicanos* (México, Amigos Españoles de Fábula, 1940).

aptitud para apasionarse con el espectáculo, que es decir para aplaudirlo o para aborrecerlo”.<sup>63</sup> Así pues, Salaverría se mostraba dispuesto a aceptar obras concretas cubistas o ultraístas siempre que su audacia verbal estuviera puesta al servicio de su gran ideal vital, la exaltación de España. Y con él obraba su compañero de armas Ramón de Basterra, cuyos versos se adaptarían a las nuevas exigencias del gusto sin cambiar ni un ápice el contenido de su poesía.

### **33.5.- *El instante dramático.***

*El instante dramático*, único texto del autor exclusivamente dedicado al comentario de la actualidad política, fue publicado en 1934 por la editorial Espasa-Calpe. El opúsculo no fue reeditado nunca, y contiene una de las críticas a la Segunda República más encarnizadas del período inmediatamente anterior a la Guerra Civil. Salaverría pretendió estructurarlo como una larga crónica periodística o reportaje sobre el advenimiento de la República y los hechos que desencadenaron la caída de Alfonso XIII. El tono de la escritura, frente a la jovialidad y el sarcasmo mostrados durante los años 20 en textos como, por ejemplo, el propio *Instantes*, han dado paso a una dicción fatigada que será característica de los últimos escritos del autor.

La República, como era de esperar, no sentó nada bien ni al ánimo ni a la producción literaria de Salaverría. La escritura de novelas largas cesa por completo, y la su producción narrativa se dispersa en multitud de pequeñas novelas muy ideologizadas que se publican en diversas colecciones populares. La prosa de algunos textos, como *Viaje a Mallorca* (1934), intenta evadirse en vano tanto de ideas ya muy explotadas por el autor como de la actualidad política de la península. *Íñigo de Loyola* (1935) no es más que una reedición de una versión anterior, *Loyola* (1929). Y *Retrato de Santa Teresa* (1939) no aporta prácticamente nada a lo expuesto en su antecedente de 1920.

En suma, sólo la producción periodística de nuestro autor sigue gozando de buena salud, y se renueva con nuevos repertorios de ataques al nuevo sistema de gobierno implantado en 1931. En este contexto de creciente confrontación polarizada, Salaverría aparece como uno de los más claros defensores de la tesis de que una guerra civil debe depurar el escenario español de elementos ajenos a su tradición histórica. Varios pasajes del

---

<sup>63</sup> I, pp.154-155.

folleto no permiten otra interpretación que la demanda de un ejercicio autoritario y violento que frene en seco el desarrollo democrático: “La muchedumbre dando gritos y haciéndoles gestos a los pasivos hombres de armas. ¡Viva la República! Y ningún sable que se desenvaina con brillo irritado; ninguna voz de mando que grita la orden de: “¡Fuego!” [Salaverría, 1934a: 14]. Para nuestro autor, resulta inconcebible un ejercicio del poder derivado de la voluntad del pueblo, una nivelación de jerarquías que considera *naturales* porque se basan en una insoslayable *superioridad moral*, la del señor frente al plebeyo.

El mismo autor, en las páginas iniciales del libro, nos muestra sus intenciones, vincula su contenido con el género de los “instantes” creado unos años antes y pretende mostrarse como un pensador autónomo que no se debe a ningún partidismo político:

Hace unos años (1927) publiqué un libro: *Instantes*. Es decir, el libro precursor que quería expresar el gesto, el guiño, el temblor y la contorsión de la vida en curso. Captar el instante pasajero. Como el fotógrafo que planta su máquina de pronto, mete la cabeza en la envoltura de paño, asesta la mirada y detiene en una placa el gesto de un punto del accionar cósmico. Yo no era en aquel libro *Instantes*, como en este otro INSTANTE DRAMÁTICO, más que un aficionado de historiador que trata de fijar unos cuantos hechos a la manera libre, independiente, acaso arbitraria, del hombre sin partido, sin secta, sin capilla, sin tertulia; el contemporáneo curioso y expectante; el franco tirador alerta y vagabundo. El Transeúnte Emocionado [Salaverría, 1934a: 9].

Es curioso que otro escritor finisecular, Maeztu, hacia las mismas fechas que Salaverría, expresara su ideal de independencia en términos muy similares:

La segunda impresión fuerte que estas elecciones [de 1931] me han causado es la de la inmensa inercia de las clases conservadoras en España. Ha sido una gran sorpresa, porque el corresponsal no pertenece a ellas. Ya ha dicho que sus inclinaciones tradicionalistas no obedecen a sus intereses. Sus intereses, los de un escritor de pluma independiente, le llevarían a estar del otro lado.<sup>64</sup>

Salaverría y Maeztu son escritores que señalan la necesidad de que la intelectualidad española abandone la oposición a las tradiciones desde una revolución armada que elimine las formas democráticas heredadas del siglo XIX. Ningún político ni signo parlamentario se adecua sus exigencias de restauración monárquica: el Parlamento es la institución que obstaculiza el advenimiento del nacionalsindicalismo, el gobierno autoritario que traería el progreso a la nación y la regeneraría según sus necesidades reales. Este distanciamiento de los partidos conservadores que se observa en ambos escritores es trascendental para

---

<sup>64</sup> Puede leerse el artículo de Maeztu “La República en España.- La impresión de un monárquico”, en



comprender su adhesión, en primer lugar, a la Dictadura de Primo de Rivera y, en la década siguiente, sus simpatías hacia el Falangismo, presentado por José Antonio Primo de Rivera como un movimiento que supera la antigua oposición dual entre liberales y conservadores, entre izquierdas y derechas. El descrédito de todos los partidos políticos es un rasgo permanente en la obra de Salaverría desde *A lo lejos*, de 1914, y la crítica al espíritu legalista de Maura es el índice que marca el inicio de esta nueva actitud favorable hacia la acción directa.

Curiosamente, la extrema derecha nunca se consideró “derecha”. La intención global es proponer una solución definitiva, no dialéctica, que fusione la tradición inalienable católica e imperial con la justicia social, a través de un sindicalismo ultranacionalista.

Pero si el Salaverría de los años veinte se sentía convencido de que la Dictadura de Primo de Rivera había ya fundado el nuevo orden definitivo para los intereses modernos de España, en 1934 el juicio sobre aquella experiencia ha variado sustancialmente. Salaverría no sólo deplora el sistema republicano e insulta a sus impulsores sin reservas, sino que dedica algunos pasajes a criticar las brechas y las contradicciones internas que conllevaron el fin de aquel régimen, mucho más pasajero de lo que Salaverría pensó en un primer momento:

Entonces, en 1927, la atmósfera estaba llena de presagios; pero aún conservaba la vida reservas de habitabilidad y aún no había quebrado la *prosperity* estadounidense ni se conocía la desolación de los obreros parados ante un pañuelo petitorio en mitad de una acera. Y Primo de Rivera, aunque ya llevase dentro la tragedia de la convicción de su propia imposibilidad, todavía conservaba en pie el andamio del Estado condenado a muerte [Salaverría, 1934a: 9].

Estas páginas iniciales de *El instante dramático*, como en general los prefacios que el autor coloca al frente de sus propios textos, contienen más conveniencia y autopromoción que verdades comprobables sobre lo escrito en el pasado. En 1927, las elegías al Congreso de los Diputados eran burlas, ironías sobre formas vencidas; y Primo de Rivera aparecía como el redentor definitivo de España, el general que había terminado con la lucha de clases, las aspiraciones de la muchedumbre indisciplinada, que había prestigiado al Ejército y devuelto el espíritu aristocrático a una nación decadente. Sin embargo, en 1934, los “instantes”, como el dedicado al Palacio Real, son emocionados y trascendentes. Salaverría intenta insuflar tristeza al lector, trata de reflejar un caos y un estado de excepción que le lleven a preferir el régimen anterior como único garante de la paz. Lo que era “moda” es ahora “historia”. La única aportación del folleto es este sentido elegíaco de un ideal

nacionalista frustrado. Las imágenes elaboradas por el autor para expresar su desolación no dejan de carecer de fuerza, y he aquí la fuerza principal de sus escritos: mostrar contrastes de gran plasticidad expresionista que sitúan sus libros más ideológicos en un nivel estético algo superior al de otros productos ensayísticos o propagandísticos de la época, que no logran salir de la invectiva, el insulto, la autojustificación y el sarcasmo. Hay mucho de todo esto en el volumen de Salaverría, pero un tono melancólico y la agilidad de quien lleva treinta años escribiendo artículos periodísticos confieren cierta grandeza estilística a su ensayo que, en ocasiones puntuales, hace olvidar la orientación ideológica del texto en su concepción más desnuda.

Las ideas de fondo, sin embargo, no son en absoluto originales y pertenecen a los mismos horizontes del autor que existían en 1907, cuando se editó *Vieja España*. Castilla era un territorio prestigiado por unas bases ideales que han sido declaradas caducas. El poder político implantado en 1931 ha provocado la pérdida del carácter esencialmente español, el monárquico:

La República, en substitución del viejo espíritu, ordenó imponer a Castilla el espíritu que podríamos llamar dreyfusista y que se apoya en estas cuatro columnas doctrinales: antimonarquismo, antiaristocratismo, anticlericalismo y antimilitarismo. Precisamente las cuatro bases espirituales que sostenían el ser real y el sentido histórico de Castilla [Salaverría, 1934a: 23].

Hay que anotar que detrás de esta acusación se esconde un prejuicio antisemita, puesto que Dreyfus, el oficial francés acusado de traición en 1894, era judío. Quienes defendieron su causa a partir de 1898, Zola a la cabeza, trataban de implantar una tolerancia religiosa efectiva. Suelen considerarse estos hechos como el nacimiento de una conciencia “intelectual” opuesta a las jerarquías tradicionales, *praxis* que marcaría, de algún modo, la entrada en los parámetros de la literatura contemporánea. No era la primera vez que Salaverría, obsesionado desde 1904 por la creación de un poder ideológico aliado con la tradición y el nacionalismo político, acusaba a los escritores noventayochistas y a sus sucesores de semitismo. Lo había formulado de forma explícita en *La afirmación española*, de 1917.

De hecho, Salaverría considera la llegada de la República como el segundo asalto de las fuerzas extranjerizantes que hicieron tambalear el poder tradicional español en 1898. Desde siempre, nuestro autor se había empleado a fondo para combatir desde todas las tribunas posibles, el proyecto reformista o revolucionario de un Costa o un Unamuno. Era esperable que interpretara el fin de la monarquía como la estocada triunfal y definitiva que

los espíritus hebraicos y plebeyos asestaran contra el Estado histórico, sembrando el caos y aprobando una Constitución de clara orientación socialista.

En los primeros tiempos de la República se estaba como en presencia de un aparecido: el 98. La misma agitación histórica de entonces, igual credulidad en una renovación que sacudiese los últimos cimientos nacionales (la Regeneración célebre de los años de Costa); un romanticismo socializante que partía de la ilusión dieciochesca de que el pueblo y la tierra son naturalmente buenos y fecundos; una mezcla de radicalismo francés del tipo dreyfusista envuelto en una especie de ensalada rusa. [Salaverría, 1934a: 29].

Escritores coetáneos de Salaverría, curiosamente entre los más atacados en *La afirmación española* y *Nuevos retratos*, Ramiro de Maeztu y Manuel Bueno, expresan una opinión totalmente coincidente con la de Salaverría: España sólo puede ser una monarquía si quiere conservar su naturaleza esencial y gobernarse de forma eficiente y acorde con sus necesidades reales. Esta es la tesis, repetida hasta la saciedad, del “estudio político” publicado por Manuel Bueno en 1925, *España y la monarquía*, y de multitud de artículos de Maeztu publicados durante los años treinta y reunidos en libro en los cincuenta (como ejemplo paradigmático podríamos citar *La Monarquía*, del 12 de julio de 1935, reseña de las *Cartas a un escéptico sobre la forma de gobierno*, de Pemán<sup>65</sup>). Era una forma de unir el axioma central de todo antiguo escritor regeneracionista, el renacimiento nacional, con las nuevas coyunturas políticas, cada vez más radicales y más alejadas de la problemática entre clases nobles y tercer estado.

En este sentido, resulta sumamente interesante el juicio salaverriano sobre la acción política de Miguel Primo de Rivera, una vez muerto el dictador y desaparecido el entusiasmo con que nuestro autor acogió su ascenso al poder en 1923. Señala los errores que no cometerían ni José Antonio ni Franco: la creación de un estado de opinión favorable, en lo estatal, con una galaxia de intelectuales partidarios<sup>66</sup> y, en lo popular, con una serie de iconos nacionalistas con los que se creó una propaganda arrolladora capaz de adoctrinar a varias generaciones de españoles.

Primo de Rivera aborrecía a los intelectuales; los maltrató, los vejó sin contemplaciones y sin medida. Los despreciaba desde su punto de vista de aristócrata y de guerrero, en una reacción moral de hombre simple, leal y primitivo. De hombre integralmente inculto. Al momento de ser

---

<sup>65</sup> Incluido en *Frente a la República*, Madrid, Ediciones Rialp, 1956, pp.188-193.

<sup>66</sup> Para un estudio exhaustivo de las sucesivas promociones de escritores adscritos a los ideales falangistas, remito al prólogo de la antología preparada por José-Carlos Mainer en 1971, *Falange y literatura*, Barcelona, Labor, 1971, pp.13-65.

derribado no podía darse cuenta de cómo cuatro miserables intelectuales y unas turbas de estudiantillos osaron vencer su altanero poderío. Y murió, para su bien, ignorante de la catástrofe que su torpeza iba a desencadenar en el orden de cosas que se propuso defender [Salaverría, 1934a: 17].

Así pues, nuestro autor juzga un error expulsar literatos, censurar libros y artículos periodísticos, multar, reprimir y encarcelar a escritores de la oposición. Lo que debe hacer el gobernante ideal (piénsese en un Napoleón, un Carlos V, un Felipe II o un César, puesto que en el horizonte salaverriano siempre se encuentra el Imperio) debe rodearse de esos escritores, agasajarlos, engrandecerlos y unirse a ellos en una idea común de Estado. Dirigiendo la cultura desde arriba se marginaría la tan temida oposición, se la silenciaría no con violencia sino con una oficialidad que se juzgaría inapelable. El juicio del dictador es paralelo a la falta de estrategia demostrada por el recién depuesto rey: “Pero Alfonso XIII no tenía derecho a compartir la idea simplista de un dictador ocasional. Tenía el deber de hacerse cargo de la calidad de su mayor enemigo, de atraérselo, de comprometerlo como colaborador en la obra de engrandecimiento nacional, lo mantuvo al margen”.

Una de las principales bases de *La afirmación española*, de 1917, la creación de una intelectualidad no retroalimentada ni volcada sobre problemas estéticos, reaparece cuando se insiste en la necesidad de una corte potente de actualizadores de la tradición capaz de prestigiar el país y relanzarlo desde las posturas más conservadoras. En lugar de eso, se dejó proliferar la oposición ideológica hasta que se sintió suficientemente fuerte como para iniciar el asalto al poder. Descuidar la cultura resulta una imprudencia para las clases dirigentes.

El máximo despropósito desde el punto de vista salaverriano: un intelectual frente al Ejército, la institución que debería garantizar la continuidad de la autoridad aristocrática: “En el ministerio de la Guerra de todas las Españas se instaló como ministro un simple literato: Azaña...” [Salaverría, 1934a: 18]. El soldado es siempre superior y, por lo tanto, el único literato válido será el que se conciba a sí mismo como un guerrero ideológico, partidario radical de la acción sobre la meditación.

En este sentido, es igualmente original la concepción que desarrolla nuestro autor en torno a los efectos que un Estado autoritario ejerce sobre la producción literaria de un país. Es evidente que Salaverría echa de menos los años veinte. Desde 1917 había encontrado una voz propia, un subgrupo de escritores con los que se sentía en plena sintonía estética, había podido desarrollar su imaginario patriótico en libros como *El muchacho español* (1918), *Los conquistadores* (1918), *Los fantasmas del Museo* (1920) o *Los paladines*

*iluminados* (1926), llegando incluso a acercarse con aceptación a las soluciones estilísticas del arte de vanguardia. *Retratos* (1926) e *Instantes* (1927) le habían servido para instalarse cómoda y definitivamente en el rechazo frontal de la postura opositora que venía siendo hegemónica desde principios de siglo, ganando aliados entre los jóvenes (Sánchez Mazas, Giménez Caballero y Mario Verdaguer) en lugar de perder el favor de las grandes figuras del momento.

Salaverría cree que la fase de radicalismo implantada por la República ahogará el ejercicio de la libre literatura porque la forzará a convertirse en un órgano de poder. Así explica que un régimen político que “han traído los catedráticos, los escritores” y “los ateneístas” se haya convertido en un enemigo de la cultura. El “fenómeno revolucionario” ejercerá “una función de eclipse sobre la inteligencia creadora” [Salaverría, 1934a: 29]. Precisamente sería Giménez Caballero, en su libro *Arte y Estado* (1935), quien recuperaría esta idea fundamental para comprender el papel subalterno que la cultura ejerce en un diseño totalitario del estado.

Entre todos los hechos que disgustan a Salaverría, molesta a nuestro autor la sencillez con que se ha desplomado una monarquía secular, sin resistencia alguna. Seguramente hubiera preferido una contienda abierta, una revolución como la descrita en *El rey Nicéforo*, la novela de 1923 en que un trasunto de Valle-Inclán encabezaba un golpe de estado multitudinario, y no una simple transición pacífica y jurídica, propia de pueblos sin ningún instinto aristocrático: “Uno hubiera deseado más virilidad en la emoción; un poco de religiosidad, si es permitida la palabra, en el alma de la muchedumbre ante el paso de la tragedia que la nación estaba dando en aquel terrible momento” [Salaverría, 1934a: 15]. Las masas no poseen idealismo, derrocan formas de gobierno pero son incapaces de desentrañar los imperativos de la tradición.

El fin poco caballeresco de la monarquía exaspera a Salaverría, que no puede evitar deslizar un matiz de resentimiento hacia un rey tan débil que necesita la protección de sus enemigos para escapar sin lograr imponer su autoridad ni siquiera a un ejército inerte: “La gloria de una bella caída no quiso el destino concedérsela, y al día siguiente, humillado por la protección de sus vencedores, modestamente escondido en un automóvil, el rey sería expulsado de España” [Salaverría, 1934a: 16]. La falta de decoro, la ausencia de unción, así como la imposibilidad de que una república seduzca a las clases populares, son los elementos que más repugnan a nuestro autor de la revolución pacífica y el régimen que de ella se derivó.

### 3.4.- El ciclo castellano.

#### 3.4.1.- *Vieja España*.

En este ciclo que denominamos castellano no incluimos únicamente libros de viajes centrados en una región determinada, sino también ensayos que se proponen describir su ser esencial y su historia a partir de textos castellanos antiguos (así damos cabida a *Los conquistadores* y *Los paladines iluminados*), así como libros que se proponen como objetivo principal exaltar la acción española aunque la localización sea americana (caso de *Los conquistadores* y de *A lo lejos. España vista desde América*).

*Vieja España* fue publicada en 1907 por la editorial madrileña Sucesores de Hernando. En *Nuevos retratos*, texto publicado veintitrés años después, el autor nos ofrece la interesantísima historia de este libro. La crónicas que lo componen provienen de unos artículos sobre Burgos publicados entre el 20 de agosto y el 3 de diciembre de 1906 en *Los Lunes del Imparcial*, una de las tribunas públicas más prestigiosas por aquel tiempo. Salaverría fue presentado a Benito Pérez Galdós aquel mismo otoño, en la redacción de *España nueva*, el periódico dirigido por Rodrigo Soriano.

Galdós dio el espaldarazo definitivo a Salaverría para que iniciase su carrera literaria elogiando sus impresiones castellanas, buscando un editor para *Vieja España* y, lo que aún fue más importante, prologándolo con un extenso texto que analizaremos pormenorizadamente. Antes de conocer a Galdós, como ya indicamos en nuestra introducción, nuestro autor había intentado tardíamente subir al tren de la literatura regeneracionista de tipo más radical, escribiendo incansablemente a Unamuno y solidarizándose con la detención<sup>67</sup> y los ideales del joven Martínez Ruiz. Entre la ayuda prestada por Galdós y la confianza que el periódico *ABC* depositó en Salaverría, pudo éste convertirse en un escritor autónomo capaz de enfrentarse, siete años más tarde, a los escritores por entonces hegemónicos, sin perder ni un ápice de independencia en su defensa a ultranza de los valores nacionales.

El curioso Prólogo galdosiano fue escrito en San Quintín (Santander) en diciembre del mismo año 1907. En sus primeras palabras, Galdós explica cuál es la afinidad espiritual

---

<sup>67</sup> El periódico *El País* recogía, el 10 de agosto de 1904, el curioso suceso de la detención de Martínez Ruiz en Ontaneda, durante la visita de Maura a la localidad. Al parecer, la policía lo confundió con un anarquista

que le une con Salaverría, en principio un autor tan incompatible con su liberalismo y su republicanismo: según el autor de *Fortunata y Jacinta*, tanto las Canarias como la Vasconia salieron beneficiadas del contacto con los castellanos, puesto que éstos colonizaron y civilizaron sus tierras integrándolas a Europa. Una común “devoción filial ante el desolado taller de nuestra historia” funde sus ideologías. Igualmente, el dolor por la postración y la decadencia actuales de la antigua potencia civilizadora une a los dos autores en un llamamiento a la regeneración.

El siguiente punto a destacar es la nostalgia de la Edad Media que expresa Galdós:

Ya no quedan ni huellas de aquellos reyes populares, asendereados y vagabundos que gobernaban andando, convocaban Cortes donde mejor les placía y se alojaban en palacios particulares ó en conventos; soberanos tan despreciadores de la comodidad y magnificencia, que nunca pensaron en establecer capital [Pérez Galdós, 1907: VI].

Galdós aparece en estas páginas como un autor que trata de adaptarse a los valores de los escritores jóvenes, por ejemplo, dejándose arrastrar por la poética de la ascesis propia de Salaverría, enfrentada a toda noción de progreso liberal, positivo o tecnológico, realizando un elogio de la austeridad vital. Fieles al carácter castellano, los ricos vivían pobremente, y por eso se les tiene que elogiar como a modelos de virtud. Siguen a estas consideraciones sobre la esencia de Castilla una descripción geográfica de la meseta y una explicación centrada en la antigua Burgos, el objeto de la obra prologada.

Galdós se deja entusiasmar por un tipo de argumentación típicamente salaverriana y por un tono *a priori* muy poco galdosiano: “Esto de que anden por el mundo muchas personas que aseguren haber visto los huesos del Cid, es una profanación de la Historia, y el mayor escarnio que puede hacerse de la dignidad de un pueblo [Pérez Galdós, 1907: XI]”. No son nada nuevos el patriotismo liberal que se encontró siempre detrás de obras como *Gerona* o *La de San Quintín*, lo novedoso es la atención dispensada a las gloriosas clases aristocráticas de la vieja España.

Es Galdós quien anima a Salaverría a construir todo un sistema de obras que respondan a su recomendación de recuperar el carácter esencial de la nación. Es muy posible que el éxito obtenido con las impresiones de Burgos reorientara toda la obra de Salaverría, cuyo único ciclo unitario de artículos periodísticos se había centrado, hasta el momento, en San Sebastián, con los 58 artículos publicados en 1904 en *El Gráfico*.

---

potencialmente peligroso o bien lo detuvo deliberadamente. El autor alicantino, por aquel entonces ya

El escritor vasco que hoy nos da tan hermosa y verídica impresión de la tierra burgalesa y del ciclo épico, bien podría emprender el estudio de las tierras que llamaremos dramáticas por la violencia pasional de aquellas luchas, y por el personal mixto de pueblo y nobleza que en ellas intervino [Pérez Galdós, 1907: XIII].

Galdós se muestra entusiasmado con la labor de Salaverría y la de “otros jóvenes escritores y poetas que gustan de husmear en las ciudades viejas, para que desentrañen la existencia ideal y positiva del pueblo castellano” [Pérez Galdós, 1907: XIII]. Esta actitud demostraría una atención receptiva hacia las obras de Unamuno (*En torno al casticismo*, cuyos cinco ensayos fueron publicados en *La España Moderna* en 1895) o las de Azorín (*El alma castellana*, de 1900; *La ruta de don Quijote*, de 1905; *Los pueblos*, del mismo año). En su imitación de los grandes estilistas del paisaje finiseculares, muestra todo su virtuosismo en la descripción de Medina del Campo, su plaza, el castillo de la Mota y sus alrededores, que le sugieren un mar endurecido y convertido en piedra. El propio Azorín destacó estas páginas y las antologó en su libro *El paisaje de España visto por los españoles*, calificando el prólogo de “extenso y hermoso” [Azorín, 1946: 59]. Lo sorprendente en Galdós no es el virtuosismo ni la atención a los detalles paisajísticos, sino las digresiones y las narraciones de viajes sin hilo conductor, la buscada apariencia de haber escrito a vuelapluma y, sobre todo, el desdén hacia cualquier orden discursivo. La narración enternecida de leyendas evidencia un gusto no por la vida cotidiana en los siglos pasados y evocados, sino la afición romántica a las creaciones fantasiosas del pueblo. La historia de Gabriel Espinosa, el pastelero de Madrigal de las Altas Torres que suplantó al rey de Portugal Don Sebastián, nos retrotrae a la obra *Traidor, inconfeso y mártir*, del siempre admirado Zorrilla, y las obras de teatro del Siglo de Oro. Ocupa varias páginas la evocación del polígrafo Alonso de Madrigal, “El Tostado”, autor en latín de prolijidad proverbial.

Luego, la historia de Isabel la Católica y la descripción de los años finales de Juana la loca en Tordesillas vienen a rematar el heterogéneo desfile de personajes patrios, concebido como una acumulación de leyendas e historias sacadas de las crónicas antiguas. Cierta entusiasmo épico por las grandes figuras del pasado, sin filtro crítico positivista de ninguna clase, pueden recordarnos la necesidad de una acción no filtrada por la reflexión inmovilizadora, como en las novelas de Baroja.

En las páginas finales leemos pasajes como el siguiente: “Cada novio era un reino, y cada reino un corazón enamorado. Maravilloso había de ser el hecho histórico que se anunciaba con un cuento de hadas” [Pérez Galdós, 1907: XXX]. La visión idílica y el

---

simpatizante de las ideas conservadoras, cubría el evento para la revista *España*.



ensueño democrático del mundo medieval español demuestran que Galdós tomaba por iconografía literaria lo que para Salaverría era modelo social a imitar si se quería regenerar España y convertirla en un imperio. De lo contrario, de haber advertido Galdós la carga ideológica real del texto que prologaba, no se entendería que hubiera ayudado a impulsar una empresa monárquica, conservadora y colonialista. Quizás hubiera podido elogiar el estilo y la tarea de recuperación de valores propios efectuada por Salaverría, pero no hubiera aceptado el tono apocalíptico esgrimido por el autor vasco como justificación de sus ataques al sistema parlamentario y liberal.

Isabel rebajó privilegios a los nobles y mejoró la situación del pueblo, que convivía en paz con sus señores. Galdós critica su excesivo fanatismo religioso, la creación del Santo Oficio y la expulsión de los hebreos. La integridad ideológica del novelista canario queda intacta, a salvo de todo exceso romántico, al destacarse de la reina únicamente los valores compatibles con la Democracia. Salaverría va más allá y exalta la monarquía absoluta como el único sistema gubernamental capaz de dirigir España.

Galdós resulta un buen comentarista en las páginas iniciales de su prólogo: ayuda a su joven protegido haciéndolo aparecer en el texto vagabundeando por Burgos. Según el prologuista, que demuestra todo su acierto crítico, mientras en la ciudad añade “más misterio y romanticismo de los que realmente tienen”, la llanura la describe “con visión exacta de la realidad”. El juicio es certero, y válido para todas las estampas posteriores de Salaverría. Los elogios a las ciudades son en el vasco justificaciones o desaprobaciones de la Historia. El aspecto de los monumentos y el juicio acerca de su mérito dependerán de su oportunidad subjetiva, en una apreciación ideologizada del arte.

El prólogo acaba con una llamada a la confianza en el poder agrícola castellano, en la línea más puramente regeneracionista de Costa y Unamuno. Es posible que estas afirmaciones galdosianas encontraran un eco en el programa expuesto al final de *La afirmación española* (1917): la ciencia atenta a las necesidades reales de España y la irrigación de los campos resucitarán la economía y España podrá ser otra vez un pueblo potente y exportador de valores intrínsecos. El origen de la afirmación salaverriana (a la cual debe todos sus vestigios de gloria literaria) se encuentra en las páginas finales de este prólogo: insistencia en la necesidad de un “querer intenso” (p.XXXVI) y el “imperio de la fuerza espiritual” (p.XXXV). La superación es una cuestión de desperezamiento unido a la ciencia agrónoma, y no de una endémica crisis económica derivada de una deficiente gestión de los recursos industriales. Es posible que la insistencia en solucionar los problemas de la nación

a través de una mera cuestión de “energía”, de “querer”, de voluntad colectiva, provenga de la unión de las influencias de Ganivet y Galdós sobre Salaverría.

Hasta aquí sobre el prólogo de Galdós. El primer capítulo de la obra, titulado *En el tren*, nos muestra por primera vez a un Salaverría tomando sus notas en un vagón de tercera. En los libros *La virgen de Aránzazu* (1909), *Tierra argentina* (1910), y *Retrato de Santa Teresa* (1939), vuelve a situárenos el observador en el interior de un tren, a la expectativa de captar la esencia de los sucesivos paisajes. Tras una descripción muy sensorial de la noche en la llanura, preparatoria, Salaverría nos desvela la intención del libro:

¡Cuán grave y expresiva era aquella planicie castellana, vieja patria del Cid, cuna del españolismo! Iba yo a conocer el secreto de una tierra de dominadores; iba a sentir el aliento de un país antiguo que imprimió en el mundo tan honda y duradera huella; quería desentrañar el misterio de aquella tierra esquilada, rasa y humilde, que había sabido sujetar á su feudo otras tierras más ricas, más ágiles y mejor dotadas por la naturaleza [Salaverría, 1907b: 5].

El secreto del antiguo éxito de la nación española es la idealidad del pueblo castellano, tal y como había quedado establecido en el artículo *La atonía española. Falta de idealidad*, publicado en *El Gráfico* tres años antes.

Las apreciaciones románticas de Burgos no son tenebristas, sino que se producen en un amanecer que parece una promesa de juventud y de renovación. El tono no es el mórbido y estático de Azorín y Baroja a la altura de 1902. A Salaverría le interesa ofrecer una visión positiva y jovial de la tierra que renacerá: “Luego ascendió el sol, y se llenó la tierra de una dorada claridad. La catedral, con su pompa de chapiteles, estatuas y torres, se iluminaba y resplandecía, y el sol la saludaba con sus rayos más vivos, más juveniles” [Salaverría, 1907b: 8].

El inicio de libro, por lo tanto, se inserta de lleno en una obra de “afirmación española” aún por sistematizar.

El segundo capítulo, *Por las calles de Burgos*, empieza describiendo el efecto que las lecturas tienen sobre la percepción de la realidad. Salaverría se siente como alucinado y magnifica las cosas, proyectando en ellas el idealismo bebido en los textos. Las palabras ennoblecen las piedras y las convierten en objetos espiritualizados. Así, “el pasado llega hasta nosotros depurado, engrandecido, en hermosa síntesis y como en bloque, limpio de las impurezas de los momentos y actos ruines.” Esta obsesión por la pureza obtenida a través del conocimiento de la historia y el ideal aprehendida en ella es constante en la obra de nuestro autor, cuyos análisis de ciudades y paisajes vienen a ser el enjuiciamiento de los hombres del pasado que los modelaron tal y como pensaron su realidad.

Salaverría defiende un modo de vida regido por la fantasía desbordada. La realidad debe plegarse a los dictados del ensueño de los seres humanos mejor dotados, y sólo el pasado puede guiarlos en su tarea de existir cotidianamente: “¿Podría vivirse la vida si le faltase la hipérbole imaginativa? ¿Qué es lo que nos incita á amar el mañana, sino la nostalgia del día de ayer?” [Salaverría, 1907b: 12].

Así pues, el tedio provocado por la falta de trascendencia se resuelve mediante la fuerza imaginativa del hombre, como en Baroja el tedio reflexivo se curaba mediante la acción.

El elogio de la tranquila existencia burgalesa, no contaminada del tráfico moderno, implica un rechazo del Progreso decimonónico muy en sintonía con el de Unamuno, Azorín y Baroja. Encontramos en estos textos descriptivos el embrión de la ideología de Salaverría. Sólo la guerra como expansión de la libre y legítima voluntad de dominio rejuvenecerá al pueblo castellano: “Había mucha cabeza baja, mucho cuerpo inclinado, lento, cansado: diríase que la raza, al quitarle la armadura de guerra, de tanto aguardar al nuevo grito de pelea, envejecía y se achicaba” [Salaverría, 1907b: 15]. A esta consideración de la guerra debe unírsele la admiración hacia el fanatismo, del que había muestras en el joven protagonista de la novela decadentista salaverriana de 1909, *La virgen de Aránzazu*. El fanatismo anula la reflexión, rodea su acción paralizadora. La solución al tedio de vivir típicamente finiecular consiste en afirmar unos valores absolutos más allá de toda consideración racional:

En aquella edad que nosotros columbramos con terror, ¿acaso no era la vida más clara, más sencilla y también más risueña? Si nosotros nos ahogamos en un mar de conflictos y de incertidumbres, si la duda nos mina, si el dualismo nos carcome, [...] ellos, los hombres de ayer, no tenían sino dos términos concisos sobre que moverse: Dios y el honor [Salaverría, 1907b: 17].

El tercer capítulo, titulado *La llanura*, enlaza con los paisajes más naturalistas y deterministas del ensayo clave de la cultura española del siglo XX: *En torno al casticismo*. La descripción pormenorizada de los efectos que causa el calor y el paisaje castellanos sobre la estirpe que habita la meseta constituyen un eco indirecto, mediatizado por Unamuno, de las teorías de Taine. El sol estimula la imaginación. El silencio y la desolación propician las visiones. Se opone el tipo de vida engendrado por la tierra castellana al propio de la Modernidad: los llamados errores de la España histórica no son más que expresiones de su peculiaridad. Se insinúa que la Inquisición fue una reacción nacionalista nacida del apego a la paz dogmática: “¡Por qué culpar a los inquisidores! Aquella era la patria de los monjes

austeros, que vivían en un ambiente de sobriedad y de aridez, que proclamaban la renunciación de la vida, que sentían asco de la tierra pobre y ambición del cielo...” [Salaverría, 1907b: 25]. Los castellanos no necesitaban ninguna Reforma porque eran esencialmente espirituales, no paganos, y las discordias religiosas sólo vinieron de fuera para turbar para siempre la paz de los años en quietud.

En el cuarto capítulo de libro, *Héroes del Romancero*, se glosan los romances caballerescos más conocidos, y se identifica a los héroes de la historia nacional con el ideal del superhombre nietzscheano:

Eran unos hombres demasiado recios para sufrir la amenaza: el clima los tenía endurecidos, la pobreza les había dado suficiente estoicismo para resistir el hambre de la expatriación, y el continuo choque con los moros habíalos irritado convenientemente para no importarles nada del dolor y de la sangre [Salaverría, 1907b: 32].

Los caballeros castellanos eran hombres irreflexivos que no limitaban sus impulsos primarios corrigiendo sus convicciones por una moral cómoda. Buscaban la satisfacción de sus torpes y directos placeres y no conocían la duda: “Eran unos hombres demasiado independientes para poderse sujetar al terruño: la llanura rasa, además, les convidaba a huir, á galopar sin freno hasta los países meridionales donde tenían los sarracenos sus bellos jardines y sus cosas ricas y sensuales” [Salaverría, 1907b: 34]. Los comentarios a las hazañas del Cid anticipan el contenido de *Los paladines iluminados*, el volumen de 1926. Tanto en éste como en *Los conquistadores* (1918), ambos ensayos que incluimos en el ciclo castellano, Salaverría repetiría la técnica esbozada en este capítulo: la glosa a un texto antiguo que emparenta sus doctrinas con el comentario propiamente filológico, aunque orientado hacia la ideología y la política.

El quinto capítulo, titulado *Dentro de la Catedral*, mezcla la ambientación esteticista con la meditación trascendental. La prosa salaverriana se vuelve preciosista hasta el punto que resulta inevitable el recuerdo de las descripciones del interior de la catedral de Vetusta, ofrecida por Clarín en *La Regenta*, un autor muy apreciado por Salaverría como moralista y autor de cuentos. El romanticismo comentado por Galdós aflora en la descripción de los sepulcros, acompañada de reflexiones sobre el fin de la voluntad, motor de la vida, y las aspiraciones místicas del ser humano.

El siguiente capítulo, *Misticismo*, sigue en el interior de la catedral burgalesa. El autor contempla el fervor religioso de un “montón de mujerucas” que rezan de hinojos ante un Cristo. Hay admiración hacia el estoicismo con que la mujer tiene que existir:

“rezaban con ferviente unción, poniendo en sus palabras toda la humilde vehemencia de sus corazones atribulados de mujer, de pobre mujer que ha sido madre, que ha sufrido dolores de preñez, llantos de viuda, lágrimas de miseria y de abandono: puesto que la mujer es aquel individuo que más golpes recibe del destino” [Salaverría, 1907: 47-48]. La escena del rezo de las personas sencillas y sufridas en las iglesias españolas fue un motivo frecuente en las primeras obras de Salaverría. En *El perro negro* (1906) y *Las sombras de Loyola* (1911), el pueblo enfervorecido y reunido en el templo es un elemento de humillación impuesto por una Iglesia injusta, autoritaria y cruel. En *Vieja España* (1907), sin embargo, se destaca el estoicismo de los orantes y no se les presenta como las víctimas de un sistema represor: al contrario, la ruda religiosidad castellana parece consolar a unas gentes esencialmente sufridas y austeras.

En el desarrollo de su teoría del Cristo nacional, Salaverría opina que

el Cristo español, que es el Cristo único, nacional y privativo, el más enérgico de todos, el que exige mayores tributos y ofrendas de vasallaje, por lo mismo que es el Cristo que más sufre, el Cristo excepcionalmente doloroso y sangriento.

Aquel era el Cristo español, y no ese Cristo de escayola que ha traído la industria extranjera para servicio de las mujeres.

Se trata de una violenta reivindicación de la espiritualidad propia, incómoda y exigente, frente a la europea, más acomodaticia. Las dificultades curten al hombre y a la mujer y lo convierten en un ser apto para desenvolver su voluntad de poderío. A partir de esta distinción entre espiritualidad como obstáculo benefactor y mero trámite religioso se describe la antigua religiosidad española, llena de belicismo. El elogio del guerrero fanático realizado a través de todo el libro, se extiende a la figura del obispo con armadura y al antiguo espíritu de Cruzada, que haría renacer las energías adormecidas del país. El realismo español, con su dramatismo esencial, es el resultado de las exigencias de un pueblo varonil: para una raza fuerte no sirve una espiritualidad amable, sino un “misticismo crudo e implacable” [Salaverría, 1907b: 53].

Como es de esperar, Salaverría critica duramente la religión actual y la opone a los ideales antiguos: “hoy, al contrario, las mujeres salieron de su paz y recogimiento, y se hicieron defensoras y custodias del Cristianismo, puesto que los hombres se fatigaron de combatir herejes. Y he ahí que ahora la religión se ha afeminado” [Salaverría, 1907b: 55]. Resulta curioso que el objetivo de la crítica sea el hombre moderno, que ya carece de ideales y ha dejado suavizar las costumbres. La mujer debería haber seguido obedeciendo a su protector caballeresco, su papel original era pasivo y no el de defensora de la Iglesia. Sin

embargo, ha tenido que enfrentarse a la laxitud contemporánea para no dejar morir la religión católica en manos del material moderno. Como observamos, Salaverría interpreta a su modo el antiprogresismo unamuniano y lo une a una reivindicación histórica conservadora, los usos, datos y costumbres que Unamuno colocaba, en sus cinco ensayos de 1895, en la cresta de la ola, y no en el fondo de los caracteres eternos.

El séptimo capítulo está dedicado al sepulcro del Cid. Situándose en una suerte de neobarroquismo ideológico que lo conduce a lamentar la vanidad de toda fama e intento humano, nuestro autor penetra en la Casa Consistorial de Burgos, donde unos ujieres le conducen hasta la mísera tumba del Cid. Es éste el punto de arranque de una serie de reflexiones acerca de la fugacidad de la Gloria y de todo lo material. En su aplicación de las ideas manriqueñas y quevedescas sobre la existencia de una vida de la Fama, Salaverría realiza una curiosa adaptación de estas a la filosofía de la voluntad, porque la fama es el resultado del ejercicio de esa voluntad, y cuanto mayor sea la voluntad de dominio ejercida por el hombre representativo, más larga será su memoria sobre la tierra. La memoria del Cid, es decir, su segunda vida, terminó cuando España renunció a sus ideales, a su voluntad colectiva de guerrear y someter:

He ahí por qué has muerto total y definitivamente. Tú fuiste el alma guerrera de tu raza; ya la raza reniega de su alma, de ti y de tu espada; la raza no quiere guerrear. [...] Tan completamente has muerto, que tu pueblo, cuando cayó vencido, á semejanza de los viejos truhanes que van forzados á la guerra, hizo vocación de arrepentido y proclamó al mundo, como quien se retracta de sus pasados hechos, “que el pueblo español abandonaría sus antiguos errores y se haría un pueblo de labriegos y comerciantes... [Salaverría, 1907b: 64-65].

Aunque el ataque contra Costa y los noventayochistas no se producirá de una forma sistemática hasta la Primera Guerra Mundial, Salaverría ya esboza un embrión de actividad reaccionaria y ultranacionalista: “te amenazaron con cerrar tu sepulcro con doble vuelta de llave”. Con más exaltación sentimental que reflexión, aún, Salaverría afirma que los negadores de las viejas glorias castellanas son “hombres, canijos, vueltos de cara al extranjero” [Salaverría, 1907b: 68]. En el futuro, nuestro autor realizará intentos de parecer racional, y orquestrará una campaña publicitaria básicamente enfrentada a Costa, a Unamuno y a Ramiro de Maeztu, exceptuando siempre a Azorín, compañero suyo de redacción en *ABC* durante más de treinta años, y a Ganivet, autor que supo aunar nacionalismo con regeneración y de quien parece que Salaverría tomó sus elogios del senequismo hispánico.

Aquí, de momento, sólo encontramos retórica neorromántica que ni siquiera Galdós, al colocar a Salaverría entre aquella juventud que gustaba de husmear entre las viejas ciudades, pudo identificar como un amago de pensamiento enfrentado al propio del 98. Lo cierto es que, en su postura tradicionalista, se produce la negación de cualquier tipo de industrialismo, cuyo desarrollo es fundamental para todos los autores comprometidos con las mejoras inmediatas de la realidad nacional, empezando por el propio Galdós, pasando por Clarín y terminando con Maeztu, quien en *Hacia otra España* confiaba en la industrialización y el comercio como motores de la regeneración, y Luis Araquistain, socialista muy influido por Unamuno. Salaverría omite deliberadamente a la burguesía y al campesinado para situar al ideal como único motor posible para la reactivación de Castilla, marginando al trabajo: “un pueblo de hidalgos, monjes, soldados y mendigos no podía coger la azada de repente y ponerse á trabajar” [Salaverría, 1907b: 67].

La tenacidad de ese pueblo, su orientación exclusivamente especulativa, lo empujaba a conquistar y vivir de lo que producían los demás: “El renegar del instinto guerrero, de la tradición peleadora, ha sido el más grande error que pudo haber cometido España.”. Sólo un “ideal de desquite”, un “hambre de resurrección” hubiera mantenido las porciones de España “conexas y apretadas fraternalmente”. Trece años después, Ortega y Gasset enunciaría algo parecido en *España invertebrada*, pero llamando “proyecto común de Estado” a la propuesta jurídica capaz de cohesionar una nación y de llenar de ilusión a todas sus partes. Ortega se enfrenta al pensamiento salaverriano cuando postula, en lugar de una represión interna, una guerra exterior como principal motivo unificador, elogiando la acción estatalista y la intuición de futuro de Fernando el Católico, quien supo muy bien cohesionar un estado de nueva planta exportando el belicismo de sus componentes.

Toda la obra de Salaverría se encuentra condensada, como en el artículo *La atonía española. Falta de idealidad*, publicado el 15 de octubre de 1904 en *El Gráfico*, en estos párrafos:

Lo postrero que ha de abandonarse, es el ideal: aun cuando sea loco el ideal, ¿qué importa? Idealizar, proponerse, aspirar y combatir, esta es la sal de la vida. [...]

De qué sirve la vida, si faltan el ensueño y la aspiración? Y esos ruidos bajos, plebeyos, groseros, con que ahora las muchedumbres tratan de disculpar su culto á la vida rasa, ¿qué valen ni cuánto durarán? [...]

Cid, heroico hombre de la guerra, ¡por qué no haría el destino que pudieses levantarte! Tú aconsejarías a tu pueblo que la guerra, sea cualquiera la forma de guerrear, es la condenación eterna e inflexible del hombre; todo es guerra, y lo más dichoso de la vida es entregarse á la ola marcial y animada que circula sempiternamente por el Universo [Salaverría, 1907b: 69-70].

Salaverría convierte al Cid en su Zaratustra particular, su guía a la hora de espolear a todo un pueblo a la guerra en que afirmará los ideales que lo identifican. En la línea sucesoria que una a Heráclito con Nietzsche, nuestro autor desea volver a señalar a la guerra como único posible *arché* del cosmos. La aportación del publicista conservador consiste en otorgar el carácter nacionalista a una afirmación que, en los filósofos, era una mera especulación metafísica. Existe en *Vieja España* un deseo imperialista, netamente militar y expansionista, que nos impide señalar una verdadera inflexión ideológica a la altura de 1914: “Tú enseñarás a tu pueblo que es necesario guerrear, lo mismo con espadas que con teorías, y que lo más dichoso es abrirse camino por la tierra adelante, pelear y vencer, dominar, rebasar las lindes de la patria e inundar el mundo luego” [Salaverría, 1907b: 70]. Más adelante, los anhelos belicistas alcanzan la condición de fantasías imperialistas con vocación de profecías que obsesionan a nuestro autor: “Y el porvenir de España, ¿podía ser tal vez tan grande! El mundo se está ofreciendo, como una presa dócil, a quien quiera dominarlo” [Salaverría, 1907b: 83].

La obsesión militarista de nuestro autor aparece aún más claramente en el capítulo siguiente, el octavo, titulado *Viendo pasar un regimiento*. No sería aventurado afirmar que se trata de una oposición iconográfica a las descripciones de tropas regresadas de Cuba que abundaron en la literatura y el periodismo de las últimas décadas de siglo XIX para ilustrar la injusticia de las levadas masivas, cómo el colonialismo se había convertido en un lastre para la nación, o sencillamente las consecuencias humanas de la guerra. El texto de Maeztu *La marcha del regimiento*, fechado en 1898 e incluido en *Hacia otra España* sería un ejemplo muy representativo.

Pero Salaverría no desea mostrarnos una tropa vencida, herida, enferma y derrotada, sino un desfile triunfante de soldados sanos y vigorosos. Esta imagen demuestra una vez más que la inflexión ideológica de 1914 no es más que un espejismo, puesto que esta visión del ejército como portador de juventud y entusiasmo por la patria es exactamente la misma que aparecerá en *El muchacho español*, de 1918. Los jóvenes soldados, bellos y portadores de arrogantes armas, reciben las miradas de las muchachas, emocionan al pueblo, representan los descendientes de una casta heroica cuyas hazañas desglosa Salaverría una por una en uno de sus acostumbrados excursos ditirámicos: Reconquista, peleas por Europa, Conquista de América.

Las ideas sobre cómo debe ser el ejército reaparecerán en libros muy posteriores, como *Los conquistadores* (1918): “[Los guerreros antiguos] eran individuos, y no colectividades; hombres, y no masas; soldados, y no ejércitos. [...] Lo mismo que en los



poemas de Homero, también estos soldados tenían su nombre, y cada uno de ellos cumplía su hazaña y tenía después un lugar en la Historia” [Salaverría, 1907b: 77-78]. Aún no había llegado la Guerra Mundial y Salaverría ya señala el signo de los tiempos, una masificación vertiginosa de las víctimas civiles y un olvido total del soldado como profesional sometido a unos códigos de civilidad caballerescos. El deseo de restaurar estos códigos se combina con la necesidad de que el máximo soldado de la nación, su caballero más civilizado y poderoso, dotado de una prodigiosa personalidad mesiánica y agresiva, redima a España de sus errores pasados. La exigencia de un dictador proviene de un concepto aristocrático de la sociedad:

Un espíritu militar, consecuente y arraigado, salvaría a este pueblo de su anárquica e incoherente vida de hoy [...].

La sólida compenetración nacional no puede conservarse si no es mediante un ideal guerrero: el ideal de guerra es el alma de un pueblo” [Salaverría, 1907b: 80].

Como no podía ser de otro modo, una vez examinadas las leyendas del pasado español y sus romances, Salaverría dedica un capítulo, el noveno, al refranero español, el almacén de la sabiduría popular de un pueblo. La descripción del carácter de un pueblo a través de sus refranes y apotegmas no deja de ser una reactualización de las inercias del Romanticismo más arraigadas en los escritores enemigos del positivismo. Los refranes elogian el individualismo furioso del español, ideal para crear ejércitos basados en caballeros ansiosos de obtener gloria fama. Otros rasgos destacados del español: el valor, la temeridad, el desprecio por el débil, el estoicismo, la impulsividad irreflexiva, la caballerosidad belicosa, el amor piadoso que sigue a la crueldad, la “democracia antropológica” (no “de índole rebelde o de esencia política, sino una democracia original, nacida del seno cristiano y de entre las nieblas medioevales” [Salaverría, 1907b: 93]). Los españoles son igualitarios en la pobreza de la tierra, se consideran todos hijos de Dios humildes y por eso desprecian las riquezas. Y como el pueblo es violento en esencia, tendría que aprovecharse su energía para hacer resurgir a España, un país para el que de nada sirven las soluciones racionalistas.

La corrida de toros, descrita en el siguiente capítulo, ejemplifica el natural ejercicio de la violencia por parte del pueblo español, cuya fiesta es una lid, una lucha. La descripción es larga y brillante, y empieza con una escenificación impresionista del pueblo avanzando jubiloso hasta la plaza. Luego, el autor nos ofrece todo lujo de detalles sobre lo que está viendo, mezclado entre la multitud jubilosa. La principal característica de este

capítulo es la ausencia de intervención ideológica con la que Salaverría pretende, precisamente, elogiar los toros: ni una sola apreciación moral, al contrario de todo el libro, guían al lector. El naturalismo detallista (intestinos del caballo, visión de los cadáveres, excrementos, charcos de sangre) no pretende escandalizar al lector sino persuadirlo con los detalles más trágicos de lo que sucede en el ruedo. La lid es descrita con toda transparencia, sin omitir los detalles escabrosos: el autor intenta presentar un espectáculo estimulante con las mismas armas esgrimidas por los detractores de los toros.

El capítulo siguiente, *El toro*, es el elogio del animal que simboliza la tragedia de España. Contiene todas las reflexiones que no aparecían explícitamente en el anterior capítulo: el ritual del sacrificio de un animal potente es la expresión de un pueblo que, en su locura, se autodestruye trágicamente para resurgir convertido en una potencia dionisiaca, incontrolable.

Estas reflexiones contrastan con el contenido de *La Cartuja de Miraflores*, capítulo decimosegundo del libro, dedicado al polo opuesto de la esencia española: frente a la violencia extrema, la paz y la austeridad como normas de conducta, conviviendo ambas sin solución de continuidad. La descripción sensorialista de templos cristianos es una práctica salaverriana muy común, ya que se recurre a ellas en sus libros de viajes (*Sevilla y el andalucismo*, de 1929; *Viaje a Mallorca*, de 1934), en sus ensayos (*Las sombras de Loyola*, de 1911) y en sus novelas (*La virgen de Aránzazu*, de 1909) cada vez que desea darse una impresión de aislamiento y quietud.

La interpretación histórica del goticismo se parece a la propugnada por Ortega y Gasset en “Arte de este mundo y del otro”,<sup>68</sup> texto publicado en *El Imparcial* el 24 de junio de 1911 en que se insistía sobre el carácter esencialmente realista del arte español. ¿Podríamos relacionar las reflexiones salaverrianas con lo que escribiría el aún joven escritor cinco años después? Salaverría presenta el arte gótico como una oposición germánica a un yugo cultural mediterráneo:

Aquel arte gótico comenzó como un balbuceo; después acabó con un gesto de suprema elegancia. Comenzó saliendo de la barbarie, y era entonces como un anhelo de independencia: el cristianismo quería libertarse de la opresión pagana, y al mismo tiempo el germanismo quería también libertarse del dominio latino; la austeridad semiinfantil, semiguerrera de los pueblos del Norte protestaba del sensualismo meridional y mediterráneo [Salaverría, 1907b: 134].

---

<sup>68</sup> Este trabajo orteguiano puede leerse en *La Deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa-Calpe, 2002 (Prólogo de Valeriano Bozal), pp.103-108.

No son como las columnas orientales: aquéllas eran columnas representativas de una civilización sensual, eran columnas gráficas que copiaban la misma Naturaleza, en lo que tiene de ponderativo; eran flores de loto en Egipto, eran palmeras en Mesopotamia, y eran un pedazo de selva tropical en la India. Pero las columnas cristianas, que en un principio copiaron la forma oriental y pagana, después se espiritualizaron é hicieronse puramente cristianas, representativas de un estado emocional semihistórico, semivisionario. [Salaverría, 1907b: 127].

La interpretación, por lo tanto, es dialéctica, se plantea como una lucha entre dominios culturales, de la que triunfa la más fanática, la menos arraigada en comodidades de ejecución y disfrute de la obra arquitectónica. El capítulo se cierra con unas reflexiones historicistas de escasa entidad que constituyen un precedente de algunas impresiones sobre cuadros de *Los fantasmas del museo*, publicado 14 años después. Patinir y Brueghel son dos ejemplos de pintores puristas que no desean la perfección técnica en sus paisajes sino lograr la máxima perfección del azul de sus cielos.

El capítulo número trece, *El león nobiliario*, constituye una vuelta a las reflexiones sombrías que habían aparecido ante el sepulcro del Cid. Ahora el pretexto es un viejo escudo que representa un león rampante con la garra rota. Salaverría arremete contra las oleadas revolucionarias que acabaron con todos los vestigios del pasado indiscriminadamente, sin pensar en las virtudes del sistema nobiliario. “[Los pobres siervos] querían una nueva era, sin ligamento alguno con el pasado, ¡pobres ilusos, ignorantes de la fuerza de la tradición y de la solidaridad que existe entre los tiempos que pasaron y los que todavía no existen” [Salaverría, 1907b: 145-46]. Salaverría fue un autor netamente conservador desde el principio, de forma que *Vieja España* ya condensa toda su ideología antiobrerista futura.

La idea aristocrática o “doctrina”, como la llamará en 1919, es la base de todo su pensamiento político y sociológico: “el fin de la sociedad es un fin de aristocracia, y la misma naturaleza humana nos lo está advirtiendo: porque ¿es otra cosa que un ideal aristocrático esa fuerza de evolución que empuja a la especie humana hacia delante y siempre hacia la perfección?” [Salaverría, 1907b: 146]. Este finalismo antropológico se aplica tanto al análisis regeneracionista de España como a la valoración general del estado de la cultura de Occidente.

La superioridad del “hombre-cúspide”, que aventaja al mediocre tanto en el ejercicio del bien como en la práctica del mal, se demuestra atacando y venciendo, porque el hombre superó su salvajismo perfeccionando cada vez más sus armas. Así, la violencia no es en el hombre un instinto, puesto que la Naturaleza lo creó indefenso y capacitado

para la cobardía y la huida. Una decisión racional hizo cambiar la situación, engendró el orgullo y con él el ansia de dominio sobre las otras fieras y las demás estirpes humanas. Para Salaverría, la violencia es el signo de la inteligencia, y la cobardía el de la astucia. Toda idea, pues, entraña voluntad de dominio, es guerrera en el plano teórico en tanto que se enfrenta a las demás.

Por esta razón, el capítulo catorce del libro, *Pícaros y mendigos*, opone estos dos tipos sociales a los típicamente hispánicos, según el autor: caballero y asceta. En su interpretación de la historia de España, nuestro autor opina que los antiguos montañeses, montaraces y guerreros, anhelaron el sol sureño y por eso se hicieron soldados y hostigaron al moro. Los males de España provienen del instinto pícaro y de la mendicidad, de la astucia aplicada al lucro individual y de la ausencia de empuje creador. En lugar de acusar a las clases altas de despilfarro, Salaverría concluye en que las clases miserables e improductivas son “el peor y oculto gusano que corroe a España” [Salaverría, 1907b: 158]. Los hombres deberían construirse a sí mismos y no fiarse del favor ajeno, afrontando las dificultades como incentivos. La empleomanía, ampliamente descrita por Mesonero y Galdós, es la versión moderna de las formas de vida parasitarias propias del Siglo de Oro. Ya no hay orgullo, según Salaverría: todos piden empleos o dádivas sin elevar su voluntad de poderío sobre las carencias.

La visión de tres hombres canallescros en un mesón arranca nuevos lamentos por la decadencia de la raza: “La raza era orgullosa, y paría hidalgos, conquistadores; pero la tierra era pobre, además, y cuando el hidalgo no podía mantener su orgullo dentro de la pobreza ambiente, se convertía en *pícaro*...” [Salaverría, 1907b: 163-64]. Como ya denunciaban los escritores ilustrados, Jovellanos a la cabeza, no existe nada más lamentable que un noble achulado o empujado al ejercicio del bandolerismo. Resulta curioso observar cómo Salaverría basa todas las cuestiones sociológicas en un problema de moral, no de virtud en las costumbres, sino de empuje, de voluntad enfrentada a un sensualismo epicúreo que corroe la vida humana. No existe miseria azarosa ni vocaciones truncadas: en su sistema, desear es conseguir y quien cae es porque no quiso con suficiente entereza, no cumplió su misión con integridad. La aplicación de las doctrinas de Nietzsche, en el fondo un historiador de la cultura, resultan extremas en esta formulación y, lo que proviene de Spengler, se aplican no sólo a la situación del hombre moderno en cuanto a posible creador de arte, sino a toda una civilización en bloque que se desploma por falta de cohesión interna.

El pícaro es el resultado de una sociedad pobre que ya no confía ni en su belicismo idealista ni en su misticismo colectivo: “La canalla ha triunfado por medio de un sufragio nacional; la canalla ha subido, ha anegado las alturas, corroyéndolo todo” [Salaverría, 1907b: 166]. La burla imposibilita la práctica del idealismo, de la misma forma que el escepticismo condena a la mediocridad a todo aquel que ha caído en el descrédito de todos los valores. De esta argumentación proviene a curiosa lectura que ofrece nuestro autor del *Quijote*, al que dedica el decimoquinto capítulo de su ensayo. Su interpretación es original, no se parece ni a la de Maeztu ni a la de Azorín, y mucho menos a la de Unamuno: Don Quijote es el español que aún guerrea aunque el picaresco lo haya desbaratado todo. Representa la voluntad de dominio de la raza española, aplastada bajo la astucia y la cobardía acomodadas sobre una existencia humilde pero suficiente. La inteligencia, la fantasía, el ensueño y el arrojo van de la mano de la pelea idealista contra el precabido, el cauteloso, el mediocre y el judío.

Salaverría, lejos de considerar aspectos existencialistas en la novela, cree que Cervantes se mofaba de su personaje: “El mismo que te soñó te inventó para reírse de ti” [Salaverría, 1907b: 170]. A diferencia de Unamuno, no relaciona su fracaso con una ruina de los valores trascendentales, sino que se limita a considerar la obra como una parodia de unos ideales que aún podrían reactivar la sociedad española y conducirla hacia una nueva hegemonía imperial. Según Salaverría, Don Quijote es un inadaptado del terruño castellano infestado de pícaros malévolos. No es lo representativo de la nación, sino su excepción: “Tú no has existido, ¡oh caballero Don Quijote!, sino en la mente de algunos hombres ilusos. Para que tú adquirieras forma corporal y tangible, hubiera sido necesario que nacieras en algún otro país limpio de pícaros” [Salaverría, 1907b: 172]. El ambiente enrarecido y decadente de una raza sin moral convierte en risible a su ser más noble. Al contrario que Unamuno, que jamás pone en duda la existencia real de Don Quijote, Salaverría nos presenta al héroe cervantino como un fantasma anacrónico y atormentado que nos reprocha toda la vulgaridad de la vida moderna.

Nuestro autor cree que el espíritu castellano contradice la aparición de quimeras: “Era una tierra concisa, era una llanura rasa en donde las formas adquieren un supremo grado de nitidez y realidad, y en donde ni los espejismos pueden existir. ¡en esta patria de realismo es donde quisieron que nacieras!... Así fue de tremendo tu descalabro” [Salaverría, 1907b: 172]. Según Unamuno, entre los diversos juicios acerca de la obra cervantina posteriores a 1905, Don Quijote es un Cristo hispánico inmolado, no un espectro que fracasa totalmente sin que podamos perdonar a quienes causan su perdición. La lectura

salaverriana no le atribuye papel de mártir heroico porque el mártir no se descalabra, triunfa cuando intentan hacerle fracasar, parece porque tiene éxito en la afirmación a ultranza de sus creencias. Para Salaverría, Don Quijote no es más que un fantoche creado para evidenciar la maldad de los vástagos decadentes de la raza española: “Eres, Don Quijote, una paradoja grotesca, una víctima propiciatoria de la burla de la canalla” [Salaverría, 1907b: 173].

Nuestro autor llega a acusar a Cervantes de nihilista, como cualquier otro autor barroco. Según él, su escepticismo condujo a la negación de la caballeridad, es decir, a la negación de los valores patrios que mejor definían el Imperio recién arruinado. La escritura desencantada del barroco, frente a la épica confiada del cantar de gesta, el romance, el poema narrativo renacentista y la crónica historiográfica, minó la autoconfianza de la nación y la condenó a un lugar marginal en la civilización:

¡Oh Don Quijote! En la época más decisiva de la historia moderna, a raíz del renacimiento, en la hora de la formación de las grandes nacionalidades, cuando venían preparándose las soluciones del moderno pensamiento, entonces te engendraron á ti, para que sirvieras de lección; *te crearon para derivar la voluntad y la acción nacionales hacia pozos de marasmo*. Y tu patria española, luego de florecer tan espléndidamente, á poco de llenarse de poesía, de guerra, de inquietud religiosa, cayó en el pozo de la prudencia, del reglamentado fanatismo, y se acabó... [Salaverría, 1907b: 174].

Para Salaverría, cualquier manifestación literaria carece de sentido si no contribuye al engrandecimiento de la máquina estatal a la que pertenece. Cervantes hubiera tenido que presentar a un héroe triunfante para revitalizar los valores medievales. El problema que nuestro autor ve en Don Quijote no reside ni en su carácter ni en sus propuestas: *su problema es que tras su fracaso no se puede erigir ningún imperio en España*. Los valores tradicionales y estatistas han quedado sometidos a burla, han perdido su poder de sugestión por ostentación de lujo. Cervantes ha enseñado la Castilla decadente, la Castilla real, cuando más que nunca debería haberse enseñado la gloriosa, la de la grandes gestas de la Reconquista. Esta es la tarea que pretende retomar nuestro autor con su obra literaria: construir la obra que inspire una regeneración imperialista de su nación. Y no podemos negar que, en buena medida, no consiguiera crear la iconografía que utilizaron los propagandistas de Falange y los dos dictadores totalitarios en sus discursos y manifiestos programáticos.

El último capítulo del libro, titulado Llanura adelante, cierra el volumen de forma circular. Narra el viaje de regreso a Madrid en tren desde Burgos, ofreciendo nuevas estampas desde la tribuna preferida de nuestro autor. Se suceden los lamentos ante la visión

de una tierra desolada y miserable. Posteriormente Salaverría rectificará este modo de valorar el paisaje de la Meseta, acaso movido por nuevas lecturas de Azorín y Unamuno, presentando el paisaje austero como una fuente de valores y no como un factor decisivo en la economía efectiva del país.

En el tren, se produce una reveladora conversación con un rústico que había ido a la guerra de Cuba: no llegó a combatir y lo repatriaron enfermo de fiebres tropicales. Salaverría lo desprecia abiertamente por el automatismo que observa en sus gestos y sus opiniones, allí donde Unamuno hubiera apreciado su sabiduría intrahistórica. El rústico desprecia la ciudad, la pelea y el florecimiento económico. Aparece como un egoísta encerrado en los estrechos muros de su ignorancia. Salaverría cree que en el fondo de la raza aún duerme el instinto de regeneración, pero se pregunta si esa llama no se ha extinguido para siempre.

Algunos nuevos ensueños imperialistas acaban de encarrilar el tema ideológico que subyace en todo el volumen. Salaverría opone su propia energía creativa con el conformismo del rústico, se presenta a sí mismo como un ciudadano responsable que, en lugar de elogiar la inercia decadente de la nación o incluso de trabajar para hundirla aún más, contribuye desde sus escritos a reconstruir una imagen positiva y respetable: “¡Oh, qué entusiasmo y qué alegría emanaba de aquella ola marcial de las generaciones, y cómo pasaban los siglos semejantes a soldados que querían imponer su sello en la Eternidad, dominar á la Eternidad, detener en su galope al caballo del Tiempo!” [Salaverría, 1907b: 187].

La esperanza de que España renazca a través de la guerra, de la fundación de una civilización española que exporte a la fuerza sus valores y los imponga al resto de naciones, sojuzgadas por un genio colectivo superior e invencible, explica la campaña propagandística emprendida por nuestro autor desde sus libros de tema castellano (*A lo lejos*, de 1914; *Los conquistadores*, de 1918; *Los fantasmas del Museo*, de 1920 y *Los paladines iluminados*, de 1926) y desde su columna habitual en los periódicos *ABC* y *La Vanguardia*. Las visiones finales también deben ser interpretadas como una alegoría que es a la vez una propuesta de futuro: El Escorial, Felipe II planeando sus campañas militares y, finalmente, Madrid como un nimbo de claridad al final del camino tortuoso. Madrid como la promesa del resurgimiento violento de una potencia adormecida.

Una incógnita resta pendiente de resolver: ¿qué afinidad podría existir entre Salaverría, un escritor abiertamente autoritario, imperialista, belicista, tradicionalista, conservador, neorromántico y Galdós, republicano, tolerante, dotado de un estilo que

siempre huyó de la confrontación y el odio? Sólo la valoración del estilo salaverriano, cuya tensión debió de persuadir al canario, un lector privilegiado, podría explicar esta afinidad puntual. El tono crispado y reivindicativo de Salaverría no podía dejar de resultar novedoso, audaz para una mentalidad acostumbrada a la prosa periodística de la Restauración, alambicada y hueca, contra la que reaccionaron los autores finiseculares durante la década de los noventa, Unamuno, Martínez Ruiz y Maeztu a la cabeza. Galdós siempre se distinguió por su afición a las novedades literarias, más allá de las banderías políticas (su amistad con Pereda lo atestigua). Es difícil que no le sorprendiera la audacia de aquel escritor joven que se abría paso en la difícil escena madrileña a golpe de intemperancias.

### **3.4.2.- *A lo lejos. España vista desde América.***

*A lo lejos: España vista desde América* fue publicado en Madrid y Buenos Aires por la Editorial Renacimiento en 1914. Sus primeras páginas ofrecen un brillante contraste entre los retratos de El Greco y los personajes de la ciudad financiera bonaerense, contraste con el que se desea simbolizar la distancia que media entre el pasado colonial español y el desarrollo capitalista de una República que se está alejando de sus orígenes históricos para convertirse en una superpotencia económica. La multitud corre por la calle: nadie se fija en los rostros del pasado hispánico. Durante todo el libro, Salaverría manifestará la misma melancolía que en *Los fantasmas del Museo*, que publicaría seis años después, en 1920.

Con el esplendor imperial del siglo XVI terminaron una Raza y una Civilización que sólo permanece en la pintura. Salaverría aún se permite criticar el pasado español, actitud que desaparece a medida que aumenta su actividad propagandística de afirmación a ultranza de lo que considera esencialmente patrio. Resulta casi imposible encontrar en su obra posterior a 1918 pasajes como el siguiente: “¿Es que las locas dilapidaciones de Carlos V y sus sucesores los Austrias llevaron á perderse por ambos mundos a la flor y nata de la nobleza castellana?” Estas “dilapidaciones” se dotarán en adelante de un cuerpo teórico que no sólo las justificará sino que hasta las convertirá en el objetivo último de una acción de Estado. En el sistema descrito en *En la vorágine*, de 1919, ¿cabe imaginar a un pueblo que obedezca a una autoridad no investida de fastos regios e imperiales? ¿No es el lujo el distintivo de una existencia superior?



España, después de guerrear contra los moros siete siglos, después de un encumbramiento fastuoso y súbito, asombrada de la enormidad de su error, - emprender acciones más grandes que los pobres recursos, llega a esa fórmula de cansancio: los retratos de El Greco. Todos son hombres de cara larga, rasgos nobles, barba en punta, ademán aquietado, mirada triste y grave, aire fatigado o enfermizo [Salaverría, 1914: 9].

El libro se asienta sobre la comparación entre un pueblo naciente que avanza hacia su esplendor y un pueblo decadente que en el pasado supo dotar de civilización a todo un continente. La atención hacia las realidades argentinas es el tema central de dos libros de viajes, *Tierra argentina* (1910) y *Paisajes argentinos* (1918) y de una novela, *Viajero de amor* (1925). Si colocamos *A lo lejos* en el ciclo castellano de ensayos es porque, aunque la perspectiva procede de la República Argentina, lugar en que se sitúa el autor, la materia de análisis es Castilla y su situación actual. Así pues, esta perspectiva se convierte en el motor del libro: Salaverría intenta una vez más lograr plasmar la idiosincrasia nacional, esta vez dotándose de una distancia que le permita redescubrir su propio origen.

Sin embargo, aunque la dirección conservadora y ultranacionalista del texto es ya inequívoca, *A lo lejos* es también el último texto en que se perciben las vacilaciones juveniles de Salaverría, su aprecio por el regeneracionismo radical contrapuesto a su idealismo patriótico y a sus doctrinas cada vez más autoritarias. Con todo, cabe enmarcar el libro como el primer escalón de su particular cruzada nacionalista porque aparecen en él las características originales de sus obras del período “clásico”, *La afirmación española* y *El muchacho español*: la recordación constante de Pizarro y Cortés, la necesidad de reinstaurar el Antiguo Régimen político o la obsesión por presentar el problema nacional como una cuestión de voluntad apocada. En Argentina descubre el tono reivindicativo con que relatará en adelante la historia de España.

En *Evocaciones*, el capítulo inicial en que se contrasta la potencia antigua con el actual apocamiento de la metrópolis, los españoles que han inmigrado a Argentina son miserables y padecen hambre. La imagen que nos muestra nuestro autor de ellos contrasta fuertemente con la expresada por Francisco Grandmontagne en sus obras dedicadas al estudio de la sociedad y la economía argentinas. En 1930, en *Nuevos retratos*, Salaverría recordaba la importancia que tuvo el retorno de Grandmontagne a San Sebastián desde Argentina para la conformación específica de la Generación del 98, especialmente para sus integrantes vascos, que acabarían apoyando, primero, el fascismo durante los años 20, el falangismo durante los treinta, y finalmente el alzamiento militar de 1939: Maeztu, Bueno y

el propio Salaverría. Todos ellos dedicaron artículos, conferencias e incluso libros enteros a la cuestión económica argentina. Todos intuyeron la necesidad de unir el nacionalismo hispánico con un particular desarrollo capitalista que exaltase los valores tradicionales heredados de la cultura hispánica. Esta unión se produjo por vez primera en Argentina, y la protagonizaron escritores argentinos que Salaverría conoció perfectamente: Leopoldo Lugones, Enrique Larreta, Emilio Bécher y Manuel Gálvez.<sup>69</sup>

Otros elementos procedentes de Argentina ayudaron a construir una particular teoría capitalista y un peculiar nacionalismo centralista: los textos de la llamada Generación del 37, romántica y dotada de una importante carga jurídica, se convirtieron en un perfecto modelo de estado unitario, cuya capital necesaria había de ser una sola ciudad enfrentada a cualquier cantonalismo, regionalismo o federalismo. Si se unen las doctrinas de Alberdi, Echeverría y Sarmiento a la campaña españolista de los autores situados en la órbita de Leopoldo Lugones, obtenemos un nacionalismo idealista orientado hacia la multiplicación de capitales listo para ser trasplantado a España.

Los noticiarios anuncian los destrozos que los “sucios berberiscos” causan entre los destacamentos españoles. Salaverría explotará, de ahora en adelante, su argumento más habitual: el apocamiento actual de España no proviene ni de su retraso industrial, ni del despilfarro material ni de la corrupción de las clases dirigentes, sino únicamente de su desorientación como pueblo que debería encontrar la unidad que le permitiera el renacimiento de todas sus fuerzas. Esta unidad sólo podrían conseguirla un Caudillo inspirado, un Rey absoluto o un Emperador que exportase una guerra de ocupación. Esta idea, esbozada desde 1904, encuentra diez años después una suerte de confirmación modélica en la reacción españolista de los intelectuales argentinos más preocupados por la pérdida de identidad ante las masas inmigratorias. Salaverría ve en esas masas un argumento más para desarrollar su teoría del caos apocalíptico que amenaza a Occidente, caos que sólo puede ser remediado por una praxis ultraconsecradora que preserve la pureza de las razas europeas, superiores a las que fueron sojuzgadas por ellas.

El segundo capítulo del libro contiene el núcleo teórico del libro. Salaverría ha tenido que pasar al otro continente para observar correctamente a su país, para tomar

---

<sup>69</sup> Beatrice Petriz Ramos no prestó ninguna atención a la influencia que la literatura hispanoamericana ejerció sobre su obra, limitándose a señalar su predilección por la obra de José Hernández. Sin embargo, como se verá más adelante, Salaverría conocía a fondo el ensayismo romántico de los grandes constructores de las Repúblicas americanas (Bolívar, Rivadavia, Bello, Sarmiento, Alberdi, Echeverría), así como la literatura modernista, que siempre combatió. Asimismo, la novela criolla argentina le ofreció un modelo narrativo ideologizado que aprovechó para su producción narrativa posterior a 1910, fecha en que viaja a Argentina por primera vez. ¿Es posible que durante tres años de trabajo en distintas redacciones bonaerenses no se familiarizara con la tradición literaria argentina?

conciencia de que un escritor necesita una Patria para proyectar sus más altos ideales y, sobre todo, para lograr que afloren las deficiencias del presente: “Una nación merece mirarse desde lejos, desde una gradería apartada é imparcial; así es como surge la síntesis deseada, y puede lograrse la clave del problema histórico” [Salaverría, 1914: 20]. Argentina es el lugar idóneo para juzgar España porque sus periódicos no están politizados desde dentro y su información se redacta de forma desapasionada. En Argentina se ve a los españoles inmigrados actuar al lado de gentes diversas que no se comportan como él: por contraste surgen las diferencias, y la mayoría de desventajas educativas.

Allí lejos se dibuja la España grande, adherida al suelo y a la historia; aquí, en la argentina, se revela la España desgajada, entregada a sí misma, teniendo que competir con las otras nacionalidades, teniendo que soportar la herencia de sus padres; precaria instrucción, ninguna solidaridad orgánica ó nacional, prestigio nulo [Salaverría, 1914: 22].

Nuestro autor dedica palabras muy duras para su patria. Ha descubierto la necesidad de que se revitalice su influencia mundial a toda costa, pero a la vez ha constatado la incompetencia de los españoles a la hora de competir con italianos, ingleses, norteamericanos y franceses por lograr empleos dignos y posiciones decentes en la sociedad en expansión que los acoge. En su análisis histórico, tan del gusto del autor, se muestra severo como nunca con los destinos de España como nación exportadora de valores. La meseta y Andalucía constituyen un continente aparte desgajado de la zona húmeda y cantábrica de la Península, parecidas en clima y carácter a la Europa Central, y de la zona Mediterránea, integradas en la Europa de clima seco. Salaverría narrará los vanos intentos, cada vez más ridículos, de este continente aparte llamado España para influir en la vida europea tras el breve período de hegemonía que protagonizó en el siglo XVI.

En el tercer capítulo, una vez descrito el territorio castellano como una tierra de nadie cultural, se describen las “afinidades unificadoras” de los españoles:

A los españoles se nos tilda de puntillosos, ó lo que es lo mismo, de ser exagerados en cuestiones de amor propio. Si el extranjero que nos observa tiene por nosotros simpatía, á ese prurito puntilloso de nuestra casta lo nombrará hidalguismo. No hay duda, en efecto, que tenemos la obsesión hidalga [Salaverría, 1914: 36].

Esta obsesión llega a extremos enfermizos en momentos especialmente decadentes, como el actual. Nuestro autor avanza hacia la afirmación de la autoestima colectiva como remedio para la postración, definiéndose cada vez más la idea global de los textos clásicos

de Salaverría, *La afirmación española* (1917) y *El muchacho español* (1918): España debe aceptarse y exaltarse sin argumentos racionales, desde un idealismo sentimental que la considere un fin trascendental, un objetivo a realizar por encima de toda consideración lógica. Resulta difícil detectar mientras se lee *A lo lejos* hasta qué punto Salaverría está denunciando lacras del comportamiento español o, por el contrario, se muestra orgulloso de que el español sea como describe. Por esta razón, como se fusionan en un punto de inflexión la crítica y la exaltación, describimos la obra como un texto bisagra o un híbrido ideológico de catalogación difícil: “La terquedad violenta y exasperada, lindante con la brutalidad, es un rasgo moral que nos une a los españoles” [Salaverría, 1914: 38]. “Se distingue además la jactancia española por lo insuficiente de los motivos en que se basa” [Salaverría, 1914: 43]. Con frecuencia, nuestro autor aduce ejemplos del pasado para ilustrar caracteres actuales. Así, detecta fanfarronería ya en los Romanceros.

La lectura ofrecida de los separatismos peninsulares no deja de ser curiosa: los catalanes y los vascos son tan jactanciosos que no pueden sino parecer aún más españoles que los centralistas, por lo demasiado que exaltan lo propio de su región. Para Salaverría es esencialmente hispánico reivindicar lo cercano, el aferrarse al pasado como ningún otro pueblo, y el separatismo no es más que una prueba de la unidad real de un pueblo que se cree dividido.

En los capítulos siguientes continúa este intento de filiación psicológica del español:

es fácil señalar en los españoles, comparados con los individuos de otras razas, un aire de honradez muy señalado, un sello de ingenuidad varonil y un cierto prurito del honor. Somos, ciertamente, un pueblo de fondo cristiano, capaces de renunciar, cuando llega el momento, al propio interés por los requerimientos de la piedad y la hidalguía [Salaverría, 1914: 51].

La ética ascética y aristocrática disuena del mundo moderno capitalista porque no prima la ganancia: el español es un ser siempre anacrónico en cuanto a moralidad. Como es habitual en los juicios pseudoantropológicos de nuestro autor, resulta notable cierta arbitrariedad en los juicios que engloban a comunidades ideales aglutinadas en torno a presuntos rasgos generales que podrían no ser más que apreciaciones subjetivas. Los principales problemas que convierten a España en un caos son: la grosería verbal generalizada, que alcanza hasta a los escritores más intelectualistas; la anarquía que resulta de la democracia antigua de los hidalgos mal entendida y la tosquedad de las costumbres reinantes. Sin duda, las páginas más interesantes en que se realiza una crítica de la realidad española son las dedicadas al enjuiciamiento de las letras españolas contemporáneas:

Junto a una tal forma de literatura populachera se levanta, con pujos de estiramiento y nobleza, la manera de escribir de quienes se titulan puristas, casticistas. Pero, si bien se ve, esta forma es hermana de la anterior. Resulta tan plebeya, pero con un plebeyismo rural o de casona antigua. Un estilo, por ejemplo, como el de Ricardo León, y hasta como el de Valle-Inclán, sugieren una clase de vida polvorienta y rural, como de señor campesino perfectamente desviado de la marea humana. Tiene esto un sabor de garbanzo, de vida pobre, anticuada y mohosa. Es una literatura trajeada, cuando más, al modo de un memorialista de la calle de Toledo [Salaverría, 1914: 55].

Salaverría lanza sus dardos contra el teatro de “género chico” y el provincianismo radical en que considera estancadas las ideas estéticas de su país. No podemos dejar de señalar cierta sintonía con ciertas formas modernizadoras, como el Novecentismo o las Vanguardias, formas que Salaverría roza en algunos momentos de su obra, sin llegar a teorizar abiertamente sobre ellas ni adherirse a ninguna escuela concreta. Si no fuera por la correcta sintaxis de su prosa crítica, en algunos momentos se podría pensar que nuestro autor practica una prosa cercana a la del manifiesto de vanguardia, aunque fuera únicamente por la tensión que expresa y los insultos que profiere sin pudor, claro antecedente de la jerga entre culta, achulada y polémica de Ernesto Giménez Caballero:

Se hace hablar en escena al pueblo más humilde, más indocto y, a veces, más truhán. Todos estos personajes hablan un lenguaje vulgar, apestoso, miserable. Cuando no son tipos de plazuela o de mercado son aldeanos de pueblo baturo, llenos de relinchos y bestiales patochadas [Salaverría, 1914: 56].

La opción salaverriana es clara: escribir académicamente, en un estilo medio, culto y refinado, entendible para todos, que no caiga ni en lo coloquial, lo que pertenece al pueblo más bestial, ni en lo exquisito, lo afeminado y anticuado. Y para la prosa periodística, un tono directo a la altura de los tiempos, sobrio y sin excesos.

Salaverría denuncia que la novela no se ocupe de las clases altas de la sociedad: aristocracia y alta burguesía. Se pregunta por qué la novela extranjera cubre todo el espectro social como materia novelable, mientras que en España sólo se representa a campesinos, personajes de clase media y pequeños burgueses. El desprecio de lo socialmente bajo sólo es superado por el rechazo provocado por lo socialmente mediocre. Seguramente, estos juicios se encuentren detrás de la ausencia de naturalidad en los diálogos de que adolece su propia narrativa. Todos los libros, según Salaverría, deben contener hondas meditaciones, ya sea a través de la pluma ensayística, ya sea en boca de personajes que al lector resultarán

inverosímiles. En las novelas de Salaverría los personajes actúan como arquetipos ideológicos enfrentados, de forma que sus monólogos contienen doctrinas atacadas por el propio autor o actitudes calificadas de forma explícita como virtuosas.

Los ataques se suceden y acumulan a medida que avanzan las páginas:

Girando nuestra literatura en rededor del tendero, la modista, el estudiante y la casa de huéspedes, pronto se amanaera con un sentimentalismo de obrador, con una ñoñez romántica.

Todavía tiene cultivadores otra clase de literatura, la regional y aldeana. Desde Valera, con sus tipos agrarios de Andalucía, y Pereda, con sus labriegos y pescadores montañeses, guardan nuestras bibliotecas un surtido inacabado de conflictos rurales, descritos con una minuciosidad psicológica y realista que ha llevado, es cierto, muchos ilustres nombres a la Academia, pero que ayudan a mantener las letras patrias en ese amaneramiento rancio, intraducible a otra lengua, inexportable [Salaverría, 1914: 58].

A estos dos nombres ilustres denostados añade el de Emilia Pardo Bazán. Nuestro autor se muestra durísimo contra la literatura de la Restauración, en una serie de juicios que cambiarán con los años al reconocer la “honradez” de aquellas novelas decimonónicas “bien construidas”, quizás por la influencia de textos como *La guerra gaucha* (1905) y *La gloria de Don Ramiro* (1908), de Enrique Larreta, o *El diario de Gabriel Quiroga* (1910), de Manuel Gálvez<sup>70</sup>. Este cambio se producirá cuando la novela lírica y las formas vanguardistas han acabado de dismantelar la manera tradicional de narrar, cuando Salaverría se siente más inclinado a atacar el Cubismo que el Naturalismo. Como hemos indicado en nuestros Preliminares, en la “Introducción” de *Retratos* (1926), leemos lo siguiente:

Hace treinta o cuarenta años, el público inteligente era menor que ahora, por lo menos en número. Entonces, sin embargo, Alarcón y Pereda, Valera y Galdós, Palacio Valdés y Leopoldo Alas y Emilia Pardo Bazán daban al público novelas bien construidas, bien pensadas y trabajadas. Nosotros podemos hoy no estar de acuerdo con su espíritu, con su manera o su estilo; pero necesitamos confesar que aquellas novelas eran, efectivamente, novelas, planeadas y escritas con toda honradez [Salaverría, 1926c: 11-12].

Los ataques salaverrianos al realismo a la altura de 1914 resultan típicamente novecentistas, ya que se considera lo modernista un capítulo más del ruralismo endémico que lastra el ideario estético español. Este racionalismo tiene también una vertiente

---

<sup>70</sup> Para familiarizarse con esta narrativa, véase el excelente panorama que traza Alfredo Rubione en “Enrique Larreta, Manuel Gálvez y la novela histórica”, en GRAMUGLIO, María Teresa (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina (Vol.6). El imperio realista*, Buenos Aires, Emecé editores, 2002, pp.271-295.

puramente ideológica que conduce a reconocer la insostenibilidad de unas formas antiguas de gobernar que deben reformarse inmediatamente desde una acción coordinada por las propias clases dirigentes. La política actual es indisciplinada, populachera e inestable: deberá sustituirse por una forma coherente y unívoca de gobierno que no se sujete a unos estrechos márgenes de acción, el caciquismo o la Constitución vigente. Salaverría muestra su desprecio hacia Canalejas, Romanones y Dato. Sólo salva a Maura, el único político que “ha sabido mantener una tensión vibrante en tal desconcierto y un respeto a sí mismo y a la humanidad” [Salaverría, 1914: 59]. Así pues, tenemos situado a Salaverría en la derecha conservadora de forma inequívoca.

La cuestión política no es lateral en el libro. Tanto la literatura como la balanza de las ideologías en España son una preocupación constante en nuestro autor y, a la vez, el mejor modo de penetrar en el estado de salud de la nación. Más adelante, nuestro autor dedica un capítulo entero dedicado a denigrar el desarrollo actual del parlamentarismo. El diagnóstico: permanente interinidad, zafiedad de los dirigentes, desesperación entre los ciudadanos honrados. Sólo Maura “se ha elevado sobre la mediocridad de los politicastos, grande como una esperanza, alto como una cumbre” [Salaverría, 1914: 125], siendo el único que no carece de oratoria mientras sus adversarios no saben ni siquiera hablar en público. Algunos juicios salaverrianos no dejan de resultar interesantes, sobre todo cuando coinciden con los de intelectuales claramente situados a la izquierda, como Pérez de Ayala o Araquistáin:

Más parecía [Maura] un hombre de otros tiempos, bueno para dictador, y no ahora en que los asuntos de un pueblo necesitan atemperarse al ritmo internacional. Por otra parte, su acendrado parlamentarismo, su devoción por la ley y la legalidad escrita, le hacían inhábil para los arbitrarios movimientos de la dictadura. Era, pues, un parlamentario más [Salaverría, 1914: 126].

El desprecio por la ley que no responde a los mandatos de los valores eternos y por el sistema de partidos constituye el primer paso hacia la futura ideología fascista, autoproclamada alternativa al sistema liberal. Salaverría se siente afín a las ideas de Maura y apoya y admira, como su compañero Azorín, su modo de comportarse en la tribuna parlamentaria.<sup>71</sup> Para ambos escritores, Maura representa un intento de reactivar la caballerosidad aunándola con una ideología respetuosa con el pasado tradicional español que debe ser preservado desde las instituciones. Ahora bien, sólo Salaverría propone

---

<sup>71</sup> Véase en *Parlamentarismo español* (1916), por ejemplo, la crónica que resume la sesión parlamentaria del día 10 de junio de 1904: “El señor Maura es un artista consciente, reflexivo de la elocución y del ademán; posee

abiertamente abolir el parlamentarismo e imponer el conservadurismo desde una acción directa que encumbre a un caudillo capaz de relanzar a España. En un primer momento, Salaverría pensó que Unamuno reunía todas las cualidades necesarias para lanzarse a esta empresa: salud corporal, energía sobreaundante, fuerza persuasiva, afición poética, conocimiento de la historia española y caudal de erudición. Cuando comprobó que el camino de Unamuno se decantaba hacia cuestiones de conciencia, cuando no supo entender que la política activa no era el sendero apropiado para encauzar sus ideas, Salaverría empieza a pensar en la conspiración imperialista, sobre todo tras su viaje a Cataluña (1916), visita en la que conoce directamente a Eugeni D'Ors. Sin embargo, a la altura de 1914, en el umbral de la guerra, el sistema parlamentario es ya para Salaverría un límite que debe ser abatido porque obstaculiza el advenimiento de un Caudillo que impondría el orden en el país.

Por esta razón no puede dejar de provocar cierta sorpresa el juicio sobre Madrid que contiene *A lo lejos*. Sin el obstinamiento ultranacionalista de afirmarla a ultranza como única posibilidad de capitalidad para España, la ciudad se convierte en un espectro grotesco del pasado: “Al que mira desde lejos concluye por aparecésele Madrid como una razón histórica y pintoresca, desposeída de un valor actual y positivo. Pasa, pues, a ingresar en la falange de los fantasmas, de los recuerdos y de las cosas retrospectivas” [Salaverría, 1914: 67]. Cierta furia iconoclasta del libro nos permite afirmar que el ideario salaverriano hasta 1914 entraña algunas contradicciones superficiales, puesto que a veces nuestro autor trata de destruir lo que en las dos décadas siguientes se convertirá en vital. La idealidad irracional y las imágenes del pasado como fuente de ejemplos para el futuro son siempre rasgos activos en su pensamiento. Lo que sucede es que antes de 1914 algunos de estos fantasmas resultan obsoletos para Salaverría, mientras que tras la catástrofe de la Primera Guerra Mundial absolutamente todos los aspectos del pasado imperialista español son afirmados a ultranza. *A lo lejos* y *La afirmación española* se contradicen en algunos aspectos puntuales (como la consideración de Madrid como capital natural o la insistencia en señalar la pobreza intelectual y económica del país) pero, en cierto modo, los dos textos se complementan. Los “pecados” cometidos contra España, propios de un “negador” noventayochista, que reconoce en las páginas de *La afirmación española* (1917), no cabe duda de que son principalmente los contenidos en *Las sombras de Loyola* (1911) y *A lo lejos* (1914). Se tratan los mismos temas, inicialmente desde una postura sarcástica, y luego desde otra nueva encomiástica, que se convertirá en la definitoria del autor.

---

flexibilidad y delicadeza; sabe usar el énfasis; es, según le place, irónico o enérgico, desdeñoso o solícito.” Las



En *A lo lejos*, Madrid no es una capital sino una sede de la monarquía, de una monarquía construida con elementos extranjeros absolutamente ajenos al carácter nacional. Su arquitectura es fruto de la debilidad del siglo XVIII. El retrato que nos ofrece el autor es el de una ciudad provinciana y miserable, radicalmente distinta al modelo de urbanidad cosmopolita de textos posteriores: “Hay en toda la nación una resistencia topográfica contra esa metrópolis erigida en mitad de un páramo, junto a un río absurdo, lejos de las partes vivas del país, lejos de las ciudades y de las costas” [Salaverría, 1914: 71]. La capital española no sólo no desempeña correctamente su papel geográfico y administrativo, sino que a lo largo de los siglos su capitalidad ha ido convirtiéndose en una de las principales causas de la decadencia nacional:

Y, sin embargo, a pesar de la hostilidad del sitio, no obstante el páramo y la lejanía, Madrid es una ciudad de seiscientos mil habitantes, llena de valor, con notoria fuerza. Esto indica la energía y los recursos de España. Pusiera la capital en Sevilla, Lisboa, Zaragoza o Barcelona, y tendría uno o dos millones de almas, lujo, industria, incalculable magnificencia [Salaverría, 1914: 72].

Toda la miseria y todo el esplendor madrileños pertenecen a la plebe. Los reyes son adorados porque alternan con los chulos. Los pícaros, los mendigos, los gitanos, los carreteros y trajinantes y los ladrones se mezclan con la nobleza y la burguesía. Esta convivencia es denunciada por Salaverría, quien no tiene reparos en afirmar que los únicos placeres que puede aportar la ciudad provienen de sus clases ínfimas: cantos, bailes, aires castizos. El pueblo es cordial, romántico y estoico, mientras que la ciudad es incómoda, provinciana e indigna de ser la capital de un estado europeo.

En general, como hemos ido viendo, el libro acumula juicios negativos y pesimistas. Todo el capítulo VI, titulado *Cómo nos consideran*, está dedicado a justificar por qué en el extranjero España no figura en las estadísticas, por qué no aporta ciencia ni conocimiento, por qué resulta marginada de toda clase de negocios y tratados, por qué es despreciada en todo el mundo. El séptimo capítulo, dedicado a retratar el tipo de inmigrante español, no denigra menos a la nación. El español es indigno, analfabeto, insolidario, fracasado, pobre, inútil, incapaz de encontrar una colocación digna. El español es holgazán por naturaleza.

Es lógico que Italia, con su población numerosa y una raza hábil, buscavidas, mande sus sobras a la emigración; pero en España no se justifica el éxodo, porque ahí está todo por hacer: el capital: parado; las gentes, aburridas de tanto holgar; los campos, con un mínimo de producción; los

---

ocasiones en que Azorín reitera este elogio en su columna de *ABC* son innumerables.

oficios, rudimentarios; la industria, parasitaria. Si en España desarrollasen la mitad del esfuerzo que aquí se ven obligados a desarrollar, la nación sufriría un cambio pasmoso [Salaverría, 1914: 109].

No es la primera vez que nuestro autor desarrolla estas tesis. En *Tierra argentina*, brillante libro de viajes publicado cuatro años antes, ya se describían el torpe papel que desempeñaban los inmigrantes españoles en la urbe bonaerense. Asimismo, también se denunciaban la insolidaridad de unos compatriotas para con otros y la falta de coordinación que desde el lugar de origen podría mejorar su situación a la hora de desembarcar.

Las últimas partes del volumen se dedican a ojear de nuevo el panorama literario español, esta vez analizando autor por autor, en lugar de ofreciendo un juicio general de la escena intelectual. Los pasajes que reproduciremos son de enorme importancia para comprender a la figura de Salaverría, puesto que se ofrece un retrato de grupo de la Generación del 98 sólo un año después de que Azorín bautizara al grupo en su célebre serie de artículos incluida en *Clásicos y modernos*.

Salaverría debió de entender que había llegado tarde para subirse al tren del regeneracionismo radical, disuelta la piña finisecular, abrazadas por Azorín las ideas conservadoras y convertidos todos los intelectuales del Desastre en autores respetados y hegemónicos. A la altura de 1914, debía cambiar de discurso para granjearse fama y obtener una personalidad diferenciada de las formas epigonales de intelectualidad del 98. Debió ocurrírsele la idea de insultar a Unamuno, atacar a Costa y poner en tela de juicio las ideas de Maeztu, de oponerse a todos ellos en una lucha titánica que le convertiría en un escritor único en España, el único capaz de oponerse a todos los herederos del krausismo y a todos los tardomodernistas. Intentó presentarse a sí mismo como un precedente de Ortega y su corte de pensadores racionalistas. Por eso los abuelos de la Restauración dejaron de ser atacados por él y pasaron a ser referencias de corrección estilística en la narrativa, y la intensidad de los dardos dirigidos contra los noventayochistas aumentó hasta convertirlos en enemigos declarados. Por eso habilitó el cauce a la Vanguardia estética de extrema derecha, que lo estimó como a un maestro profético junto a Bastera.

Sin embargo, en 1914 la estimación general por la obra de los hombres del 98 es evidente: “El reciente desastre tuvo la virtud de infundir a los nuevos escritores una tendencia moral, cívica, responsable, que, sin duda, no poseyeron en forma tan unánime y precisa los hombres de antes” [Salaverría, 1914: 137]. Estos comentarios encomiásticos de los jóvenes de la generación del 98 convierten a Salaverría en uno de los primeros críticos, junto a Maura y Azorín, en aceptar que existió un grupo consolidado que revisó todos los valores nacionales durante los primeros años del siglo XX. Pese a que “aquel movimiento

ha perdido su impulso bravo” [Salaverría, 1914: 138], es innegable que “ha rendido preciosos frutos” y “era, además, necesario por su agitación, por su violencia, ya que otra clase de revoluciones parecen imposibles en España.” Sigue a este juicio general el análisis de personalidades concretas del mundo literario español.

Salaverría sitúa a Pío Baroja entre los seis u ocho genios mundiales que brillan en el mundo, a pesar de sus incorrecciones y “lamentables fallas”. Elogia su originalidad, su facilidad para provocar polémicas, su habilidad para contener y truncar los arrebatos de ternura, su enfrentamiento contra el perezoso gusto nacional, el realismo sentimental de sus novelas, que las convierte en productos tan intensos, su disposición viajera, su gusto paseante, la pluma impresionista y rápida que le convierte en un insuperable autor de estampas y descripciones (aspecto muy imitado por nuestro autor), su falta de teatralidad y su falta de farsantería intelectual. Salaverría se confiesa fascinado por el carácter cambiante de Baroja, en ocasiones tan pesimista y abrumador, y en ocasiones tan ligero y predispuesto para la alegría y la contemplación poética de las bellezas de la vida.

Estos juicios afirmativos, verdaderamente certeros, nos conducen a echar de menos mayor honradez en textos posteriores como *Retratos* (1926). Doce años antes, Salaverría cree que Baroja “procura desvanecer sus preocupaciones morales con frecuentes ironías, sarcasmos y frases disolventes. Se ve que siente horror por las definiciones dogmáticas y por las actitudes demasiado serias. Su buen gusto ó su constante miedo al ridículo, propio de una naturaleza soberbia y tímida, le apartan en seguida del púlpito” [Salaverría, 1914: 148].

En correspondencia con la excepcional violencia que contiene *A lo lejos*, nuestro autor elogia la vocación polemista de Baroja y la considera una virtud estética:

Manifiesta su asco con violencia, sin compasión, en palabras incisivas y abofeteadoras. Su nihilismo parece absoluto. Parece no poder reposar en ningún elogio, si no es de la naturaleza del paisaje. Como médico que es, la Ciencia, por excepción, le merece respeto y fe. Si acaso, para elogiar a los hombres, busca los tipos de excepción, los vindicativos y fuertes, ó vierte su piedad sobre algunos seres rotos y desterrados de la vida” [Salaverría, 1914: 149].

En definitiva, Salaverría considera a Baroja, a quien conoció personalmente en San Sebastián cuando formaba parte del “Grupo de los 3”, una “cima romántica” [Salaverría, 1914: 150], situándolo como colofón de la evolución del movimiento en España: “Larra, Espronceda, Bécquer, Baroja...” No cabe duda de que esta clasificación resalta los aspectos más modernistas de su prosa, la tensión emotiva de sus escenas, la representación de la vida

bohemia y artística, su gusto por la historia y el paisaje nacionales, pero tampoco deja de ser cierto que, en cuanto a talante personal e ideología, Baroja es radicalmente antirromántico. Sus novelas se proponen eliminar toda idea de providencialismo, toda noción de orden superior que determina el destino moral del mundo. La narrativa de Baroja diluye las tesis, rehuye las estructuras canónicas. Es verdad que se inspira frecuentemente en los relatos folletinescos del siglo anterior y que revitaliza la aventura como motor narrativo, pero los héroes y los personajes barojianos no suelen mostrar ninguna pasión trascendental que los arroje a un destino inevitable.

La visión sobre Azorín le reconoce un sentido poético superior que intenta rescatar lo semimuerto del pasado, una vez abandonadas todas sus veleidades políticas. Naturalmente, por “veleidades” debemos entender el pasado anarquista de Martínez Ruiz, y en ningún caso su ingreso en las filas del partido maurista. Por lo tanto, Salaverría cree que la redacción de los cientos de artículos sobre clásicos españoles ha sustituido a la tumultuosa trayectoria política del joven escritor.

Para nuestro autor, Azorín es el escritor opuesto a Baroja: disciplinado, equilibrado, objetivo, pulcro, un hombre de letras que no busca sumergirse en la dura realidad de la vida humana, sino en el mundo mental libresco. Lo caracteriza como a un amante devoto de las letras del siglo XVIII, firme en su liberalismo que en la actualidad es abiertamente reaccionario. Conservadurismo disciplinado e ilustrado, posibilista, “todo pulcritud y contención” [Salaverría, 1914: 153]. Azorín sería antirromántico en temas y dicción, sin apasionamientos ni atolondramientos propios de un joven inexperto o un aventurero temerario.

Azorín es el escritor contemporáneo del que más pudo aprender Salaverría. Parece que su entusiasmo por ciertos aspectos del estilo del alicantino se correspondan con usos propios desarrollados en libros como *Alma vasca* (1921), *Retrato de Santa Teresa* (1939) o, en general, cualquier obra que contenga estampas del paisaje tradicional español. No resulta, pues, sorprendente que ambos escritores prologaran, en 1939, un libro de fotografías titulado *España. Pueblos y paisajes*. Esta empresa editorial unía tardíamente una afinidad estilística desarrollada durante treinta y cinco años. Por lo tanto, Salaverría estaría destacando características de su propia escritura tal vez aprendidas en los libros de su compañero de redacción en *ABC*:

En su última época, para juzgar una vez más con el estilo, se somete a una forma escueta, más bien seca, de párrafos sin flexión, como de pluma cansada, que no logra plégarse o volar en

fáciles ondulaciones y cuya unidad de tono produce, en quien lee sus libros de ensayos, como una cierta impresión de sonsoneo intelectual [Salaverría, 1914: 156-57].

El juicio sobre Unamuno no puede ser más negativo, y contiene todas las críticas que se repetirán doce años después en *Retratos*. Según Salaverría, Unamuno estaba llamado a ser el redentor de su patria, y se ha contentado con encerrarse en sí mismo y mostrar únicamente apariencias de pensamiento profundo, trucos para atraer público y ganar fama literaria. Nuestro autor no entiende que, como el héroe de *La esfinge*, el redentor unamuniano no se vierte sobre la sociedad sino sobre su propia conciencia, para convertirla en una entidad exenta de teatralidad e hipocresía socializadora. En lugar de apreciar el rumbo independiente de la ideología unamuniana, Salaverría se dedica a acumular acusaciones contra su compañero de generación centradas precisamente en lo contrario de lo que pretendió el rector de Salamanca, entendiéndolo al revés:

Poseía como un alemán el fervor de la cultura, esa inmensa sed de leer y de enterarse que no se sacia nunca, y una memoria prodigiosa, y una curiosidad de erudito, y una propensión sedentaria a permanecer diez horas continuas diariamente sobre los libros, y un talento claro y rápido, y una comprensión nerviosa y civilizada, y una salud de hierro, y una ambición enorme.

Todas estas cualidades, tan raras cuando se juntan en una persona meridional, le disponían para grandes hechos. Tampoco le faltaba preocupación patriótica. Pero al hijo de los dioses la faltaba algo: carecía de generosidad [Salaverría, 1914: 160].

Salaverría siempre admira más al hombre de acción que al de letras, esperaba de Unamuno la personalidad capaz de dirigir y encauzar los destinos de España, no desde sus escritos, sino desde su acción política. El mando para Salaverría siempre es una expresión de magnanimidad y un sacrificio: no comprendió que el ideario unamuniano era completamente incompatible con una actividad propagandística centrada en una reforma partidista, del signo que fuera. Unamuno, volcado sobre la cuestión existencial de la desaparición de la personalidad tras la muerte física, consideraba la práctica política como una creación de “espíritu”, como una expansión de “profundidad” orientada hacia la construcción de multitud de pequeñas conciencias éticas, y nunca de la atracción de grandes masas hacia ideales terrenos y concretos.

Salaverría se sintió traicionado porque un hombre que debería haberse erigido en caudillo de multitudes prefirió explorar su individualidad para exhibir sus propios problemas de conciencia, olvidando a la colectividad. Este juicio, uno de los principales errores históricos de Salaverría, revela un conocimiento incompleto de las doctrinas

unamunianas, puesto que para el autor la única posibilidad de redención colectiva proviene de la suma de redenciones individuales. Salaverría interpreta injustamente la trayectoria de Unamuno cuando lo acusa de ambicionar únicamente gloria literaria, en lugar de gloria para su país, cuando las reacciones del autor de *En torno al casticismo* no son nunca meros ejercicios estéticos, poéticos, sino proyectos de futuro basados en especulaciones trascendentales. “Ha preferido, pues, hacerse el interesante, como una mujer ó un simple literato. La literatura lo ha corrompido irremediablemente” [Salaverría, 1914: 161], he aquí el juicio de alguien que no se detuvo con suficiente paciencia ante textos como *La vida es sueño. Reflexiones sobre la regeneración de España*, fechado en Noviembre de 1898, u otros escritos anteriores a 1904, año en que Salaverría inicia su relación epistolar con Unamuno. Fragmentos como el que reproducimos de *¡Adentro!*, uno de los *Tres ensayos* editados en 1900, hubieran ayudado a nuestro autor a comprender un proyecto político coherente más allá del puro ejercicio espectacular:

No quieras influir en eso que llaman la marcha de la cultura, ni en el ambiente social, ni en tu pueblo, ni en tu época, ni mucho menos en el progreso de las ideas, que andan solas. [...] Lo uno es para vivir en la Historia; para vivir en la Eternidad lo otro. Busca antes las bendiciones silenciosas de pobres almas esparcidas acá y allá, que veinte líneas en las historias de los siglos.

Unamuno aconseja a su joven destinatario el huir de los “cotarros”, opiniones parciales, sectas literarias o ideológicas, para encontrar en la soledad precisamente la fórmula para integrarse en una sociedad necesitada de mensajes profundos. Unamuno considera “mezquina” tanto como la demanda de público como el aislamiento respecto a la ciudadanía. Sin embargo, Salaverría se burla de su estilo para ilustrar hasta qué punto carecen de sentido sus antítesis y oxímoros:

Su sistema es bien conocido; parte del principio de los opuestos antagónicos. Si se dice, por ejemplo, que el calor da vida, al punto contradice él diciendo que no es así, que es la vida la que presta calor. Con tales escarceos ingeniosos ha logrado, en efecto, llamar la atención; nadie le aventaja en tales manejes de arribismo literario [Salaverría, 1914: 161].

Así pues, la estrategia de Salaverría consiste en negar todo contenido ético a las construcciones de Unamuno, sin querer darse cuenta de que sus transfiguraciones verbales convierten las aseveraciones convencionales en profundas doctrinas de tipo moral y existencial. Contradiciéndose respecto a lo que había afirmado sobre Baroja, critica la voluntad unamuniana de molestar al público, de crear polémica y dividir la sociedad.

Salaverría sólo puede entender a un líder si aglutina a la totalidad de opiniones y masas humanas, si la aceptación de un genio es total por parte de una multitud enfervorizada. La inyección de duda y reflexión, el método operado por Unamuno, no es contemplado como un remedio para los males de la sociedad. En *Retratos* (1926) se reproducirán, ampliados, estos ataques y se le añadirán otros, como el de plagio.

En Maeztu ve un periodista formidable, una pluma potente que desde sus artículos furibundos prometía la renovación de España. Pero cree que su excesivo europeísmo lo separó irremediamente del público español, lo que provocó que sus esfuerzos resultaran inútiles porque nadie comprendía sus argumentaciones deslumbrantes. Es significativo que Maeztu se libre por el momento de ser atacado frontalmente por Salaverría, quien se limita a señalar su fracaso sin impugnar sus mensajes. Acaso sea el autor que más le influyó en cuanto a contenidos, en su juventud. Incluso es posible que lo orientara hacia una lectura apasionada de Nietzsche. Maeztu volvería a influir sobre nuestro autor a partir de la publicación de *La crisis del humanismo* (1919), libro cuyas tesis debieron impactar directamente en cualquier tipo de práctica conservadora. Mientras Salaverría pule y corrige incansablemente su estilo leyendo a Baroja y Azorín, no perderá nunca de vista el quehacer de Maeztu, con quien alcanzaría al final de su vida altas cotas de sintonía ideológica.

Para Ortega sólo encontramos un breve párrafo lleno de presagios positivos. Más adelante, en libros como *En la vorágine* (1919), *Retratos* (1926) o *Nuevos retratos* (1930) se concretarían las misteriosas afinidades entre dos pensadores tan distintos en cuanto a talante personal pero tan coincidentes en su concepción jerárquica de la sociedad necesaria para España. Estas afinidades han sido estudiadas por Beatrice Petriz Ramos en su *Introducción crítico-biográfica a José María Salaverría* (1960), el ensayo mejor documentado sobre el autor vasco, aunque el trabajo presente procure matizar algunas afirmaciones allí expresadas en los comentarios correspondientes a los libros arriba mencionados.

Igualmente breve es la semblanza dedicada a Benavente, calificado de “fácil”, “sutil”, “emotivo” y “elegante”. Le echa en falta “arrebato de vida natural”, violencia, arrojo, potencia para crear “tipos perennes”. Aunque Salaverría aprecia sinceramente la vivacidad de su teatro, no lo considera un autor suficientemente robusto como para cambiar el ideario social de su nación. Se trata de un espíritu demasiado refinado, demasiado “estético”, para el que desea la mayor fama posible.

El capítulo penúltimo del libro reflexiona sobre la pintura de Velázquez, relacionándola con la Historia de España tal y como ocurrirá en *Los fantasmas del Museo*, libro que se publicaría seis años después. Finalmente, el capítulo XI cierra el libro con un

llamamiento a la unidad del pueblo hispánico, a la compenetración de España y las repúblicas derivadas de su colonización en un entendimiento mutuo que las enriquezca. El tono es ya muy similar al de *La afirmación española* (1917), puesto que se acerca más a una pieza oratoria que a una argumentación objetivista. Las últimas páginas de *A lo lejos* culpan al excesivo estoicismo de los españoles de la decadencia presente. El argumento de la voluntad afirmativa ya margina el mensaje puramente regeneracionista, el que propugnaba el desarrollo de las infraestructuras como principal fuente de progreso.

### **3.4.3.- *Los conquistadores.***

*Los conquistadores. El origen heroico de América* fue publicado por primera vez en Madrid el año 1918, y reeditado dos veces, una en vida del autor y la otra póstumamente. La segunda edición, llevada a cabo por la Librería Internacional de San Sebastián, no contiene ninguna indicación que nos permita fecharla. Sin embargo, el hecho de que el texto difiera sustancialmente del original nos obliga a pensar que su autor reestructuró y reformó su material antes de morir, lo cual sitúa esta segunda edición en algún año anterior a 1940.

La tercera edición se encuentra en el volumen que preparó Federico Carlos Sainz de Robles para la editorial Aguilar, volumen que intentaba revitalizar los mensajes de Salaverría en un contexto que empezaba a mostrarse hostil ante su legado. A nuestro entender, la edición de los tres ensayos ideológicos más significativos de Salaverría en 1953 (*Los conquistadores* sucede a *La afirmación española* y *El muchacho español*), la publicación paralela del libro-homenaje *Guía sentimental del País Vasco* (1955), e incluso la tesis doctoral publicada en 1960 por Beatrice Petriz Ramos, deben considerarse una voz de alarma ante el olvido que ya empezaba a amenazar la fama literaria de José María Salaverría. Parece claro que estas reediciones coinciden con el inicio de la marginación total del autor, por motivos que podríamos aventurar. El olvido de Salaverría coincide con la crisis general de los ideales falangistas a la altura de los años cincuenta, desplazados por una concepción más liberal del Estado que se enfrentaba abiertamente a las posturas de economía dirigida propias de todo estado corporativo.

En otras palabras, los ideólogos franquistas de segunda generación marginaron completamente a Salaverría, prefiriendo a los autores canónicos de la Generación del 98, y



como la intelectualidad de izquierdas surgida alrededor de 1927 lo había despreciado desde siempre, Salaverría se quedó sin valedores a la altura de 1960, sin escritores que reivindicaran su figura cada vez más lejana e incomprensible. Su ideología ya no interesaba ni a jóvenes ni a viejos de ninguna facción política.

En cambio, la situación era completamente distinta para el Salaverría de 1918, quien pudo ver con satisfacción cómo Doña Emilia Pardo Bazán, por entonces ya condesa, reseñaba ampliamente su nuevo libro en el periódico *ABC*, el treinta de diciembre de aquel mismo año. El artículo de Doña Emilia, autora que se muestra absolutamente conforme con el ideario del autor vasco, define tan acertadamente el carácter y el estilo de la obra que le cederemos la palabra por no poder encontrar otras más precisas:

El carácter de *Los conquistadores* no es documental sino intelectual y sentimental, y el libro vale por la sugestión de los puntos de vista que desarrolla, y por la facultad de comunicar emociones sugeridas por la contemplación de los aspectos históricos. [...]

Salaverría tiene por musa el entusiasmo: y esta musa, que a veces podrá descarriar a los que guía, en el asunto que Salaverría trata se impone irresistiblemente. Para comprender la psicología y la biología de los Conquistadores, es necesario un poco de escalofrío de lo sublime y un rayo de iluminación.

Así pues, le ocurre a Doña Emilia lo que once años antes le había sucedido a Galdós: ante una obra justificada por un romanticismo patriótico expresado con sobriedad, debe reconocerse persuadida, “ganada” por el peculiar tono reivindicativo del autor vasco. Doña Emilia entiende perfectamente que se trata de una obra propagandística, llena de carga ideológica que no lastra la belleza estilística del texto. Galdós no supo ver esa carga en *Vieja España*, la colección de crónicas que ayudó a publicar en libro, porque en esos artículos la formulación de un proyecto imperialista no era suficientemente explícita. En cambio, a la altura de 1918, Salaverría ya se encuentra inmerso en su campaña de afirmación de lo que hasta 1914 había permanecido latente o implícito en sus libros anteriores.

La intención última de la obra, confesada por el propio autor en el primer capítulo, desarrollada en los tres capítulos finales y apoyada por Doña Emilia, es denunciar la conjura urdida durante siglos contra la nación española para denigrarla mediante la acumulación de calumnias conocida como *Leyenda negra*.<sup>72</sup> Tanto Salaverría como la

---

<sup>72</sup> Salaverría y la Condesa de Pardo Bazán no son los únicos escritores de su tiempo que se refieren a esta conjura internacional contra el prestigio de España. He aquí un ejemplo de cómo Pío Baroja, en su ensayo *Momentum catastrophicum* (1919), disertando sobre el desprestigio de Alemania entre la intelectualidad aliadófila, deja muy clara su opinión respecto a este tema: “Estas mentiras caen con apariencias de verdad caen a veces

Condesa de Pardo Bazán creen que debe redefinirse la Conquista española del Nuevo Mundo a la luz de la historia positiva, de la averiguación de los hechos verídicos, para reivindicar el heroísmo de los españoles que emprendieron esa tarea trascendental. ¿Cómo justifican ambos autores el dominio español a la vez que denuestran las prácticas imperialistas inglesas, holandesas o francesas? El valor, la religión y el afán de circunvalar el mundo superaron en todo momento el ansia de enriquecerse. Los dominadores no españoles son funcionarios, meros gobernadores que ni se mezclan con la población autóctona ni tratan de hacer mejor su existencia. Si se considera el Catolicismo un avance de la civilización, no resulta extraño que tanto Salaverría como Doña Emilia Pardo Bazán consideraran que el pueblo español se derramó sobre el indígena para regalarle un sentido superior de la vida humana.

Sólo algunos españoles, los más codiciosos y cobardes, los más palaciegos y aburguesados, como el gobernador de Cuba que intentó impedir la expedición de Cortés, se habrían comportado de forma indigna, traficando con mercancías y entorpeciendo la tarea de héroes como el propio Cortés o Pizarro: “Diego Velázquez sería un ideal de colonizador para un holandés o un francés; en la isla de Manhattan o en las riberas de Missouri habría hecho un papel muy cumplido. Pero Hernán Cortés lo primero que hace es una acción caballerosa y de cruzado” [Salaverría, 1918b: 49].

Así pues, la mala colonización es de índole burocrática y comercial, y la buena, la realizada en nombre de unos ideales civilizadores. La oposición Ideal/Burocracia es constante en los pequeños relatos que nuestro autor va ensartando a lo largo del libro:

[Pizarro] toma un poco el aire del *exitista*, porque es indispensable para navegar entre Ministros y cortesanos y para eludir las zancadillas o estorbos del Consejo de Indias. [...]

Y tanto se ha comprometido, que no duda en apresurar su viaje a costa de saltar por encima de los formulismos oficinescos. [...]

ha prometido reclutar un ejército, que no acaba de completar nunca; impaciente, temeroso de perder la partida, comete un ligero fraude y zarpa de Sevilla sin llenar todas las formalidades [Salaverría, 1918b: 117].

El espíritu superior del hombre representativo debe pasar por encima de las estrechas leyes de los hombres mediocres para apresurarse hacia la consecución de su destino. Ni intrigas ni convencionalismos pueden ni deben retenerlo.

---

sobre un país y lo aplastan. Así, por ejemplo, España tiene el sambenito del fanatismo y de la intolerancia religiosa en la Historia, que hasta cierto punto no son exclusivos suyos” [Baroja, 1948: 371].

Por lo tanto, como en *Los paladines iluminados* (1926), Salaverría utiliza textos clásicos de la literatura española para glosarlos con la intención de obtener de su lectura particular los valores que deben regenerar a España. Los textos comentados en esta ocasión son las crónicas de Indias, fundamentalmente las escritas por Gonzalo Fernández de Oviedo, Francisco López de Gómara, Pedro Cieza de León y Bernal Díaz del Castillo. Como indica en el segundo capítulo de su obra, las leyó en *Historiadores primitivos de Indias*, es decir, los volúmenes 22 y 26 de la Biblioteca de Autores Españoles.

Esta naturaleza de “glosa” general de las crónicas de Indias sitúa a Salaverría en una posición cercana a la pura filología. La calidad de sus escritos es superior cuando el autor abandona la especulación abstracta y se dispone a interpretar, a ejercer una labor hermenéutica, de unos textos de lectura nada fácil. Su interpretación, aunque naturalmente esté llena de argumentos interesados, no deja de ser moderna y original, puesto que se propone tratar la realidad americana como *otra* realidad, e igualmente se analiza la mentalidad de los conquistadores a los que sigue en su peripecia vital desde su propia mentalidad, señalando aciertos y desaciertos en un intento de hacer aflorar su vertiente más humana. En otras palabras, Salaverría se propone reducir el grado de idealismo de los héroes sobre los que escribe, precisamente para tratar de persuadir al lector de que se trató de grandes seres humanos, de personas que llevaron a cabo una misión idealista con gran valentía. Devolviendo la medida humana a Pizarro y Cortés, explicando sus grandezas y sus limitaciones, Salaverría ofrece, más que una apología del Imperio Español, una obra interesante de crítica literaria.

Desde los trabajos críticos de Edmundo O’Gorman, (*La idea del descubrimiento de América*, México, UNAM, 1976 y, sobre todo, *La invención de América*, México DF, FCE, 1977) se concibe la historiografía derivada de la Conquista como un aculturamiento de un territorio desconocido para el que no había ni siquiera un nombre. Los hombres que ocuparon el nuevo continente no podían concebir una realidad no anunciada o bien por los clásicos grecolatinos (Platón, Plinio, Aristóteles) o bien en la palabra de dios encarnada en la Biblia. Toda la crítica académica posterior parte de esta idea central: para la exploración de América se contó con una serie de prejuicios, dogmas, mitos y aseveraciones apriorísticas a las que había que adaptar la realidad exterior, sorprendentemente exuberante, dotada de unas características colosales absolutamente distintas a las europeas. La tarea hermenéutica de aquellos textos debe tener en cuenta esta amalgama de materiales culturales (lo que Salaverría denomina oportunamente la “hipérbole natural”) que se superponen a la observación directa y a los hechos verídicos, situando la historiografía del

siglo XVI en un medio camino entre la novela, la épica, el sermón, la disertación geográfica y el comentario bíblico. En otras palabras, la observación directa plasmada en crónicas como la de Fernández de Oviedo o Bernal Díaz del Castillo se mediatiza por creencias cristianas populares (apariciones de la Virgen y Santiago) y por los libros de caballerías que consumían compulsivamente los soldados. Es constante el aprecio y la simpatía los libros de caballerías merecían para Salaverría. Según éste, se trataba de libros en que la fantasía desbordada ayudaba al ser humano a superar el miserable materialismo prosaico a que aboca la vida humana en su duro día a día. En *Vieja España* (1907) criticaba a Cervantes la iniciativa de haber acabado con ellos para siempre. Dos de los autores del siglo XVI más apreciados por Salaverría, Fernández de Oviedo y Santa Teresa, fueron además de grandes consumidores de libros de caballerías autores de alguno de ellos. Oviedo había escrito en 1519 la historia del *Muy esforzado e invencible caballero de la Fortuna propiamente llamado Don Claribalte*.

En definitiva, estudiar los efectos distorsionadores de la cultura medieval y renacentista sobre la percepción del cronista implica reconocer la autonomía, la *otredad* de lo observado respecto a lo interpretado. Salaverría, sin contar con el cúmulo de crítica académica que ha ido desentrañando estas cuestiones teóricas, se nos muestra como un autor especialmente sagaz a la hora de jugar hábilmente con estos distintos planos de realidad:

Aunque se descuenta la natural hipérbole de los cronistas, imbuidos por la opulenta literatura del Renacimiento, lo exacto era que se hallaban en avenidas anchurosas, ante edificios de bien labrada mampostería, viendo alzarse las majestuosas escalinatas de los templos y *teocallis* y mezclándose con indios señoriales que vestían ropas finamente tejidas y policromadas [Salaverría, 1918b: 64].

Una gran parte del valor de *Los conquistadores* proviene de su concepción coral. Salaverría no selecciona a los cronistas glosados con prejuicios de cultura o clase. Le interesan tanto los juicios de un apologista culto, López de Gómara, como las narraciones de un viejo soldado raso resentido como era Bernal Díaz del Castillo. El autor toma de unos y otros y recompone los hechos a su manera para ilustrar sus opiniones, evitando enunciar su intención última de forma demasiado explícita. El nacionalismo exacerbado logra, por una vez, no interferir en la calidad intrínseca de un texto que, lleno de imágenes y sugerencias bien elaboradas, no se convierte únicamente en una sucesión de propuestas políticas.

El pasaje siguiente es muy revelador de las estrategias elegidas por Salaverría. Observemos como, en un aparente retrato de una figura histórica, se insinúa la necesidad de que las sociedades o colectivos de cualquier clase sean dirigidas por un cabecilla de autoridad indiscutida, a la vez que se justifica toda ambición colonialista en una concepción de la conquista como “acto civilizador”:

Un caudillo como Cortés está prisionero de responsabilidades y deberes que el otro ignora. Necesita conquistar y poblar las nuevas tierras para entregarlas al rey, o sea la patria, y a los magistrados, los sacerdotes y los profesores. Está creando una civilización. Y por eso, tanto como soldado, necesita ser político, a la manera de Alejandro y César [Salaverría, 1918b: 36].

¿Cuál es el método elegido por nuestro autor para tratar de propagar su concepción imperialista de España de forma estéticamente aceptable? Salaverría rebajará la cantidad de prosa argumentativa para aumentar correlativamente el efectismo de las imágenes descritas. Como expresará dos años después en *Los fantasmas del Museo*, tratará de mostrar la historia de forma “visual”, de convencer sensorialmente y no por medio de inútiles disertaciones acerca del deber histórico de afirmar la patria propia. Como indica Beatrice Petriz Ramos en un apunte muy oportuno de su contribución biográfica, Salaverría sintió nacer su patriotismo ante un cuadro de Goya, *El fusilamiento de la Moncloa* [Petriz Ramos, 1960: 27]. No ha de existir pudor a la hora de mezclar el interés político de la historia, porque la fabulación goza de todo el prestigio en el ideario del autor. La manipulación de la historia para fines políticos no ha de ser tanto conceptual como expresionista y de naturaleza pictórica. Por esta razón, *Los conquistadores* se inicia con una escena ambientada en Moguer: unos marineros tratan de convencer y contratar a los habitantes del pueblo para que se sumen a la obra de la colonización. Es un ejemplo de cómo nuestro autor, en lugar de elogiar la grandeza del Imperio, se limita a describir su belleza, de la misma forma que en lugar de elogiar fatigosamente a las personalidades heroicas de Pizarro y Cortés, se limita a narrar sus aventuras y a describir su noble aspecto físico. Leyendo los primeros libros de Ernesto Giménez Caballero (*Notas marruecas de un soldado*, de 1923; *Carteles*, de 1927 o *Los toros, las castañuelas y la virgen*, del mismo año) comprendemos hasta qué punto el autor vanguardista aprendió en Salaverría los mecanismos mediante los cuales extender su ideario político. El autor vasco fue el gran primer propagandista moderno de la derecha española, quien mejor supo dotarla de una iconografía mediante la que expresar sus valores.

Los aciertos objetivos del libro descansan en su concepción de acumulación de aventuras increíbles. Salaverría conocía muy bien los resortes de la novela de aventuras

típicamente decimonónica, resultaría casi imposible reunir todas las referencias a Julio Verne que realiza a lo largo de su obra. Esta afición lo dota de un especial talento para la literatura de viajes, y por esta razón decidió dar a su particular defensa de la Conquista hispánica el aspecto de una narración coral de peripecias fantásticas o maravillosas:

Como un niño termina por perderle el horror o el respeto al elefante del jardín zoológico, a cuya espalda campechanamente monta, gastada la emoción de lo verdaderamente grande, buscamos compensaciones en lo ficticio. En el cinematógrafo, por ejemplo. En la novela de aventuras. ¿Pero en qué novela de aventuras hay aventuras tan descomunales, y sobre todo, tan verdaderas, como en las expediciones de descubrimiento y conquista que hace cuatro siglos emprendían los españoles por las tierras ignoradas y maravillosas del Nuevo Mundo? [Salaverría, 1918b. 17].

Salaverría intuye uno de los grandes paradigmas críticos de la historiografía contemporánea: la historia es necesariamente un relato, y para contarla se necesita una narratología concreta que se adecue a la disciplina. La manipulación ideológica de la materia histórica no se efectúa, en Salaverría, a través de un ensayismo argumental, sino a través de una estética expresionista aplicada a la documentación del pasado, en este caso, las crónicas de Indias. Si un texto como *Los conquistadores* no ha envejecido tanto como, por ejemplo, *En la vorágine*, es porque Salaverría desenvuelve mucho mejor su estilo cuando afirma y narra que cuando lamenta lacras del presente. En ambos tipos de texto la ideología es igualmente conservadora, pero en *Los conquistadores* la prosa es vivaz y sugestiva, y *En la vorágine* es un libro monótono y reiterativo de muy escasa entidad estética.

Algunos pasajes del volumen de 1918, como el de la enumeración de los acompañantes de Pizarro en el cuarto capítulo de la obra (p.111) pueden recordarnos a las fórmulas de la épica culta, pasajes de Virgilio o Alonso de Ercilla. Salaverría no era un escritor ajeno a la poesía épica: la había practicado en su juventud, como demuestra el poema campoamoriano publicado en 1896 en un volumen absolutamente inadvertido por los críticos, *El vértigo del pecado*. Su concepción de la narración es fundamentalmente de tipo encomiástico, razón por la que desdeñará el particular desaliño de las novelas de Baroja. Una novela sin héroe no tiene sentido para Salaverría, y ésta es una de las principales limitaciones de su producción narrativa. Por lo tanto, Doña Emilia Pardo Bazán acertaba de lleno cuando indicaba que la musa propia de Salaverría era la del “entusiasmo”.

Todo el libro opone a los inspirados conquistadores y su unción religiosa el espíritu plebeyo de la modernidad, como en el ensayo *En la vorágine*. La diferencia es que en 1918 la ejemplificación moralizante se produce a través de narraciones dinámicas, y no de disertaciones negativas salpicadas de visiones apocalípticas. Las meditaciones sobre la

historia de España y sus grandes figuras se extiende a los autores estudiados por Salaverría, ya que precisamente los estudia porque ve en ellos proyectado a su propio ideal de escritor:

No se trata de doctos y pesados historiadores, sino más bien de narradores, de cronistas, de periodistas que están contando los episodios de aquella tremenda actualidad prodigiosa [Salaverría, 1918b: 20].

Por ejemplo, el buen Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés. Pocos saben transmitir una tan viva impresión de entusiasmo, de gozo y de asombro; una impresión verdaderamente de descubrimiento, de aparición y de pasmo admirativo. Es todo un personaje [Salaverría, 1918b: 21].

Especialmente Bernal Díaz del Castillo, con su hermosa tosquedad de soldado, ¡cómo acierta a interesarnos con sus descripciones personales, que son perfectos retratos varoniles de alto valor artístico! Parece que nos retrae a los tiempos de la buena epopeya, cuando el padre Homero pinta a cada uno de los soldados, lo nombra, dice de dónde es y quiénes eran sus antepasados [Salaverría, 1918b: 205].

Nuestro autor no trata de refutar tesis historiográficas, sino que se propone trasladar al lector la urgencia de aquellos textos para que éste lo traslade a la urgencia del presente. Pero, ¿qué urge para la sociedad española? Una vez más, hemos de señalar el motor primero de toda la obra salaverriana, y recordar aquel breve artículo publicado en 1904 en *El Gráfico*, *La atonía española. Falta de idealidad*, verdadero programa inicial de toda una trayectoria literaria. La poesía, la fabulación y el espíritu aventurero de los historiadores primitivos de Indias, que se sienten protagonistas de los hechos que relatan, pueden reactivar la nación y dotarla de nueva energía con la que recobrase y buscar su predominio en el concierto internacional. El entusiasmo de Fernández de Oviedo es el mismo que el del juglar que compuso el Poema del Cid, y el mismo que despiertan las pinturas de Tiziano y Velázquez en el Museo del Prado. Salaverría intenta inyectar ilusión a un Estado para reparar su maquinaria interna.

Desde este punto de vista, no es extraño que a medida que fue alejándose en el tiempo la insurrección de 1936 y su posterior triunfo en los campos de batalla, decreciera el interés por una obra que se consideraba precursora pero inservible en un estado de las cosas que se consideraba plenamente definitivo. No era ésta la opinión de los falangistas que, en pleno franquismo, reclamaban una revolución por hacer dentro de la ortodoxia de los discursos de José Antonio Primo de Rivera, tan en sintonía con los textos salaverrianos posteriores a la Primera Guerra Mundial.

Tanto o más que el Cid, Cortés y Pizarro son los modelos de hispanidad que nuestro autor rescata del pasado español para revitalizar la circulación pública de sus ejemplos vitales. ¿Qué les une? Una ambición de poder compatible con la lealtad absoluta al Rey o al Emperador, manteniendo en todo momento su autonomía y su capacidad de mando hacia sus subordinados naturales, los soldados menos capaces de inspirar respeto y autoridad. Todos estos héroes resumen las cualidades del político español: temeridad, idealismo, sinceridad, honradez, caballerosidad, magnanimidad, austeridad, sobriedad. Se trata de los mismos “paladines iluminados” a los que irá dedicada la obra de 1926: “Cortés es el tipo de conquistador brillante. El que de antemano conquista las voluntades y sojuzga a los hombres valerosos con el imperio irresistible de su seducción” [Salaverría, 1918b: 45]. ¿De dónde proviene este talento natural para despertar impulsos guerreros y colonizadores en hombres inferiores? Formulado de otro modo, ¿en qué consiste la inferioridad del soldado raso frente a la superioridad de su comandante? En un nuevo traslado del ejemplo del pasado a la necesidad presente de la sociedad española, nuestro autor relata como el “paladín iluminado” anula el materialismo de la muchedumbre o masa sumida en el caos y reorienta la colectividad hacia un sentido superior o trascendente que coincide con el mayor provecho para la Patria.

En un tropel de gente tan abigarrada existían todos los sentimientos imaginables, y los estrictamente materiales y codiciosos no serían los menos. Pero una luz es suficiente para dar decoro y vida a la noche. Sobre las almas modestas que allí se aglomeraban fulgía el alma grande del capitán, y ella se encargaría en todo momento de infundir espíritu, altitud y sentido profundamente histórico a la expedición [Salaverría, 1918b: 47-48].

Esta situación caótica y contradictoria atribuida a la tropa española es un trasunto de la desorientación general expuesta en el ensayo *En la vorágine*, publicado sólo un año después que *Los conquistadores*. Ambos textos se encuentran íntimamente unidos por la insistencia en la necesidad de que un mando poderoso y vertical acabe con la multiplicidad de intenciones y deseos que arruina la sociedad española. Apuntemos hasta qué punto esta concepción salaverriana es radicalmente opuesta a la propugnada por Unamuno, desde 1895 hasta su muerte en 1936. En el pensamiento político de Unamuno, la orientación que revitalizaría la vida española sólo podía provenir del pueblo, de su esencia intrahistórica verdadera, más allá de toda legislación por liberal o socialista que fuera, de forma que ninguna institución y, mucho menos, ninguna figura autoritaria, podía apropiarse del ideario popular.



La apreciación crítica de la obra de Fernández de Oviedo, uno de los cronistas de Indias menos imbuido de Humanismo, es un buen ejemplo de cómo Salaverría juzga a los historiadores con notable originalidad. Sus opiniones sobre este escritor, denostado generalmente por sus prejuicios raciales y su carácter medievalizante, anuncian, como veremos, opiniones estrictamente contemporáneas.

El sortilegio americano ha hecho presa en él, y para distraer sin duda la impaciencia de la nostalgia indiana, se pone a describir y contar todos los encantos y maravillas de aquel mundo recién aparecido. Y describe todo con un simpático optimismo de enamorado que se siente rejuvenecer o renacer a una nueva vida en un mundo niño donde las cosas, así al menos le parecen al entusiasta veedor real, son mucho más grandes, mucho más ricas y bellas y sabrosas que en el avejentado continente europeo [Salaverría, 1918b: 22].

Como veremos a la hora de tratar los relatos de viajes sobre Argentina escritos por Salaverría, la experiencia personal mezclada con una lectura particular de Nietzsche presentan cualquier andadura americana como una expansión de la libre voluntad de dominio en un contexto virgen que permite una absoluta libertad de movimientos. En cambio, Europa es el continente enfermo, cansado, en el que las ideas han matado el instinto libre de la acción, que sólo puede recuperarse en América. El entusiasmo y la fascinación de Fernández de Oviedo o Bernal Díaz del Castillo son los mismos que desea expresar Salaverría en *Tierra argentina* (1910), *Paisajes argentinos* (1918) o la novela *Viajero de amor* (1925).

Consciente de que historiar es, a la fuerza, manipular de algún modo el pasado, Salaverría se propone orientar como considera correcto esta manipulación intrínseca al hecho de relatar. Si es forzoso y necesario fabular para completar la vida humana, lo mejor es aprovechar el encanto del relato en provecho de España.

Nuestro autor es igualmente consciente de que Fernández de Oviedo es denostado desde la campaña en defensa del indio promovida por Bartolomé de Las Casas hacia adelante por sus juicios negativos sobre la población indígena. Salaverría es capaz de entresacar fragmentos de su crónica claramente admirativos hacia los guerreros indígenas, hacia la belleza de sus pertrechos y posesiones, hacia su valentía.

Si comparamos estas consideraciones salaverrianas, ochenta años después de haber sido escritas, con el actual estado de la cuestión, sorprende su modernidad. Escribía Mercedes Serna, editora de la antología *Crónicas de Indias* (Madrid, Cátedra, 2000):

Es cierto que Oviedo muestra muchos prejuicios antiindigenistas. En su historia vituperosa a los indígenas, se indigna por sus idolatrías y prácticas sodomíticas, destaca de ellos su torpeza, fealdad y poca memoria (libro III, cap.VI). Pero a lo largo de los años también se dio cuenta de que los indios eran víctimas de la codicia del doctrinero y el conquistador, quienes les trataban como bestias.

Las dotes de observación exacta y detallada son la principal virtud de Oviedo. [...]

Su interés y deslumbramiento ante la naturaleza responde a un modo de alabar a Dios y así inscribir el descubrimiento de América en un designio providencialista. Hay una visión de grandeza de la naturaleza americana que tendrá su continuación en las *Silvas* de Andrés Bello o en el *Canto general* de Pablo Neruda. Oviedo se muestra embargado por un poderoso sentimiento de la grandeza y armonía de la obra de Dios [Serna, 2000: 71-72].

Así pues, las características generales que Salaverría extrae de los cronistas son las que desea trasladar a su misma tarea literaria: espíritu optimista, jovial y afirmativo, afán viajero e intención antierudita, basada en experiencias y emociones personales. El caso de Bernal Díaz del Castillo es igualmente revelador de hasta qué punto supo nuestro autor valorar las ventajas y los aciertos de la historiografía popular del siglo XVI. El providencialismo que se obstinaba en presentar el Descubrimiento y la Conquista como un designio divino le sirven a Salaverría para justificar su particular teoría del destino superior otorgado al pueblo español. La única diferencia respecto a los textos antiguos es que Salaverría ha convertido en laico este impulso ideal que alienta la civilización hispánica hacia su pleno desarrollo.

La única crítica que dirige a Bernal Díaz del Castillo es el hecho de que no reconozca la superioridad moral del “caudillo” Cortés, en un afán democratizante de devolver toda la gloria a los soldados anónimos que Gómara, confesor de Cortés, marginó u omitió de su crónica. Aunque elogia calurosamente el aliento épico de su relato y aprecia su estilo rudo y poco afectado, “Bernal Díaz no comprende que si todos los que andaban por allí eran como leones, Cortés era, además del mayor entre los leones, el genio. Y que todas las empresas fracasan cuando está ausente el genio” [Salaverría, 1918b: 95]. Se trata de un ejemplo más de cómo nuestro autor aplica a la historia española las doctrinas de Carlyle.

Pero Hernán Cortés no es el héroe con el que Salaverría siente más afinidad. Pizarro, el “conquistador taciturno”, un hombre tímido y melancólico, poco agraciado por la fortuna y trabajador, es quien representa mejor a la imagen literaria que Salaverría pretende presentar de sí mismo:

Nada le han dado; todo necesita conquistarlo. Hernán Cortés posee cultura y linaje, brillo y señorial simpatía; Francisco Pizarro, por no tener, carece de viveza imaginativa y de personales y

avasalladores atractivos. Pierde pronto sus galas juveniles, su risa y desenvoltura en sus inútiles trabajos de soldado aventurero, y cuando ha hecho respetable su nombre entre los colonos de Panamá y posee alguna hacienda, la noticia de la hazaña de Cortés le sorprende en la actitud de un capitán de edad madura, nada brillante de presencia y con el ánimo casi resignado [Salaverría, 1918b: 98].

Casi estamos tentados de afirmar categóricamente que nuestro autor proyecta sobre su conquistador más querido su propia experiencia vital, orientada obsesivamente hacia la conquista de la notoriedad literaria. Mientras Unamuno, el Hernán Cortés de la escena literaria española de principios de siglo XX, era el hombre mejor dotado por la Naturaleza y la capacidad de estudio para reactivar la cultura española, Salaverría tuvo que esperar hasta 1904 para que alguno de sus entusiastas escritos lograra algún tipo de repercusión sobre la vida pública española. Este hecho sorprendía a nuestro autor superada la frontera de los treinta años, tras diez años de frustrada vocación poética.

En los textos críticos en que Salaverría ataca a Unamuno y Maeztu se trasluce una evidente envidia hacia la salud de hierro de los dos intelectuales que, junto a Ortega, más influyeron sobre el espectro ideológico español. Estos tres intelectuales encontraron milagrosamente abiertas las tribunas públicas, se valieron de su imponente corporal y su facilidad verbal para imponer su influencia, mientras nuestro autor permanecía en la sombra o en un segundo plano muy discreto, conquistando poco a poco su escasa parcela de notoriedad, con un repertorio de ideas seriamente limitado pero hábilmente explotado en cientos de artículos y decenas de libros.

Otro aspecto resaltado por Salaverría de la figura de Pizarro es su origen humildísimo. Para nuestro autor la pobreza es una deshonra antes que un impedimento físico, vive las dificultades económicas como una afrenta personal al sentido del honor. Esta concepción personal (textos como *La intimidad literaria* lo ilustran) se proyecta hacia la figura de un fundador de ciudades, de un civilizador, que partió de un ambiente miserable, un pueblo extremeño dedicado a la cría de cerdos, para acometer empresas de trascendencia universal. Para Salaverría, nadie debería ser pobre porque la miseria lima las ambiciones ideales de los hombres y los convierte en seres materialistas incapaces de superarse. Los obreros, en lugar de crear doctrinas materialistas que aconsejen la rebelión, deberían obstinarse en convertirse en caballeros para acometer empresas de alto valor espiritual. Así, el propio Salaverría, hijo del torrero del faro de Vinaroz, cartógrafo de la Diputación de Guipúzcoa desde 1903 hasta 1910, un hombre que tuvo que alimentar a su esposa y sus dos hijas con lo que le daban los periódicos, vestía como un perfecto *dandy* y

se hizo un lugar en las principales tertulias e instituciones literarias de Madrid y Buenos Aires, viajando constantemente por América y Europa, siendo invitado varias ocasiones a países muy lejanos para impartir conferencias (Venezuela, en 1930 y Escandinavia en 1939). El viaje se considera un modo de superación, un modo de disconformidad, una forma de combatir la pobreza y los horizontes limitados sin impugnar las desigualdades económicas ni el sistema político aristocrático.

Así, Pizarro abandonó Trujillo para convertirse, con paciencia, en el fundador de un virreinato:

El que había de incautarse del tesoro del Inca, el que llegaría a crear ciudades y a ennoblecerse con un marquesado, mientras andaba por los callejones y arrabales de Trujillo, con las pantorrillas al aire, no era ni más ni menos que un mocete de tantos; pudo pastorear puercos como los demás [Salaverría, 1918b: 101].

*Los conquistadores*, en el fondo, fundamentalmente retrata a Cortés y Pizarro; es una obra que debemos relacionar con el elitismo histórico de Carlyle. El volumen está concebido como dos ensayos biográficos, dos “retratos” como los de Santa Teresa publicados en 1920 y 1939 o como el colocado como prólogo a su edición de las *Obras satíricas y festivas* de Quevedo, del año 1924. Todos estos ensayos sobre escritores clásicos o personajes célebres del pasado español tienen una estructura común: tras una estampa de su aspecto físico y del medio en que se desarrolló su personalidad, se procede al relato de su peripecia vital o, en el caso que nos ocupa, de sus diferentes aventuras.

#### **3.4.4.- *Los fantasmas del Museo.***

*Los fantasmas del Museo* fue editado en Barcelona por Gustavo Gili en 1920. Posteriormente, en 1952, la misma editorial reeditó el texto con un significativo cambio en el título: apareció con el añadido *del Prado*, seguramente para informar al lector de que el contenido del libro aludía concretamente al museo de Madrid. El título escogido en su momento por Salaverría connota mayor universalidad: el objetivo del libro, deudor ideológico y consecuencia de *La afirmación española* (1917), es glosar los monumentos artísticos más valiosos de España, en un nuevo intento de revalorizar y regenerar la

autoestima nacional afirmando sus mayores logros históricos. El arte contenido en el museo es universal porque reconstruye el espíritu nacional en su época más esplendorosa. Para nuestro autor, los artistas geniales del Siglo de Oro compendian las virtudes que deben ser imitadas en la actualidad si se desea regenerar la nación o, sencillamente, situarla en el nivel de civilización que el autor estima justo.

Las excepciones son los pintores llamados “primitivos” (como Patinir o Petrus Cristus), cuya pureza e ingenuidad merece todos los elogios del autor, y Goya, única figura realmente estimada como genial que se sitúa fuera ya de la época imperial de la historia patria.

Como es costumbre en Salaverría, el libro se abre con un capítulo de *Evocaciones* que sitúa al lector en la materia sobre la que versará el volumen y le marca las directrices ideológicas más significativas, de forma que las digresiones posteriores no vienen a ser más que una argumentación pormenorizada de los valores propugnados en la introducción.

Las primeras impresiones sobre el Paseo del Prado nos recuerdan las bellas descripciones barojianas del Madrid pintoresco: la admiración de nuestro autor por su compañero de promoción se hace evidente cuando imita la morosidad estática del novelista en sus estampas, género que mejor le permite desenvolver su equilibrado estilo descriptivo (al confesar su gusto por las *cosas desvaídas, viejas y nobles* [Salaverría, 1952: 10] no hace otra cosa que situarse en una postura sentimental similar a la de Baroja). Sin embargo, pronto aparecen las primeras consideraciones teóricas sobre la historia de España, de tal forma que este capítulo inicial desarrolla algunos de los pensamientos que quedaron sin argumentación en el ensayo programático de 1917. Por eso resulta de gran interés a la hora de estudiar el pensamiento salaverriano: compendia de forma sistematizada algunas ideas que permanecen implícitas en otras obras en forma de sintagmas como “España trágica” o “España melancólica”. Nuestro autor explica en sus *Evocaciones* los motivos del tratamiento que la historia nacional recibe de su escritura.

“¿Existe una melancolía más profunda que la del noble arruinado, condenado a guardar los restos gloriosos de sus antecesores?”, se pregunta Salaverría, y así nos introduce en su idea de España como un pueblo noble pero arruinado. Los nobles vestigios hacen todavía más “penosa” la “indigencia” de la nación, que debería reaccionar ante la desilusión, sentir la miseria moral circundante contrastándola con las imágenes que proporciona la pintura sin abandonarse a la morbosidad en la derrota.

España es un país indigente no tanto en ideas como en ilusiones. ¿De dónde extraer los impulsos capaces de convertir las “renunciaciones” de los españoles en “soberbias”? La Historia debería proporcionar los modelos necesarios para la regeneración espiritual de los españoles. Pero Salaverría, como Unamuno, desconfía de que los relatos historiográficos puedan cumplir esta función reconstituyente: “La historia que se lee en los libros es incompleta, porque le falta el concurso de la emoción viva, dramática, visual; mientras que los cuadros, con su palpitación veraz y su fuerza expositiva, llegan adentro de nuestra alma, hasta el albergue íntimo” [Salaverría, 1952: 18].

Mientras Unamuno cifraba las esperanzas de regeneración moral en el examen de la verdadera existencia íntima del pueblo (la “intrahistoria”) la propuesta de nuestro autor no deja de ser original: “palpar” la historia, conocer de forma directa a los grandes personajes del pasado nacional para que su efecto modélico sea más intenso, más eficaz. En lugar de relegar la Historia a los libros, Salaverría se propone acercar al lector imágenes de la historia patria capaces de generar emulación, acción efectiva. Lo “dramático” hace reaccionar.

Las obras que incluimos dentro del ciclo castellano se definen por esta concepción propagandística del pasado español. Nuestro autor se propone “dibujar” la historia, proporcionar “retratos” para que las ideas no se reduzcan a contribuciones para debates intelectuales. La escritura castellanista de Salaverría es, más que un conjunto de dogmas, una serie de iconografías dispuestas a conmover al lector por encima de toda clase de objeciones eruditas, a la manera del clérigo medieval que enseñaba la historia sagrada a sus feligreses a través de los bajorrelieves y los frescos románicos de la iglesia. Los acusados claros y oscuros y contrastes añaden dramatismo a las escenas. El matiz y la perspectiva han desaparecido para no fomentar la especulación que entorpecería la comprensión mecánica de los valores ocultos en el logograma.

La complacencia en los valores técnicos de la obra de arte engendra el entretenimiento, el alejamiento lúdico de la función persuasiva. El volumen de 1920 no es más que un ensayo histórico disfrazado de guía museística. El valor estético en sí de las obras de arte no importa a Salaverría: lo que éste busca es encontrar encarnadas sus concepciones ideológicas y sus juicios en las piezas descritas. Los lienzos le proporcionan motivos para edificar sus digresiones afirmativas. El tema de esas digresiones no es la ejecución, sino el significado proyectado por el autor sobre ellas, y su impresión sobre su ánimo. Con toda obra artística, literaria, musical o pictórica, nuestro autor obrará de forma idéntica. Sólo la arquitectura la valorará mediante el empleo de un rico vocabulario técnico:

Terminada la descripción del paseo, la impresión del palacio que alberga el museo suscita los primeros juicios afirmativos: la mole rosa y gris y la intuición de lo que contiene sugiere “la mayor potencia gloriosa y jerárquica que posee actualmente España”, porque el espectador supone que lo que verá compendia todo lo que abarcó el espíritu hispánico antes de llegar a sus límites. La historia, pues, sigue leyéndose como una sucesión de altibajos cuyo nivel vital puede conocerse a través de las gestas bélicas, las hazañas y las obras geniales realizadas por los coetáneos de cada época.

Ante la entrada del edificio el autor declara sentir una emoción inefable que vincula a la religiosidad: el deber trascendental que lo empuja a conocer los secretos esenciales de su patria se identifica con una revelación metafísica. Más adelante, en el vestíbulo, se produce la asimilación del palacio al templo. El carácter laico de un almacén de obras artísticas gloriosas se ha trocado en la fenómeno sobrenatural, porque si una iglesia es el lugar en que Dios puede influir sobre el mundo, el museo es el lugar donde puede mostrarse la idea trascendente de la nación: “Al pasar el vestíbulo, el aura religiosa nos posee. Sentimos un involuntario deseo de descubrirnos, como en un templo, y nuestros pasos apenas quieren rozar el pavimento, por temor de turbar el reposo sereno de los fantasmas” [Salaverría, 1952: 12].

Las reflexiones metaliterarias que incluye el autor en su discurso son de máximo interés para desentrañar los mecanismos de su escritura. Sólo en sus textos especialmente dedicados a esta materia (por ejemplo: *La intimidación literaria*, de 1919) encontraremos una exposición tan clara de sus métodos de trabajo.

Según Salaverría, la pintura es una arte superior a las demás porque permite un contacto más directo con el objeto de representación y una inteligencia más automática e inmediata de los significados ocultos que el artista pretende plasmar. La música y la literatura, disciplinas no matéricas, promueven el nihilismo porque estimulan la parte más especulativa de la mente humana, hecho que puede desencadenar una evasión de la realidad que el autor estima nociva. La observación no deja de ser curiosa, porque Salaverría estaría propugnando una escritura antiliteraria, una literatura eminentemente *visual*, alejada de los medios de expresión acostumbrados en el ensayo: la argumentación, la inducción, la deducción. Los cuadros presentan una situación “dramática” que los convierten en portadores de una tensión anecdótica que el espectador, aunque lo ignore todo sobre la pintura, puede captar en su primera impresión. Nuestro autor nos está revelando el significado particular que el adjetivo “dramático” cobra en sus escritos. La acepción personal del término sigue denotando “tensión”, pero connota “conflicto histórico”. Cuando Salaverría titula su opúsculo de 1934 *El instante dramático* no se está refiriendo

únicamente a una situación extraordinaria que implica una emotividad suplementaria, sino a un escenario histórico en que batallan dos concepciones absolutas que chocan sin posible reducción a una síntesis. Por lo tanto, el empleo de “lo dramático” en pintura consiste en plasmar el empuje de la nación española contra la del resto de potencias mundiales. El arte clásico nacional plasma como ningún otro este conflicto entre el ascenso imperial y la coalición de potencias enemigas que intentan mermar el poder español. Cuando el autor examina *El caballero de la mano en el pecho* está evaluando las posibilidades de éxito que podían esperarse de una sociedad encabezada por hidalgos idealistas como el retratado. Los cuadros de batallas no hacen más que suscitar emociones de voluntad de poderío encarnada en los tercios triunfantes.

Estas consideraciones nos conducen a establecer los dos vectores que mejor definirían la escritura de Salaverría o, mejor dicho, más deseaba el mismo autor que la definieran: la preferencia por lo plástico y la querencia de una estimulación emotiva del lector. Las obras se decantarán hacia las imágenes y las escenas antes que a las argumentaciones abstractas. Antes que introspección encontraremos narración. Lo dramático y lo sentimental se situarán por encima de lo racional y lo teórico.

En este punto podríamos contraargumentar: ¿no son lo emotivo y lo plástico valores universales apreciables en toda escritura, especialmente en la que predominó en España durante las décadas iniciales del siglo XX? Pero si reflexionamos sobre la prosa de muchos de los escritores de la promoción finisecular nos damos cuenta de que nos resulta imposible afirmarlo. Maeztu decanta claramente su prosa de reflexión hacia la especulación teórica. Necesita convencer al auditorio, mostrarle que sus argumentos son poderosos e irrefutables desde la lógica más implacable. Si se vale de imágenes es para utilizarlas como punto de partida para construir una sólida estructura ideológica. Azorín opera de forma opuesta a Salaverría y selecciona los motivos más estables, equilibrados y carentes de tensión, los detalles más insignificantes pero más reveladores: no le interesa la gran historia, la retórica que elogia lo potente y lo enorme. Es impresionista y no expresionista en su lectura de la historia. Unamuno proyecta sus valores íntimos sobre el paisaje, si lo hay, y si no traza círculos silogísticos mediante aforismos encadenados por constantes expresiones de anhelo y duda: nada que ver con las afirmaciones *convencidas* de nuestro autor, quien proyecta valores exteriores sobre el paisaje o cualquier otro objeto de observación, esencias como Patria o Espiritualidad, ideales hacia los que se debe tender. En Unamuno, los ideales se encuentran dentro de un ámbito laberíntico interior, y la contradicción es un índice de



verdad sentida. Para Salaverría, la ambición es posesionarse de una verdad que reside fuera, en la afirmación incondicional de unos valores que deben deducirse de los datos.

Sólo Baroja coincide con Salaverría en nuestra filiación general de sus tendencias estilísticas. Pero un elemento que aún no hemos tenido en cuenta separaría a Salaverría de su admirado novelista: la gramática. El juicio salaverriano de Baroja, incluido en *Retratos* (1926), nos confirma esta diferencia esencial: nuestro autor no puede concebir una escritura alejada del orden convencional, reprocha siempre los alejamientos de la sintaxis sancionada por la tradición académica: la estructura coherente debe presidir los textos y evitar que incurran en desaliños y arbitrariedades.

¿Se daba cuenta Salaverría de que reducía drásticamente sus perspectivas de gloria literaria póstuma? Los rasgos de su prosa que más contribuyen a ensalzarla artísticamente son los que menos favor del público cosecharían, porque envejecían sus obras en un momento en que el irracionalismo lingüístico y el individualismo estilístico se convertían en la principal fuente de aceptación por parte del lector más selecto. Frente a Maeztu, Salaverría carece de fuerza argumentativa: sus progresiones lógicas son torpes y dudosas. Frente a Azorín, Salaverría carece de elegancia y adolece de un excesivo empaque grandilocuente. Frente a Unamuno, y sin caer enteramente en un casticismo frívolo, nuestro autor carece de densidad psicológica: la afirmación no es trágica ni implica un compromiso de la conciencia. Y, por último, frente a Baroja, el estilo salaverriano carece de espontaneidad, no resulta vivaz y tampoco posee el don del exabrupto, lo que Schopenhauer denominaba el “arte de insultar”.

Ahora bien, uno de los principales aciertos del libro lo constituye el hallazgo de haber introducido formas novelescas en el ensayo. A partir del segundo capítulo, advertimos que un hilo narrativo ha tomado las riendas del ensayo, convirtiendo *Los fantasmas del Museo* en un texto híbrido. Este recurso, frecuente en la obra de Salaverría, practicado con anterioridad en *El perro negro* (1906) nos indica que no era absolutamente indiferente a las innovaciones propias de su siglo.

Los aspectos novelescos de la obra no son superficiales ni tangenciales: constituyen la verdadera estructura del ensayo, vertebran el libro y le confieren unidad. El autor podría haberse limitado a ofrecer un conjunto de estampas sobre diferentes cuadros del Museo del Prado, pero frente a esta opción prefiere explicarnos cómo vagabundea por las salas, qué impresión le producen las diferentes salas que visita, añadiendo abundante material anecdótico al meramente analítico. Además, toda una imaginería romántica aumenta el poder de sugestión de algunas de las páginas más bellas del volumen. El palacio se ha

convertido en un templo o Panteón en el que descansan las glorias nacionales, convertidas en fantasmas que dialogan con el autor y lo acercan a su realidad palpable y efectiva. La forma de hilvanar el ensayo es original y ocurrente, además de útil, puesto que permiten crear una oportuna ambientación especial que ameniza la carga ideológica del conjunto: “Alguna vez he llegado yo a deshora hasta la Sala, y me he visto solo dentro de ella. El viejo guardián dormitaba en un rincón; el nublado día arrojaba por las ventanas una luz somera; y en aquella penumbra silenciosa he vagado yo como un hombre que sueña” [Salaverría, 1952: 24].

El soporte novelesco se hace especialmente evidente en el segundo capítulo de la obra, titulado *Ronda de fantasmas*, que relata el momento revelador en que se manifiestan las presencias y se produce el extrañamiento de la personalidad del espectador, que pasa de situarse en su espacio-tiempo habitual a habitar en la época y el medio propios de los seres que lo acogen dentro del museo-panteón.

Las personas de los lienzos han tomado vida real, se han salido de los marcos que las contienen y han venido a hablarme esas raras palabras que solemos oír en el preámbulo de una alucinación. Y hasta he llegado a imaginar que yo era un ser ilusorio, fuera de tiempo y lugar, y que los seres retratados eran personas positivas y reales. [Salaverría, 1952: 24].

El recurso al estado anómalo de la conciencia es habitual en la narrativa de Salaverría desde sus inicios. Así, por ejemplo, hacia el final de la novela *La virgen de Aránzazu* (1909), el sufrimiento del protagonista alcanza tal magnitud que la necesidad de creer en una entidad sobrenatural que consuele engendra la alucinación de una aparición de Cristo.

¿Qué se entiende por “fantasma”? Sin esta caracterización resulta difícil comprender la intención última de la obra, que no es otra que rendir homenaje a los grandes genios que crearon la idea de España y la plasmaron con su trabajo, ofreciendo al mundo la posibilidad de reencontrar lo que fue esa nación en su momento más esplendoroso.

Si los muertos nos sugieren ideas religiosas, las obras geniales nos producen una idéntica sensación, pero más intensa todavía, porque percibimos en torno de ellas el halo del espíritu creador. El genio que las produjo murió, la tierra lo ha disuelto en tierra; pero las obras están vivas, y a través de las obras creemos atisbar la figura depurada del creador, que viene a saludarnos como un fantasma propicio [Salaverría, 1952: 12].

Así pues, el “fantasma” no es más que el alma de un personaje egregio despojado de encarnadura terrenal que ha bajado a reencontrarse con sus compatriotas para servirles de modelo viviente. El “fantasma” no es el artista sino el personaje que creó, fuera inventado o tomado de la realidad. Salaverría no conversa con el Greco ni con Goya, sino los hidalgos, los chulos y las majas. Cuando se menciona a Don Quijote, se afirma su independencia respecto a Cervantes. Seguramente nuestro autor hiciera suya esta idea tras leer *Vida de Don Quijote y Sancho*, el célebre ensayo de Unamuno, cuyo comentario ocupa tantas páginas del epistolario que mantuvieron los dos autores.

La forma de invocar las almas de los personajes pasados consiste en contemplar las obras para conocer su humanidad íntima, “cómo sintieron, qué dramas, qué idilios representaron en sus remotas existencias” [Salaverría, 1952: 25]. Imaginar en su verdadera dimensión esos hombres también sirve para que se manifiesten tal y como la historia palpable los inmortalizó. Frecuentemente el fantasma es anónimo y no se corresponde con ningún personaje histórico fundamental. Sencillamente representa un tipo social concreto o forma parte de un grupo nacional que puede discriminarse de los demás. Salaverría emite juicios idealistas sobre los distintos caracteres nacionales basándose en las imágenes: Tintoretto retrata a los mercaderes italianos del Renacimiento, amorales y enérgicos. Los pintores flamencos presentan tipos nobles que encarnan las virtudes del civismo y la rectitud moral: frente a ellos destaca la palidez mortal de los rostros de El Greco. Nuestro autor afirma que esos hombres parecen enfermos porque España está enferma: necesita alcanzar su ideal y lleva en sí misma el embrión del desencanto, la decadencia y la muerte. Lo que mejor define a los tipos pintados por el Greco es su aspiración por la inmaterialidad, con la excepción de *El caballero de la mano en el pecho*, cuya expresión sobria y serena lo individualiza de los seres insanos y lo erige en representante de la vertiente positiva del espíritu español: la que utiliza el espiritualismo endémico para conducir la aspiración trascendental a su realización terrena.

Los retratos del siglo XVIII no merecen una atención demasiado atenta por parte del autor, que los observa para recuperarse de la impresión profunda que los cuadros renacentistas han producido en su ánimo. La falta de profundidad y su frivolidad son sus principales características. Carecen de “dramatismo”.

Podríamos inferir sin demasiada temeridad que los primeros cuadros que merecen todo un capítulo en el libro son los más admirados por Salaverría, o bien que los personajes retratados en ellos son los que más le interesan. El primero de ellos es *El caballero de la mano en el pecho*, cuya expresión es un compendio de todas las virtudes del espíritu nacional. El

análisis que realiza sobre el carácter psicológico del hidalgo es de gran interés para el estudio de la “doctrina aristocrática” del autor, puesto que identifica de nuevo “nobleza” con “pulcritud”. La pureza de sentimientos y de pensamientos define al aristócrata, y el hidalgo español poseía ese amor a la verdad y esa cordialidad sobria que lo alejaba de los modelos nobiliarios amanerados y adaladores. La nobleza superficial oculta codicia y rencor, y frente a ella existe otro modo de comportarse más sincero y caballeroso, sin “reservas secretas ni apostillas inconfesadas” [Salaverría, 1952: 41]. Estas ideas recibirán un tratamiento pormenorizado en el siguiente ensayo del ciclo castellano que examinaremos, *Los paladines iluminados*, obra dedicada a exponer cómo pueden mejorar la sociedad contemporánea los códigos de caballería medievales. Por el momento, en *Los fantasmas del museo*, Salaverría indica que el seguimiento de esos códigos implicaba, sobre todo, pulcritud mental y pudor social, valores opuestos a los de la masa moderna.

Carlos V sucede al hidalgo anónimo en la preferencia del autor. No es arbitrario que el Emperador triunfante e invicto despierte a la vez la máxima tristeza y la máxima admiración en el ánimo del autor. El primero de los Austrias condujo la joven nación a su máxima extensión y prestigio. El contraste con la miseria actual no puede ser más acusado:

Sin embargo, el Emperador que acometía las grandes hazañas iba seguido de españoles. Capitanes de España le acompañaban; ministros españoles le aconsejaban; del fondo de España salían los caballeros a gobernar provincias o a imponer la ley como embajadores<sup>73</sup>. Cuando se piensa en esto, el ánimo atribulado de un español necesita recurrir a toda su firmeza para no caer en el fondo de un irreparable pesimismo [Salaverría, 1952: 47].

No deja de ser llamativa la dureza con la que el autor trata a España, teniendo en cuenta que el volumen es posterior a *La afirmación española*, a *Cuadros europeos* y, sobre todo, a *El muchacho español*. Un indicio más de que la famosa “conversión” salaverriana no existió nunca en los términos en que los planteó el propio autor. Sin embargo, el caso de *Los fantasmas del museo* es aislado y puede deberse a la excesiva admiración por el pasado, que desplaza la afirmación incondicional de lo actual. Con todo, resulta la más noventayochista de las obras de Salaverría posteriores a 1914, entendiendo el término “noventayochista” tal y como lo definía el mismo autor cuando se dedicaba a definir su efecto negador.

---

<sup>73</sup> Estos juicios son indicativos de hasta qué punto la Historia positiva no es materia ensayística propia de nuestro autor, puesto que sería imposible afirmar tras un examen documental que Carlos V no se valiera de capitanes, consejeros y embajadores extranjeros. Casos como el de Gattinara o el Duque de Borbón relativizarían estas afirmaciones.

Encontramos otras ideas fundamentales en este análisis del retrato de Tiziano, como la identificación entre “civilización” e “imperio” y la teoría de que los individuos poseen dos clases de fuerzas, una individual y otra de carácter colectivo. En principio, una civilización puede aglutinar a muchos pueblos en una misma modalidad de estructura social, por ejemplo, Occidente. La asimilación salaverriana (“civilización” igual a “imperio”) implica, en cambio, reconocer que existen en Europa tantas diferencias entre unos pueblos y otros que sus rasgos definitorios constituirían formas radicalmente distintas de comprender el mundo, y que los pueblos erigirían una civilización cada vez que su empuje impusiera esos caracteres a las demás potencias, reducidas por su inferioridad efectiva. Cada vez que una raza se afirma a sí misma y logra infundir un impulso expansivo suficiente al Estado que la aglutina, una nación deviene en “civilización”, esto es, en “imperio”. Se trata de una percepción opuesta a la expresada por Ortega y Gasset en *España invertebrada* (1921) y *La Rebelión de las masas* (1930), una de cuyas tesis principales es, precisamente, el reconocimiento de una unidad efectiva de los pueblos de Europa en virtud de unos rasgos estructurales comunes. Para Ortega, el Estado se vertebra a través de la seducción que el centro natural ejerce sobre las distintas comunidades periféricas o, si se quiere, aspirantes a separarse del tronco unificador. Si este tronco deja de infundir ilusión, abandona todo posible proyecto aglutinador, es “natural” que las comunidades huyan hacia su propia afirmación. Salaverría, en cambio, ve a Castilla no como un ente que debe seducir y someter a las demás regiones, sino como una idea trascendente que no hace falta construirse, porque existe por sí misma más allá de cualquier cuestionamiento.

Más adelante leemos “que toda civilización que carece de agresividad y de valentía, parece que lleva dentro algo de judaico, de cojo y poco varonil. Pero la civilización, como toda idea activa, generosa y expansiva, ¿no es ella misma una agresividad?” [Salaverría, 1952: 138]. Así pues, autoafirmarse no significa únicamente alcanzar los límites de la propia dimensión, sino exportarlos a toda costa, y hacerlo por la fuerza y no por medio del comercio, como se manifiestan los pueblos presuntamente débiles.

Pero, ¿cómo cree Salaverría que se erigen lo imperios civilizadores? Cuando se unen la energía individual de un gran hombre y la que le prestan los individuos que la secundan, los hombres se lanzan a la realización de hazañas que contribuyen decisivamente al engrandecimiento del país. Si a un genio no le acompaña una energía colectiva poderosa, se malogra su obra porque su impulso tiene que ocuparse, forzosamente, de tareas mediocres. Pizarro sin sus soldados ni sus barcos no hubiera sido más que un pastor, un ladrón o un

bandolero. Carlos V sin la potencia española no hubiera pasado de ser un reyezuelo abrumado por las presiones foráneas.

Todo conduce a la formulación del axioma a partir del cual nuestro autor se empeña en *afirmar* España: sin fe no hay posible regeneración, y la fe debe pasar por encima de los dictados de la razón porque éstos sólo conducen al nihilismo y a la decadencia.

Como una persona, un pueblo tiene alguna vez un momento de seguridad. No vacila y, por supuesto, vence. A la manera del jugador que pasa por el trance de una racha afortunada, un pueblo pujante siente que ha de vencer a toda costa. Cruza entonces por un momento exaltado que le impide dudar. Acepta los conflictos, se adelanta a los riesgos, y en los minutos de mayor zozobra halla todavía refuerzos sobrehumanos que le rinden a los pies del éxito. Todo el pueblo está en un tono agudo de seguridad y de entusiasmo. Cada hombre no es un hombre solo, es una masa ascendente que se empuja ella a sí misma [Salaverría, 1952: 52-53].

*No vacila y, por supuesto, vence.* No cabe duda de que detrás de estas afirmaciones se esconde la influencia de la filosofía nietzscheana de la voluntad y el pensamiento optimista y afirmativo de los pensadores anglosajones: Carlyle y Emerson. Lejos nos queda el ideal unamuniano del héroe que es héroe precisamente porque vacila, como Jesús en el jardín de Getsemaní o San Pedro negando la divinidad. Salaverría sólo puede admirar al vencedor o al vencido que se inmola contra la potencia que sabe superior en fuerzas, porque el éxito y la tenacidad son índices de una voluntad firme. El Imperio es la señal de que un pueblo posee cualidades culturales. Cortés y los demás conquistadores vasallos de Carlos V no hubieran triunfado si “el aliento triunfal de su raza” [Salaverría, 1952: 55] no les hubiera impulsado hacia adelante.

El siguiente “fantasma” de la galería es Felipe II, continuador de las tareas de su padre y el monarca que mejor compendia los caracteres nacionales: “en la mente del mundo, la silueta del Rey se acopla a la imagen de España, hasta formar un cuerpo, o dos sombras que une el mismo destino” [Salaverría, 1952: 58]. Tras el elogio del pintor que realizó el retrato, Pantoja de la Cruz, Salaverría se lanza de lleno a nuevas disquisiciones ideológicas, esta vez centradas en la figura del rey como vertebrador de una sociedad sana y potente. Los argumentos manejados son, de nuevo, de estirpe unamuniana, aunque sus interpretaciones varíen substancialmente. En esencia, el ser humano que no ha mantenido contacto con las elaboraciones teóricas propias del Humanismo y la Ilustración (el pueblo intrahistórico) cree en los monarcas como si éstos fueran entidades que garantizan el orden. Lo unamuniano es pensar que existen unas creencias por conocer en el corazón del pueblo,

lo salaverriano es afirmar que la idea de monarquía reside en ese tronco secular: “Vivimos de supersticiones, y el más despreocupado no se ve libre de ellas, a pesar de las revoluciones y de las democracias, la superstición de la realeza tiene culto en nuestras viejas almas” [Salaverría, 1952: 61].

La pervivencia oculta de antiguas creencias se convierte en un criterio de legitimidad a la hora de evaluar las perspectivas de éxito de cualquier propuesta política. Los cambios de régimen, las pugnas de clase, no son más que hojarasca que no afecta al verdadero centro de la conciencia nacional. En términos unamunianos, las revoluciones (oleaje superficial del océano social) no afectan al fondo del mar, que es donde residen las esencias populares. Por lo tanto, Salaverría convierte al pueblo en el principal vigilante de las tradiciones que hace falta conservar. Mientras en Unamuno estas tradiciones aún había que examinarlas porque no se conocían, en nuestro autor el conjunto de las “supersticiones” de los españoles (su casticismo) se identifica con las propuestas monárquicas y conservadoras, algo que no tenía por qué producirse en la concepción unamuniana.

Las formas de gobierno importadas no arraigarán en el suelo patrio y, lo que es peor, crearán infelicidad, inseguridad y rechazo visceral entre los ciudadanos. Ninguna argumentación racional bastará para convencerles de que otro régimen político les conviene: la validez de toda propuesta estriba en lo emocional. La monarquía es lo que los españoles entenderán siempre como forma de gobierno, y cuando piensen en un monarca pensarán en Felipe II, a cuyos éxitos iniciales (batallas de Lepanto y San Quintín) sucederán los máximos fracasos (la Armada Invencible). El Escorial es su creación que mejor define el “ascetismo castellano”: el rey español da ejemplo de renuncia mística al apartarse a una celda para orar en sus últimos días. Su imagen austera es también representativa del carácter de sus compatriotas.

Otro rasgo de su carácter que supo plasmar Pantoja de la Cruz es el fanatismo, sin el cual toda nación renuncia automáticamente a la consecución de sus proyectos ideales. Salaverría elogia el fanatismo (“¿existe nada que merezca tanto nuestro respeto como ese impulso indefinible que arrastra a los hombres a las más grandes empresas?” [Salaverría, 1952: 70]) y lo define como el motor que pone en movimiento los ideales para tratar de imponerlos en el mundo: sin este empeño (noble aunque fracase como fracasó el sueño de la “autoridad católica” imperante en todo el orbe) las naciones no culminan el destino por el que se sienten llamadas a progresar.

Frente al monarca renacentista, Felipe IV aparece como un “miserable amasijo de miserias”, como un rey “familiar y habitual” del que parte “toda esta turbia burocracia del Manzanares” que condena a la nación española a separarse definitivamente de los ideales nobles y a instalarse cómodamente en su papel de estado de segunda categoría, mediocre e insignificante. España permanecerá en este estado hasta que Napoleón despierte, en cierto modo, el orgullo nacional. Velázquez no puede ocultar la debilidad moral del monarca, que es la propia de su época. La pereza presidirá los siglos XVII y XVIII, causando un daño irreparable a la autoestima del país.

No dejan de ser llamativos los juicios negativos respecto a Madrid, ensalzada en otros textos como la única posibilidad de capital cosmopolita que ofrecía el suelo español. Bajo el reinado de Felipe IV, la clase burocrática madrileña vive de ilusiones y se rodea de un lujo cegador, lejos de las luchas y las controversias que decidían los destinos de Europa. España se aísla, renuncia a controlar territorios que le pertenecían y consolida las prácticas sociales poco lícitas, carentes de virtud y generosidad. La ausencia de conciencia crítica convierte en ridículos y fatuos a los hombres de la Corte, sobre todo si se los compara a geniales estrategias como Richelieu.

Los ociosos de Madrid pensarán que el mundo es todavía suyo, y no se enterarán nunca enteramente de cuantas cosas circulan por el orbe. España, que antes corría el mundo y que se *enteraba*, desde ahora se ocultará en Madrid, lejos de Europa. Empieza, pues, la era madrileña. Torneos, cañas, autos de fe, camarillas, favoritos; Madrid se ha consolidado [Salaverría, 1952: 79].

Con la preponderancia de la ciudad ha llegado la comodidad y la ocupación exclusiva del monarca por las cosas pequeñas, las que afectan a su persona únicamente. Para la política verdadera se valdrá de favoritos que repartirán el contenido de las arcas a su gusto y conveniencia, apartando la nación de sus altos designios autoafirmativos y sustituyéndolos por la modorra vital y el tedio.

España, pues, avanza hacia lo que será durante toda la centuria siguiente. El retrato de Carlos IV (Salaverría elude, quizás deliberadamente, personajes setecentistas que podrían haber servido de ejemplos de energía, como Jovellanos, Felipe V o Carlos III) reúne todos los defectos del carácter nacional que predominó en el siglo XVIII. Estos vicios que merman la sociedad española son la autocomplacencia, la volubilidad, la transigencia, la ingenuidad, la debilidad de espíritu y la falta de ideales trascendentes:

¡Oh, pobre efigie real, rostro encarnado, mejilla carnosa, nariz abundante, barriga prócer!  
¡Pura efigie del siglo XVIII! ¡Oh, naturaleza sensual, hombre blando, ánimo débil, frente que huye



hacia atrás y nariz que cae sobre la boca glotona! ¡Y esos ojos que no saben ver el ludibrio de la familia! ¡Esos ojos delincuentes que se evaden a la investigación del oprobio y que sonríen cobardemente, porque se asustan de tener que indignarse...! [Salaverría, 1952: 85].

Según Salaverría, Carlos IV es la imagen del antiespañolismo que alberga el museo. Sin ánimo para reformar ni regenerar, sin viveza ni inteligencia para indagar en las lacras internas, el monarca no hace otra cosa que cazar mientras la patria decae más y más. Por contraste, fue el pueblo quien renovó las energías españolas levantándose contra el dominio napoleónico.

Con un epítome de elogio a los protagonistas de la Guerra de la Independencia termina Salaverría su repaso diacrónico, y no lo retoma hasta los capítulos penúltimo y último, que son los dedicados a Goya. Se inicia, pues, en el ecuador de la obra un paréntesis en el que nuestro autor tratará puntos concretos que le interesan para montar sobre ellos su andamiaje ideológico. Las armas blancas, las batallas, la virginidad y los cielos puros de los pintores primitivos le servirán para reflexionar sobre los valores de la caballería y el ascetismo.

Ante *La rendición de Breda*, o *Las lanzas*, de Velázquez, Salaverría meditará sobre la razón de ser espiritual que justificará toda dominación militar española, y a la vez admirará la falta de ensañamiento que Spínola muestra al recibir las llaves de la ciudad y la falta de rencor de que hacen gala los vencidos. Los flamencos reconocen su derrota y demuestran su caballería rindiéndose con dignidad moral, con nobleza, mientras que los españoles no hacen otra cosa que realizar modestamente la misión por la que se sienten llamados: la extensión de la fe católica por todo el mundo.

Todas las hazañas bélicas del pasado nacional se deben al convencimiento de que España debe civilizar a los demás pueblos e infundirles su misma fe, y este empeño justifica todas las acciones guerreras. Los españoles no tienen más civismo ni tienen más desarrollado el instinto comercial ni el afán de progreso material, pero sí pueden erigirse como ejemplos de religiosidad pura y verdadera. El aspecto moral de un pueblo se mide por sus virtudes espirituales, por el fanatismo que es capaz de alcanzar en la afirmación de las esencias religiosas de su pueblo (recordemos siempre que para todo ultranacionalismo la patria es una religión a que se debe culto). Así pues, exportar por la fuerza una religión más pura es “civilizar”, y en las colonias se entregan más valores que materias varias se reciben. Así expresa esta particular visión del progreso en dos pasajes de su análisis:

¿Qué vienen a traer a los Países Bajos esos hombres del Mediodía? Acaso una intención religiosa, un sentido más firme; solidario, universal, católico, de la Fe... [...]

¡Viejo capitán [Spínola]! ¡Vestido a la antigua! Es de otro tiempo, efectivamente; es de otro siglo más grande. Para él la guerra no es sólo un oficio, es una misión espiritual. Trae del tiempo de Felipe II la intención profunda de confirmar la Fe legítima, y de extenderla por el mundo, y de que sea precisamente España la fuerza que difunda, confirme y selle dicha Fe. Asiste al acto de la rendición como a una ceremonia mística [Salaverría, 1952: 91-92].

En el siguiente capítulo, nuestro autor encarna en la pintura de Velázquez y Zurbarán los dos vectores principales sobre los que se asienta el carácter español: mientras que el primero atestigua la “facultad vigorosa del mando y señorío, y el fondo de distinción y de confiado empaque”, el segundo representa la “cualidad negativa de la renunciación y el ascetismo”. Estos dos polos por los que discurre el espíritu nacional podrían asimilarse a los descritos por Unamuno en los cinco ensayos de *En torno al casticismo*: el del más crudo y elemental idealismo y el más violento realismo. Tanto Velázquez como Zurbarán huyen de la “literatura decadente” propia del Greco, que gustaba de plasmar cierto ambiente patológico o insano en sus telas. Salaverría desconfía de la mayoría de retratos del pintor manierista porque no contribuyen a construir la imagen de fortaleza moral que se adecuaría al verdadero carácter español, alejado de toda morbosidad en el dolor o en la debilidad. Como en novela, nuestro autor se ha apartado del decadentismo finisecular inicial para abrazar un realismo que considera más sincero, estéticamente más honrado y más necesario para regenerar moralmente a la patria. Así, en el siguiente capítulo de su ensayo, expresará su admiración por *Las Meninas* con los siguientes términos: “El cuadro de las Meninas nos aturde y desarma, porque en él contemplamos la perfección unida a la verdad” [Salaverría, 1952: 104]. Estos pasajes, por lo tanto, incluyen una alusión velada al arte y la literatura impresionista y simbolista.

La estructura coherente y simétrica se corresponde a una mente equilibrada y “convencida” de que existen unos valores positivos que se deben afirmar durante la escritura de una obra literaria o cualquier otro proceso creador: todo desequilibrio es índice de una patología que oculta un nihilismo latente y pernicioso para las costumbres. Por eso la agramaticalidad de Baroja no resulta inocente, existe unida a la apreciación de la pintura decadente (recordemos la “conversión” de Fernando Ossorio ante *El entierro del Conde de Orgaz*, en Toledo) y puede relacionarse con la ideología presuntamente disolvente y anarquizante de sus novelas. La novela afirmativa, como la pintura legítima, deberá ser realista y docente.

En este examen de la obra maestra de Velázquez llegamos a la particular teoría del genio español. Según Salaverría, el máximo artista de la tradición hispánica concibe medio inconscientemente, con suma facilidad, sin esforzarse en el diseño de una estructura que se le manifestará en la mente como por iluminación. En *Las Meninas* y en el *Quijote* es donde se debe apreciar esta particular ejecución milagrosa: las dos obras máximas del arte español sirven para ejemplificar cómo se desarrolla un genio español. Sólo los rusos y algunos ingleses poseen el don de crear “sin prurito de la genialidad, como por gracia del cielo”, mientras que otros pueblos, como el italiano, crean siempre bajo el signo de la afectación, necesitan premeditar y prediseñar la estructura de sus obras antes de proceder, en lugar de organizar sobre la marcha una materia a la que se dará una forma final menos forzada y limitada por la razón.

Estas ideas sobre la mística y el genio natural español proceden del volumen *Vieja España*, publicado en 1907, lo que viene a indicarnos de nuevo que hacia 1914 no se produce ninguna inflexión radical en el pensamiento de nuestro autor.

La contemplación de las grandes representaciones pictográficas de batallas arranca de Salaverría agrios lamentos por el estado moral de España. Mientras los cuadros muestran soldados sedientos de gloria y arrojados en la afirmación de los valores propios, la actualidad despojada de ardor bélico ha transformado al español en un ser medroso parecido a aquel Carlos IV del cuadro de Goya. Cuando el ciudadano elude sus deberes trascendentales y descrea de los ideales comunitarios de su patria, desoye el mandato de su nación y pierde el sentido de la realidad. Salaverría insistirá en la ausencia de conciencia cada vez que se refiera a las conductas nihilistas o acomodadas. Según él, el regeneracionismo limitó los horizontes culturales y los desposeyó de vertiente positiva, condenando a España a la mediocridad más desesperante.

Las cuatro vueltas de llave al sepulcro del Cid y todas las exhortaciones disminuyentes y antitemerarias de Joaquín Costa y sus discípulos, han convertido al español en una cosa pedestre y, sobre todo, en un ser irreal y absurdo, desde que rompe el contacto con sus antepasados y con su tradición, con su instinto y con sus deberes geográficos e históricos [Salaverría, 1952: 115].

El dardo va dirigido, como toda la batería de artillería incluida en *La afirmación española* (1917), contra los hombres de la llamada generación del 98. Mientras “Costa y sus discípulos” afirmaban tomar contacto con la realidad circundante una vez derribadas las barreras de las tradiciones de rancio abolengo hispánico, nuestro autor afirmará lo contrario: que no hay nada más real que esas tradiciones encarnadas en el arte propio y las

formas de gobierno instaladas desde más antiguo en el suelo patrio. *Los fantasmas del Museo* es un exponente más de la tarea restauradora que constituye la obra original salaverriana, la más característica del autor, para quien las protestas derivadas del Desastre constituyeron una verdadera revolución extrajerizante que amenazaba la autoestima nacional y cuyos efectos deben ser extirpados de la patria para evitar el declive definitivo de España como potencia civilizadora.

El pacifismo de la sociedad actual es una de las consecuencias que trajeron los valores importados por esa presunta insurrección antinacionalista. La guerra, elogiada por Salaverría como medio libérrimo de autoafirmación, podría regenerar las ilusiones nacionales sobre su verdadero destino. La paz es un índice del conformismo indolente propio de la clase burguesa. La ausencia de empuje anexionista revela una pereza y una ineptia vergonzosas para nuestro autor, empeñado en recomendar el ejercicio bélico como sano acicate para la regeneración moral de la nación. El español temeroso de enviar tropas a Marruecos es insultado en términos parecidos a los que Marinetti utilizaba para proponer a la ciudadanía italiana idénticas medidas para salir de la inercia liberal y democrática.

En estos pasajes cobra la guerra un sentido de opulencia y de entusiasmo ditirámico; hay una alegría brillante y loca que traspasa la idea de la muerte; la milicia se convierte en un ejercicio generoso y vital, único de majestad y de lujo, verdadero empleo del hombre, el objeto más honroso y lógico de la vida [Salaverría, 1952: 118].

Salaverría insiste en señalar las galas que visten los soldados, en describir las maravillas estéticas que produce el espectáculo de la guerra. Si en lugar de elogiar los métodos tradicionales de batallar cantara a los tanques y a las armas de fuego, nos hallaríamos ante un pasaje futurista. Pero el estilo sobrio y con cierto regusto académico de la prosa de nuestro autor lo alejan, por el momento, de cualquier propuesta vanguardista, pero es evidente que el contenido es idéntico al de las formulaciones militaristas de los escritores italianos de las primeras décadas del siglo situados en la órbita del futurismo.

El análisis de la obra de Brueghel el Flamenco arroja unas conclusiones análogas en la afirmación de la guerra como expresión suprema de la nobleza de espíritu. Un silogismo sobre el lujo representado en las tablas flamencas sirve a Salaverría como demostración de sus tesis militaristas:

Pero si miro los cuadros de este bueno de Jan Brueghel, la mayor perplejidad me asalta. Será igual que mire a Teniers o Snyders y a todos los flamencos; de su arte emana un perfume sano de vida, pero de vida sincera, alegre, feliz, abundante y agradecida.

¿Es cierto, pues, que la guerra produce la ruina y el llanto de los pueblos? [...]

¿Es cierto, entonces, que la guerra destruye y arruina a los pueblos? Será esa opinión, vieja y clásica una nueva mentira? [Salaverría, 1952: 134].

Los Países Bajos fueron arrasados una y otra vez por las tropas y las hogueras, ¿cómo explicar el lujo y la ostentación representado en el arte flamenco? Según Salaverría, la guerra ennoblecía a los ciudadanos nórdicos y les permitió permanecer vigilantes y activos, ocupados en la reconstrucción de su patria, unidos en la mejora de las infraestructuras dañadas, mejoradas tras las reparaciones. No cabe la argumentación contraria, que nos mostraría a un carácter menguado y necesitado pintando lo que no posee.

La pintura flamenca arranca a nuestro autor más pensamientos de clara filiación política. Los cuadros amables engañan sobre el carácter del ser humano, puesto que muestran una faceta amable y cordial que no existe. Como Hobbes y todos los pensadores interesados en afirmar el absolutismo como la mejor y la más necesaria forma de gobierno, para Salaverría el ser humano es un carnicero que debe satisfacer sus ansias de destrucción en la guerra, en lugar de intentar engañar al prójimo con promesas de un futuro justo y equilibrado, abundante y capaz de cubrir todas las necesidades vitales de lujo y manutención.

Uno mira esos cuadros bondadosos que retratan la vida de la paz, y dice: Así debiera ser todo el mundo en todos los tiempos. Es la ilusión que ha sobornado siempre a los pacifistas, a los utopistas. Pero el mundo, ¿puede de veras ser así?

En el mundo ruedan las pasiones carniceras, y ellas existirán mientras haya hombres [Salaverría, 1952: 136].

La paz es un imposible o un soborno que merma las capacidades del hombre. Si las voluntades colectivas de los hombres se manifiestan con sinceridad, surge la guerra como legítimo criterio de selección entre las formas de vida que pugnan no sólo por subsistir, sino también por imponerse a las demás. Así, la intuición imperial de Felipe II le forzaba a batallar y a enviar su escuadra de barcos contra Inglaterra. El fracaso bélico no debería disminuir los bríos ni el arrojo de los vencidos, sino llenarlos de temeridad para repetir la tentativa autoafirmativa. Una conformación determinada pierde su razón de ser en cuanto renuncia a triunfar sobre las demás, aunque los hechos positivos indiquen la imposibilidad de lograr el éxito. Así, España no sólo perdió a finales del siglo XIX su dignidad como

nación, sino que renunció, gracias a escritores como Costa, Unamuno, Valle-Inclán o Azorín, a los ideales tradicionales que podían devolver a España su papel histórico.

Sólo los fragmentos que atañen a las vírgenes de Murillo y a la pintura de Goya ofrecen reflexiones dignas de mención antes de terminar nuestro análisis de *Los fantasmas del Museo*. Las célebres representaciones del pintor andaluz sirven a Salaverría para exponer su curiosa teoría del “feminismo a lo divino”, que reencontraremos en el libro *Retrato de Santa Teresa* (1939). Se trata, pues, de un discurso de lo más indicado para evaluar las ideas que la mujer suscitaban en nuestro autor, y la representación que hace de ella en sus textos. Desde los más tempranos (por ejemplo, su novela de 1909, *La virgen de Aránzazu*), es apreciable cierta obsesión por el recato y la castidad en la mujer, que no debería sorprendernos dado el carácter conservador de Salaverría, pero que resulta llamativo por la recurrencia con que aparece, llegando a constituir el motor argumental de algunas de sus obras (*La flor de Magdala*, drama en un acto incluido en *El muñeco de trapo* (1928) o *Guerra de mujeres*, drama de 1922.)

La excelencia de una mujer existe unida indisolublemente a su castidad, de forma que si deja de ser pura ya le han abandonado todas las posibilidades de virtud moral. Por eso Teresa, la protagonista de la novela de 1909, puede permanecer en el recuerdo de Pedro Orozco una vez ha muerto. Si éste la hubiera desflorado hubiera dejado de inspirarle meditaciones religiosas.

Según Salaverría, mientras en las vírgenes italianas el pintor añade fervor plástico al religioso, Murillo logra retratar a una mujer humana que alcanza la divinidad sin dejar de hacerse próxima al espectador. La diferencia es sustancial: mientras el arte renacentista italiano funde a Venus con la Virgen, sintetiza la máxima belleza ideal con la concepción pura cristiana, el artista español, en su realismo, logra expresar el mensaje de que cualquier mujer puede alcanzar la máxima pureza si sabe recatarse debidamente. Un ser metafísico tendrá como atributos necesarios la pureza y la belleza: sólo existirá mérito para la mujer si se le ofrece la capacidad de envilecerse. La virgen humana de Murillo es terrenal, no sale de la realidad pero es capaz de lograr la máxima ternura por sí misma, lo que la convertirá en un ser sagrado después de muerta. En otras palabras, alcanzará una divinidad que no le es dada *a priori*, sino como justo premio a su santidad. “En tal sentido las Vírgenes de Murillo son el mayor consuelo que el arte ha podido brindar al hombre”, escribe, porque enseñan que la salvación puede ser para todos, puede llegar a un mortal cualquiera que aspire con suficiente fervor a alcanzar su ideal.

Se desprenden de estas meditaciones algunas de las principales características de la religiosidad de nuestro autor, siempre activa y práctica. Nunca bastará con orar y contemplar: la obra espiritual es aquella que intenta por todos los medios realizarse en la vida terrenal, encarnarse en una obra que promueva y difunda los mensajes esenciales, como la fundación de la Compañía de Jesús por parte de Íñigo de Loyola y sus seguidores.

El libro se cierra con dos capítulos dedicados a Goya, pintor que ofrece a Salaverría serios problemas de valoración. Nuestro autor reconoce su genialidad, pero se muestra reacio a aceptar el feísmo de algunos de sus aguafuertes más estridentes achacándolos a un instinto de romanticismo violento que se regocijaría en *lo sublime* y no en *lo bonito*, siguiendo la conocida distinción de Kant. Sin embargo, nos oculta que existía una crítica social detrás de esas imágenes sorprendentes y desasosegantes. Salaverría intuye que hay “nihilismo y negación” (es decir, rebelión disolvente y antiespañola) en los aguafuertes goyescos, pero se limita a señalar antecedentes barrocos (Quevedo) y a ofrecer conjeturas acerca del carácter trágico del pintor.

Efectivamente, la pintura negra y las series de grabados no podrán hacernos “descender de las peligrosas alturas negativas, concediéndonos la idea de conformidad y de eterna ilusión que buscamos” [Salaverría, 1952: 164]. Nuestro autor, que denostaba duramente las formas propias del siglo XVIII, reclama a Goya el conformismo con el que pintaba a majos y otros tipos castizos en plena alegría de vivir: prefiere la amenidad a la violencia que no permite aceptar el mundo tal y como es ni, sobre todo, aspirar a ningún ideal mientras se habita en él. Para Salaverría, Goya es el pintor plebeyo que retrata a los españoles menudos y feos, como debían ser cuando se rebelaron contra la dominación francesa. Por lo tanto, fue el retratista del último coletazo de heroísmo nacional cuando la degeneración de la raza hispana era más evidente. Concurrirían en Goya el elogio del mártir fusilado en defensa de la patria y la crítica más ácida de los españoles de su tiempo.

Goya pertenece a la clase de los genios tarados que extraen fuerza de sus limitaciones y de su rencor. Estaba “rabioso” e introducía la “tragedia en el mundo y en la vida” porque su vida defraudada le impedía apreciar las bondades de la Naturaleza ni las promesas del ideal. Un genio saludable a la manera nietzscheana aceptaría todas las dificultades sin desfallecer ni mostrar ningún sentimiento mezquino ante las adversidades: protestar es propio de débiles y degenerados: plasmar la violencia es propio de quienes desean promover el rencor, de quienes no son capaces de aceptar su vida tal y como se le presente, sin endulzarla con promesas ni fomentar el descrédito por lo humano. Por eso Salaverría relaciona a Goya con los grandes artistas del Renacimiento, con los hombres que

empezaron a negar, a criticar y a ensombrecer con sus impulsos violentos la equilibrada sociedad del Medievo.

La interpretación salaverriana de la Historia y la Cultura sólo es parcialmente nietzscheana, porque recoge del pensador alemán el léxico que define la filosofía de la voluntad, aplicándolo a valores para los que no fue creado. Nietzsche negaba radicalmente la existencia de unas esencias abstractas por las que el ser humano debía sacrificarse. La aceptación de una vida sin divinidad ni ideales definía al Superhombre. La propuesta de nuestro autor, en este sentido, es opuesta: la vida es insoportable sin ideales, y sólo la aplicación terrenal de las esencias puede elevar al hombre sobre sí mismo. Salaverría está manipulando la filosofía de la voluntad e invirtiendo su sentido ético.

Unamuno señalaba al cristiano verdadero como Superhombre que aceptaba, gracias a su fervor cristiano purificado de racionalismo, la vida sin sentido aparente. También invertía el mensaje de Nietzsche, para quien la existencia trágica era tan dolorosa como apetecible. La propuesta de Salaverría es más sencilla y da otro paso atrás hacia la concepción católica del hombre: la humanidad sin la inspiración constante de una divinidad trascendente no puede obrar derechamente ni evitar rebajarse a las formas de vida más groseras. Para Nietzsche no existía criterio de *bueno o malo*, sino de *noble o mezquino*, de *artístico o plebeyo*. Sólo algunos intelectuales de la centuria siguiente se atreven a identificar estos valores con las esencias originales para construir una ecuación sorprendente: lo bueno es lo noble, lo verdadero es lo sincero y lo bello es lo que afirma la vida. Es el caso de Salaverría y el de todos aquellos que se permiten seguir defendiendo esencias eternas (Dios, Patria, Rey, Guerra) sin la sanción de las virtudes cristianas originales (Paz, Amor, Justicia, Libertad).

Así pues, ¿qué conserva de nietzscheano nuestro autor, si afirma esencias, sean cuales sean, y señala lo que está bien y lo que está mal? El desdén por las doctrinas que critican la vida y la sociedad, las doctrinas *disolventes* que encubren el rencor personal y lo disfrazan de mesianismo laico: los movimientos obreros, la Ilustración, el Republicanismo y la Democracia. El ser sano no protesta y acepta las formas de gobierno que le han sido impuestas no por el hombre sino por el Destino de su nación. Es nietzscheano despreciar a los anarquistas como degenerados, a los comunistas como mezquinos judaizantes y a los demócratas como fanáticos empeñados en extirpar todo posible talento de las sociedades. Goya, por lo tanto, proyectaría sus defectos sobre la representación de su época, convirtiendo a los reyes en bufones y a las reinas en chulas, aunque la grosería lo circundara. Un genio *saludable* en las mismas condiciones vitales que Goya se hubiera



abstraído de la miseria para continuar afirmando las realidades nobles de toda época: los ideales eternos que enriquecen la vida humana. Un genio *afirmativo* hubiera evitado representar el odio y la violencia, viviendo únicamente para la obra que se erigiría como modelo de conducta para las generaciones siguientes, mejores que la actual y ennoblecidas por la acción educadora del arte.

### 5.5.- *Los paladines iluminados.*

*Los paladines iluminados* fue publicado en Barcelona por Gustavo Gili en 1926. Constituyen el volumen un largo prólogo dedicado a sentar las bases de las propuestas ideológicas del libro, quince capítulos de comentario al *Poema de Mío Cid* y dos de reflexiones sobre *El Quijote*. Por la extensión del *corpus* central deducimos que, en realidad, el volumen no es más que una gran glosa dedicada al texto fundacional de la literatura hispánica, cuyo contenido es analizado por nuestro autor como portador, una vez más, de los rasgos definitorios del espíritu nacional. Los dos capítulos finales no son más que una disertación sobre cómo los valores caballerescos resucitaron en el Barroco encarnándose en el personaje cervantino, y sobre cómo estos pueden reactualizarse sobre la época presente conformando la promesa ideal de una vida más noble y, por lo tanto, mejor: “si la vida no es noble, ¿cómo disculparemos a la vida sus injurias, sus dolores, sus acideces?” [Salaverría, 1926b: 9].

La estructura de los ensayos unitarios salaverrianos es recurrente: en las páginas iniciales se plantea un problema social que los argumentos posteriores intentarán solucionar. En *Los fantasmas del museo* (1920), este problema era el de la decadencia de España, y el examen de los lienzos estaba orientado hacia una explicación de las causas del antiguo esplendor español. De igual forma, el examen de la leyenda del Cid está orientada hacia una revalorización del pasado caballeresco medieval, único remedio al desconcierto global que sufre la Europa liberal-capitalista tras la Primera Guerra Mundial.

Así pues, la primera sección del volumen, titulada *En compañía de héroes*, está dedicada a describir la postración moral en que se encuentra Occidente, incluida España, y a señalar cómo el retorno de los valores medievales podrá salvar a cada estado-nación moderno de la desorientación y la disolución en manos de los elementos sociales

subversivos. Los males son profundos y atacan a las estructuras verticales más sancionadas por la tradición:

Con terror unos, con indignación y escándalo otros, con sorpresa y curiosidad los demás, todos hemos visto cómo en la faz del antes obsequioso servidor hay ahora un no se sabe qué de enemistad, de represalia, de insubordinación. La mirada del obrero a quien contratamos carece ya del antiguo matiz; ya no es la mirada pacífica, frecuentemente agradecida y amistosa, sino un mirar receloso y lleno de reservas: mirada de adversario [Salaverría, 1926b: 3].

¿Qué está cambiando en la sociedad que inquieta tanto a Salaverría y a la intelectualidad de su tiempo? Durante la Gran Guerra todos los grandes estados europeos (menos España) se dejaron llevar por sus bajas pasiones, por el rencor y el odio, los valores que Salaverría, como Nietzsche, considerará siempre *innobles*. Si a este rebajamiento moral de la “sociedad civilizada” añadimos los conflictos sociales, la llamada “tragedia anarquista”, encontramos la sociedad occidental doblemente amenazada tanto por conflictos horizontales (guerras de territorio) como por presiones de impulso vertical (luchas de clase). La decadencia europea tiene, por lo tanto, dos raíces bien definidas que se paliarían revitalizando los valores caballerescos.

Según Salaverría, la guerra iniciada por rencor nacionalista es ilegítima. Sin embargo, nuestro autor siempre se considerará un defensor de la guerra y de las expansiones nacionalistas. ¿Cómo conciliar estas dos posturas? La guerra legítima es aquella que se emprende por idealismo, para imponer a los demás una determinada civilización (un imperio) cuyos valores son superiores porque contienen una visión de la existencia más alta, más estética y más aristocrática. La Gran Guerra no fue una Cruzada civilizadora, sino el choque sangriento de unas naciones encendidas por el odio. Los soldados de ambos bandos no combatían por ideales, sino porque se les ordenaba morir en masa en las trincheras: por eso no se les puede considerar caballeros. El caballero, como el Cid o Don Quijote, pelea por una entidad invisible que es el motor de sus gestas heroicas.

Así pues, *Los paladines iluminados* es consecuencia directa de *Cuadros europeos* (1916), donde Salaverría opinaba sobre la Gran Guerra desde sus escenarios principales. En aquel volumen, nuestro autor se mostraba formalmente neutral pero dejaba más que suficientes muestras de sus simpatías hacia el bando imperialista y germánico, concretamente, hacia la nación alemana.

En efecto, Salaverría encontraba en los soldados alemanes mayor idealismo caballeresco, más disciplina y más limpieza de espíritu que en los franceses, rencorosos y

obstinados en ridiculizar al *boche* mediante cancioncillas grotescas. La tropa prusiana era disciplinada y obedecía mecánicamente las órdenes de los superiores. Las administraciones públicas no descuidaban la limpieza y el cuidado de los parques públicos berlineses. El paisaje alemán revelaba un especial cuidado por mantener los vestigios del pasado y los lugares románticos fuera del alcance de los turistas que todo lo malogran. En suma, según nuestro autor, Alemania ofrecía a sus ciudadanos todo lo que cualquier estado meridional era incapaz de organizar, de mantener, de conservar. Alemania inspiraba respeto y admiración a sus habitantes, y éstos podían confiar en que los valores verticales los protegerían de la catástrofe moral. Mientras España languidecía por el instinto anarquizante de sus masas obreras, Alemania ofrecía a Salaverría un admirado modelo de “mecanicidad” en las funciones sociales y en los cargos: las instituciones no se cuestionaban y eran obedecidas sin resistencia. Los ejércitos marchaban en perfecto orden.

Diez años después de haber estudiado el carácter unitario de la nación alemana, nuestro autor propone implantar los mismos valores de caballeridad y obediencia a unos ideales a la España de su tiempo. Nuestro autor se propone regenerar la moral de sus compatriotas tomando al Cid como a principal modelo a seguir (no al Cid histórico, lógicamente, sino al literario). Y es que el Cid le ofrecía todos los valores “saludables”: obediencia a su rey, estoicismo ante la desgracia del destierro, ansia de expansión territorial civilizadora, afán de lucha por el Cristianismo, mantenimiento de la estructura familiar con ternura y autoridad. Doña Jimena, asimismo, representaba el ideal femenino que debía predominar en la perfecta sociedad mecanizada por los ideales: Salaverría nos la presenta como “ese hermoso tipo de la esposa del guerrero, dulce y sumisa, temblorosa de emoción, enamorada” [Salaverría, 1926b: 7], a la que dedica todo el capítulo X de su ensayo.

Por todas estas razones, el volumen de 1926 es la obra más nietzscheana del autor. Éste se propone retratar al héroe idealista que deberá proyectar hacia un futuro mejor no sólo a la nación española, sino también a toda la cultura occidental. Si se logra forjar al Superhombre del futuro, al Hombre que ha logrado conciliar los valores eternos con su época presente, la civilización no sólo estará a salvo sino que se garantizará su hegemonía mundial, que en el fondo es de lo que se trata. Por lo tanto, el objetivo de la obra es tratar de describir al perfecto modelo ideal para la época contemporánea, tal y como Castiglione postulaba a su *cortesano* y Gracián a su *discreto*.

Existe un tipo mediocre de hombre que se debe combatir porque contiene todos los instintos decadentes que pervierten a la sociedad: “el espíritu de bajeza tiene hoy más servidores que nunca; forman una prieta y resistente muchedumbre de personas que

buscan desunir, disociar, envilecer la vida colectiva y quitarle altura personal” [Salaverría, 1926b: 9].

Nuestro autor se está refiriendo, lógicamente, a anarquistas, republicanos, modernistas, nihilistas, socialistas, burgueses, profesionales liberales, turistas y mercaderes, las personas que supeditan las esencias de la civilización a su afán de lucro o de “exitismo” social. El rencor y los resentimientos mezquinos configuran la personalidad decadente de los antimodelos salaverrianos. Nietzsche hubiera añadido a esta lista a cristianos y budistas. Los movimientos igualitarios buscan, más que dignificar la vida, rebajar el nivel moral de la existencia para lograr una democracia de medianías indignas de existir. La sociedad debe regirse por aquella casta de hombres para quien la aristocracia se cifra en la obediencia a unos imperativos inalienables y sagrados, más allá de toda consideración niveladora. Debe gobernar el más apto, y el más apto es el más puro y el más caballeresco, el más activo y el más inspirado por lo trascendente.

Frente al “espíritu de baja” encontramos al ser dispuesto a pelear por el enaltecimiento de la vida, cuya descripción es el motivo principal de *Los paladines iluminados*:

Un guerrero así estaría en posesión de toda la técnica científica e industrial moderna. Sería deportista, futbolista, aviador, ingeniero, fuerte, entusiasta, enérgico, inventivo, audaz e inspirado. De las máquinas destructoras sabría sacar un increíble partido. Estaría educado para el combate y para los extraños peligros de la guerra moderna, adiestrándose severamente en el manejo de los actuales artefactos de matar y destruir, como los caballeros antiguos. Un guerrero solo valdría por un batallón de los otros soldados [Salaverría, 1926b: 64].

Desde el punto de vista de la eficacia y la optimización de todos los recursos, no cabe duda de que la obediencia ciega al ideal unida al conocimiento exhaustivo de todas las estrategias destructoras daría como resultado un ejército “civilizador” invencible, capaz de exportar los valores imperiales a cualquier precio, venciendo siempre. El “paladín iluminado” ha suspendido toda capacidad de reflexión, todo freno a su afán de cruzada: no dudaría en inmolarse por su patria, por su religión o por cualquier otra creencia firme.

Por eso el paladín es la esperanza de los pueblos debilitados como el español, y de todos los ciudadanos que observan impotentes la desintegración de su sociedad. Los campeones mecánicos salvaguardan a toda costa los valores éticos en peligro de extinción, sin los cuales el ser humano existe tan limitado por sus necesidades corporales que se abandona al más intolerable de los nihilismos: “Los hombres necesitamos crear tipos ideales que nos ayuden a confiar y sean como una esperanza” [Salaverría, 1926b: 18].

La figura del “paladín iluminado” no puede ser reducida a un examen científico que intente determinar las causas de su éxito, porque éstas provienen de la parte irracional del espíritu humano y no tienen nada que ver con la vertiente material de la persona. La leyenda del Cid, por lo tanto, no debe ser discutida, ni se deben reducir los méritos del héroe antiguo: el redentor no se mide por la calidad real y objetiva de sus hazañas, sino por la cantidad de ilusión afirmativa que haya conseguido inspirar. El pueblo crea lo que necesita con más precisión que el filósofo, de forma que España engendrará su nuevo ideal modélico de forma infalible.

Sin embargo, el “paladín iluminado” salaverriano no se corresponde con el Superhombre que deriva de la filosofía de la voluntad, porque en ésta el principio motriz no es la categoría eterna sino la decisión libérrima del individuo. Nietzsche despreciaba las naciones, odiaba tanto al alemán como al francés, sólo afirmaba el derecho a la supremacía del individuo superior más allá de toda moral, nunca de la nación o la raza. Las castas en su filosofía se definían a partir de la honradez y la pureza de principios, por el grado de aceptación de la vida y nunca por cuestiones de sangre o estirpe. Si despreciaba al pueblo hebreo era porque lo consideraba el pueblo que más había atentado contra los libres y naturales instintos de la persona, no porque estimase esencialmente despreciable su etnia.

Salaverría enjuicia a los pueblos por sus características eternas. Considera decadentes no a aquellos quienes niegan la existencia de la voluntad de poderío, sino a los integrantes de las culturas inferiores por decadentes. Los que protestan merecen la ilegalidad porque desafían las leyes sancionadas por los valores esenciales. El pueblo más moral es el más noble, como el individuo más ascético y estoico es el más aristocrático. Todo lo contrario que Nietzsche, para quien la única vía de perfeccionamiento personal era la inmoral y artística.

¿Quién o qué engendra al héroe idealista? El pueblo, la comunidad unida bajo unos rasgos ideales que conforma involuntariamente el carácter de sus grandes hombres. El héroe “brota del fondo de la naturaleza de su pueblo como una incontrastable fatalidad” [Salaverría, 1926b: 17]. La teoría es romántica y remotamente unamuniana:<sup>74</sup> “El poeta inventaba poco; era el pueblo quien le dictaba. Y el pueblo quería que su héroe fuese tal y como es en efecto; como lo vemos en el *Poema*” [Salaverría, 1926b: 22]. El héroe nunca puede contradecir las características de la nación que le dio vida y bríos para perseverar en sus luchas: el inconsciente que intenta realizar grandes obras enfrentándose a las esencias

---

<sup>74</sup> Véanse los juicios unamunianos sobre Lope de Vega insertos en “La regeneración del teatro español”, texto de 1896, y “La vida es sueño”, texto de 1917 que no debe ser confundido con el trabajo homónimo de 1898.

de su pueblo se convierte rápidamente en un inadaptado: sus reformas serán odiadas e incomprendidas desde todas las clases sociales.

Pero en el libro encontramos otros temas que se apartan de las consideraciones acerca del carácter y los rasgos del héroe redentor español. *Los paladines iluminados* se sumerge en la Edad Media para extraer de ella enseñanzas morales para todos los aspectos de la vida moderna. La crítica moderna suele condenar las formas de vida medievales pero no suele atender a la “pulcritud moral” de aquella época. El mundo se ha convertido en una “gigantesca factoría de cartagineses”, en un mercado donde los comerciantes no atienden a ninguna llamada de la actividad espiritual. Para Salaverría, los valores trascendentes son pisoteados por el capitalismo, una forma de barbarie que impide la influencia natural de los ideales sobre la vida humana. La cultura capitalista, por lo tanto, no hace otra cosa que añadir limitaciones a la persona humana impidiendo su desarrollo pleno hacia la nobleza de instintos morales.

El capítulo tercero de la obra, titulado *La gentil Castilla*, viene a elogiar la Meseta a partir de textos que Salaverría considera mucho más veraces y honestos que los de los intelectuales noventayochistas, a quienes acusa de practicar una “crítica extremadamente rigurosa, que llega con frecuencia a una cierta voluptuosidad masoquista” [Salaverría, 1926b: 29]. Es un ejemplo más de cómo la ética medieval es más afirmativa que la moderna: frente a los nihilistas obcecados en la persecución de lo español, el famoso *Loor de España* de Alfonso X y unas estrofas del *Poema de Fernán González* afirman como es debido las riquezas materiales y espirituales de España. Salaverría sigue ampliando los argumentos de *La afirmación española* (1917), esta vez a través de la literatura medieval.

El capítulo cuarto, titulado *El engaño del dinero*, versa sobre la influencia nefasta que el culto al dinero ha tenido sobre la sociedad occidental, siendo el capitalismo el principal factor que contribuyó a la ruina de la estamentación funcional que caracterizaba al feudalismo. Por el mismo método contrastivo, Salaverría va trazando el elogio de la “guerra antigua” caballeresca (capítulo VI) frente a la del siglo XX, del amor medieval (capítulo IX) frente a la lujuria generalizada, del carácter errante y aventurero de los caballeros (capítulo VII) frente al espíritu burgués, de las formas cortesananas de administrar justicia (capítulo XIV) frente a la fría magistratura moderna. Sin embargo, las secciones de mayor interés ideológico son la quinta y la decimotercera, dedicadas la primera a la descripción del perfecto caudillo y la segunda, a “la grandeza y decadencia de la idea real”. Se trata de fragmentos donde las tesis autoritarias toman una transparencia tal que sirven de arquetipo para el estudio de las concepciones sociales más conservadoras.

Lejos de aparecer como un tirano que legisla según su subjetividad arbitraria, el caudillo es una “conveniencia inexcusable” para que el hombre logre gobernarse. La figura del héroe genial que conduce a las muchedumbres no surge del sistema parlamentario ni se impone mediante un golpe de estado: el ser superior que guía a su nación o a su ejército se impone por sí mismo gracias a sus talentos, el pueblo lo engendra y reconoce sus méritos personales, y por eso le obedece ciegamente: sabe que compendia como ningún otro ciudadano las virtudes nacionales, y que defenderá sus valores de toda intromisión foránea: “Un héroe, un caudillo, un genio de invención y de mando llega siempre con oportunidad y como conducido por la Providencia sobre la haz confusa, inquieta, de un pueblo, al cual infunde coherencia, dirección, objetivo y arrebató eficiente” [Salaverría, 1926b: 47].

Así, Mahoma fusionó las distintas tribus árabes y las infundió una determinada dirección religiosa y espiritual, como César se ocupó de sustituir la inepticia republicana por el Imperio, forma que garantizaba la continuidad de los verdaderos valores de la latinidad con mayor eficacia. Es indudable que la experiencia del directorio militar encabezado por el general Primo de Rivera, la dictadura implantada en España desde 1921, servía de modelo teórico a los escritores que nutrieron el posterior movimiento falangista de contenido ideológico. Los escritos del propio Primo de Rivera hijo no hacen sino referirse a los éxitos de su padre como al perfecto modelo a seguir: el dictador regeneró los ánimos del país, salvó España del desmembramiento territorial, promovió obras públicas y garantizó la paz social a base de mejorar la situación de los obreros. Escritores como Ramiro de Maeztu, Manuel Bueno, Ramón de Bastera y el mismo Salaverría reconocieron su ideario en el nuevo régimen y acabaron de perfilar, de cara a la década de los años treinta, su simpatía hacia un falangismo que deseaban, merced a las peculiaridades exclusivas de España, desvincular del fascismo ortodoxo. Más tarde, reconocerían a Franco como al heredero legítimo de la condición de caudillo, como la figura que venía a llenar la necesidad del país de someterse a un mando supremo duradero que orientase a la sociedad hacia su unidad vertical y horizontal.

“El caudillo es una fatalidad y no acude, por tanto, cuando el azar quiere, sino a su hora y cuando las multitudes sienten necesidad de él” [Salaverría, 1926b: 49]. Las sociedades se autorregulan llamando al dictador cuando notan el peligro de la desintegración. ¿Qué define a este redentor de la patria y lo convierte en el salvador providencial de todas las costumbres y tradiciones? “Esta virtud de poder mandar absolutamente y de hacerse obedecer con una sumisión exaltada, nace de la enorme, de la ciega confianza en sí mismo del héroe” [Salaverría, 1926b: 50]. Así pues, el director de un

pueblo es un caballero adaptado al mundo moderno: su enorme arrojo lo distingue de entre los demás. No es su noción de justicia social ni sus rasgos personales lo que le conducen a satisfacer las necesidades del pueblo: únicamente su valor y su sometimiento a las esencias trascendentes lo convierte en superior y le confiere derecho a mandar sobre los demás.

La acción del pueblo llano cobra en la teoría política salaverriana una función decisiva: lo que no sanciona la masa no tiene validez y carece de eficacia ejecutiva. Los regímenes autoritarios son implantados por exigencia de la comunidad nacional, mientras que los sistemas “disolventes” son impuestos tiránicamente por minorías intelectuales que se erigen arbitrariamente como a directoras de la sociedad, sin tener en cuenta las necesidades reales del país.

La monarquía, como el poder ejercido por el caudillo, es la forma de gobierno que no sólo prefieren las masas populares españolas, sino la que sienten como inalienable. El éxito social de toda empresa española va unida a la existencia de una monarquía. A falta de un rey, sólo un caudillo puede imponerse para mantener el orden y la integridad territorial. ¿Por qué? Porque sólo un gobierno dirigido por una estirpe noble puede infundir respeto no sólo a los súbditos más bajos, sino también a las clases medias y las superiores de la sociedad. Sin boato, sin la unción religiosa, sin la sanción de las tradiciones y la Providencia, ¿cómo puede infundir respeto un régimen? Las leyes no pueden suscitar temor, y los parlamentos carecen de elegancia mayestática y no son comprendidos por la mayoría de ciudadanos. “Lo indudable es que ese nombre, real, es de aquellos que no pueden pronunciarse sin respeto por los labios de un hombre de regular cultura y sensibilidad” [Salaverría, 1926b: 120].

El despotismo (la aplicación arbitraria de leyes que atentan contra la dignidad de los súbditos) sólo existe unido a la monarquía en los pueblos orientales. En cambio, según Salaverría, durante la Edad Media europea el rey se siente por debajo de las esencias trascendentales y los mandatos de la religión: no hace otra cosa que aplicar unos valores eternos sobre su reino. Dios y sus exigencias vienen a ser la Constitución jurada por el rey, el límite de su poder ejecutivo. Por eso nunca pueden excederse ni practicar la tiranía.

En 1926, Salaverría utilizaba una vez más la historia y los monumentos del pasado para fines propagandísticos. Su objetivo no era describir una edad pasada (la medieval) ni estudiar la cultura que engendró (obra emprendida por Menéndez Pidal y sus seguidores), sino intentar mostrar qué podía renovarse de una tradición para reorientar la sociedad y sus modelos humanos, en un intento de que se militarizasen y se preparasen para obedecer a los regímenes que la Providencia hiciera posibles para salvar a España de sus enemigos



internos y externos. El estudio de la figura del Cid, por lo tanto, no se emprendía en nombre del conocimiento de la figura histórica ni de su contexto real. Ni siquiera se glosaba el Poema para enjuiciar su valor estético. Únicamente se lo presentaba como un texto de que podían desprenderse una serie de lecturas conservadoras trasladadas a la actualidad.

### **3.5.- El ciclo vasco.**

#### **3.5.1.- *Alma vasca.***

*Alma vasca* fue publicado en Madrid por la editorial Enciclopedia, en 1921. Existe una reedición idéntica, publicada por el mismo editor en 1923. El contenido de *Alma vasca* fue parcialmente reeditado en 1955, junto a otras crónicas de tema vasco extraídas de la prensa, en el libro *Guía sentimental del país vasco*. Caudet se equivoca cuando escribe que este volumen es sencillamente una reedición.

El texto está acompañado de reproducciones de pinturas de tipos y paisajes vascos realizadas por artistas de la tierra: Zuloaga, Regoyos, Alberto Arrue, Valentín Zubiaurre, Ramón Zubiaurre, Tellaeché, Arteta, Gustavo Maeztu y Elías Salaverría, los pintores que hallaron cabida entre las páginas de la trascendental revista *Hermes* (1917-1922), que tanto nutriría de ideología la obra de nuestro autor posterior al estallido de la Primera Guerra Mundial.

En esta obra puede verse un Salaverría sustancialmente diferente al de sus demás libros de viajes. El paisaje vasco nunca le suscita ideas, formas intelectuales de pensamiento: sólo regala los sentidos. Por eso, según el autor, el vasco corre peligro de caer en el conformismo si no emigra a tierras más duras y menos idílicas, como por ejemplo Castilla, para estimular su voluntad. Castilla es el acicate del carácter vasco, que no se manifiesta en casa sino que necesita una catapulta hacia la universalidad. Más que nunca se proyecta la autobiografía sobre el paisaje que se siente propio, convertido en un arquetipo local. Verdaderamente brillan por su ausencia los juicios reflexivos sobre razas y culturas con los que el autor suele engrosar las páginas de su literatura de viajes: en *Alma vasca* no hay doctrina, sólo enternecimiento. Por eso el libro es pobrísimo de ideas y riquísimo en

color. Libro excepcionalmente delicado, sólo canta bellezas idílicas, a veces con gran acierto, sin caer en concepciones demasiado optimistas de la vida. Se limita a señalar momentos de plenitud: danzas, fiestas, el advenimiento matinal de la joven y hermosa Cataliñ, Venus rural. Todo hace pensar que el reencuentro con la tierra de origen (no estrictamente de nacimiento, por desgracia para Salaverría) posibilita una prosa sensualista como la de los grandes paisajistas alicantinos: Azorín y Miró.

El recuerdo ha idealizado el país. Salaverría no describe ningún pueblo o valle en concreto en sus páginas iniciales, sino que se limita a revivir imágenes de la infancia y la juventud en compañía de amigos bebedores de sidra y chicas “greñudas” y de “parla procaz” [Salaverría, 1921a:17].

El tamboril es el motivo sentimental que, a través de todo el libro, a la manera proustiana, permite a Salaverría saltar la barrera del tiempo y situarse en la realidad de los recuerdos. La vida bucólica supera a la cultura libresca. Por esta razón es acertado el título del volumen-homensaje que se tributó a Salaverría en 1955: *Guía sentimental del país Vasco*.

Nuestro autor parece rejuvenecido por la acción benéfica de su patria chica. Este efecto se debe a la ausencia casi total de moralización y digresiones políticas. El siguiente párrafo resulta muy ilustrativo de cómo cree el autor que la vida tradicional de su pueblo cura todas las melancolías.

Desde la ventana asisto a la fiesta, y veo la muchedumbre que ríe y brinca en la plaza, poseída del vértigo de la danza. En la mano tengo abierto todavía el libro confidencial: son las cartas que escribiera Leopardi a lo largo de su miserable y melancólica vida. Y existe tal contraste entre la filosofía desconsolada del bardo de Recanati y el ingenuo alborozo de la multitud aldeana que bulle a mis pies, que en cierto momento me figuro haberme transformado en una visible paradoja... Al fin el libro se desprende de mis manos y dejo que los ojos y el alma se sumerjan en la cándida orgía de los jóvenes bailarines [Salaverría, 1921a:24].

Esta revalorización de lo propio y tradicional excluye los elementos decadentistas. Nuestro autor se dedica a retratar un pueblo fuerte, sano y activo, alejado de toda clase de perversiones modernas. En esta revalorización “sentimental” de lo eterno vasco, se produce una coincidencia ideológica puntual entre Baroja, Manuel Machado y Salaverría, desdeñadores de la bohemia: “¡Qué triste suena siempre en mi oído la música del acordeón! Me parece un instrumento fracasado. Además me recuerdan todo el tedio de la vida adolescente” [Salaverría, 1921a:34]. Salaverría se alinea con los escritores finiseculares que guardan una idea negativa de la bohemia, relacionándola con el dolor, la suciedad, la

violencia, el aburrimiento y la holgazanería. Sólo tendríamos que traer a colación algunos poemas de *El mal poema* o algunas consideraciones de *Juventud, egolatría*.

En las costumbres vascas se ven proyectadas todas las virtudes nietzscheanas de afirmación vital: en las danzas, la vertiente báquica y erótica de la existencia. En las carreras de remeros, Salaverría observa la “exaltación dionisiaca del esfuerzo masculino y la casi épica voluntad del triunfo” [Salaverría, 1921a:45]. Este fervor moral va acompañado de una valoración de la escultoreidad puramente física de los atletas vascos. En los fragmentos dedicados a ellos encontramos el mismo sentimiento apolíneo que en *El muchacho español* (1918), donde los héroes españoles aparecen no sólo dotados de las cualidades éticas superiores, sino también de una condición física casi sobrenatural.

El culto a la fuerza, la agilidad, el dinamismo y el instinto de superación constituyen en Salaverría un intento consciente de apartarse de los modelos decadentes propios de la ciudad. El arte antimodernista salaverriano intenta, como el de Bastera, proponer un ideal ético y corporal exento de los vicios y las taras de la vida cosmopolita propia de las urbes multitudinarias. La belleza clásica de los cuerpos en tensión los acerca a realidades propias del imaginario novecentista, o bien a una reactualización de una suerte especial de parnasianismo aplicado a la política y a la moral pública. Sea como sea, se avanza hacia un modelo de hombre protofascista, basado en un orden con pretensiones de eterno que excluye todo lo imperfecto y lo no divino:

Eternamente y en diversos climas se repetirá, y es fortuna que así sea, el símbolo de la emulación física que los griegos, mejor que nadie, hubieron de ejercitar y que consagraron para siempre en la gloria de sus luchadores olímpicos, de sus Discómos. Los frisos helenos están ahora mismo aleccionándonos en la doctrina inmortal que quiere, a pesar de todos los cambios y civilizaciones, que el hombre recupere su sentido esencial en el contacto con la Naturaleza, y que destine su fecundo amor al cuerpo (la hermosura divina que jamás fracasa) [Salaverría, 1921a: 51].

Éste era el imaginario de los escritores no veteranos reunidos alrededor de la redacción de la revista *Hermes*, de la que ya hemos hablado ampliamente, y que sirvió de cauce y tribuna de las ideas más importantes de Salaverría, hasta 1914 algo vacilantes y faltas de coherencia, embrionarias.

El capítulo XVIII, dedicado al curso del Nervión, es una de las piezas maestras del autor. Se trata de una descripción de cómo el Progreso entró en el País Vasco por las riberas del río, cómo se sacó el hierro de las entrañas de la tierra y se hizo Bilbao a trompicones. Este pasaje ha merecido un artículo de Elías Amézaga, quien lo ha leído en clave política y nacionalista: mientras Cataluña disuelve su capital en obras vanas de

autocomplacencia regional, Euskadi debe seguir creciendo materialmente como describe Salaverría en su fragmento.<sup>75</sup>

Tan diferente es este autor al que nos tiene acostumbrado a distinguir obsesivamente los lugares vírgenes de los impregnados de desarrollo industrial, que no puede evitar elogiar el impulso productor regional. Incapaz de escribir amenazadoramente sobre los peligros de la mecanización, este paisaje civilizado es tan querido por el autor que constituye el único reducto aceptado de industrialización masiva. Más adelante se describen otros lugares contaminados, feos grotescos y carcelarios, como el barrio portuario de la bahía de Pasajes, en el capítulo XIV. Allí es donde se ataca al tipo que degrada el aire señorial y candoroso del país vasco, el ser incapaz de construir un edificio oficial dotado de cierta suntuosidad o delicadeza: “El vascongado moderno, en forma de concejal progresista, es un ser plebeyo que ha roto toda continuidad con sus antepasados” [Salaverría, 1921a:116]. Como Azorín, Salaverría es un autor que deposita sus esperanzas sobre la juventud conservadora y los ancianos que aún pasean su estética hidalguía, desconfiando de todo reformador o aventurero de las izquierdas. El Progreso trae fealdad, vicios y residuos. La sintonía con *En la vorágine* (1919) es total: “El culto del adorno representa al cabo y positivamente la talla, el nivel, el grado de la vida de un pueblo” [Salaverría, 1921a:117]. El pueblo tosco, poco elegante o grosero está enfermo y carece de vitalidad. El pueblo que conserva instintos aristocráticos es incapaz de concebir una vivienda fea, una existencia “plebeya”, en suma.

Las mejores páginas del libro seguramente sean las dedicadas a lugares especialmente virginales: los alrededores del monasterio de Aránzazu, ambiente de la novela de 1909, y Urbía, que entusiasma al autor con su variedad botánica. El paisaje abandona su esquematismo arquetípico y cobra unos matices riquísimos. La narración de una excursión hace aumentar la belleza de las páginas, como ocurre cada vez que Salaverría se dedica a relatar sus correrías concretas. El realismo aumenta y con él todos los matices de su percepción. En contraste, las páginas dedicadas al carácter vasco (capítulos XVIII, *La timidez de los vascos* y XX, *El problema de los nervios*) resultan frías porque Salaverría tiene el don de transmitir entusiasmo por la Naturaleza pero no facilidad para la teoría sociológica, sobre la que insiste demasiado a lo largo de su larga trayectoria literaria.

En sus consideraciones sobre el carácter y la fisiología de los vascos encontramos ecos de *Las sombras de Loyola*, ensayo de 1911 que abordaba la figura del santo desde una perspectiva determinista. Al describir el cielo pesado y los horizontes truncados del país,

---

<sup>75</sup> Este trabajo, titulado “El Nervión en Salaverría”, fue recogido en el volumen *Del 98 vasco*, Bilbao, Ediciones

nuestro autor vuelve a las soluciones positivistas de fuerte gusto decimonónico, sin que se considere el determinismo una opción global para interpretar la personalidad: “En otra ocasión dediqué un artículo a estudiar la influencia que tiene la meteorología en la literatura y todos los afanes del espíritu; hablé también de la relación inmediata que existe entre el viento reinante y nuestra salud” [Salaverría, 1921a:77].

Ahora bien, existe una enorme diferencia entre la prosa desafiante del Salaverría de 1911 y la del de 1921, mucho más lírica y espiritualista. Por un momento reaparecen las reflexiones generalistas sobre la raza y el destino de los vascos, siempre algo arbitrarias: “La parte de locura indispensable que hay en el país, lo debemos al viento del Sur” [Salaverría, 1921a:78], que barre las nieblas y despeja el cielo.

Todas las realidades tradicionales del país son exaltadas por sus virtudes epicúreas: el ritual de beber sidra acompañado de unos amigos en un entorno natural, los paseos por pueblos coronados de campanarios barrocos, las audiciones aldeanas de *versolaris*. Estas actividades, contra la costumbre del autor de describir sus viajes como experiencias solitarias, nos son descritas mediante cuadros que recuerdan muy vivamente las experiencias narradas por Azorín o Miró. El influjo de la tierra invita al disfrute en comunidad de momentos llenos de cordialidad.

Algunos pasajes avanzan reflexiones sobre la literatura autóctona que se desarrollarán en la biografía *Iparaguirre, el último bardo* (1932). Los “*versolaris*” son trovadores, según Salaverría, porque componen lo que cantan, no son rapsodas cuyos textos no les pertenecen. Los temas de esta poesía son sencillos y cotidianos, “un poco bestiales” [Salaverría, 1921a:95], y preocupan también a los oyentes humildes del pueblo llano, que los escuchan con gusto por esta razón. En el capítulo XII, *Los versolaris*, expone su teoría de que el pugilato poético entre dos recitadores es de origen remoto y popular, como dice haber observado en Puerto rico, el País Vasco, Argentina con sus payadores y Valencia con sus *albaes*. La “tensión” o “tençó” provenzal sería una variante culta de esta competencia poética de origen ancestral.<sup>76</sup> En el siguiente capítulo habla de la literatura culta del país, tradicionalmente escasa, ofreciendo algún fragmento atinado de crítica literaria:

El poeta amatorio por excelencia en lengua “euzkera” fue sin duda Vilinch (Indalecio Bizcarrondo). Estaba muy influido por la literatura castellana de su tiempo, principalmente por Bécquer. Sus numerosas poesías hicieron muy populares. Corrían de boca en boca; las cantaban los ciegos en la plaza de la Brecha, de San Sebastián, y las criadas de servicio, como los jóvenes de

---

Beitia, 1998. p.115-116.

<sup>76</sup> Salaverría habla por extenso de poesía popular en su *El poema de la Pampa. “Martín Fierro” y el criollismo español*, de 1918.

veinte años, encontraron en aquellos versos la parte de sentimentalismo erótico que toda mocedad exige [Salaverría, 1921a:103].

Salaverría elogia calurosamente el candor de los versos vascos, su “ternura ignorante”. Los estima superiores a las formas cultas y alambicadas propias de poesía más civilizada. Es evidente que sus escasos y no excesivamente documentados juicios sobre poesía se basan en gran medida en esta ponderación romántica de la poesía vasca decimonónica, desde el convencimiento de que para conmover son innecesarias las elegancias artificiosas.

Al hablar de la poesía humorística popular, se hace inevitable presentar el tipo del “borracho representativo”, tragón, ebrio, haragán y mal padre de familia, vasco pantagruélico que gusta de cantar versos picantes y groseros sin salir nunca de la amabilidad. Para estos cínicos simpáticos, Salaverría encuentra un viejo antecedente en el espíritu del viejo Anacreonte.

El último capítulo, *Ideas finales*, es un elogio del carácter conservador del pueblo vasco. Obsesionado por una hidalguía que igualaría a todos los ciudadanos en nobleza, especialmente reacio a abandonar sus tradiciones, está empezando a sentirse alarmado ante la pérdida de algunas tradiciones esenciales. Sin embargo, Salaverría es optimista en este punto porque cree que no se tiene en cuenta una especial característica: su talento para apropiarse de elementos foráneos y adaptarlos a su suelo como si fueran propios. La hidalguía, por ejemplo, o la pelota vasca se introdujeron tardíamente pero pronto se convirtieron en distintivos, de igual manera que algunos vocablos castellanos primitivos se adaptaron rápidamente a las leyes fonéticas y morfológicas del vascuence. Gracias a su capacidad elástica, el pueblo vasco subsistirá tan moderno como fiel a sí mismo.

### **3.5.2.- *Iparaguirre, el último bardo.***

En 1932 aparecía la segunda de las biografías salaverrianas publicadas por Espasa-Calpe en la importantísima colección *Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX*, *Iparaguirre, el último bardo*, que no vio ninguna reedición. Así pues, como *Romea, o el comediante*, de Antonio Espina, se convirtió en la hermana pequeña de *Luis Candelas, el*

*bandido de Madrid*, el libro de Salaverría no repetiría la fortuna editorial de *Bolívar*, *El Libertador*, editada dos años antes.

Nuestro autor trata de dar rienda suelta a sus convicciones románticas, a la vez que trata de discriminar “científicamente” la raza pura vasca, y nos ofrece un retrato esteticista pero superficial de su admirado “versolari”. Iparagirre fue un genio popular que conectó con las raíces ancestrales de su pueblo, cuya lengua prehistórica elogia calurosamente, y se lanzó a una vida errante en pro de sus ideales de libertad, primero enrolándose en el ejército carlista y luego, tras un viraje ideológico que el autor trata de maquillar, luchando por la revolución en Francia. Como ya ocurría en la biografía salaverriana de 1930, la narración se encuentra reducida al mínimo, marginada por la digresión política, sociológica, y también por la crítica literaria. Si los juicios sobre la Ilustración marcaban el juicio del autor hacia Simón Bolívar, las ideas sobre poesía desplegadas en la obra nos permitirán acceder al tipo de poesía que prefería nuestro autor. Esto explicará las reacciones adversas que tanto la poesía unamuniana como la neobarroca le suscitó durante la década precedente. Aunque su título pueda desorientarnos, estas tesis elementalistas sobre poesía se desarrollan en el cuarto capítulo de la biografía, *Poesía y feminismo*. La Patria, el Amor, la Mujer y la Madre se funden en una ontología esencial que, dotada de un léxico universal, debe nutrir los versos de todos los tiempos, sin que ninguna innovación estilística pueda hacer derivar la expresión poética por otros derroteros.<sup>77</sup>

Fiel a su teoría de que el genio español fluye espontáneamente sin necesidad de un cultivo intelectual, las palabras iniciales de la biografía ya nos orientan del rumbo que tomarán las opiniones del autor:

¿Cuándo volverá el a producir un hombre como Iparagirre? Se sucederán las generaciones en una sociedad cada vez más sabia; saldrán de las Universidades los jóvenes completos que lo saben todo; otros jóvenes, martirizando al ingenio, construirán las más complicadas y sorprendentes poesías. Pero ya no aparecerá, probablemente, el poeta ingenuo, apenas rozado por la cultura, que canta como el pájaro, instigado por una espontánea e incontenible necesidad de cantar [Salaverría, 1932a: 7].

Sin embargo, luego nos contará que el pequeño José Mari estudió con los jesuitas en el colegio de San Isidro el Real. ¿Hasta qué punto podemos creer en el autodidactismo del biografiado? Más adelante, se nos relata cómo el poeta tomó contacto directo en Francia con la obra de los más estacados autores románticos: Lamartine, Lammenais y

---

<sup>77</sup> Basterra, amigo personal de Salaverría, intentaría alcanzar un ideal poético parecido, aunque más flexible en su adopción del característico metafóricismo vanguardista.

Chateaubriand. ¿Pudo Salaverría haberse dejado llevar por su predilección hacia personajes casi analfabetos, como el conquistador Pizarro o el sofocador de rebeliones Boves? La evolución ideológica de Iparagirre sólo podría entenderse a la luz de las lecturas francesas del poeta, y de su participación en el proceso revolucionario de 1848, al que Salaverría otorga una importancia nula en la educación literaria de su biografiado.

Los poetas populares vascos, y la lengua en que cantaban, han desaparecido cuando Salaverría escribía estas palabras, y él mismo se encarga de dedicar un sentido “instante” a esas realidades culturales que murieron. Así pues, el acercamiento de nuestro autor al paisaje y las formas que considera propios es romántico pero no reivindicativo. El mundo idílico retratado en *Alma vasca* y la biografía de 1932 es el mismo que preconizaban los nacionalistas vascos desde aproximadamente 1890, así como idéntico es el idealismo racista que encontramos tanto en los textos de Sabino Arana como en el penúltimo capítulo salaverriano incluido en su Apéndice, donde se sistematiza un pensamiento fuertemente reaccionario que aparece esporádicamente a lo largo de todo el libro: “Todo el país va llenándose de forasteros proletarios que, sin posible resistencia, se dedican a transformar, a desvirtuar y estropear las más puras esencias de la raza. Y así, las provincias de Vizcaya y Guipúzcoa van convirtiéndose en verdaderos países invadidos” [Salaverría, 1932a: 84]. No hace falta añadir a estas palabras la evidencia de que nos encontramos ante uno de los textos más sinceramente racistas de la literatura española contemporánea.

Sin embargo, la conclusión política que extrae nuestro autor de todas estas consideraciones es el opuesto que el de los separatistas. La lengua vasca y sus costumbres a duras penas perviven, deben conservarse por respeto hacia la providencia histórica de la región, pero deben mantenerse alejadas de la escena política, que debe buscar el máximo universalismo y la máxima vertebración de un Estado llamado a convertirse en Imperio.

Por esta razón, nuestro autor propone, tras ponderar la “hermosura física de la raza vasca, verdadera flor de humanidad en sus auténticos ejemplares”, y entre otras medidas, lo siguiente:

Reservar, alambrar, convertir en dominio aparte o en parque nacional a todo el país vasco, sería excesiva pretensión. Sería también injusto o anticientífico, porque en el país se han ido colando muchos miles de personas forasteras, y el mestizaje es importante, sobre todo en las ciudades y en los pueblos mineros y fabriles. Por tanto, bastaría reservar o acotar un territorio de algunos kilómetros cuadrados de superficie y meter en él cinco o seis mil ejemplares escogidos para que vivieran de sus recursos, según sus necesidades antropológicas y exentos de toda contaminación y mestizaje. Así se guardaría ese tesoro racial, que es, lo repito, tan digno de protección como un monumento arquitectónico. Para las investigaciones del porvenir, como documento científico vivo y



hasta como motivo de curiosidad y de belleza, el coto cerrado de la raza vascongada sería una obra de importancia grandísima [Salaverría, 1932a: 176-77].

Ante este fragmento podríamos pensar que Salaverría está parodiando las versiones más extremas de exclusivismo euskera, pero la realidad es muy otra: el autor nos reitera expresamente la seriedad de su propuesta. Señalemos hasta qué punto la exclusividad y la excelencia del vasco son motivos de orgullo, pero nunca de motivos para justificar una empresa política. La cultura y el “tesoro racial” deben conservarse por interés artístico y científico, pero nunca deben reivindicarse como base de un estado desgajado del español. Como acostumbra, Salaverría recrea el mundo perdido de su niñez vasca, en una época donde aún era posible escuchar a los “versolaris” en las fiestas populares, y donde aún era común oír hablar el vascuence. Salaverría recrea el mundo vasco con el mismo método con el que caracteriza el mundo argentino, a través de la descripción de sus tipos tradicionales perdidos (en este caso los bardos vascos y los vagos alcoholizados (p.12), mediante la descripción del idioma propio, los paisajes y la cultura popular.

La poesía de Iparagirre sirve a Salaverría para construir su peculiar versión del regionalismo: éste, como el del ingenuo “versolari” nacido en 1820, debe basarse en un “candor afirmativo” alejado de todo rencor estatalista. El romanticismo de la patria chica y el sentido telúrico de las palabras antiguas es compatible con la necesidad de un estado centralizado. Reivindicar, protestar, son actividades viles para el pensador nietzscheano, que prefiere concentrarse en todo lo que considera aristocrático. En cambio, cantar el paisaje natal o conservar el legado de un pasado valioso, son actividades dignas de un espíritu superior que se resiste a integrarse en el materialismo circundante. Salaverría coloca, por lo tanto, al separatismo vasco en el mismo contexto que las reivindicaciones obreras, y sitúa algo forzosamente al creador de *El árbol de Guernica* en un limbo amoral y apolítico desde el cual le es posible admirar su sencilla poesía y justificar los virajes ideológicos de un personaje tan impulsivo.

Estas doctrinas políticas, que desplazan la materia propiamente biográfica de Iparagirre, se exponen ampliamente en la sexta parte, titulada *El himno religioso de la libertad*. La salud corporal del poeta, su ímpetu higiénico, son contrastados con la expropiación y la manipulación que han sufrido sus cantos en manos de los separatistas, que, según Salaverría, responden únicamente a una afirmación telúrica de lo propio, lo individual y lo maternal. Salaverría califica el *Guernicaco Arbola* de “el himno sin rencor y sin agravios”. Es imprescindible para que encaje su peculiar organigrama ideológico presentar a Iparagirre

como un ingenuo vasco que cantaba las excelencias de su tierra natal sin mancillarlas de intención política.

Nuestro autor explica la segunda guerra carlista, terminada en 1853, como el resultado natural de la humillación sufrida en la contienda anterior. Salaverría se encuentra con el problema que supone justificar la orientación centralista del régimen liberal, que apoya, y el liberalismo propiamente dicho, que detesta. La solución a este pequeño enredo doctrinal la encuentra en la postulación de un regionalismo poético, cuya opción armada encuentra legitimada por los sentimientos milenarios que se han visto atacados por la entonces mediocre política burguesa implantada en Madrid. Era un nuevo modo de desvincular los tres levantamientos armados de la futura conformación de las aspiraciones soberanistas.

El segundo capítulo del libro está dedicado a reunir los escasos datos que se conocen de la infancia de Iparagirre y a narrar su experiencia entre las tropas carlistas que se levantaron “en defensa de aquella idea de legitimidad dinástica y de defensa de todos los órdenes políticos y morales de un pasado en derrota” [Salaverría, 1932a: 20]. Una vez más, nuestro autor identifica el impulso romántico con una defensa de una causa “previamente perdida”, situando el éxito de cualquier empresa como fuera de todo posible idealismo. Para Salaverría, fue la retórica guerrera y el vagabundeo rural lo que estimularon al joven José Mari, mucho más que una doctrina política. Es una forma de elogiar sentimentalmente las ideas ultramontanas fundiendo la admiración hacia los hombres de acción característicos de la primera mitad de siglo XIX (común con Baroja) con la afirmación de la monarquía absoluta y la religión antigua (incompatible con la ideología barojiana).

El tercer capítulo sigue los pasos del joven Iparagirre en su exilio por Francia: sus lecturas de Lamartine, Chateaubriand y Lammenais en casa de un liberal francés que lo protege; su traslado a Lyon; su encuentro con el general Cabrera; su relación con los republicanos levantados en armas del año 48, que le vale un nuevo exilio provocado por la policía de Napoleón III, esta vez a Italia, y de allí, formando parte de una compañía teatral, su paso por Londres. El capítulo siguiente describe el reencuentro casi religioso del poeta con su tierra natal y, el séptimo, su andadura por Hispanoamérica. Así pues, nuestro autor destaca de su biografiado su extraordinaria capacidad de viajar, la facilidad con que deambula por el mundo con su guitarra, fiel a su espíritu ambulante, que para Salaverría es toda una lección vital.

### 3.6.- El ciclo americano.

#### 3.6.1.- *Tierra argentina.*

*Tierra argentina* fue publicado en Madrid por la Librería de Fernando Fe en el año 1910. En el breve prólogo que antecede a la obra, el autor declara su intención de no ofrecer información erudita ni estadística, únicamente impresiones subjetivas. Sin embargo, en gran medida incumple este precepto puesto que Salaverría se documentó a fondo antes de empezar a redactar: lo revela su conocimiento exhaustivo de las cifras económicas y demográficas que demuestra conocer. Esta erudición es una de las principales virtudes del libro: los juicios menos subjetivos vienen defendidos por una información rigurosa: seguramente Salaverría extrajera de los periódicos los abundantes datos sobre inmigración y exportaciones con los que sazona su obra.

A continuación, denuncia el olvido en el que ha caído Hispanoamérica (donde van a parar, explica, “ochenta o cien mil españoles” cada año) y elogia el “ingenuo” modo de vida argentino. Su inclinación es positiva hacia un carácter joven, para el que prevé un brillante porvenir de nación saludable y pujante. Debemos preguntarnos hasta qué punto estas ideas de nuestro autor son originales o existen mediatizadas por su amistad con Francisco Grandmontagne, el escritor español finisecular que más se ocupó de la realidad hispanoamericana. Grandmontagne regresó de Argentina en 1903 (Salaverría recuerda en *Nuevos retratos* este regreso como un hito fundamental en la historia de la generación del 98) y se dedicó, en su trayectoria posterior, a describir la realidad económica argentina en un intento de regenerar España mediante una sólida política económica. La sintonía con el Maeztu anterior a 1916 es, por lo tanto, muy importante.<sup>78</sup>

El capítulo inicial va dedicado íntegramente a Buenos Aires. La morosa descripción del Río de la Plata nos permite empezar a detectar una orientación impresionista en la pluma de nuestro autor de la que se desprenderá en sus libros futuros. Salaverría nos expresa, en su primer contacto con la tierra americana, la emoción que le conduce a

---

<sup>78</sup> Para un conocimiento más exhaustivo de la interesante figura de Grandmontagne, que influyó decisivamente sobre la novela y el ensayo de Salaverría, remitimos a los siguientes libros: ESTÉBANEZ GIL, Juan Carlos, *Francisco Grandmontagne y la Generación del 98*, Burgos, La Olmeda, 1998 y LASARTE DISHMAN, Amalia C., *Francisco Grandmontagne, un noventayochista olvidado; de Argentina a España*, Madrid, Betania, 1994. Para un contacto directo con su propia escritura recomendamos *Los inmigrantes prósperos*, Madrid, Aguilar, 1933; *Páginas escogidas*, Madrid, Aguilar, 1966 y, sobre todo, *Origen del proceso argentino. Una gran potencia en esbozo*, Madrid, Diana Artes Gráficas, 1928, una síntesis de su pensamiento general. De más difícil acceso es el opúsculo titulado *El Ultraproteccionismo*, que reúne una serie de conferencias pronunciadas en 1908.

desmitificar la exuberancia que la aparición de América debería de suscitar en todo europeo. Buenos Aires, siempre en “perpetua renovación y ascendente marcha” no será nunca bella ni tendrá un río limpio; su virtud consistirá en perseguir siempre esta belleza propia de las ciudades europeas, en esforzarse siempre por alcanzarlo aunque la cruda realidad de su situación lo impida.

Es posible que en este objetivismo se oculte una declaración de intenciones: no mixtificar sobre la naturaleza de los lugares, no tratar de exagerar el pintoresquismo. Resulta curioso comprobar que cuando nuestro autor habla de Castilla señala constantemente la necesidad de fabular y de fantasear (*Vieja España*, 1907), y cuando trata de Argentina, de ceñirse a la realidad empírica sin interpretaciones telúricas. Esto se debe a la falta de historia. Historia y fantasía, como rezan todas las obras salaverrianas de ciclo castellano, se unen en una particular razón estética que intenta rejuvenecer una tradición. En cambio, ni la economía americana ni su historia pueden ser partidistas, puesto que todos los sujetos de aquella sociedad pujan ininterrumpidamente de forma individualista. Las clases sociales son infinitamente permeables, y la dominación de la naturaleza marca de forma indeleble el comportamiento de la cultura y el comercio, como no ocurre en Europa, un continente abrumado por su propio pasado.

La prosa modernista utilizada por nuestro autor, al ser una excepción entre la de otros libros, merece un comentario pormenorizado: la adjetivación es lujosa y sensorial, los períodos, largos y suntuosos, y la sobrepuntuación tiene que remitirnos inmediatamente al estilo azoriniano.<sup>79</sup>

El primer contraste importante entre el ambiente español y el bonaerense se produce observando a los transeúntes de la calle: “La gente esta no era filosófica a la manera del Mediodía, sino multitud confusa y rápida que iba espoleada por la ambición del dinero” [Salaverría, 1910b: 11]. A esta contraposición esencial de un mundo lleno de historia y otro que intenta integrarse en el modo anglosajón de concebir la vida humana dedicará Salaverría el libro *A lo lejos*, tres años después. Mientras *Tierra argentina* exploraba la realidad americana, su sucesor inmediato trataba de fijar una imagen internacional de España desde una posición presuntamente imparcial. Frente a la tierra baldía prestigiada por una historia gloriosa, Salaverría intenta sumergir al lector en una ciudad moderna llena de empleados apresurados, donde reina el civismo y donde domina la ciudad la cúpula del Parlamento, símbolo de la civilización sobre la Naturaleza y la barbarie.

---

<sup>79</sup> Desde 1906, Azorín y Salaverría son compañeros de redacción en el periódico *ABC*, en el que ambos despliegan su simpatía mutua por Maura, su entusiasmo por revitalizar la tradición hispánica y su ideario centralista.

Las observaciones engendran pensamientos políticos que nutrirán las páginas más polémicas tras el impacto de la Primera Guerra Mundial. En un lugar sin historia no tiene sentido un rey, y por eso nuestro autor elogia calurosamente el poder republicano en manos de unos burgueses notables, mientras que este régimen aplicado a España le parecería la máxima aberración. El espíritu comercial en Europa es influencia hebraica y rebajadora de la vida: en América es la perfecta expresión de la voluntad de dominio individual. Asimismo, la impresión de variedad étnica provoca asombro y admiración en nuestro autor, en un lugar en que conviven las etnias más distintas y sorprendentes, se hablan multitud de lenguas y se convive en relativa paz. Ahora bien, ¿qué pensaría Salaverría de esa misma variedad si existiera en España?

La inspiración romántica del estado moderno argentino ejerce una profunda impresión en las ideas de nuestro autor. Los grandes estadistas, juristas y políticos que, en el siglo XIX, conformaron la orientación moderna de la República del Plata (Salaverría los cita porque los conocía bien) le permiten acceder a unos códigos de leyes dictados a partir de una concepción idealista del Estado. Esto es de suma importancia para comprender el centralismo salaverriano, y algunas propuestas embrionarias que culminarían en la ideología de los redactores de *Hermes* (1917 – 1922) más próximos a Ramón de Bastera y, más tarde, en los impulsores e integrantes de Falange. Las teorías de los grandes padres de Argentina (Rivadavia, Alberdi y Sarmiento como ejemplos máximos) sirven para crear un estado que niega el federalismo, identificándolo con un cantonalismo oscurantista y provinciano, para luego postular como única capitalidad imaginable (“natural”) la ciudad de Buenos Aires: “No hagáis caso, lectores, cuando os hablen del sistema federal de aquel Estado; en la Argentina no puede existir el federalismo actualmente, porque Buenos Aires lo impide. Aquella es una nación unitaria, intrínsecamente unitaria” [Salaverría, 1910b: 41]. Todo hace pensar que Salaverría reproduciría estas doctrinas a un ideal de España centralizada alrededor de Madrid, ciudad irradiadora de civilización enfrentada a los focos insurgentes y anarquizantes de separatismo.

Aunque leamos en la *Introducción crítico-bibliográfica a J.M Salaverría* que “los conocimientos de la literatura hispanoamericana” de Salaverría “no eran tan detallados” [Petritz Ramos, 1960: 34], circunscribiendo la influencia de esa literatura al *Martín Fierro*, al cual dedicó dos libros y numerosos artículos, lo cierto es que nuestro autor se empapó de cultura argentina durante su primer período de vida en América (1911-1914), como demuestran fragmentos como el siguiente:

Ya desde antiguo, los grandes estadistas argentinos como Rivadavia, comprendieron que si quería salvarse la Argentina, necesitaba ser unitaria. El mismo Sarmiento insiste una y otra vez en resaltar la lucha tenaz entre el campo nómada, pastoril, bárbaro, y la ciudad abierta a la cultura europea [Salaverría, 1910b: 41].

Hay que anotar que, a la fuerza, Salaverría tuvo que leer historia argentina o discutir sobre ella en los ambientes que frecuentó para conocer, no sólo las doctrinas de Sarmiento, que circulaban abundantemente en multitud de ediciones de sus obras, sino las de personajes de obra no tan accesible, como el citado Rivadavia. Demetrio Ramos Pérez, en su estudio titulado “La expresión nacionalista de Rivadavia en el momento naciente de 1816” (*Boletín de la Real Academia de la Historia*, Núm.83, vol.3, pp.347-363) nos permite adentrarnos en la naturaleza de los textos de aquel hombre de estado: cartas y artículos no siempre escritos en Argentina, de muy difícil acceso hasta modernamente.

El segundo capítulo de la obra, *El ambiente*, se centra en el análisis de la sociedad bonaerense, sin aportar demasiadas ideas añadidas a lo ya expuesto, pero sí extendiéndose sobre las influencias filosóficas recibidas de Carlyle, Nietzsche y Emerson, a quien Petriz Ramos olvidó mencionar en su inventario de lecturas salaverrianas: “Parece que el sublime Emerson escribiera para la Argentina su famoso trabajo de “La confianza en sí mismo”. Bien es verdad que Emerson era yanqui, y todo el juvenil vigor de la América le brotaba del cerebro, como una ola natural e inconsciente” [Salaverría, 1910b: 45]. Salaverría se emplea a fondo para describir esta ola, consiguiendo reducir a mínimos la riqueza conceptual de su libro, reiterativo hasta la saciedad. Como suele ocurrir en sus ensayos, únicamente la narración de la propia experiencia vital y las estampas de paisajes logran desatascar la prosa del autor y amenizar su lectura.

La filosofía y la acumulación de saber científico y cultural son rechazadas por Salaverría como causantes de la parálisis en que ha caído Europa: “Todo huele acobardía en Europa, este anciano continente lleno de experiencia, que lo sabe todo, y porque todo lo sabe siente un miedo senil a todas las contingencias” [Salaverría, 1910b: 46]. Estos juicios enlazan directamente con el desprecio del literato que irá tomando cada vez más protagonismo en la obra del autor a partir de *La afirmación española* (1917), y que culminará *El instante dramático* (1934) con una grave acusación contra los intelectuales españoles, responsables de haber destruido España organizando la Segunda República. El hombre de acción que no teme ni a la muerte ni a la adversidad se opone al intelectual que, en su debilidad moral, es incapaz de crear riqueza o una visión engrandecedora de su patria. Salaverría extrae de Argentina el tipo humano que fijará en la obra *Espíritu ambulante* (1920),

para luego aplicarlo a la tradición hispánica convirtiéndolo en un garante de la conservación de los valores históricos.

De momento, el hombre jovial e incapaz para la tristeza se enfrenta con generosidad a la vida bajo un régimen político de plena democracia (para Salaverría, “democracia” es siempre “sistema parlamentario burgués”). Sin embargo, a diferencia de España, las diferencias sociales se circunscriben únicamente a la imposición del dinero, de forma que uno es más grande que otro en función de lo que posee. Como es notorio, el análisis salaverriano es bastante rudimentario. Las clases son permeables porque no han existido nunca estamentos.

La parte más interesante es la que afecta a las clases bajas, porque es la que permitirá a Salaverría negar la legitimidad de las doctrinas socializantes acusándolas de promover un dolor irreal, sobre todo en los libros *En la vorágine* (1919) y *Espíritu ambulante* (1920). Los servicios en Buenos Aires se prestan con naturalidad, sin rencores. Todo el mundo trabaja con la vista puesta en la propia fortuna, sin caer nunca en el pesimismo y el nihilismo que engendran la rebelión: la diferencia de clase no implica rebajamiento moral.

Las críticas al carácter argentino provienen de un excesivo aburguesamiento entre las clases dirigentes. La actitud hacia ellas es ambigua, ya que nuestro autor admira su energía pero censura su conducta moral y su materialismo extremo: “Como consecuencia de esta inusitada fiebre de negocios, de esta sed dionisiaca de dinero, la vida argentina ofrece un sabor particular de materialismo. Con toda su apariencia profunda, la vida argentina huele a superficialidad y a falta de ideales hondos” [Salaverría, 1910b: 60]. Otros autores de la época, como Azorín o Unamuno, descubrirían la vida burguesa en su pleno desarrollo no en Buenos Aires sino en Barcelona, expresando Unamuno juicios análogos al de Salaverría ante una ciudad en pleno hervor comercial que logra el desarrollo material pero descuida el moral.

Nuestro autor distingue dos tipos de materialismo, el culto y refinado de los griegos y el ingenuo de los caracteres jóvenes, orientado no hacia un ejercicio de cultura cosmopolita sino al mero engrandecimiento nacional a través del aumento de las fuerzas materiales, sin que les afecte problema moral de ninguna clase. Anunciando ya el contenido del tercer capítulo, Salaverría nos sorprende con una serie de aseveraciones sobre los hombres argentinos que, como suelen ser sus juicios sobre comunidades humanas, unen la arbitrariedad con la osadía y la certeza: “Les arrastra un deseo de vanidad, y otro deseo de satisfacer apetitos. Pero son apetitos inocentes: el lujo llamativo, los banquetes y, cuando más, el sostenimiento de una “hembra”, que quiere decir querida o manceba” [Salaverría,

1910b: 62]. Las actitudes consideradas escandalosas en España son toleradas en América porque allí se carece de virtudes caballerescas y aristocratizantes. Así explica nuestro autor lo que considera una extraordinaria voracidad sexual entre los argentinos:

En cuanto a la parte sensual que pertenece al círculo del amor, los argentinos, como todos los americanos, son perfectamente débiles.

El clima por una parte, la flojedad de la raza india progenitora por otra parte, con la poca disciplina moral y el abuso de la alimentación carnívora, hacen que el argentino, como el resto de los americanos, sufra mayores exigencias de la diosa Venus [Salaverría, 1910b: 62-63].

Estas notas sobre el ambiente que se respira en la capital del Plata se cierran con unas observaciones literarias de gran ayuda a la hora de determinar cuál era la opinión de nuestro autor sobre la escuela literaria simbolista, por la escritura modernista, si se quiere. Aunque la influencia de la prosa impresionista es evidente en las páginas de *Tierra argentina*, Salaverría denuncia todo lo que se sale de la innovación en el nivel discursivo, en una postura idéntica a la de los partidarios del anticosmopolitismo del lugar que le acogió. Para nuestro autor carece de sentido una literatura que no trate de reflejar la realidad patria de cada escritor:

Así también aparecen esos poetas americanos, obstinados en cantar las civilizaciones caducas de Europa, el dolor de las princesas tristes, la melancolía de los crepúsculos versallescos y los horrores del cansancio vital. Ya se ve que son palabras que salen de los labios y no de la intimidad del corazón: versos malos, generalmente, por lo mismo que son artificiales [Salaverría, 1910b: 63].

La reacción de Salaverría, enemigo literario declarado de Valle-Inclán y Rubén Darío, debe enmarcarse en el conjunto de reacciones adversas que levantó la escuela decadentista en la intelectualidad poética española, sobre todo a partir de la publicación de *Poesías* (1907), de Miguel de Unamuno, el texto esencial que se erigía como una fórmula definitiva de modernismo intimista, nacido de una lectura de la poesía romántica inglesa y el aprendizaje en José Martí y Joan Maragall, poetas más sencillos e ideológicos que Rubén. Sin embargo, los caminos seguidos por Unamuno, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez tienen muy poco que ver con las propuestas del dúo Salaverría-Basterra, unidos en su empeño de terminar con la literatura esteticista para implantar una escritura esencialmente patriótica, digna de transmitir los valores universales de la Hispanidad enfrentados a lo europeo. A los poetas argentinos que huyen de lo propio para escribir



sobre temas ajenos opone Salaverría a su admirado Walt Whitman, poeta de la realidad propia americana, y autor calificado de “sublime”, “sencillo” y “juvenil”.

Termina este tercer capítulo con una crítica idealista y paternal al “culto excesivo del dinero” practicado por los argentinos, porque los recursos deben destinarse a “cultura y espiritualidad, como en el Renacimiento italiano”, y porque “el dinero en manos del hebreo, es una cosa negra” [Salaverría, 1910b: 68-69]. Salaverría califica de hebreo todo comportamiento sospechoso de convertirse en un ejercicio de capitalismo acumulativo.

En el siguiente se analizan con tanta amplitud como superficialidad los rasgos psicológicos del argentino en relación a la cultura de su nación. Es donde Salaverría se nos muestra más decimonónico, en el peor sentido de la expresión, por su anhelo de catalogar y racionalizar a toda una sociedad en base a rasgos de carácter idealista. En definitiva, no consigue más que una enumeración algo caótica de rasgos de presunto carácter general: el argentino siente pasión por las carreras de caballos y aversión al ahorro. Su obsesión es conseguir una fortuna, y su pasión, la política. Siente una inclinación malsana por las revoluciones, y rinde toda clase de cultos a los personajes históricos que son el ejemplo máximo de caudillismo y espíritu guerrero. Le gusta ostentar y a ello dedica su vida entera. Su habla es refinada y escogida, sin las “feas intejecciones o blasfemias” a que está acostumbrado el español. La altivez del criollo, único ciudadano con derecho a ejercer poder político, es un reflejo del hidalguismo español mezclado con la indolencia del indio.

Quizás donde se muestra más realmente analítico es al exponer la realidad política del país. Los dos millones de europeos mantienen la nación activa mientras que los cuatro millones de criollos se pelean entre ellos para formar gobiernos absolutamente incompetentes. Por esta razón, las crisis no afectan a la vitalidad económica ni al crecimiento porque no se reflejan en la actividad dinámica del dinero interno, que los inmigrantes se encargan de mantener. Los contingentes llegados del extranjero evitan la ruina que causarían los directorios más irresponsables, mientras la pequeña burguesía, en su anhelo de paz y orden necesarios para desarrollar sus negocios, impide que prosperen nuevas revoluciones.

“El nepotismo es allí endémico y agudo”, declara Salaverría, y ni siquiera la “vieja España” supera a la Argentina en cuanto a corrupción de los sufragios y caciquismo. Resulta curiosa la anécdota del candidato Udaondo, cuyo lema lo autopresentaba como el “candidato de la moralidad”, como si fuera excepcional un político honrado. A esta realidad debe añadirse la propensión del pueblo a aplaudir el advenimiento de gobiernos dictatoriales y el patriotismo enfermizo que se enseña en las escuelas estatales, nutrido de

“leyendas” ambientadas en las guerras de independencia. Se aprovecha cualquier atentado para declarar el estado de sitio y suprimir libertades básicas: el pueblo no protesta contra los abusos anticonstitucionales perpetrados en nombre del mantenimiento del orden público, y Salaverría tampoco lo hace.

Los juicios sobre lo gauchos, aunque puramente librescos, románticos y previsibles, son de enorme importancia para entender la filosofía de la historia de nuestro autor. El gaucho, como el hidalgo, representa al tipo nacional por excelencia ya desaparecido. Nuestro autor concibe la civilización como un continuo proceso de demolición de las virtudes del pasado, reducidas a un papel marginal por doctrinas materialistas que acabarán destruyendo la vida humana convirtiéndola en un mero ejercicio mecánico de supervivencia. El deterioro de los paisajes vírgenes es la traducción a la naturaleza de este rebajamiento de la vida humana.

A causa de esta exposición de las opiniones sobre el gaucho y la “barbarie”, los dos libros posteriores dedicados al comentario del *Martín Fierro* (*El Poema de la Pampa*, de 1918 y *Vida de Martín Fierro*, de 1934) resultan reiterativos y poco interesantes desde un punto de vista conceptual, puesto que no aportan casi nada al organigrama ideológico del autor.

Por esta razón se vincula un hipotético movimiento de simpatía hacia España con la afición de los integrantes de las clases más altas a visitar las casas solariegas peninsulares de sus antepasados. Los argentinos, “dentro de ese mar plebeyo y cosmopolita, necesitarán volver sus ojos y su corazón hacia la madre original, hacia la cantera primitiva: España” [Salaverría, 1910b: 91]. Se conecta en este punto la obra salaverriana con la del citado escritor Grandmontagne, aunque los acercamientos postulados por cada uno difieran absolutamente. Para Salaverría la unión entre España e Hispanoamérica es una cuestión de espíritu señorial, de reconocimiento de la superioridad española, nación exportadora de prestigio histórico y valores morales. Para Grandmontagne, se trata de una solidaridad económica de la que deben beneficiarse ambas naciones, entrelazando sus culturas hermanas. Los trabajos de Maeztu formarían una postura intermedia entre las dos: reconocerían la excelencia del carácter peninsular como fuente de catolicismo y civilización, pero sin descuidar en ningún momento el aspecto económico a través del cual deberá regenerarse España para alcanzar la hegemonía que merece.

El cuarto capítulo constituye un monótono elogio de la vida campesina pampeana y un más interesante canto entusiasmado de las grandes formas que la Naturaleza adopta en las partes más salvajes de la nación. Salaverría abandona la ciudad, sube al tren y adopta el tono que mejor se adapta a sus capacidades estilísticas: el confesional y épico. El desierto

sigue a la Pampa, y al desierto sigue la andina provincia de Mendoza. Allí, nuestro autor se siente fascinado por los trajes femeninos y el ambiente español que se respira en la región más alejada de la civilización (Salaverría está tratando de identificar, como también intentará en *Paisajes argentinos*, de 1918, la intrahistoria americana con el elemento cultural peninsular).

La imitación de Azorín en estas descripciones de pueblos de Mendoza es especialmente notoria: nuestro autor recurre frecuentemente a los puntos suspensivos al final de los párrafos, a las enumeraciones llenas de comas, e incorpora sonidos en sus descripciones (sobre todo campanas y cantos de pájaros). A continuación, el estilo cambia por completo cuando Salaverría traslada su pluma a las montañas. Como la grandeza épica se acomoda más a su ideología reverencial, el colosalismo adquiere en este pasaje un alto nivel de perfección literaria. Nuestro autor, que parecía algo forzado intentando ser detallista, parece crecerse en este tipo de espectáculos. El fenómeno se repetirá en las páginas dedicadas a los grandes ríos Paraná y Paraguay, y en general en todos los episodios en que el autor quiere aproximarse a la perspectiva de los antiguos cronistas de Indias, que tanto admiraba. No es casual que los editores bonaerenses que reimprimieron *Vida de Martín Fierro* en 1943 seleccionaran el pasaje dedicado a los Andes entre los que completaban el volumen.

El quinto capítulo se titula *Los tipos. El gaucho, el payador, el compadrito y el atorrante*. De intención romántica y vocación deliberadamente decimonónica, nada extraña en un autor que tratará de refugiarse en la novela de tesis y el cuadro de costumbres para reaccionar contra el Modernismo y las Vanguardias, Salaverría narrará cómo la civilización hace desaparecer unos tipos que han de ser conservados, ya anacrónicos en 1870. El gaucho es una mezcla de hidalgo castellano e indio salvaje. Su descripción es sobria y certera, se basa en la literatura que sin duda leyó durante los tres años que permaneció en Buenos Aires. La parte dedicada al payador resulta interesante como pasaje de crítica literaria, ya que el criterio para valorar la poesía popular argentina será el mismo que se aplicará a la poesía vasca (*Alma vasca*, de 1921, e *Iparaguirre, el último bardo*, de 1932) y a la expresión culta de Miguel de Unamuno.

Según Salaverría, la expresión poética válida debe surgir del “riñón de la raza” y beber de las sencillas metáforas de que se vale la poesía desafectada del pueblo para conmover. Los mejores poetas vascos habrían imitado la dicción de los *versolaris*, mientras que Unamuno quiso introducir en la poesía un léxico ajeno a ella, convirtiéndola en un texto incomprensible desde un punto de vista emocional. Salaverría rechaza la innovación

como motor de la expresión poética, y atacará a los poetas argentinos modernistas porque han dejado morir la herencia de los payadores cantando temas exóticos, relacionados con París, Milán y otras ciudades y culturas antiguas europeas que no tienen nada que ver con su tierra. El pasaje resulta también importante porque es el primer lugar en que nuestro autor elogia el *Martín Fierro* de José Hernández, el único poema nacional argentino que se propuso rescatar del olvido las raíces locales.

Los otros tipos pintorescos de la República son el “compadrito”, hermano del chulo castellano y mezcla de caballero andante y pícaro delincuente al margen de la ley y el “atorrante”, especie de filósofo cínico automarginado de la vorágine civilizada de Buenos Aires.

En el siguiente capítulo, dedicado a clasificar a los argentinos por razas, Salaverría niega que el pueblo español fuera un exterminador de indios (señala a las masas actuales como prueba de lo falso de la acusación) y expone su visión de las colonizaciones americanas. Mientras el anglosajón se segregó nítidamente de los elementos nativos, llevando la “Biblia” bajo el brazo, para continuar su existencia europea en el nuevo suelo, el español llegó solo al continente y se unió a la mujer india para sembrar hijos y frutos que tomarían formas caprichosas y azarosas. Se trata de la primera vez que nuestro autor se para a reflexionar con amplitud sobre estas cuestiones, que desarrollaría en *Cuadros europeos* (1916) y, sobre todo, en *Los conquistadores* (1918). Más adelante, al terminar el capítulo, Salaverría volverá a este tema para arremeter contra los fríos calumniadores de España, que se unió a las razas más humildes en lugar de exterminarlas como sí hicieron los ingleses. Según él, la colonización hispana fue un acto de amor y de derramamiento sentimental, y todos los males se debieron a un primer momento apasionado que se corrigió. Nuestro autor está intentando fundamentar su nacionalismo en un concepto idealista de la patria no muy lejano del propugnado por Unamuno: España exporta valores y no métodos ni tecnología ni literatura.

Esta es la sentencia final del capítulo: “El mal político de América no viene de la crueldad española, sino de la negligencia democrática de España” [Salaverría, 1910b: 187]. Esto equivale a afirmar que la cordialidad natural y caballeresca de los españoles, su espíritu ingenuo y noble, fue incapaz de dirigir fundar una sociedad homogénea como sí fue capaz de hacerlo la personalidad fría, calculadora y previsora de los demás pueblos europeos. Mientras franceses e ingleses esclavizaban y exterminaban, los españoles se mezclaban en un caos irresoluto con los indios, provocando desorientación y falta de recursos.

El elemento italiano, el *gringo* desdeñado por los gauchos, contiene los valores opuestos a los del criollo, mezcla de sangre española e india, y se adapta mejor a los nuevos tiempos gracias a su carácter grosero y plebeyo. Mientras el criollo es caballeresco y tiende al nomadismo, el italiano es vil, ahorrador, astuto, se emplea en cualquier oficio bajo y se abandona a un sedentarismo absoluto. En cambio, los inmigrantes vascos se han convertido rápidamente en gauchos, cambiando sus costumbres montañosas y marineras por las ganaderas. Salaverría se deshace en elogios de este elemento compatriota suyo, insistiendo en que, lejos de inmiscuirse en la vida argentina, le prestó ánimo emprendedor y aristocracia de espíritu.

Los ingleses se han apoderado de la industria, las infraestructuras y el comercio exterior, mientras que los franceses atraen por su cultura brillante y corruptora. Unos rusos han fundado “colonias agrícolas bastante eficaces”, y en Misiones, soportando duras condiciones climáticas, “viven pobremente cultivando algunas parcelas de trigo y de maíz y criando unas tropillas de ganado”, lo polacos. Como se ve, el conocimiento real de Argentina por parte del autor es muy notable, aunque dijera que su intención no era la del estadista.

En la sección dedicada a la inmigración española, Salaverría se lamenta del poco caso que se hace de la cuestión en España. La emigración se produce de forma desordenada, sin que hombres cultos y emprendedores contrapesen la afluencia de gañanes y vagos. Nuestro autor elogia al doctor Gutiérrez (este personaje real reaparecerá en la novela *Viajero de amor*, de 1925.), fundador de un hospital ejemplar en Buenos Aires, pero se señala su carácter extraordinario. España está perdiendo su hegemonía en Argentina, y está abandonando su derecho legítimo a ejercer una influencia profunda en un territorio que le perteneció:

Los franceses se apoderan de la influencia literaria y educativa; los ingleses dan la norma de las modas y de los usos sociales; los italianos se hacen amos del teatro y del arte. Sin contar la invasión de los capitales ingleses, yanquis y alemanes.

He ahí un peligro que en España no preocupa a nadie; la influencia española en la Argentina desaparece, y el mal pasa desapercibido [Salaverría, 1910b: 174].

Salaverría considera a América como “un apéndice espiritual de España” que no debe romper sus vínculos con su antigua metrópolis. Por culpa de los gobiernos de Madrid, los españoles son cada vez menos importantes en la joven sociedad argentina, y su papel

cada vez más ridículo puesto que su falta de instrucción los relega a los puestos más ínfimos.

El último capítulo está dedicado a los valores argentinos, y ofrece un diagnóstico del estado de la enseñanza pública, un dictamen sobre su literatura y unas consideraciones finales sobre una futura confrontación entre Norteamérica y Argentina. Algunas ideas expresadas se presentan como aplicables para España:

Creo que muy pronto sentirá la Argentina una sensación de plenitud; entonces sobrevendrá un nacionalismo ostentoso y juvenil, cuya consecuencia será el imperialismo. Deseará dominar, atraer, absorber, ensancharse: será entonces cuando las pequeñas repúblicas que bordean el Plata y el Paraná vengán a fundirse en la Argentina, formando los Estados Unidos del Plata. Cuando la gran nación del Plata quede así formada, en el continente americano se mirarán frente a frente los dos colosos del Norte y del Sur, y surgirá la era de la rivalidad aguda. Serán dos adversarios fatales. La lengua castellana y la inglesa se opondrán, guerreando en los campos de la idea. [Salaverría, 1910b: 229].

La visión de Madrid, como en *A lo lejos* (1914) es negativa. La capital del estado no vertebraba a España, es incapaz de imponerse de una vez por todas a los regionalismos que tratan de fragmentar la nación, y la razón está en el carácter convencional y no “natural” de su fundación, debida a una decisión política más que a una necesidad real estatal:

Ciertamente, la obstinación que emplearon los españoles en fundar a toda costa una ciudad en tal paraje, demuestra la visión civilizadora de aquellas gentes, y el ojo certero con que a veces descubrían el porvenir. Las hambres, la bravura y contumacia de los indios, las pocas riquezas naturales, todos estos obstáculos no fueron bastante motivo a contrariar la fundación de Buenos Aires. Era una ciudad *necesaria*, a diferencia de otras ciudades *convencionales*. Estas se fundan por necesidad del momento, por arbitrio de los hombres, y aun cuando alcancen un momento de auge, después se arruinan y desaparecen. Las otras, las ciudades necesarias, parece que surgen ellas mismas del terreno; son las ciudades estratégicas de la civilización; aunque sufran crisis momentáneas, pasadas las circunstancias adversas vuelven a resurgir y prosperar. Ejemplo de las ciudades convencionales es Madrid, hija del arbitrio de Felipe II, ciudad condenada a perecer algún día, para no resurgir jamás; y ejemplo de ciudades necesarias son Alejandría, Constantinopla, París [Salaverría, 1910b: 192].

El desdén hacia Madrid es un ejemplo de “pecado” cometido contra España de los que Salaverría se desvinculará amargamente en *La afirmación española* (1917). Sin embargo, la preocupación por los auges y las crisis de los pueblos ya rebela un interés por la

superioridad e inferioridad de unas civilizaciones o ciudades sobre otras, ya hay intentos de construir una teoría de los imperialismos o las hegemonías.

Entre estas disertaciones sobre política e historia de las naciones implicadas en el desarrollo de Argentina, nuestro autor inserta alguna cita directa de Sarmiento, lo que demuestra su conocimiento a la altura de 1910:

El gran Sarmiento, cuando hablaba de los ríos argentinos, llenábase de indignación y amonestaba a sus compatriotas, que no sabían o no querían usufructuar la riqueza natural con que la Providencia les dotara. Culpaba Sarmiento a los españoles de esta insuficiencia para la navegación, y decía que el gaucho, hijo próximo del español, prefería lanzar su caballo al agua, cruzar el río a nado y seguir cabalgando, sin detenerse a construir naves y utilizarlas como vehículos comerciantes [Salaverría, 1910b: 197].

Son muy interesantes los juicios sobre cultura Argentina a la altura de 1910, puesto que aportan opiniones que muy raras veces se harían explícitas en libros de tema español:

A raíz de su independencia, tuvo la Argentina un amago de surgimiento literario, meramente indígena e hijo de la raíz española. El poeta Echeverría logró dar en algunos versos sinceras impresiones del país; Sarmiento, la figura más genial de la nación, compuso dos libros, *Facundo Quiroga* y *Recuerdos de Provincia*, que son la cosa más sólida que en psicología americana se ha escrito hasta ahora; y después Fernández, un escritor semiculto, como jugando, escribió el *Martín Fierro*, verdadera epopeya gauchesca. Pero esta literatura, como digo antes, nació de las fuentes españolas e iba dedicada a un grupo de gentes que todavía vivía *en criollo*. Vino luego la inmigración tumultuaria y arrolladora, y esa literatura de raigambre hispano-criolla tuvo que ceder el paso a nuevas corrientes literarias.

Actualmente, todo está revuelto allí, todo anda difuso y en contradicción. Llegan en los transatlánticos libros de Italia y de Francia, y el público los devora anárquicamente, sin que de esa comida voraz quede ninguna substancia. Las distintas masas coloniales se nutren con lecturas de sus respectivos países; el público indígena recoge todo cuanto le arrojan; y el resultado es la confusión, la anarquía de gustos y orientaciones espirituales. Hay una gran voracidad, una *curiosidad de todo* el mundo; pero falta un sistema y una orientación propia, como en los demás respectos de la vida. Y como de Europa llegan las novedades literarias, sucede que la literatura del país no merece mucha atención. Me contaba el joven poeta Manuel Gálvez, con justa amargura, que los libros criollos suelen caer en el mayor de los olvidos, mientras los libros italianos o franceses, por ser extranjeros, ganan pronto la estimación del público [Salaverría, 1910b: 214-215].

El desdén hacia el modernismo es expresado con total nitidez:

Los escritores criollos suelen aficionarse por las cosas vagas y liliales; se enamoran de las escuelas modernistas; beben en la fuente de París; cantan cosas ajenas a la Argentina; se pierden en ridículos comentarios sobre el Trianón y sobre las brumas bulevardescas; y entonces el público no les hace caso... Cantaran y comentarán densamente las cosas americanas, y otro sería el destino de sus libros. Lo prueba Sarmiento, que es leído asiduamente hoy todavía, puesto que se halla tan fresco como en su primera edición; lo prueba el Martín Fierro, cuyas ediciones se agotan en cuanto se imprimen.

La manía decadente y modernista, tristemente ñoña, no respeta ni a los ingenios más claros y robustos. Ahí tenemos a Leopoldo Lugones, talento fuerte, erudición vasta, estilo abundante y sólido, inteligencia enciclopédica; ha escrito libros tan firmes como el *Imperio Jesuítico* y la *Guerra Gaucha*; sin embargo, cuando quiere versificar cae en las mismas debilidades que el último de los poetastros, componiendo versos afeminados y bulevardieros [Salaverría, 1910b: 216].

Más juicios, alguno certero, reaparecerían en *El poema de la Pampa*:

Tienen otra manía los escritores de aquel país, que es el afán de lo monstruoso, de lo genial, de lo trascendente. Parecen estar henchidos de la infantil vanidad de Victor Hugo, o de la morbosa vanidad de Napoleón. No se resigna ninguno de ellos a ser menos que un genio; toda la nación argentina, y sus hermanas próximas, Uruguay y Chile, padecen de esta obsesión enfermiza por lo genial. Carecen aquellos pueblos de reserva, de contención y de crítica. Es como si una charanga estuviese tocándoles continuamente al oído marchas triunfales.

Pero se observa en sus escritores una dispersión de aptitudes y de tentativas, al modo de quien busca el camino de la gloria y ataca, para encontrarlo, multitud de senderos. Un mismo escritor suele intentar el periodismo, la política, el verso, el cuento, la historia, como Lugones; o escribe poemas heroicos y libros sobre enseñanza, como Ricardo Rojas, cuyo libro sobre el *Nacionalismo* es obra de veras considerable. Pero a veces se encuentra aún allí el escritor discreto y concienzudo, que hace su libro sin mirar a la genialidad y le resulta un libro perfecto. Este es el caso de Enrique Larreta, que ha escrito su bella novela de *La gloria de Don Ramiro*, sobre motivos del tiempo de Felipe II [Salaverría, 1910b: 216-217].

### **3.6.2.- Paisajes argentinos.**

*Paisajes argentinos* fue publicado en Barcelona por Gustavo Gili en 1918. Su contenido es absolutamente independiente de *Tierra argentina*, y su estructura básica se aleja de los capítulos largos en que se dividía la obra de 1910 para acercarse a la utilizada en *Cuadros Europeos* (1916), basada en pequeñas escenas o reflexiones que se reúnen en torno a



un mismo motivo, mucho más ágil y dinámica. Los capítulos (un total de 15) se dividen en breves secciones que analizan detalles de los lugares visitados, evitando las reiteraciones de que adolecía *Tierra argentina*. La intención salaverriana parece decantarse hacia un modelo concreto de literatura de viajes, haciendo que sus libros se parezcan cada vez más a una colección de pequeñas observaciones más que a un ensayo generalista como intentaba en su primera incursión en el género.

Sin embargo, la sensación que transmite el Salaverría viajero sigue siendo la de un hombre que no deja de glosarse a sí mismo antes de explicar lo exterior en completa independencia. Nuestro autor sigue debatiéndose entre la veracidad y la proyección de sus lecturas, sin decidirse claramente por ninguna de las dos opciones: “Sí; al descubrir las islas frondosas, surgiendo de las plateadas aguas del gran río, yo no soy el hombre actual, de bigote lacio y frente científica; soy, al revés, un muchacho crédulo que lee una novela de Julio Verne” [Salaverría, 1918c: 12].

El viaje aparece en este libro como una constante huida de uno mismo a través de los ensueños. Los ensueños son engendrados por las realidades exteriores, pero estas no dejan de permanecer en un segundo plano en la sucesión de emociones en que nos sumerge el autor. En *Tierra argentina* el viaje era ya una evasión de las limitaciones de la persona física, se valoraba la distancia respecto a la civilización como un índice de realización personal, y el exotismo no era tanto el abandono de los problemas políticos y existenciales como su solución práctica, porque el alejamiento hacia tierras vírgenes moldeaba al ser humano mejorándolo.

Ocho años más tarde, ya no importan tanto el valor de las hazañas heroicas ni la exploración. Salaverría valora más la fantasía, la complejidad espiritual del espectador, como origen del goce viajero, sin la cual la aventura carece de sentido: “De tal modo, que el ánimo está preparado para todo fenómeno fantástico. Si nos dijeran que un tigre ha rugido entre los cañares de la orilla, lo consideraríamos muy natural; tampoco nos extrañaría ver avanzar una banda de indios armados con agudas lanzas” [Salaverría, 1918c: 16].

Otro nuevo talento salaverriano consiste en disimular de forma más madura sus constantes digresiones filosóficas fundiéndolas con las formas naturales que contempla, sin discriminar netamente el texto descriptivo del argumentativo. Así, las confluencias de los afluentes con el Uruguay suscitan meditaciones existenciales:

Los arroyos, como las vidas, ofrecen rasgos característicos en su momento terminal. Hay arroyos trágicos, como hay vidas de tragedia. Los que caen al mar o al río caudaloso desde una

altura, en forma de cascada, son arroyos dramáticos, inquietos y violentos, que corresponden a las vidas trágicas de un César, de un Borgia o de un Cromwell [Salaverría, 1918c: 18].

Otros ríos terminan serenamente, como las personas sencillas, austeras o filosóficas. Los pequeños afluentes del Uruguay son de este último tipo, mansos, obedientes a los obstáculos que se presentan ante su curso.

Las primeras estampas del volumen, como en *Tierra argentina* y *Cuadros europeos*, se refieren a la navegación, contienen ricas imágenes acuáticas (el río Uruguay es el objeto de descripción en lugar del mar) y elogian la única forma de viajar que mantiene su encanto porque sigue entrañando cierto peligro. La añoranza de los tiempos en que era posible explorar es una lamentación constante en el ciclo americano de viajes salaverrianos.

Las meditaciones sociológicas que ofrece son muy parecidas a las de *Tierra argentina*, e incluso a las de *Vieja España*, lo que demuestra que el espíritu final de las obras no es muy diferente, aunque hayan variado sensiblemente el estilo y la estructura de los materiales:

El hombre y el vapor son enemigos por necesidad, opuestos entre sí, mutuamente incomprensibles. El hombre a caballo no comprende la prisa, ni el entusiasmo codicioso que lleva el vapor, porque él aprecia mucho más el sangrante churrasco devorado en la rasa llanura, que los suculentos manjares comidos en cerradas habitaciones [Salaverría, 1918c: 22].

La tesis primigenia sigue siendo un elogio de las zonas terrestres que aún conservan algún prestigio romántico, exótico, que puede provenir tanto de la historia como de la despoblación. La literatura de viajes salaverriana es un canto antiprogresista, y las páginas dedicadas a Argentina responden a esta orientación conservadora elogiando la vida nómada gauchesca, superior en todos los sentidos a la existencia urbana, febril y desnaturalizada.

Frente a lo que afirma Petriz Ramos en su *Introducción crítico-biográfica*, nuestro autor conocía perfectamente la literatura decimonónica argentina, o como mínimo sus polémicas fundamentales, y era consciente de que se situaba del lado de la “barbarie” a la hora de trazar el porvenir de la República del Plata. En política, era todo un romántico unitario, y la prosa nacionalista de la Generación del 37 le sirvió como modelo literario a la hora de unir el fervor patriótico, la concepción de la página literaria como propaganda nacionalista, con una retórica tan jurídica como impulsiva.

En *La docta Córdoba*, segundo capítulo de la obra, fechado en febrero de 1911, observamos cierto cambio ideológico respecto a *Tierra argentina* y *A lo lejos*, los textos donde el autor se mostraba más fascinado por el dinamismo y el cosmopolitismo bonaerenses. Aquí canta la vida retirada y religiosa de una población que mantiene su

carácter y sus rasgos españoles. Elogia la abundancia de criollos, el austero manteo de los sacerdotes y la historia de la ciudad. Hay campanadas, algo que echaba de menos en América. El elogio de Córdoba es de un pueblo que sabe enriquecerse sin perder su carácter tradicional: “Algo hay, sin duda, en el ambiente de Córdoba, algo que no se puede tocar ni apenas definir, y que para ser expresado se requiere emplear la palabra difícil, la palabra muy pocas veces lícita: la palabra señorial” [Salaverría, 1918c: 31].

A continuación define el concepto de “señorial”, subrayando que no depende de la riqueza o el lujo fastuoso ni de la sanción del vulgo burgués. Es más, en su definición cabe una valoración más positiva de todo lo que no existe revestido de materialidad:

Lo señorial quiere decir noble, y esto de noble es un compuesto de cultura, de inteligencia, de arte, de cortesía, de bondad, de discreción, de medida, de caballerosidad, de buen gusto, de calma, de saber limitarse, de huir de la exageración como del diablo, de no entregarse a la última moda puerilmente, de apartarse de lo “snob” y de conservar siempre los prestigios de su personalidad... [Salaverría, 1918c: 32].

“Conservar” es el verbo clave en esta apreciación de la idealidad de cada lugar. La Historia es el valor virtual que ennoblece y hermosea una ciudad, un pueblo, un palacio, una construcción humana. Encontramos en este capítulo una bella descripción del edificio de la universidad, con toda su austeridad clásica. Hay que tener presente siempre que el oficio de delineante permitió a Salaverría ser un maestro en la descripción de monumentos arquitectónicos.

El tercer capítulo del libro narra el viaje a las remotas misiones jesuíticas del país en compañía de un amigo, el señor Errecaborde. Esta aventura por el interior desconocido del país ya fue explicada en 1910 (la crónica editada en 1918 viene fechada en noviembre de 1909), pero este segundo relato de la misma expedición es mucho más rico que el anterior, quizás porque el estilo simbolista que deseaba emplear el Salaverría de 1910 se centró en el paisaje pero impidió la narración llana y convencional de la andadura, como en una novela de Verne o Salgari.

Lo que permanece idéntico es el entusiasmo por visitar las zonas menos civilizadas del país, las regiones de Entre Ríos y Misiones, donde aún hay indios y el paisaje es exótico. Salaverría se nos presenta más que nunca como un “alma de explorador” dotada de una gran “fantasía de viajero”. Observemos que la virtud de la valentía ha pasado a un segundo término, sustituida por la imaginación.

En la crónica se elogia la actividad civilizadora de los jesuitas en Santo Tomé, y debemos considerar esta admiración como una aprobación indirecta de la colonización

española. El relato incluye interesantes retratos de tipos, en los que se advierte la profunda admiración que sentía nuestro autor por los espíritus nómadas, que él mismo llamaría, en 1920, “ambulantes”.

Mis compañeros de viaje buscaron en sus maletas y sacaron sendos revólveres, que prendieron de sus cinturas. Yo no tenía armas. Esta ausencia de previsión me avergonzó bastante y me dejó en situación de manifiesta inferioridad.

Entonces, viendo mi actitud humillada e indefensa, alguien me alargó un revólver que sobraba. Como el revólver era de grueso calibre y yo carecía de cinto y de funda, me ví perplejo ante aquella arma, que no sabía en donde aposentar. Opté por guardarla en el bolsillo de la chaqueta [Salaverría, 1918c: 43].

La actitud ambigua (fascinación unida al temor) ante el ejercicio de la aventura y la violencia permite al autor ofrecer anécdotas de gran amenidad. Es una constante en la obra de nuestro autor que las confesiones mejoren sustancialmente la calidad de los textos. En ningún momento se nos presenta el autor como un aventurero experimentado, sino como un inadaptado hombre de letras que se desprecia un poco a sí mismo al verse incapaz de actuar resueltamente.

Las actitudes enfrentadas de este escritor tímido y acomplejado frente a los colonos polacos y rusos que habitan los míseros pueblos de la zona son otra buena fuente de análisis de su particular ideología: “Los cuerpos toscos, las caras feas y juanetudas, y un olor a grasa y sudor rancio... Pero su impresionante misticismo les disculpaba de todas las imperfecciones físicas” [Salaverría, 1918c: 52]. Los colonos son desdeñados implícitamente por su rudeza y su existencia primitiva, pero Salaverría admira la orientación trascendental y religiosa de su trabajo incansable, es decir, su dogmatismo. Las mujeres eslavas besan el polvo en el templo, todos cantan angustiosamente durante el rito cristiano: el espectáculo que angustiaba e indignaba al Salaverría de 1906, ahora le causa admiración.

El hallazgo de Santa María Mártir, antigua colonia jesuita (o “falansterio místico” como lo llama el autor), edificio barroco fortificado en estado ruinoso, despierta su entusiasmo y lo obliga a emplearse a fondo como estilista en la descripción de un lugar tan romántico.

Cierran el relato los juicios acerca del pueblo en que finaliza el trayecto: Itacaruaré.

Yo no he visto en toda mi vida un pueblo más extraño como el de Itacaruaré. Era pueblo, pero al mismo tiempo carecía de realidad. Existía de hecho, pero no de derecho... En suma, era un verdadero pueblo americano, ligeramente fantástico, algo cómico por su duplicidad de cosa efectiva

y no existente, y sin embargo admirable como una concepción de Walt Whitman [Salaverría, 1918c: 59].

Como una versión rural de Buenos Aires, Itacaruaré carece de historia y de carácter tradicional, es una amalgama de gentes y culturas distintas, pero transpira una juventud entusiástica que no se encuentra en lugares avejentados por la cultura.

Como el capítulo anterior, el cuarto, titulado *Los Andes*, es una relación fechada en 1909, y se centra en el particular mundo montañoso de Mendoza.

Los Andes provocan un mal imaginativo opuesto al que provocan las demás cordilleras. Los Andes deprimen porque no contienen vida ni sinuosidades, no inspiran la sensación plétórica y entusiasta de las cordilleras europeas, cualquiera de ellas. Su paisaje lunar e inquietante, también descrito en *Tierra argentina*, no busca el efectismo titánico del texto publicado ocho años antes e intenta relatar con mayor detalle los efectos psicológicos producidos por los fenómenos más espectaculares de la Naturaleza. Estos efectos serán nuevamente objeto de estudio en otros libros de viajes del autor como, por ejemplo, las descripciones de las cuevas de Artá y del Dragón en el libro *Viaje a Mallorca* (1934). Salaverría no puede evitar las meditaciones metafísicas y existenciales de corte barroco y clásico. La contemplación del erial andino suscita ideas de renuncia y ascetismo: es posible la no vida, la ausencia de todo movimiento e inteligencia. Cualquier acto humano fruto de su sed de inmortalidad (hazaña, descubrimiento, obra literaria) es de una humildad aplastante ante las moles creadas por Dios o la Naturaleza. Puede establecerse una conexión entre las últimas meditaciones del capítulo con el final de *Las sombras de Loyola* (1911), donde se afirmaba que cada uno de los seres humanos perecerá y nada quedará de él. La Eternidad y la Inmortalidad no son más que inventos pensados para hacer soportable la existencia o mantener activa una institución con poder efectivo sobre los destinos de los hombres. La imaginación engaña a la persona para que pueda seguir sumida en una “vorágine de las ilusiones”. Todo es distracción. En cambio, un paisaje como el andino bien puede querer decirnos que es muy posible que en el futuro el mundo pueda ser una bola yerma e inhabitable. La vanidad humana sólo puede habitar en lugares amenos, poblados, tranquilizadores. Los valores culturales y comunitarios son un pacto para no evidenciar la estupidez total y básica que es el mundo humano, suma de autoengaños, de vanidades necesarias para sobrevivir y sobreponerse a la angustia: “Que venga el tren a llevarnos, rumbo a las tierras normales, sociales, llenas de gratas mentiras. Volver a contemplar los árboles, las flores, los pájaros, los pueblos. Sumirnos en la enorme ilusión del mundo rodante y agitado” [Salaverría, 1918c: 86].

El quinto capítulo de *Paisajes argentinos*, titulado *Aspectos de Montevideo*, enlaza indirectamente con las apreciaciones sobre Córdoba. Salaverría llega a la capital de Uruguay en tren desde Buenos Aires. Las primeras impresiones son de calma y tranquilidad. Se observan una laxitud y una holganza extraordinaria entre los habitantes de esta ciudad desconocida. Sus plazas minúsculas y ajardinadas resultan ideales para la meditación. Montevideo es una gran ciudad relativamente silenciosa comparada con Buenos Aires. Por eso, se concluye, ofrece todo tipo de facilidades para que prosperen la literatura y el pensamiento, porque se une el cosmopolitismo a la tranquilidad.

Salaverría elogia sus parques porque parecen más monte que jardín. La asimetría, la libertad concedida a la Naturaleza para adornar a su arbitrio son valores apreciados por nuestro autor, romántico deliberado. Quizás la descripción de estas zonas ajardinadas nos aporte una prueba de que nuestro autor conocía a Sarmiento o dominaba las polémicas decimonónicas (la cursiva es nuestra): “Esta sería, probablemente, la fórmula ideal de la *civilización*: una vida que no huyese tanto como huye la nuestra de la naturaleza, ni que se acercase demasiado a ella: una vida de sabio equilibrio, que evitase caer en el decadente refinamiento artificial y en la *barbarie* del primitivismo” [Salaverría, 1918c: 94-95].

En las playas, Salaverría inicia una serie de reflexiones sorprendentes porque, sin acompañarse de un comentario aclaratorio, parecerían contravenir la esencia de todo su pensamiento político y sociológico:

Pongamos cuatro filósofos en una isla, y al momento disputarían, yéndose cada cual por su lado; pongamos en esa misma isla cuatro personas vigorosas – César Borgia, Pizarro, Bismarck, Chamberlain- y al instante se despedazarían entre sí, o cada uno por su lado marcharían a buscar aventuras. Pero los medianos se buscan, se unen, se encuentran bien juntos, instituyen leyes, crean autoridades, ponen hombres armados para la defensa del estado, construyen casas y ferrocarriles, escuelas y hospitales, periódicos y parlamentos [Salaverría, 1918c: 98].

Los filósofos deben corresponderse con los mejores, los sabios, los que deberían regir la sociedad según una teoría jerarquizadora como la que desarrolla Salaverría desde *El perro negro* (1906). ¿Cómo armonizar estas doctrinas aristocráticas con este aparente elogio de la burguesía, la clase materialista y mediocre por excelencia? Finalmente, su conclusión es la siguiente: “Sin la compenetración de las medianías, ¿qué suerte hubiera corrido la humanidad? Es ello creer con Carlyle que todo se ha hecho por la acción de los “héroes”; pero la realidad nos dice que la civilización es obra de las medianías” [Salaverría, 1918c: 98].

La contradicción, sin embargo, es ilusoria. Se trata de otorgar a la masa el poder ejecutivo de las directrices ideadas por los grandes genios, los “caudillos”, los “paladines

iluminados quienes, siendo consecuentes con el pasado, lanzan a su pueblo hacia el futuro profetizado” La confianza en el genio individual de un rector no deja de reconocer la necesidad de una masa propulsora que catapulte el talento superior que finalmente, deberá gobernar según el dictado de unos valores universales e indiscutibles.

Además, no hay que olvidar que los textos, aunque reunidos en un libro en 1918, fueron escritos entre 1909 y 1912, época en que la ideología salaverriana aún se encontraba en estado embrionario. A partir de 1914, los rasgos básicos de su programa político son unívocos e inconfundibles y abandonan toda posible vacilación. El obrero es un ser grosero que no merece ningún papel político. Toda energía intelectual tiene que orientarse hacia la unidad nacional entendida como una idea trascendente.

En el sexto capítulo de su libro, Salaverría vuelve a situárenos en un tren (la tribuna que siempre prefiere a la hora de contemplar un país) para describirnos una curiosa tendencia o vocación colectiva común a todos los argentinos, lo que denomina *La tentación agraria*. Mientras escucha y observa a los pasajeros de su vagón, a los individuos de variado origen que le rodean, se da cuenta de que todos ambicionan enriquecerse mediante la ganadería o la siembra. Anuestro autor admira el peculiar carácter de estas gentes que lo arriesgan todo a una sola operación bursátil o mercantil. En lugar de ahorrar mezquinamente, el argentino se lanza a explotar tierras desconocidas: si gana, se vuelve increíblemente arrogante y, si pierde, vuelve a empezar como si nada hubiera ocurrido. El argentino es fuerte en la desgracia y constante en su empeño por enriquecerse a toda costa ignorando los naufragios.

Un espíritu juguetón y aventurero, heroico porque desprecia al destino, convierte a los argentinos en personas optimistas: “La temeridad presta a la vida americana un tono ágil, vigoroso y alegre” [Salaverría, 1918c: 105]. Salaverría mismo confiesa haberse sentido contagiado de la fiebre agrícola propia de los colonos. La vida europea, aplastada por siglos de cultura plúmbea, desactiva los instintos. En cambio, la vida argentina invita a practicar una actividad ruda y reconstituyente que se corresponde con un espíritu de realización viril: “Todas estas especulaciones mentales con que distraemos nuestras horas, ¿no serán un poco femeninas? Lo viril, lo masculino, es el trabajo muscular sobre la tierra; lo noble es el esfuerzo que va de nuestra voluntad a la tierra, en un viaje de simpatía amorosa que tiene por fin la concepción” [Salaverría, 1918c: 111].

El autor insiste varias veces en que esta tentación no tiene nada que ver con un deseo ascético de origen especulativo. No se trata del ideal epicúreo u horaciano de la vida apartada y filosófica, sino una vida activa, mundana y exenta de toda complejidad

intelectual: una vida instintiva, natural, laboriosa y libre. En el imaginario salaverriano no hay lugar ni para los místicos ni para los intelectuales quietistas: se está reivindicando el trabajo puramente físico, el que no exige ninguna operación mental compleja: “Olvidé el huerto horaciano, excesivamente intelectual; olvidé la afición bucólica del siglo XVIII, motivo, cuando más, para decorar tapices. Estas manos ¿por qué han de rehuir la herramienta áspera?” [Salaverría, 1918c: 111].

Este desprecio del apartamiento no es un elemento novedoso en las páginas del autor. Desde textos muy anteriores, como *Vieja España* (1907) y *Las sombras de Loyola* (1911), se criticaba duramente a figuras como San Juan de la Cruz y Fray Luis de León, reivindicándose a Íñigo de Loyola y Santa Teresa de Jesús como ejemplos de santos que no desvirtuaban la vida terrenal enfrentándose a ella sin intentar afeminar ni debilitar el espíritu humano mediante una religión emocional y cordial.

El séptimo capítulo, íntimamente ligado al siguiente, está escrito en prosa poética. Salaverría otorga voz a las semillas argentinas, como antaño se la dio al perro negro, para articular sus pensamientos. Ante la fertilidad exuberante argentina, se le despiertan al autor sentimientos de comunión con la naturaleza y satisfacción ante el espectáculo de la abundancia. El octavo capítulo, el *Canto del emigrante*, forma pareja con el anterior aunque en él se abandone el lenguaje metafórico. En lugar de concedérsele la voz al objeto del canto, esta vez es Salaverría quien se presenta a sí mismo como un caso de emigrante español. En este canto se critica la vida confortable de Europa, apartada de la tierra y de cualquier valor de lucha. Es frecuente en el ensayismo salaverriano la oposición de los ideales bloqueados de los países europeos a la autenticidad de la existencia americana. Los emigrantes abandonan un horizonte limitado para integrarse en un territorio sin fin cuyas posibilidades son infinitas. La voluntad de dominio sobre los empleos, las llanuras y los pueblos incivilizados puede extenderse sin el lastre de una moral envejecida. Argentina es la tierra propicia para el advenimiento del Superhombre: no existen barreras intelectuales ni control conceptual: cualquier fenómeno es posible. Las únicas barreras son naturales y constituyen más un reto que una limitación: “Decrépita Europa; avaro país del ahorro; patria de la prudencia y del temor, de la medida y de la minuciosidad, de lo reglamentado y de lo limitado: vieja Europa, ¡adiós!” [Salaverría, 1918c: 123].

En el último capítulo, *Aspectos de Buenos Aires*, Salaverría trata de adentrarse en la vida cotidiana de unos ciudadanos que considera más cosmopolitas que el madrileño tipo. Intenta desentrañar la vida nocturna de la capital argentina, y entender de dónde proviene la jovialidad ambiental de la ciudad. La respuesta es sencilla: Salaverría no encuentra viejos



por las calles. El exceso de vitalidad hace que haya relativamente pocos. En cambio, los países mezquinos, ahorradores y pobres están llenos de ancianos acartonados. Se escatima la acción y, por lo tanto, se desvirtúa la vida. En Argentina no sólo llegan los barcos llenos de personas afanosas por trabajar sino que la vida de esas personas se apaga pronto de puro intensa.

Tampoco hay gatos porque los hogares se hacen de repente, entre recién llegados que no quieren conservar los hábitos ni los recuerdos de la patria que dejaron. Estos detalles revelan el espíritu observador propio de nuestro autor, y también su talento natural para el raciocinio sociológico, aunque los prejuicios acaban empañándolo. Otro ejemplo de ello es la solución al enigma de por qué los escaparates bonaerenses son tan llamativos: el argentino no es glotón, sino que lo que le pierde es la ostentación del lujo.

Las estampas de la “City” financiera no aportan mucho más a las de *A lo lejos* (1914) ni se diferencian de las de la novela *Viajero de amor* (1925): todo es confusión, marea humana, caos, ruido y tumulto. ¿Por qué a Salaverría le produce entusiasmo este ambiente? ¿Contradicción con su horror a la masa, expresado desde 1906 en sus sucesivos ensayos políticos? La codicia americana es sincera, carece de rencor. Ama la competencia y desdenea la intriga, el odio y la venganza. En Argentina todos ejercen su voluntad de dominio libremente, sin escamotearla ni disimularla. Es el resentimiento de las masas mezquinas lo que molesta a Salaverría, no las aglomeraciones en sí. En Buenos Aires todos triunfan, hasta el último y menos instruido de los inmigrados españoles, porque nadie se siente vencido, hay optimismo y los fracasos se interpretan como nuevos puntos de partida. No hay burgueses, ahorradores y materialistas, sino triunfadores heroicos que parten de la nada como Marcos, protagonista de *El oculto pecado* (1924) o Pablo Ansorena, el *Viajero de amor*, del año siguiente. La ostentación es un fin legítimo, el ahorro y la reserva son los índices de la enfermedad moral.

La misma marea humana observada en España le causaría repugnancia por la hiel que acumulan los plebeyos contra quienes conservan hábitos aristocráticos y capacidad de mandato. Lo que tonifica en Argentina repugna y deprime en Europa, una tierra exhausta. Una interesante sección del capítulo está dedicada a los anuncios de periódico, el mejor historiador de Argentina. Los tratos se hacen con rapidez, las relaciones laborales carecen de rencor y de reserva, las pérdidas o las ganancias dan saltos vertiginosos, las tres cuartas partes de los médicos se anuncian como expertos en nervios, se anuncian tónicos y reconstituyentes, hay fatiga mental y una hiperactividad que fascinan a Salaverría, en otros libros un degustador de la quietud y la reflexión solitaria.

Otro lugar predilecto de observación son las farmacias, adonde van los ricos a confesar su temor a la muerte. El terror generalizado a la inactividad, la depresión y la fatiga es otra de las características de la sociedad bonaerense, como lo es el endiosamiento de la medicina porque revigoriza los cuerpos exhaustos.

La colocación de este capítulo al final convierte la estructura de *Paisajes argentinos* en la contraria que la de *Tierra argentina*, que se inicia con las estampas dedicadas a Buenos Aires para pasar luego a las de provincias, resultando el libro demasiado reiterativo hasta la mitad del volumen. Aquí diversifica la materia y sintetiza con una prosa menos morosa, más suelta, más expresionista que impresionista. La nueva opción estilística hace ganar dinamismo al libro, pero le hace perder el brillo de la prosa suntuaria modernista. Las visiones de la urbe son más fragmentarias, aparecen en lugar de las enumeraciones y la amplia profusión de detalles que caracterizaban el volumen de 1910. Sin duda, el estilo dislocado era más adecuado para expresar el caos urbano.

Los dos últimos capítulos exploran la tentacular noche bonaerense, presidida por el vicio, la prostitución y el alcohol. Fiel a su espíritu conservador, Salaverría evita ofrecer una imagen de escritor nada integrado en el ambiente, como si lo descrito no entrara en su espectro de posibilidades vitales. Esto no significa que, consciente de las posibilidades estéticas de las inmoralidades que se dispone a retratar, no se describa como un cronista fiel que se sumerge en lo más profundo de los suburbios y los interiores bohemios. Los ambientes que consigue reproducir lo confirman como estilista, pero también corroboran cierta vocación inauténtica de sus escritos. La mezcla racial y la violencia contenida interesan a Salaverría como objeto de estudio pero no como materia de estética: los valores morales que pretende defender lo impiden. Un punto curioso es que encontremos en estas últimas páginas del libro la misma comprensión hacia la lujuria que encontrábamos en *Las sombras de Loyola*, libro de 1911 en que Salaverría defendía el derecho del hombre a satisfacer sus pulsiones naturales sin necesidad de responder por ello: “Fango quizá, tal vez grosería, vicio. Pero la noche del sábado significa una piadosa válvula a los afanes de la semana, una pobre compensación a tanta disciplina y asiduidad” [Salaverría, 1918c: 219].

### 3.6.3.- *El poema de La Pampa: “Martín Fierro” y el criollismo español.*

Publicado en Madrid por la Casa Editorial Calleja en 1918, consta de trece capítulos y una serie de apéndices en que ofrece, además de un vocabulario de criollismos, algunos artículos menores en que se exponen aspectos afines a las tesis del libro. Se trata de *Estoicismo criollo*, *Estética de la palabra*, *El estilo desmesurado* (donde critica la excesiva tendencia a lo grandilocuente entre los poetas americanos, demasiado preocupados por alcanzar la gloria eterna), *La profesión intelectual* (sin duda el más interesante, donde expresa su convicción de que un estado que premia debidamente a sus escritores no sólo logra consolidarse como patria sino que dinamiza su economía), *Los payadores*, *El éxito de Martín Fierro* y *Sarmiento* (en que copia una extensa estampa burgalesa del autor).

El capítulo primero nos sirve para que corroboremos la idea colonialista con la que nuestro autor se acerca a la cultura americana:

Españoles y americanos no se hallan, al respecto, en el mismo plano de igualdad. Porque aun en los peores trances de desamor o de odio, los americanos han seguido directamente el desarrollo de las letras españolas, gracias al prestigio que las cosas europeas tienen siempre en América, y además por el indudable contenido de la literatura de España y por su superioridad frente a la de América [Salaverría, 1918d: 8].

Sin embargo, denuncia el desconocimiento en que el estudio de la “cultura española de ultramar” ha caído entre los peninsulares, omitiendo la obra crítica de autores como Unamuno o Grandmontagne.

Es verdad que los países americanos de nuestra lengua no han creado un Poe, un Emerson, un William James; pero ellos han dado a luz hombres extraordinarios en el orden político, militar y educador; han creado obras, en fin, que a los españoles nos deben preocupar, y yo me adelanto a poner como un tipo de obra curiosísima, altamente excepcional y hondamente *española*, este libro poemático del *Martín Fierro* [Salaverría, 1918d: 8].

Salaverría valora, sobre todo, el carácter popular de una obra debida a autor conocido. Se confirma que únicamente la poesía popularizante, como la gauchesca o la de Iparaguirre, interesa a nuestro autor. La interpretación que debemos dar a esta recepción debe vincularse al conservadurismo que nuestro autor traslada a todas las formas de vida y expresión: la poesía popularizante es la única capaz de fortalecer una idea abstracta de patria, la única que revitaliza unas raíces sin aportar innovaciones estilísticas ni pensamiento

político sujetos al paso del tiempo: “José Hernández era un escritor modesto que no pretendía sorprender a París con una nueva tesis literaria. Se limitó a componer un poema, usando directa y felizmente el lenguaje del pueblo [Salaverría, 1918d: 14]. Salaverría considera el *Martín Fierro* como el último capítulo de la épica castellana, y por eso estudia el poema como un romance heroico español. Le interesa especialmente la obra de Hernández porque confirma su idea de que las formas del Siglo de Oro pueden y deben trasplantarse a la actualidad.

En sus desaliñados versos se pinta y describe el carácter de la primitiva población argentina, y esa población criolla está ligada a la idiosincrasia española con lazos tan íntimos, que hasta se puede decir que interesa tanto a España como a la Argentina el conocimiento, el estudio, el recuerdo de la auténtica población pampeana [Salaverría, 1918d: 10].

Lo español es una “gran familia” de la que el gaucho participa al reunir las principales características del conquistador hispánico: carácter aventurero, rudo, ignorante, sobrio, estoico, violento, noble y nómada. Salaverría niega el elemento cultural indio al considerarlo un “civismo siquiera rudimentario” con “trabajos de una industria y agricultura primitivas” y “una vida comunal obediencia de sus reyezuelos o emperadores” [Salaverría, 1918d: 16]. Son muy interesantes los juicios salaverrianos acerca de las culturas indígenas precolombinas que se van sucediendo a medida que avanza la lectura. Estas opiniones no son más que las comunes en una mentalidad colonialista matizadas por un extraño componente abntisemita que conduce nuestro autor a despreciar el capitalismo y la civilización occidental moderna.

En esencia, los indios no son más que carniceros sin la humanidad que otorgan una cultura y una moral:

Es verdad; la aptitud para la risa pertenece a la raza blanca, y a esos hermanos inferiores que son los negros. Impasible es el japonés; sombrío y siniestramente grave es el malayo; y el indio americano no acertó nunca a poner risa o amabilidad en sus ídolos; su religión precolombiana era de esencia mortal, sanguinaria, fríamente sacrificadora de víctimas humanas [Salaverría, 1918d: 91].

Sin embargo, aunque resalte su crueldad, Salaverría elogia calurosamente en el capítulo VIII las formas de vida de los indios, porque la civilización que ha domesticado excesivamente al hombre apartándolo de su naturaleza guerrera, le repugnan como cualquier otra construcción semítica basada en la acumulación. El hombre blanco debe abandonar su forma actual de desarrollarse y volver a un Cristianismo militante que

reintegre la sociedad que le vio nacer. Para nuestro autor, no existe espacio ni para formas anteriores a la implantación del catolicismo ni para el capitalismo que ha desmantelado los valores morales de Occidente.

El poema no es sólo una obra de tema e inspiración puramente españolas, sino que además se trata del texto más paradigmático de una presunta escritura hispánica, de la que pueden extraerse las esencias de un pueblo que fue universal enfrentadas a las formas de otras potencias europeas: “los que siguen el precepto francés de orden, redondez y armonía, en el pequeño poema del *Martín Fierro* hallarán pocos motivos para admirarse. Esta es una obra suelta, libre, un tanto desordenada. Tiene todo el aire de la antigua novela española, y por tanto se reduce a tomar el héroe, situarlo en medio de la vida y hacerle andar” [Salaverría, 1918d: 21]. Fiel a la idea de que el naturalismo es una creación del espíritu hispánico que se confirmó en el *Lazarillo de Tormes*, Salaverría considera el aire picaresco y trágico del *Martín Fierro* como una prueba más de su indudable filiación. Para nuestro autor, el realismo del poema es racial, innato, instintivo, porque la narración picaresca es la forma cultural hacia la que se orientarán forzosamente las creaciones novelescas de los españoles. Asimismo, Cruz, el amigo de Martín Fierro, es calificado de “verdadera expresión de hidalguía castellana del antiguo régimen” porque se une al héroe cuando este iba a morir en manos de los soldados que lo buscaban por haber desertado.

La recuperación de la poesía popular argentina por parte de los intelectuales criollos puede encuadrarse en una doble cuestión, tanto en lo político como en lo estrictamente cultural: oposición a la francofilia modernista y reivindicación de un pasado propio (forzosamente peninsular) desde el que diseñar un nuevo nacionalismo reactivo. Salaverría es perfectamente consciente de que esta operación se encuen tra detrás de las obras de hombres como Lugones o Larreta, por esta razón magnifica este regreso a la españolidad y lo reivindica como legítimo:

En los últimos tiempos empiezan a reaccionar los intelectuales más distinguidos frente a esa desmesurada importación de formas y esencias extrañas, pues ven que por querer realizar una gran nación a toda costa, el país se les aumenta efectivamente, pero la patria íntegra y tradicional se les disminuye [Salaverría, 1918d: 37].

El capítulo IV, subtulado “Vocación quijotesca”, desarrolla el tópico que compara la Pampa con Castilla. Martín Fierro es un “Quijote disminuido” que conserva lo esencial del héroe caballeresco medieval pero injertado en un medio hostil y tabernario. El alcoholismo, la falta de idealidad y la afición a las peleas impiden a Salaverría expresar

admiración por el gaucho. Únicamente se limita a señalar su continuidad respecto al carácter guerrero, petulante y bravucón del español: “El gaucho es un buen hijo de español, y sufriría mucho si le privaran del ácido y supremo placer de la jactancia varonil frente a la muerte” [Salaverría, 1918d: 72]. Todo encaja en la descripción del gaucho con la descripción de un ejemplar puro de la raza española: hombre individualista y aristocrático, su resistencia a obedecer regímenes democráticos modernos lo obliga a valerse de códigos de honor y a reclamar formas gubernamentales cuanto más aproximadas a la monarquía, el imperio o el caudillaje mejor: “No se olvide que la espada significa libertad, aunque las mentes un poco aturdidas por la democracia tomen esto por una blasfemia” [Salaverría, 1918d: 65-66].

A partir del capítulo XII, el libro abandona el comentario a la obra de José Hernández para centrarse en un análisis de las polémicas y los debates que han sido el pilar de la cultura argentina durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX. Lugones ha revitalizado al héroe y ha elevado el poema a epopeya nacional. Sarmiento es elogiado como el mejor escritor hispanoamericano de todos los tiempos, pero es atacado por su obsesiva persecución del tipo nacional por esencia. Salaverría opone Hernández a Sarmiento, es decir, la españolidad al cosmopolitismo del intelectual educado en el Romanticismo progresista. Intuye el enfrentamiento que subyace en ambas obras pero lo interpreta como mejor le viene a la hora de exponer sus ambiciones patrióticas.

Pero [Sarmiento] no quiere comprender que sobre la Argentina, como sobre toda la América, ha pasado la revolución y está triunfante la independencia. De todo lo que examina Sarmiento es culpable la misma independencia, puesto que ésta ha destruido en seis u ocho lustros cuanto pudo construir España en tres siglos [Salaverría, 1918d: 153].

Salaverría se pregunta cómo es posible que se acepte el rencor antiespañol de Sarmiento cuando él mismo había nacido en una familia refinada, culta, civilizada en valores hispánicos. Culpa de la decadencia observada por el propio Sarmiento a la llegada de ideas republicanas extravagantes y ajenas al carácter católico y monárquico de la población, que floreció durante los virreinos hasta su desaparición durante las primeras décadas del siglo XIX.

### 3.6.4.- *Bolívar, El Libertador.*

*Bolívar, El Libertador*, publicado por Espasa-Calpe en 1930, es la primera de las dos biografías que Salaverría publicó en la colección “Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX”. *Iparaguirre, el último bardo*, cuya estructura y manejo del material biográfico es muy similar, se publicaría dos años después. *Bolívar* fue reeditado por la misma editorial en dos ocasiones, en 1932 y 1936.

La posición salaverriana ante la figura de Simón Bolívar es ambigua. Por una parte, nuestro autor se siente obligado a desautorizar en bloque la obra del general venezolano porque se enfrentó al poder español. Sin embargo, nuestro autor admira sinceramente a su biografiado no sólo porque representa al perfecto *self made man* emersoniano, sino que porque también es el perfecto modelo de héroe de Carlyle, y un militar que ejerció como ningún otro personaje histórico su voluntad de poder. De la mano de Bolívar, Salaverría penetra en la legitimación del despotismo ilustrado combinado con un romanticismo de talante que permite erigir al caudillo como ejemplo de perfecto hombre de acción, y no por ello menos culto. Así pues, nuestro autor analiza los textos bolivarianos y glosa sus gestas con la intención oculta de mostrarnos, una vez más, su ideario político.

Además, Bolívar resulta admirable no sólo como estratega o estadista, sino también como escritor. Salaverría encuentra en sus textos un perfecto ejemplo de empuje romántico combinado con la dicción clasicista que lleva propugnando desde 1906. Esta clase de prosa de ideas es la que intentó imitar nuestro autor: una prosa sobria y dinámica destinada a la persuasión de auditorios u opinión pública, un tono polémico alejado de toda estridencia o extravagancia. El contenido patriótico de los discursos bolivarianos, claramente orientados hacia el imperialismo y la concentración del poder en manos de un Dictador absoluto, sintoniza totalmente con el ideal estético expresado por los escritores peninsulares aglutinados en torno a Ramón de Bastera y la revista *Hermes* (1917-1922).

Fiel a su interpretación histórica de la Conquista y la colonización de las tierras americanas que ya había expuesto en *Los conquistadores*, de 1918, nuestro autor confirma aquella orientación exculpatoria y nos ofrece esta curiosa versión del proceso emancipador:

Las ideas de emancipación patria sólo llegan a los espíritus cultivados. Grandes hacendados, los nobles y los ricos de la colonia, los doctores, los frailes y los eclesiásticos: estos son los que alimentan las teorías y los anhelos de libertad. [...] No se trata, pues, de romper unas cadenas bárbaras, de rechazar una crueldad horrorosa, de redimir a un pueblo que gime bajo la planta de un

feroz tirano. La dominación española podrá carecer de ciertas habilidades prácticas, pero no puede decirse que sea cruel y expoliadora [Salaverría, 1930a: 70].

Así pues, según nuestro autor, las clases populares e indígenas americanas permanecieron fieles a la monarquía española porque conservaron un instinto de adoración al aristócrata que les permitió seguir siendo fieles a la metrópolis e incluso combatir contra las tropas reunidas por las clases criollas ilustradas. En otras palabras: para Salaverría, Bolívar y las distintas campañas emancipadoras emprendidas por hombres como Rivadavia y San Martín, más al Sur, fueron productos de una burguesía naciente que emergía para expulsar del territorio la sublime idealidad católica e imperial importada por España y sustituirla por un sentido mercantilista de la existencia.

Por esta razón, Salaverría recorre la trayectoria ideológica de su biografiado para mostrar una evolución que le interesa, puesto que una vez instaurado el poder autónomo de la República Unida en Bogotá, Bolívar trata de imponerse a los sucesivos intentos de arrancarle el mando supremo con una política netamente reaccionaria que sustituye sus anhelos juveniles de libertad. La tesis de nuestro autor surge implícita pero evidente: la Democracia es un sueño impracticable y sólo desde posturas conservadoras puede gobernarse un pueblo sin caer en radicalismos:

presentándose en Bogotá el 24 de junio, asume el gobierno supremo y suspende prácticamente el régimen constitucional. Entonces se le ve lanzarse a una especie de delirio reaccionario, como si el profundo pesimismo que venía inundando su alma decepcionada estallase de pronto en una serie de leyes que verdaderamente justifican el título de *serviles y godos* que han dado los adversarios a sus amigos. Queda derogada la ley que suprimía los conventos menores; también se suspende la ley que prohibía en los conventos de regulares la admisión de novicios antes de la edad de veinticinco años. Las fuerzas del ejército permanente, que la ley de 1827 fijaba en 9.980 hombres, se hace ascender a 40.000 soldados. Se ordena organizar las milicias auxiliares. Y que se observe la ordenanza española de 1768 en todo lo referente al fuero militar [Salaverría, 1930a: 219].

Así pues, la biografía de Bolívar se convierte en una narración de sus gestas militares, en primer lugar, y luego, en la descripción pormenorizada de cómo un sistema de inicial orientación liberal-burguesa evoluciona hacia una concepción imperialista y militarista del estado. Estas explicaciones del autor se completan con la abjuración, una vez alcanzado el poder por parte de Bolívar, de sus lecturas juveniles. Bentham, autor admirado desde siempre por el Presidente, es prohibido como filósofo contrario a la moral en 1828, tras el fracaso de la conspiración capitaneada por Santander. Es constante en Salaverría despreciar a los estudiantes y a los catedráticos como focos de subversión antipatriótica (así



aparecen en la novela *El rey Nicéforo*, de 1923, y en el opúsculo *El instante dramático*, de 1934). Las minorías ilustradas de España e Hispanoamérica tratan de imponer su criterio extranjerizante a un “pueblo auténtico” que permanece fiel a la historia de la patria común hispánica. Y, como lo consiguen sólo en parte, sin convencer a la inmensa mayoría depositaria de los valores eternos del imperio, deberán imponerse sobre el estado “natural” por las armas mediante una tiranía.

El poder antinatural de los burgueses instaaura la corrupción y la fragmentación, tal y como ha ocurrido en España. Los caciquismos desmembran el territorio sin que Bolívar pueda evitarlo, mientras los militares españoles, como Boves o Morillo, no encuentran ninguna dificultad a la hora de encontrar partidarios para formar sus ejércitos.

¿Hasta qué punto es *Bolívar, El Libertador* una biografía entusiasta? Ya hemos señalado los aspectos del personaje que podrían serle de interés a nuestro autor. Sin embargo, el libro usurpa su función de protagonista al caudillo venezolano y desplaza las simpatías del autor vasco, como hizo Ercilla en su *Araucana*, hacia personajes españoles, especialmente Boves. Alonso de Ercilla superó los cánones del poema épico culto al cantar fundamentalmente, con una complacencia evidente, las gestas de Caupolicán y Lautaro contra los españoles que se habían corrompido en tierras coloniales. Salaverría dedica un capítulo entero, el octavo, titulado *Interviene el tremendo Boves*, a exaltar la figura de este militar inculto que, con soldados extraídos de las tierras colonizadas, frustró varias intentonas separatistas. Boves, como Pizarro, representa al tipo de hombre de acción no atemperado por innecesarios escrúpulos librescos, es el tipo de personaje histórico más querido por nuestro autor, capaz de canalizar el presunto ideal o instinto patriótico de los americanos para combatir a favor de la monarquía.<sup>80</sup> El verdadero objetivo de Salaverría, en la línea de *Los conquistadores* (1918) y *Los navíos de la ilustración*, de Ramón de Basterra, es elogiar la actuación de España durante los siglos que duró su dominación: “Para que estos sentimientos hayan penetrado tan hondo en el ser popular, no basta el respeto místico por el Rey distante; ha sido necesaria una larga era de justicia y de paz mantenida sin interrupción por el Gobierno de España en las provincias de América” [Salaverría, 1930a: 110].

Asimismo, la biografía insiste en varias ocasiones sobre la influencia que la propaganda internacional antihispana pudo ejercer, gracias a su instructor afrancesado Simón Rodríguez, sobre el joven Bolívar. Es importante señalar que Salaverría no sólo ataca esa propaganda, sino que impugna toda la tradición racionalista europea, en un

intento de oponerla a la aristocrática cultura española, único reducto de valores morales a la altura del siglo XVIII. Por lo tanto, la biografía salaverriana nos sirve para conocer la opinión que la Ilustración mereció a nuestro autor, que vuelve a mezclar los géneros marginando la narración de la vida de Bolívar para extenderse ampliamente sobre materias literarias y filosóficas. Su juicio es explícito e inequívoco:

Bolívar tiene el alma partida en dos siglos. Es cierto que el carácter de su actividad cae dentro del tono del siglo XIX; pero toda su ideología pertenece al siglo XVIII. Se ha nutrido de la substancia del siglo de las luces y tendrá que hacerse responsable hasta el final de todas sus exageraciones. [...] Hasta el odio que siente contra España ha sido formado con todas las displicencias, todos los enconos y rencoros de este siglo verdaderamente antiespañol [Salaverría, 1930a: 207].

En definitiva, no es sorprendente que Salaverría manipulara una vez más los límites clásicos de los géneros literarios para presentar al público otro libro híbrido. Las mezclas (de ensayo con novela, de novela con ensayo, de biografía con ensayo) tenían como objetivo principal la propagación de un mensaje netamente ultranacionalista: por esta razón el denominador común de la obra de nuestro autor, en todas sus facetas, y mucho más que en Unamuno porque no otorga autonomía al cultivo de géneros diferenciados, es a la fuerza el ensayo. La fórmula de la biografía convertida en disertación política la repetiría dos años después en *Iparaguirre, el último bardo*, obra que trataría de llegar al fondo del pueblo vasco como su *Bolívar* intentó fundir la *intrahistoria* de las repúblicas hispanoamericanas con la española.

Éste era su punto de partida para una particular interpretación del desmembramiento de un imperio.

### **3.6.5.- *Vida de Martín Fierro, el gaucho ejemplar.***

*Vida de Martín Fierro, el gaucho ejemplar* fue publicado en Madrid por Espasa-Calpe en 1934. Existe una reedición bonaerense del texto, del año 1943, debida a una iniciativa de la Institución Cultural Española, que completa el volumen con una selección de pasajes de

---

<sup>80</sup> Sobre este personaje histórico existe una biografía, el Núm.42 de la misma colección *Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX*, titulada *Bobes, o el León de los Llanos*, escrita por Luis Bermúdez de Castro.

tema argentino que provienen de libros anteriores del autor, *Tierra argentina* y *Paisajes argentinos*. Esta segunda edición, aparecida tres años después de la muerte de Salaverría, viene a confirmarnos hasta qué punto las ideas panhispánicas de nuestro autor tuvieron implantación en la cultura en castellano durante los años cuarenta.

El contenido ideológico no ha variado ni un ápice respecto a *El poema de la Pampa*. De hecho, cabe considerar esta nueva aportación al tema americano un resumen de todo lo expuesto anteriormente, de forma estilísticamente más brillante pero también más sintetizada.

El estilo es en 1934 más reposado, carece de la urgencia reivindicativa que pesaba sobre libros como *Bolívar* o *El poema de la Pampa*. Salaverría sigue pensando que cualquier producto criollo noble es tan español como el Cid, pero deja de centrar su glosa del poema de Hernández en la repetición de sus teorías y, presuponiendo que Martín Fierro fue real, tan real como el tirano Rosas, traslada a la prosa la biografía que Hernández había legado en verso. *Vida de Martín Fierro* es una prosificación de una epopeya, una crónica heroica que se enmarca en unos presupuestos teóricos mucho más ricos que los de *El poema de la Pampa*. Nuestro autor, como hizo Unamuno con Dom Quijote y Sancho, extrae de dos personajes, Martín Fierro y Cruz, todo el jugo ético de que es capaz, en un intento de mostrar una serie de cuadros románticos que pretenden convencer a través de la belleza plástica de unas hazañas.

Por esta razón, la primera estampa del libro, situada en el Rastro madrileño, nos da las claves para la comprensión estética del mejor libro salaverriano de los años treinta, la década menos brillante de la larga trayectoria del autor: “Es lo que tenía de bueno el romanticismo: la mentira. [...] El romanticismo hace con la naturaleza una operación de rectificación; se apodera de las obras que ha creado el destino y las corrige; las rehace tal como debieran ser, y concluye por hacerlas, en efecto, mucho más hermosas” [Salaverría, 1943: 17].

He aquí la postura adoptada por Salaverría ante los personajes históricos castellanos: el Cid, Pizarro, Cortés, Felipe II, y también ante los protagonistas de la historia americana: Boves, Rosas, Bolívar. Su trayectoria real, los datos que deben acompañar a una disertación historiográfica erudita, no tienen ni el más mínimo valor para nuestro autor, para quien únicamente importan la significación trascendental de los actos llevados a cabo por hombres significativos, o la importancia que un cronista, un cantor, un rapsoda, un novelista., un pintor, pudo haberles dado independientemente de su veracidad factual.

Sobre todo a partir de 1933, año en que la caída de la monarquía impacta fatalmente contra la vitalidad de nuestro autor, Salaverría se limita a reeditar biografías, a vivir del periodismo político más combativo y de sucesivas ediciones de narrativa popular de una calidad ínfima. En *Viaje a Mallorca*, de 1934, son ya muy evidentes tanto el cansancio del autor como la dificultad por hallar nuevos temas, nuevos motivos de inspiración. *Vida de Martín Fierro* no es ajeno a estas circunstancias, puesto que entre capítulos de nueva factura se mezclan numerosas reimpresiones de fragmentos ya publicados anteriormente en la prensa o en *El poema de la Pampa*. Es el caso del capítulo titulado *La madrugada en la Pampa argentina* (pp.47-53), que pasa a ser el cuarto capítulo del libro de 1934.

El hecho de que se produzcan constantes trasvases de material pasado al libro no afecta a su calidad final, puesto que se trata de fragmentos especialmente selectos en que una melancolía romántica ha ahuyentado las diatribas moralistas contra la modernidad democrática. *La madrugada en la Pampa argentina*, una de las estampas más bellas y dinámicas escritas por Salaverría, es un bello capítulo en que se nos describe con gran vivacidad, una vez más desde su atalaya predilecta: el tren, el encuentro con un caballero pastor que cabalga tranquilamente por la llanura, uno de los últimos gauchos auténticos de la tierra argentina., o por lo menos uno de los únicos ejemplares humanos posibles capaces de parecerse al viejo tipo genuino.

Una vez más, Salaverría conseguía en este brevísimo libro extraer enseñanzas morales sobre objetos olvidados del pasado en la más pura tradición del cuadro de costumbres decimonónico, el género encargado de rememorar las cosas pintorescas que acaban de morir.

En cuanto a la intención patriótica que subyace en a obra, carece de sentido extendernos sobre puesto que es idéntica a la de otros libros del autor ya tratados. Salaverría creía (así lo había expresado en su prólogo a *El poema de la Pampa*) que era el primer autor peninsular que se acercaba a la obra de Hernández con cierta ambición de profundidad y extensión. ¿Conocía u omitió el brillante trabajo unamuniano publicado en *Revista Española* el 5 de marzo de 1894?<sup>81</sup> Una vez más, nos vemos obligados a sospechar que Salaverría conocía muy fragmentariamente la obra del autor que más deseó imitar (*Vida de Martín Fierro* no es más que un hermano pequeño de *Vida de Don Quijote y Sancho*, así como para nuestro autor el personaje de Hernández es un pariente lejano y disminuido del héroe cervantino).

---

<sup>81</sup> Puede leerse este estudio, titulado “El gaucho Martín Fierro. Poema popular gauchesco de Don José Hernández (argentino)”, en el volumen IV de las *Obras Completas* de Unamuno, Madrid, Escelicer, 1968, pp.709-719.

Comparando los acercamientos de cada uno de los autores, nos damos cuenta de hasta qué punto diferían sus talentos. Para Unamuno, cuya recensión es fundamentalmente filológica, incluir datos fidedignos, citas de Valera, e indicarnos qué ediciones de las dos partes de la obra está utilizando, no supone una cesión a ninguna ambición racionalista que pueda desvirtuar los valores morales del poema. Al contrario, una solución espiritualista permite englobar dos diferencias reconocibles, la española y la argentina, dentro de una familia hispánica que permite una “como integración de la diferencia”. Esta integración es absolutamente incompatible con la sumisión vertical de la cultura americana bajo la española de que continuamente nos habla Salaverría.

El imperio conceptual español, ya que no ha podido sobrevivir en los territorios físicos por culpa de las revoluciones liberal-burguesas que emanciparon los virreinos, debe mantenerse en la cultura y la literatura entendidas como baluarte de la tradición frente a los excesos democráticos. Muy lejos quedaban los escritos de Unamuno donde los conceptos de raza y lengua no eran más que vehículos de progreso moral hacia una nivelación de las sociedades. Tanto el rector de Salamanca como nuestro autor se dieron cuenta de que en la península se utilizaban o se habían utilizado los modismos incluidos en el glosario que suele acompañar las ediciones del *Martín Fierro* y *La vuelta de Martín Fierro*. La lectura de este hecho por parte de Unamuno consiste en reconocer un hermanamiento entre dos culturas iguales y diferentes, cuyo origen es común pero distinta su evolución; la de Salaverría, que todo lo contenido en la obra de Hernández, y de pasada en todo lo aprovechable criollo, es españolísimo, tan español como *El Quijote* o el *Poema de Mío Cid*, y que estudiarlo es adentrarse una vez más en las esencias de una civilización eterna e indivisible.

### **3.7.- El ciclo hagiográfico.**

#### **3.7.1.- *Las sombras de Loyola.***

*Las sombras de Loyola*, ensayo sobre religión más que biografía de un santo, fue publicado en Madrid por V. Prieto y Compañía, Editores, en el año 1911. Esta primera incursión en la hagiografía fue rechazada por el propio autor en 1929, año en que se edita *Loyola*, una revisión del personaje histórico a la luz de las nuevas concepciones ideológicas

salaverrianas. A decir verdad, el volumen de 1929 tiene más coherencia ideológica que el escrito dieciocho años antes. El Salaverría maduro argumenta con más solidez y juzga con mayor verosimilitud la figura del fundador de la Compañía de Jesús. Sin embargo, la concepción del libro de 1911 es más moderna y contiene una mezcla ideológica de escasa originalidad pero gran poder persuasivo.

Nietzsche dedicó extensas páginas a figuras religiosas representativas del siglo XVI. Son bien conocidas sus opiniones sobre César Borgia o Martín Lutero. Sin embargo, parece que olvidó referirse a un personaje tan importante como el que sirvió a nuestro como objeto de dos estudios amplios. Salaverría desvela su intención final cuando afirma que “fue Íñigo de Loyola demasiado humano”. La mezcla ideológica que efectúa nuestro autor une la historiografía religiosa de Renan, preocupada por tratar como a seres humanos terrenales a las grandes figuras de la Historia Sagrada, con la particular teología atea de Nietzsche y la ética del héroe representativo del dúo anglosajón Carlyle-Emerson. Para Salaverría, Loyola es un modelo de acción. Proyecta en él las posibilidades de su personalidad y proyecta su propia vida y sus propias limitaciones sobre el controvertido Loyola:

El padre Rivadeneyra, al hacer su retrato, exhibe un tipo perfecto de vasco, con su nariz grande y corva, la más saliente característica de la raza euskalduna. Era taciturno, reconcentrado, de ideas fijas, silencioso. Cuando se hablaba de él, ruborizábase como una doncella. Esta timidez le unía todavía más á su raza, la cual sufre como de una timidez enfermiza, cualidad de todos los pueblos que balbucean y que son reconcentrados [Salaverría, 1911: 44-45].

los espíritus soberbios y activos aman la propaganda, la controversia y la lucha; son como soldados; antes de la revelación eran marciales, luego también[Salaverría, 1911: 68].

Por eso nos encontramos ante el libro más juvenil de Salaverría, en el que traza su proyecto secreto de ascensión a la Fama. La voluntad en lucha de Loyola se corresponde con la inquietud primera del autor, y sus intuiciones idealistas son un reflejo de las suyas íntimas. Salaverría sale del País Vasco y sus espacios reducidos para ir a la Corte, obtener una columna privilegiada en uno de los principales periódicos para adoctrinar a los demás desde una tribuna insoslayable. De igual modo, el autor nos presenta a un Loyola vibrante de ímpetu personal empeñado en forzar a los demás a que acaten su particular visión idealista de la vida, sea en Salamanca, o en la misma Roma.

El ensayo, como texto literario, es de gran valor específico por la curiosa forma con la que hilvana las impresiones del presente con la narración del pasado. Que siempre veamos a Salaverría asistir a romerías, deplorar las humillaciones del pueblo orante,

describir la casa solariega del santo, pasear por su tierra natal, puede no ser muy fructífero para un entendimiento más profundo de la figura de Loyola, pero convierte en ensayo en un texto híbrido de enorme calidad expresiva. En otras palabras, la obra no añade nada ni a la interpretación de los textos de Loyola ni descubre ningún hecho desconocido de su biografía, pero incluye unas excelentes estampas de paisajes y logra recrear un ambiente de lo más sugestivo.

*Las sombras de Loyola* adolece de los mismos excesos estilísticos que *Vieja España*, el texto editado cuatro años antes. Imaginería romántica desenfrenada, frecuentes cambios de tono de taciturno o decadente a exaltado... El posterior Salaverría, más sagaz como estilista, comprendió que debía contener la pluma si deseaba lograr una mayor coherencia conceptual y una ponderación fría de sus opiniones por parte del público. Esto no significa que los transportes de entusiasmo, frecuentes en su producción anterior a 1914, carezcan por completo de interés. Probablemente, de haberlos conservado, Salaverría no hubiera podido atraer tanto la complicidad de las autoridades conservadoras, se hubiera vuelto un “místico” o un “visionario” sospechoso, como Unamuno, y sus libros hubieran aparentado más sinceridad. Y, en efecto, sus biografías posteriores son más escuetas, más concisas y perspicuas, más conservadoras ideológicamente pero también más escépticas.

El primero de los diez capítulos en que se divide la obra, *La patria de San Ignacio*, responde la costumbre de Salaverría de iniciar sus biografías con la estampa de lugar más representativo en la vida del protagonista, en este caso, Azpeitia. Nuestro autor cruza por carretera el “salvaje y solitario” valle del río Urola. Luego, consideraciones generales sobre el paisaje vasco. Páginas muy bellas, en las que Salaverría es maestro.

En su primera etapa de escritor, nuestro autor ataca a la religión católica porque ensombrece los espíritus de forma antinatural:

Sin embargo de que la hora, en esta alegre mañana de Abril, induce á sentimientos gozosos, las personas que se cruzan conmigo parece que vuelven de un funeral. Hombres y mujeres visten de negro; todos tienen los rostros compungidos. La pesadumbre del Viernes Santo cae sobre las pobres almas de estas gentes y las oprime y abruma [Salaverría, 1911: 8].

Sorprenden, a la luz de los escritos de madurez, además del anticlericalismo explícito, el naturalismo exhibido a la hora de catalogar el carácter de Loyola. La brevedad de la tierra vascongada y el corto horizonte que los montes y los árboles permitían espolearon la imaginación del joven, un idealista nato que traspuso los muros de su patria chica para intentar conquistar el mundo entero. Esta explicación determinista del carácter

de un gran hombre representativo de raza vasca sirve para señalar los rasgos típicos de toda la comunidad. Serán frecuentes en el libro, como en el posterior *Alma vasca* (1921) las digresiones sobre la naturaleza de los “euzkeras”:

el paisaje vasco puede designarse con la palabra *risueño* y con la palabra *trágico*. es un paisaje que tiene dos caras, como el dios Jano. Cuando el cielo se entolda, todo el país se vuelve sombrío, reconcentrado y húmedo; de este paisaje sale el lado del alma vascongada, que se significa por la pasión, el fanatismo, la reconcentración obstinada de las ideas. Y cuando el cielo se aclara, todo el país parece que sonrío. De este lado del paisaje proviene el matiz epicúreo, alegre y sano que muestra una porción considerable de la raza vasca [Salaverría, 1911: 11].

En el segundo capítulo, *Dentro del templo*, el menos centrado en la figura velada de Loyola, se insiste en el carácter represivo de la religión. Se elogia el fervor místico pero se critica la imposición de la tristeza y la contrición:

Hoy es un día de suprema contrición; es la hora álgida del año, en que la Santa Iglesia reclama de sus devotos una especie de tensión religiosa, casi enfermiza, lacerante y lúgubre.[...]

Está la tarde propicia para beber bajo los emparrados de las casas de labor, para tenderse sobre la reciente yerba y cantar melancólicos zortzicos, ó para bailar en las afueras del pueblo, mozas y mozos confundidos, al trepidante son del tamboril. Todas estas mercedes de la Naturaleza las han sacrificado en el día de hoy los habitantes de Azpeitia [Salaverría, 1911: 17-18].

Salaverría se nos muestra como un gran amante de la calma que se respira en las iglesias, adonde acude atraído por el ambiente recogido y las obras artísticas que albergan. Sirven estas visitas, igual que en Burgos, Mallorca y Sevilla para observar las formas propias de rezar y las actitudes frente a la Misa. Salaverría nos describe el persuasivo discurso de un jesuita y la procesión que le sigue: los devotos salen abrumados y aterrorizados del templo. Una vez se han alejado, el autor vuelve a entrar en la iglesia, busca un lugar apartado y recuerda cuando se arrodillaba para rezar a la edad de quince años, cuando su fe se mantenía firme e incontaminada. Como en las cartas escritas a Unamuno, lamenta que la fe lo haya abandonado del todo, aunque reconozca la belleza del culto y el matiz aristocrático que da creer. La religión es bella y artística, pero no aporta ya directrices éticas. La postura es renaniana, esteticista pero escéptica.

Un rasgo estilístico de este capítulo permite vincular el ensayo biográfico salaverriano con la prosa poética, gracias a las sugerencias irracionales que le suscita el templo. La prosa del pasaje es simbolista y demuestra que el interés del escritor a la hora de construir su obra era más literario que erudito o polémico. Por eso se expresa mediante



brillantes imágenes y sinestesias: “Siento olor de lágrimas”. En adelante, en las crónicas de viajes, a la poesía del paisaje y los estados de ánimo le sucederá la digresión moralizante, la política y la historia. Salaverría se irá desprendiendo de su romanticismo para disertar sobre cuestiones ideológicas. A la altura de 1911, sin embargo, sigue predominando cierto gusto por la impiedad materialista, como en *El perro negro* (1906):

Y así ocurrirá, por último, que la religión cristiana pueda convertirse en cuerpo, carne, sangre de los hombres, y el misticismo vendrá á ser una forma fisiológica, tanto como espiritual.

Un transcurso de madres ascéticas, temerosas de Dios, del pecado, del Infierno, parirán necesariamente un ejemplar de hombre *cristiano* [Salaverría, 1911: 29].

El cristianismo es tratado como una emanación del cuerpo y no como un mensaje de Dios. Las generaciones de devotos crearán un hombre “rezador” por naturaleza. Y esta religión orgánica ha arruinado la voluntad autónoma del hombre occidental: “Estamos roídos por la espina mística, y todos los hombre modernos tenemos un dejo amargo en la palabra, en la literatura, en la filosofía, como en el arte; estamos empañados por un aliento de tristeza” [Salaverría, 1911: 39].

El decadentismo moderno no procede del industrialismo, ni las drogas ni los excitantes, ni la explosión demográfica: todo el nihilismo moderno es un producto del fracaso del cristianismo que corre por las venas del hombre occidental, incapaz de devolver la creencia en la eternidad del alma un acicate para seguir existiendo. El resultado es una religión que desactiva tanto los impulsos naturales como el ímpetu global de las naciones, cuya sociedad se apoca y se desintegra. Como en el pensamiento de Unamuno, la razón se ha llevado todo posible consuelo en una fe verdadera que podía haber proporcionado un ideal estimulante, agravando la situación. La vida, por lo tanto, produce “asco” y “manía de perversión ideológica”.

Las tesis finales del libro pasan por una reforma radical de las formas de vida para que ésta logre escapar del yugo religioso a que se encuentra sometida:

Sea cualquiera el fin de la vida y del Universo, ese fin no puede ser de castigo, sino de premio. Casi estamos recogiendo el premio con una vida cada vez más fácil, rica, inteligente y humana. Lo principal sería quitarle á la vida el baño de terror, y aligerar, hacer fluída y aérea la moral, así como el concepto del mundo, y de los ultramundos. Para ser buenos necesitaban los bárbaros el látigo del miedo; nosotros debemos rebelarnos a ese látigo. El terror nos amarga la existencia, ¿y hay injusticia mayor?... [Salaverría, 1911: 32].

Salaverría evoluciona de este ideal humanista hacia posturas netamente medievalistas. Sólo el dolor ennoblece al hombre, lo hace inteligente y capaz de cargar con la misión que su voluntad individual o su destino le marca. Al primer Salaverría le interesa la felicidad del ser humano en este mundo, la máxima justicia entre los hombres. Luego, únicamente el sentido de la aristocracia, unida a los dogmas jerárquicos de la sociedad y a una religión aglutinante, podrán redimir la existencia humana.

Así pues, el sentido de la religión propugnada por Íñigo de Loyola cambiará por completo en la apreciación de nuestro autor. La religiosidad vascongada, especialmente ascética y rigurosa, la que se extendió por Castilla para hacer frente a las Reformas europeas, la que en 1911 era el principal agente alienador de la voluntad de dominio del pueblo, se convertirá en 1929 en la intuición del Estado cesáreo y universalista al cual debe tender España para volver a ser grande. El dogma limitaba, en 1911, las potencias de la nación. Dieciocho años después, el dogma proyectaba esa misma nación hacia la posibilidad de dominar el mundo. La actitud salaverriana ante la religión, estudiada por Beatrice Petriz Ramos en su *Introducción crítico-biográfica* (1960) presentaba esta evolución como un camino entre el escepticismo y el catolicismo practicante del final de sus días, descuidando la evidente trascendencia política que Salaverría otorgaba al fenómeno cristiano.

A esa religión vascongada dedicó el autor el tercer capítulo de *Las sombras de Loyola*. En él se profundiza en un análisis determinista de la particular religión regional y su fenómeno más universal: Loyola.

En pocas ocasiones intervienen tanto los antepasados, como en la religión. Cada pueblo se moldea á su uso y a su conformación especiales las creencias de ultramundos: una idéntica religión como la católica, tiene en cada pueblo y en cada clima un matiz diferente, y Jesucristo no es el mismo en todas las latitudes [Salaverría, 1911: 33].

Esta idea se encontraba ya esbozada cuatro años antes en el libro *Vieja España*, pero no desarrollada hasta sus últimas consecuencias dado el carácter generalista del libro, no exclusivamente centrado en cuestiones de religión.

Salaverría divide la raza vasca en dos tipos originales que conviven en el mismo espacio y en todas las épocas. Uno de ellos aglutina al vasco plebeyo, obeso, sanchopancesco, de rostro asimétrico, amigo de la buena comida y del buen humor, positivista, laborioso y “cuadrado, sano y recio”. El tipo aristocrático, el trágico, es todo lo contrario. Es más fino de aspecto, y también más bello, débil, nervioso e idealista, como

Marcos, el protagonista de la novela *El oculto pecado* (1924). Estos son los caracteres importantes que Salaverría aplicará a Loyola, además de a sí mismo:

Ama la política por lo que tiene de pasión, de odio y de controversia. Defiende su ideal con obstinación, y por su ideal marcha hasta la muerte. Es fanático, apasionado, violento. Es sobrio, y si come o bebe no lo hace con glotonería, como su anverso el tipo epicúreo, sino por impulsos de la vehemencia. [Salaverría, 1911: 38].

Por lo tanto, es la vehemencia lo que distingue a un tipo de otro. Por vehemencia hay que entender impulso primario. Los nobles carecen de salud: Loyola era dispéptico, como Salaverría (quien, evidentemente, se consideraba un vasco puro de tipo aristocrático). Mientras los vascos pantagruélicos se abandonan a los placeres mundanos, como la gula y la lujuria, los vascos nobles corren a Castilla para fundar religiones, consolidar estados y conquistar imperios.

Salaverría traza una nueva oposición, esta vez entre el místico castellano, quietista, pasivo y amante de la renuncia, y el vasco, deseoso de enfrentarse al mundo y dotado de ambición mundana. El cielo de Castilla es alto y transparente, sin carnalidad. Si Loyola hubiera nacido en Ávila hubiera fundado una orden conventual más y no hubiera viajado a Roma para ganar el favor papal e intervenir en los destinos políticos de Europa. Castilla invita a la austeridad, pero la región vasca invita a la inmersión en la fecundidad y multiplicidad del mundo terrenal. Su cielo es pesado, próximo y tempestuoso. Más adelante se cita a Urdaneta, monje y militar a la vez, que asesoró a Legazpi en su conquista de las Filipinas, como ejemplo máximo de religioso típicamente vasco.

En Castilla se espera la llegada del Cielo, y en el País Vasco se parte hacia la Conquista del Más Allá. San Juan de la Cruz sabe que su espiritualidad es la verdadera, es un iluminado que no desea contender con los herejes sino sencillamente esperar la muerte liberadora. No ama la controversia. En cambio, Loyola es un hombre que busca el infinito en su interior porque el exterior se lo vedan montañas y nieblas. Su inteligencia es caótica y su espiritualidad, activa. Su proyecto es colonizador y evangelizador: combatir la herejía creando una orden activa cuya justificación fuera la lucha contra Lutero. Salaverría decidió pelear contra la desintegración de la sociedad y del Estado español, abanderó esta idea como Loyola enarboló su sueño de unidad católica en la disciplina de su Compañía de Jesús. Ya en 1911, se produce una curiosa proyección del entusiasmo salaverriano por este concepto militar de la existencia, que es lo que prevalecerá en *Loyola*, libro ya profascista.

La Compañía de Jesús había de sintetizar el movimiento universalista y expansivo del Renacimiento; y así como la Reforma se universalizaba por todo el Septentrión, el Jesuitismo tenía que universalizarse por todo el Centro y el Mediodía. La concepción del monaquismo y de la religión tomaron en Íñigo de Loyola su forma más alta de universalismo, de cosmopolitismo, de *futurismo*, como ahora diríamos [Salaverría, 1911: 46].

La corrección de 1929 consiste en realzar más este aspecto militarista e imperialista de la Compañía de Jesús, abandonando la crítica a la severidad moral del Catolicismo. Marginando una vez más la cuestión de Loyola, el capítulo se cierra con una meditación sobre la imposibilidad de que el Protestantismo se hubiera implantado en Francia y en el Sur. Salaverría ve un impedimento etnológico en esta fatalidad histórica. En el fondo de las luchas de religión propias del siglo XVI subyacía un enfrentamiento racial. El cambio de confesión enfrentó a meridionales contra septentrionales, a latinos contra germánicos. No se debió a una cuestión sociológica, dinástica o económica, sino a un cambio insalvable de hegemonía étnica.

Al analizar, en el cuarto capítulo de su obra, la infancia del santo, el lector llega, por fin, tras tanta digresión, a la tesis central sobre la figura concreta de Loyola:

Pero si los jesuitas santificaron á su fundador apresuradamente, para ponerlo á salvo del vulgo intelectual, con esto no completaron su obra; porque antes de santo, Íñigo fué hombre, y hombre muy pecador, y á este hombre es á quien podremos nosotros comentar sin miedo a incurrir en herejía. Dejaremos, pues, a San Ignacio en sus altares, é iremos á buscar la compañía de aquel mozo liberal, aventurero, que se llamaba simplemente Íñigo, y que pensaba en todas las cosas lucientes de la vida, en todas, menos en la santidad [Salaverría, 1911: 52-53].

Nos encontramos, pues, ante la aportación salaverriana a la teología modernista, que, según el criterio inspirado de Juan Ramón Jiménez, buscaba conciliar los dogmas tradicionales con la ciencia positivista. Mientras Renan humanizaba a Jesús, Salaverría, más modesto, hace lo propio con Loyola. Por eso, en su prólogo de 1929, dice “restaurar a su altar” la figura del santo, descendida casi veinte años antes a la tierra más vulgar, a la zona de las conspiraciones políticas.

En el libro encontramos una exaltación del Renacimiento, precisamente el siglo en que más se civilizó Occidente a través de las grandes intuiciones estatales, frente a la oscuridad medieval que tendía a los cantonalismos oscurantistas. Luego Salaverría corregiría esta predilección por la Modernidad y exaltaría la aristocracia castellana heroica, diferente del tipo de hidalgo advenedizo, vanidoso, militarmente débil y violento de su región durante el Quinientos.

Mientras no llega el entusiasmo por la unidad social de los siglos medievales, e incluso simultáneamente a la idealización de los caballeros, Salaverría expone embelesado las posibilidades que ofrecía ser español en el Renacimiento (campo abierto para la voluntad de poderío, posibilidad de participar en la construcción de un –imperio, de ser Papa, de alcanzar fama universal mediante hazañas guerreras o religiosas): “Aquel no era el tiempo de los apocados; no era entonces hora de las empresas colectivas y del triunfo de los borregos; era la hora de los leones, el tiempo de las empresas individuales” [Salaverría, 1911: 57].

España presentaba guerras gloriosas en tres continentes distintos, en Berbería, en Europa y en América. El viajante podía escoger entre la culta Italia, la Francia caballeresca, Flandes rica y llena de mercaderes y el literato podía escribir en un idioma con gran prestigio en todo el mundo conocido.

Cuando se revalorice la Edad Media, se considerará el Renacimiento como una cumbre de los ideales caballerescos, grande sólo por la permanencia de los valores señoriales. Salaverría comparte con Nietzsche su entusiasmo por el Renacimiento:

Se dieron suelta y libertad á los individuos, y surgió una multitud de seres de presa que andaban sueltos por el mundo, disputándose, como si algún genio demoniaco hubiese abiertola puerta a un tropel de leones. A un mismo tiempo surgían personalidades prodigiosas, cada una de ellas admirables por su grandeza, por su fuerza intensísima [Salaverría, 1911: 57].

En la lista de personajes excelentes de la época se cita a César Borgia, Carlos V, Francisco I, Solimán el Magnífico, Colón, Vasco de Gama, Pizarro Hernán Cortés, Lutero, Calvino, Erasmo y, cómo no, a Loyola. Algunos de ellos llegarán a ser habituales de los textos políticos salaverrianos. El autor valora ante todo su energía y su afán dominador, no su virtud. El bien ha dejado de ser el criterio de la ejemplaridad para dejar paso a la aristocracia. Se practica un culto de la fuerza personal y la inteligencia aplicada a los destinos de la humanidad: el que más influye en ella es el más memorable.

Tal vez se hagan después los hombres más morales; pero habrán perdido aquella plena y juvenil claridad del Renacimiento, cuando el crimen, de puro elaborarse en la fuerza, aparece revestido de un aura de ingenuidad. Después los hombres se harán tal vez más morales y honrados, pero dentro de la gazmoñería y pacatez, el crimen pequeño parecerá inaudito, y la virtud se presentará afeminada. Antes eran grandes todos, los pecados y las virtudes [Salaverría, 1911: 59].

El capítulo es un ejemplo paradigmático del concepto de la biografía que pone en práctica el autor: nada dice de la infancia del personaje, se deja llevar por digresiones entusiásticas muy de su gusto, hasta que llega el relato exaltado de los ensueños y fiebres caballerescas de Loyola, su énfasis militar y la herida en la pierna que determinó su punto de inflexión hacia la carrera religiosa. Llama “espuela interior” a la necesidad de distinguirse, superarse y ser grande.

El quinto capítulo, titulado *La conversión*, incluye una descripción muy subjetiva del nacimiento de los ensueños místicos en Loyola. Al estrato marcial se le añade el divino, sin que desaparezca la espuela de la actividad incesante. La religión no se percibe como un hecho espiritual, sino mecánico, y la violencia militar complementa a la fe porque le abre un campo de acción legítimo. Persiste pues la aversión hacia la cultura libresca observable en *El perro negro* (1906), verdadera mina de pensamiento a la que Salaverría acudirá durante toda su trayectoria. La literatura mina el instinto activo del hombre, desarmando su voluntad: “[Loyola] aún no estaba estropeado, bastardeado, roído por la literatura mística; la ciencia no le había dado todavía la pesadez transcendental, sino que era un hidalgo aventurero puesto al servicio de la Virgen” [Salaverría, 1911: 80-81].

La dispersión del potencial religioso en devaneos literarios molesta a Salaverría, que los considera propios de espíritus incapaces de actuar:

Nada de literatura ni de amaneramiento en nuestro hombre: el carácter de la raza vasca, completamente iliteraria, ruda y poco sensiblera, aparece en los actos de Íñigo. Las otras gentes religiosas, verbigracia, las de Castilla, se entretienen en vanos devaneos místico-literatizantes; es ese un misticismo tierno, débil, y está clamando siempre por el *amor*; anda el amor á vueltas en las bocas de aquellos místicos literarios, con una profusión poco decente [Salaverría, 1911: 82].

Con su habitual osadía crítica, nuestro autor ataca a Malón de Chaide, San Juan de la Cruz, Juan de los Ángeles y Santa Teresa, a quien luego dedicará libros enteros más defectuosos y entusiastas que los dedicados a Loyola. La contradicción interna que subyace en 1911 es evidente, y desaparecerá en 1929: se elogia la severidad de la Compañía fundada por Loyola mientras denuncia sus efectos sobre el pueblo.

El siguiente capítulo desarrolla un nuevo vector crítico que atraviesa, junto a la ponderación de la literatura mística, sus concepciones sobre la literatura del Siglo de Oro: la impugnación del picarismo. Se incluyen curiosas reflexiones sobre el siglo XVI, siglo que idealizó al máximo asceta y al máximo pecador urbano, a la vez. La luz renacentista despertó a los truhanes y los hizo pulular por las ciudades, triunfando la literatura dedicada

a ellos, mientras aparecían místicos ascetas por todas partes. El carácter del siglo, por lo tanto, es dual: frente al héroe de la renunciación, el tipo bajo y cínico.

A veces encontramos los dos polos fundidos en un mismo hombre: Quevedo, objeto de interés crítico en diversas ocasiones, es considerado “un canalla y un predicador”, sin que una vertiente predomine totalmente sobre la otra. A este matiz temático dedicó Salaverría un artículo periodístico, publicado en *La Vanguardia* el nueve de enero de 1924, en que se exaltaba a Quevedo como uno de los máximos inspiradores del Estado unitario Español a pesar de ser capaz, a la vez, de crear los textos más frívolos que se hayan podido escribir en castellano. Asimismo, encontramos las mismas ideas desarrolladas en la filológicamente digna “Introducción” a las *Obras satíricas y festivas* del clásico barroco, publicada por Espasa-Calpe también en 1924.

El capítulo se cierra con unas consideraciones sobre el estado febril de la sociedad del Quinientos, cuya desorientación tras el fin de la Edad Media explica la ebullición de distintos movimientos religiosos simultáneos. Salaverría se estrena como historiador del Cristianismo con estas afirmaciones:

El mundo había gozado mucho, el mundo estaba fatigado, cuando vino Jesús como un lirio blanco, ó como un ángel purificador, á decirnos que la vida es un enemigo, es un pozo sucio, y que la vida, por sólo ser vida, ya es un gran pecado. Aquel fracasado, aquel bilioso pueblo de los judíos, supo condensar en unos cuantos libros la más amarga y desolada filosofía que inventaron jamás los hombres [Salaverría, 1911: 89].

Salaverría fue siempre antisemita, y consideró al pueblo de Israel como la raza que condena la franqueza con que debe ejercerse el dominio legítimo de cada ser humano y se autoproclama puro o elegido para ejercer el poder solapadamente, con rencor. Salaverría cree imposible la abstinencia, porque la Naturaleza necesita pecar. Obsérvese que para el vasco el sexo sigue siendo pecaminoso, no desmiente esa concepción. Es conservador porque sólo reclama menos celo moral, no una reforma radical de la moralidad. Por eso le falta convicción revolucionaria, aunque no desee aparentar precisamente debilidad argumental.

El Cristianismo quiso ahogar estos pecados con mano fiera, y se obstinó en sofocar, en contener las aguas vivas del manantial. Pero las aguas necesitaban brotar, porque era ley eterna que brotasen. Y, en efecto, seguían brotando.

Pero brotaban de un modo turbio y sigiloso, bajo la penumbra de la Edad Media, y por contener la corriente de las naturales aguas es por lo que en algunos momentos se convirtió la Edad Media en una cloaca, en un sumidero de sucias pasiones, de feos vicios [Salaverría, 1911: 90].

Así pues, una ideología semita llena de odio y resentimiento impidió el libre desarrollo de las necesidades orgánicas del ser humano. Salaverría elogiará el libre ejercicio del pecado porque los seres aristocráticos no encubren sus inmoralidades y encaran la condenación con valentía, sin apocarse, de forma “dramática”. Más adelante, se desvinculará el Cristianismo de Judaísmo y se presentará como la mejor alternativa civilizadora que ha inventado el hombre para superarse y no actuar como un vulgar animal.

Hemos visto cómo Salaverría basa la historia de la Edad Media occidental en la pugna de la lujuria por desasirse del control religioso. Los ritos esotéricos los aquelarres y el demonismo se entienden como formas enfermizas de practicar lo que la carne pide a gritos y se condena más por los moralistas. Emplea una sugerente prosa poética, inspirada en los cuadros primitivos del museo del Prado (El Bosco, Jan Huys) para pintar los horrores de la represión.

Una sociedad de místicos, hidalgos y pícaros sucede a la tormentosa de los siglos oscuros. Por “pícaro” entiende nuestro autor no sólo al personaje bajo, sino a toda la pléyade burguesa que empieza a acompañar a los nobles para administrar sus haciendas. El inicio del capitalismo señala el inicio de la corrupción y el parasitismo. Las mentalidades judaicas arruinaron a los hidalgos porque estos no se preocupaban de dejar de ser generosos, vivían en un ideal ingenuo y se desprendían de todo con una facilidad simple y magnánima. El autor se extiende sobre estos tres tipos fundamentales porque cree que perviven en la actualidad. Salaverría está intentado moralizar a través de una versión idealizada de la Historia en la situación siguiente:

El místico, en forma de fanático, se mantiene en pie todavía, pero le falta la unción prístina y aquel abrasado fuego primitivo; también el hidalgo permanece en pie, pero ya no es sino una sombra, un mendicante, un tímido hambrón que aguarda á la puerta de todas las oficinas el empleo, el favor o el título. Sólo el pícaro conserva su espíritu, su energía original, en este clásico país de España; el pícaro, con su camarada el mendigo [Salaverría, 1911: 99-100].

La acción de los tres tipos ha desprestigiado la nación, dándole fama en las demás naciones europeas de fanática, corrupta, expoliadora y mentalmente atrasada. La reflexión sobre la decadencia española, aunque tardía en el contexto regeneracionista, no está exenta de interés:



La mala fortuna de España consiste en haber querido dominar á muchos pueblos, sin poseer suficiente fuerza de dominio. Dada su insuficiente cultura, su falta de energía interior, su escasez de recursos industriales y hasta su escasez de población, España se vio siempre obligada á dominar “violentamente”, jamás “cordialmente”. Su dominio tenía el carácter de una tensión, de un violento y arrebatado esfuerzo, y no surgía como un efecto natural, como un fenómeno de derramamiento nacional. Esta última forma de dominio se halla clásicamente representada en Roma y modernamente en Inglaterra [Salaverría, 1911: 100].

Asombra comprobar que estas mismas ideas se encuentran en Ortega, quien trae a colación hasta los mismos ejemplos de colonización sensata, basada no sólo en la fuerza sino también en la seducción mediante proyectos de Estado. La incapacidad por inspirar admiración e ilusión es la causa de la ruina de España como potencia, una nación que ya sólo posee historia, y nada más aprovechable. El mismo Salaverría la tratará como a un pueblo de fantasmas del pasado. Naturalmente, luego se cambiaría completamente de opinión al considerar a España el único pueblo capaz de exportar idealismo. El capítulo se cierra con unas consideraciones sobre el carácter español, en la línea de *Vieja España*:: Salaverría cree en 1911 que la extrañeza y la extravagancia han regido la Historia nacional. Esta historia es un cúmulo de alucinaciones, errores anacrónicos y acciones arbitrarias. No existe lógica posible para analizar el mesianismo político, los toros, un arte como el velazqueño, que exalta a los enanos y a los deformes, o los retratos morbosos de El Greco.

En el capítulo séptimo, *El místico vagabundo*, se opone al primer Loyola religioso, feliz por el abandono de las ataduras familiares y la convalecencia, el vagabundo y novelesco, al sedentario y prosaico de sus años finales: “Dentro de poco, la dispepsia lo convertiría en un hombre sedentario, esclavo de las fórmulas, minucioso en las prácticas del rito, que reza y ayuna, bebe infusiones de bicarbonato y medita santamente la organización de su Compañía” [Salaverría, 1911: 109].

Salaverría utiliza en todo el libro el naturalismo como un desplante moral, como una recreación en la confrontación contra las imágenes tradicionales, no como un fin artístico. La narración de las anécdotas que vivió San Ignacio en sus viajes por Montserrat, Manresa, Barcelona, Roma, Palestina y Lombardía aparece salpicada en excesos de opiniones subjetivas. Parece que el autor desprecie la historia para centrarse en sus comentarios ocurrentes. La refundición de 1929 tomará más en serio el título de los capítulos y ofrecerá más información sobre los textos y los viajes ignacianos.

En *El aprendiz de sabio* se describe el curioso proceso de aprendizaje protagonizado por Loyola: odia la Ciencia pero la adquiere para defender ciegamente la Fe de sus ataques. Lee “De milite cristiano” y lo arroja al suelo porque le entibia la fe: declara la guerra al

espíritu crítico del Renacimiento, se rebela contra lo nuevo en nombre de la conservación intacta de los dogmas. Una vez más, el autor utiliza a su biografiado para ofrecer episodios de su propia vida intelectual y exaltar su propia imagen ideal de escritor a contra corriente que desbarata las modas modernas para salvaguardar los ideales.

Loyola es tratado como un loco y encarcelado por los inquisidores. Salaverría se interesa por los mecanismos de la Autoridad, que desaconsejan el exceso de celo y de religiosidad, y se ocupa en presentar a su Loyola como un mártir visionario que intuyó cómo debían preservarse los valores eternos de la laxitud moral y el libre examen.

En París y Londres, idéntica acogida. Experiencia en controversias, decisión de dominar Roma sosteniendo al Catolicismo.

Mediante los *Ejercicios espirituales*, a los que nuestro autor dedica el noveno capítulo de su ensayo, Loyola extirpa la lascivia sacerdotal y las costumbres lujuriosas de su tierra natal. Funda la base física de la Compañía y de todos los rincones del País Vasco acuden curiosos o devotos deseosos de someterse a los efectos de un texto que no se interesa por la teoría teológica: su especificidad es su orientación práctica, su diseño orientado hacia la voluntad y la acción.

Salaverría cree que la fuerte personalidad de Loyola es lo que dio coherencia y fuerza a la nueva orden, y que esta perdurará tanto como la memoria de su fundador, que es su sentido último. El jesuitismo es el resultado de la voluntad de dominio de Loyola. Los *Ejercicios* absorben la voluntad individual y la sustituyen por la de la Compañía. El diseño de ésta es marcial y jerárquica, y por eso el autor la propondrá como la más adecuada para la praxis fascista. La anulación de la reflexión crítica implica la creación de esclavos voluntarios y preserva los valores unificadores. El juicio sobre el movimiento vuelve a ser ambiguo: “Aunque el Jesuitismo haya sido corruptor en su sentido político y social, en cuanto á la moralidad intrínseca ha sido fiel con su sistema.” [Salaverría, 1911: 134]. Así pues, Salaverría condena en 1911 los fines imperialistas de la Compañía pero admira su disciplina y su mecanismo autorregulador.

En el último capítulo del libro, *La ilusión de la Eternidad*, se incluyen una serie de ideas que volverán a ser objeto de viraje ideológico en 1929: se considera un error que la Compañía se aliase con el Estado para cumplir un ideal de Monarquía Eterna, porque el Estado es un concepto mundano sujeto a mudanza y desaparición, y por lo tanto nada religioso debería asentarse sobre realidades contingentes. Al divinizarse el Estado como ideal inmanente, se deshace la ilusión de Eternidad de la Compañía puesto que su sustento se convierte en una garantía de pervivencia. El Salavería maduro pone cada vez más en un

segundo plano la espiritualidad para depositar la llave de la inmortalidad en el dominio político. Lo virtuoso es lo que mejor se impone.

Sin embargo, en 1911, nuestro autor juzga el jesuitismo como una institución caduca y dispara sus dardos contra ella. Todo pasa, todas las glorias y los vestigios del pasado devienen ruinas. Su visión quiere ser nihilista y pesimista: las estatuas son absurdas y no sirven para paliar el deterioro inexorable de la memoria. La gloria es una fatua invención de los griegos, el pueblo que se creía el centro del Cosmos. Por lo tanto, el retrato salaverriano nos presenta un Jesuitismo perplejo ante su inminente caída: la Modernidad lo ha minado con su balumba de grandezas, tan sabiamente combinadas [Salaverría, 1911: 156]. El nuevo hombre no temerá a las limitaciones de su destino finito. Se sentirá solidario con la Naturaleza fugaz y se superará aceptando su mortalidad total.

### **3.7.2.- *Santa Teresa de Jesús.***

El libro *Santa Teresa de Jesús*, cuyas cuatro subdivisiones son *La infancia de Teresa*, *La mujer*, *La escritora* y *La santa* fue publicado en Madrid por la editorial Enciclopedia, en 1920. Un mero vistazo al índice del volumen basta para concluir que su contenido es sustancialmente distinto al de la versión posterior, que se editó nueve años después.

El prólogo es imprescindible para comprender qué entiende Salaverría por una hagiografía: en ésta no hay apenas datos biográficos, sino imágenes, hitos, motivos de reflexión mezclados con crítica literaria de escuela impresionista. Este carácter misceláneo y subjetivista diluye el contenido y provoca un fenómeno poco deseable: cualquier biografía salaverriana contiene, en esencia, los mismos contenidos, porque todas son excusas para mostrar las propias directrices morales. Esta recurrencia ideológica provoca cierta sensación de circularidad que actúa en detrimento de la amenidad de los libros. El fondo intelectual del autor es idéntico en cada uno de sus ensayos, sin embargo sólo el cambio de fondo físico, en los libros de viajes y biografías, concede variedad a su obra.

El personaje de Santa Teresa es el más querido por Salaverría de entre todos los de la galería de héroes nacionales. Sin embargo, no le sabe extraer todo el jugo ideológico que sí sabe extraer de Íñigo de Loyola. La biografía es un gran elogio incondicional de la santa de Ávila. La propia organización del libro nos revela cuatro aspectos meritorios de su personalidad: fue siempre una niña llena de candor e idealidad; reunió lo que el autor cree

que deberían ser los atributos de la mujer suprema, modestia y pudor; representó con su estilo el carácter nacional como nadie, insertándose en la memoria colectiva y recogiendo la universalidad del pensamiento renacentista; y siguió hasta el final su vocación ascética ejemplar.

Tan grande es la admiración que nuestro autor vuelca sobre su admirada santa que la coloca más allá de cualquier juicio de valor:

A ninguna inteligencia será nunca permitido enfrentarse con la personalidad de la Santa sin un previo compromiso de pudor y de respeto. Nuestras mentes modernas pueden reservarse sus pensamientos frente a los grandes problemas religiosos; creer y no creer, en este caso, es asunto que pertenece al secreto de nuestra intimidad. Lo verdaderamente desatentado sería acercarse al alma de Santa Teresa con aire frívolo, como si examinásemos un caso vulgar y de todos los días. Hay espíritus excepcionales que nos imponen una inmediata compostura y nos obligan a descubrirnos y a bajar la voz [Salaverría, 1920d: 123].

Reclama Salaverría una categoría para Santa Teresa que la sitúe por encima de doctrinas y opiniones: tanto los crédulos como los incrédulos deberían reconocer la “seriedad” de los mensajes teresianos. ¿Por qué precisamente la escogió a ella como objeto de la máxima veneración? Sabemos por la labor biográfica de Petriz Ramos que nuestro autor no empezó a practicar la religión católica oficialmente hasta muy al final de su vida. La razón, por lo tanto, ha de ser más intelectual, ideológica o estética. Aventuramos una hipótesis: Santa Teresa es el único gran personaje español situado al margen de conflictos políticos o “de secta”. Su reputación es unánimemente intachable: fue canonizada y parece imposible echar sobre ella dudas acerca de su honradez vital y literaria. Salaverría se guarda mucho de indagar qué clase de espiritualidad teresiana. No conoce o se resiste a investigar sobre los alumbrados: para él es importante que la Iglesia aceptara a la santa, porque un individuo al margen. *Las sombras de Loyola* era un ensayo acusador donde el escritor trataba de estudiar, de someter a un juicio una figura religiosa controvertida. Advirtamos que la operación del volumen de 1920 es la inversa: borrar toda clase de posible objeción a la vida y la literatura de la santa.

Los inadaptados tienen mala prensa para Salaverría, para quien la poca habilidad para controlar a las autoridades es una inmoralidad. Loyola podía ser interpretado sin fe, como un caudillo político o el estafador que fundó una orden parasitaria. En cambio, Santa Teresa es el símbolo de una vida pura y risueña, al margen de los tumultos y las polémicas, tanto para los agnósticos, como para los ateos y como para los creyentes. Su existencia es ejemplar porque afirma los valores vitales y también los espirituales, sin establecer un

conflicto entre ellos. Recordemos que el libro de 1911 trataba, precisamente, de acusar a la Compañía de Jesús de alienar al pueblo y de robarle toda posibilidad de felicidad.

En cuanto al tono de la prosa, también ha cambiado, y el autor se nos muestra menos ilusionado con la vida y más dispuesto a que la obra balsámica de la doctora alivie sus inquietudes: “La vida de perfecta santidad no es en Teresa de Jesús algo que brota suavemente y por favor apresurado de la gracia divina; es más bien la historia, bien antigua por cierto, de la voluntad humana y de los esforzados trabajos del hombre, tendidos en un ansia de superación” [Salaverría, 1920d: 141].

La máxima idealidad encarnada en un ser humano es un espectáculo que Salaverría intenta presentar como un consuelo existencial: más allá de la corrupción moderna existirían unos valores eternos e inmutables capaces de mejorar el espíritu humano, en tensión hacia la humanidad. Así, mientras la primera biografía sobre Loyola intentaba presentar únicamente la faceta humana del santo, de forma deliberada, y la segunda únicamente su vertiente universalista, imperialista y autoritaria, con santa Teresa quiere Salaverría realizar la tarea contraria: armonizar todos los rasgos esenciales del personaje, afirmándolos todos en un intento de que ninguno quede eclipsado por alguno de los demás.

En el intento por presentar a Santa Teresa como la culminación de la cultura europea, nuestro autor trata de justificar su elección mediante una interpretación muy interesante de los siglos XVI y XVII:

El dualismo latente en la sociedad de los siglos XVI y XVII es un tema de estudio que ha tentado a muchos críticos e historiadores. Por una parte se abría el Renacimiento a todas las sollicitaciones de la inteligencia y a todos los encantos de la jocunda vida pagana, mientras paralelamente producíase la más enérgica reacción del espíritu cristiano. [...]

Ambos esfuerzos, al fin, son correlativos, porque nacen de una misma causa: la interpretación sensual de la vida aportada contra el Renacimiento. Contra el mismo adversario se lanzan protestantes y católicos, y de aquel fervor combatiente brotan los puritanos, los hugonotes y todas las sectas revisionistas, a la vez que los grandes teólogos, los mártires evangelistas y particularmente los místicos españoles [Salaverría, 1920d: 109-10].

El Imperio español exportó la Catolicidad a los pueblos vencidos, civilizándonos. La Conquista, pues, se concibe como un acto de generosidad. El Cristianismo católico es la forma más perfecta de unir el Estado a la Idealidad espiritual (o veremos en el análisis de Íñigo de Loyola). Este planteamiento se acerca a la noción de Hispanidad trazada por Maeztu: España fue un pueblo idealista que se derramó en exceso, descuidando la

economía. Santa Teresa vendría a ser el ejemplo más puro de ese derramamiento, de esa dedicación exclusiva al idealismo purificador. Si el Cristianismo era el producto más sublime de Occidente, la doctora de Ávila, como representante máxima de la pureza, se convertía automáticamente en el ejemplo más perfeccionado de cultura europea. Se critica a Fray Luis de León porque la pasión científica lo convierte en un místico adulterado por la lógica, mientras que al místico auténtico, un San Francisco de Asís o una Santa Teresa, no pierden nunca un mínimo de sueño por el anhelo del *conocer* intelectual y científico. Como lo que acaso caracteriza al místico es su desconcertante falta de apetencia, de curiosidad científica. El carácter español es asistemático, antieconómico y anticientífico. Los valores nacionales son irracionales y eternos, y no puede sometérselos a libre examen sin desvirtuarlos.

Una vez más, Salaverría desprecia al hombre puro de letras para preferir al hombre o la mujer de acción: la mística es una actividad absorbente porque consiste en un mantenimiento de la atención emocional constante. La ciencia no sólo arruina la fe sino también el impulso irracional de ascender, es una forma de desviarse hacia abstracciones que minan la voluntad, única potencia capaz de cambiar el mundo y sus costumbres corrompidas.

Así, Santa Teresa se convertía en el principal emblema de la hispanidad, según la definición de la genialidad española que reaparece en *Los fantasmas del museo* (1920): “He aquí el ejemplo más caro del escritor sin afeites, y del escritor que logra la perfección sin buscarla, o rechazándola” [Salaverría, 1920d: 97]. Todo parece indicar que la santa no sólo es modelo de conducta para Salaverría, sino también de escritura. Unir la sencillez de dicción y la espontaneidad aparente con la densidad es el objetivo estilístico del Salaverría de todas las épocas, de tal forma que los vanguardistas de extrema derecha (Sánchez Mazas y Ernesto Giménez Caballero) lo erigieron como maestro de la prosa y lo consideraron el creador de una modalidad idiomática castiza a la vez que moderna, de la que se nutriría el lenguaje de la propaganda nacionalista de la nueva era política.

Las últimas reflexiones del libro son un buen ejemplo de cómo la ideología personal del autor se autopresenta como una alternativa ecuaníme entre posturas consideradas ridículas: todas las heterodoxias (comunismo, anarquismo, teosofismo, espiritismo) son atacadas desde el sarcasmo y el convencimiento de que únicamente desde una espiritualización de la vida a través de los ideales que aporta cada espíritu nacional a cada individuo se puede regenerar la vida humana moderna. Por lo tanto, la crisis religiosa vivida por Salaverría es una escenificación ficticia: no existe un verdadero conflicto de conciencia

como en Unamuno, únicamente la inquietud kierkegaardiana en estado primitivo: la religión desaparece y sólo el conservadurismo político como doctrina de acción mundana, erigida como opción legítima y romántica, podrá mantenerla viva. *Santa Teresa* es un libro que sigue alimentándose de la conversión escenificada en el ensayo *La afirmación española* (1917). Reiteramos que el motivo primero de la campaña espiritualizadora y patriótica de nuestro autor se inició en 1904 desde los artículos publicados en *El Gráfico*, y no trece años después como el mismo autor hizo creer a los críticos de su tiempo.

### 3.7.3.- *Loyola*.

*Loyola*. fue publicado en Madrid por la editorial La Nave, en 1929. El texto fue reeditado por Ediciones Nuestra Raza con el título *Íñigo de Loyola*, con el mismo prólogo y sin cambios, en 1931.

Entre las vidas de santos que escribió nuestro autor, se trata de la contribución más importante a la ideología falangista, desarrollada durante los años 30, puesto que la figura de un Loyola encabezando el imperio espiritual de la Compañía de Jesús nos remite inmediatamente al modelo vertical y corporativo ensayado por el movimiento iniciado por José Antonio Primo de Rivera, en 1933. De aquel año data el *Discurso fundacional de Falange Española* pronunciado en el Teatro de la Comedia el 29 de octubre. Salaverría ha suprimido completamente las estampas del País Vasco, las críticas a la Iglesia Católica y las reflexiones tardonaturalistas acerca del carácter de los vascos. La nueva biografía se centra en los distintos lugares a los que viajó el santo: Barcelona, Salamanca, París y, sobre todo, Roma. Su atención se centra en la ciudad milenaria para exaltar el papel político de la Iglesia Católica, contemplada siempre como una institución política más que como una comunidad orientada hacia lo espiritual.

Así pues, no se trata de un texto de teoría política que se proponga diseñar una acción concreta de gobierno. Como acostumbra siempre que escribe un libro, no así en sus artículos de opinión, Salaverría expresa de forma sesgada sus propuestas concretas, se ampara en ejemplos y trabajos de exégesis histórica para poner sobre el tapete de la vida pública sus meditaciones. En esta ocasión, los *Ejercicios espirituales* le brindan la oportunidad de elogiar el automatismo como la mejor forma de imponer una doctrina necesaria al conjunto de la sociedad. Para Salaverría, Ignacio de Loyola fue el inventor del fanatismo,

diseñó un texto sin ninguna intención literaria destinado a anular la voluntad del receptor para que los valores reemplacen su capacidad reflexiva. Desde *El perro negro*, de 1906, y en sus sucesivos ensayos políticos, nuestro autor iba ensayando, apreciando y desarrollando esta idea primordial en la que se basará su ensayismo político: la reflexión impide la acción, y actuar enérgicamente siempre es beneficioso. A partir de este axioma inicial, resulta fácil seguir la argumentación salaverriana: es necesario salvar a la Patria de sus “negadores” tanto interiores como exteriores. Estos negadores se valen de la cultura para desbaratar las energías nacionales. La cultura, por lo tanto, es nociva y perjudicial siempre que no se proponga expresamente la exaltación del pasado tradicional español, único legado capaz de regenerar un estado en decadencia. Este legado debe enfrentarse en un combate definitivo con las concepciones democráticas, el socialismo y las religiones exaltadas y heterodoxas.

Por lo tanto, un pueblo necesitará la dosis necesaria de ciencia y saber suficiente como para garantizar su propia supervivencia, evitando que el exceso de intelectualismo desemboque en un nihilismo escéptico que arruine a la nación. Son frecuentes en el libro los ataques a la cultura humanista entendida como especulación abstracta. Loyola entiende que el Luteranismo ha partido del libre examen de los textos sagrados y de una concepción nueva del ser humano. La reacción a la Reforma, pues, debe partir de los avances renacentistas puestos al servicio de una concepción maquiavélica de la espiritualidad, una religiosidad combatiente involucrada en la realidad y que no se avergüence de ejercer el poder estatal: “La cultura y la corrupción renacentista le han hecho comprender [a Loyola] que el programa franciscano, el santo régimen de oración y ascetismo, carece a de eficacia. Es otra la estrategia que habrá que emplear” [Salaverría, 1931d: 71].

Los *Ejercicios espirituales* penetran en la mente del creyente y dismantelan, una a una, toda posible duda acerca de la fe y la verdad de los dogmas de la Iglesia Católica. Su naturaleza es práctica y quirúrgica, su objetivo es erradicar la sensualidad y eliminar toda posible distracción derivada de los sentidos o la razón. Salaverría sólo desea para España un texto que se proponga exactamente lo mismo, sólo que cambiando a Dios por la idea de Patria y los dogmas y reglamentaciones internas de la Iglesia por las jerarquías aristocráticas anteriores a la caída del Antiguo Régimen. *El muchacho español*, texto orientado hacia el público juvenil publicado por primera vez en 1918, venía a desempeñar esta función educadora. La intuición de que un cuerpo de soldados obedezca sin reflexionar a los portavoces de los valores eternos se encuentra detrás de todos los elogios abiertos a la tarea del santo. La biografía de Loyola se concibe como un capítulo más en la historia de los “grandes hombres” u “hombres representativos” de la tradición hispánica, del que debe



desprenderse una lección para todo aquel que se proponga instaurar un caudillaje totalitario en España, o la Restauración de una monarquía absoluta.

Los discursos de Primo de Rivera aprovechan estas reflexiones acerca de la utilidad del fanatismo, y en ocasiones reproducen la estructura conductista de algunos textos salaverrianos para orientarlos hacia una concepción propagandística del texto. Aunque en el contenido de sus textos se perciba claramente un influjo omnipresente de las tesis de Maeztu, la iconografía y el tono vulgarizador de los discursos y artículos de Primo de Rivera hijo recuerdan mucho más a la propaganda nacionalista realizada por Salaverría desde su columna del periódico *ABC*. La retórica riveriana no es tan morosa como la de Azorín, ni aprovecha la sólida argumentación ni la imaginería de Ortega y Gasset. En este punto de vista, se equivoca Ramón Hervás, autor de un prólogo que antecede a una selección de “textos revolucionarios” publicada en una colección destinada al público popular,<sup>82</sup> cuando afirma que el principal maestro intelectual de Primo de Rivera fue Ortega y Gasset. Sin duda, algunos comentaristas de la obra del fundador de Falange intentan presentar su obra como un resultado necesario de una ideología liberal para ennoblecerla a ojos de un público no especializado.

La concepción del estado orteguiano prioriza la capacidad del estado para seducir a sus integrantes en un proyecto común. En ningún texto señala Ortega unos valores eternos y universales que deban ser interpretados por una elite intelectual que deba dirigir las sociedades occidentales. Precisamente, la doctrina expuesta en *El tema de nuestro tiempo*, la colección de meditaciones reunida en 1923, viene a desdibujar la necesidad de que una percepción concreta de las grandes verdades morales del hombre deba sustituir el papel de las demás en una construcción conjunta del Progreso. Precisamente esta elite intelectual debe dirigir la nación aunando todas las perspectivas posibles acerca de una cuestión concreta, puesto que las opiniones selectas de todos los pensadores permitirán obtener la mejor aproximación a lo verdadero o deseable. Nada que ver con la imposición de unos valores por parte de unas autoridades autoinvestidas como la garantía de que un orden estable y necesario permanecerá indeleble y se exportará a pueblos inferiores para civilizarlos. Ortega, para quien la inteligencia era la expresión de la flexibilidad, ni siquiera cree deseable que esas verdades morales permanezcan fijas e idénticas a sí mismas a través del tiempo.

¿Qué aspectos concretos de *Loyola* pudieron ser aprovechados para la conformación del ideario falangista? Los elogios constantes a la acción de un hombre que

---

<sup>82</sup> Se trata de la antología *Textos revolucionarios*, Barcelona, Ediciones 29, 1980.

diseñó un ejército de autómatas doctrinales, a quienes anuló la voluntad mediante los *Ejercicios espirituales*, nos conducen a pensar que Salaverría seguía esperando (lo hacía desde 1904) a un héroe lo suficientemente valiente como para comprender que el verdadero destino de España era retomar la esencia imperialista de Europa para imponer su idiosincrasia metafísica al resto de continente. Miguel Primo de Rivera podía haber sido este “hombre representativo”, este paladín, si, tal y como afirma en el libro *Instantes* (1927) hubiera organizado una cultura nacionalista a su alrededor suficientemente potente como para fortalecer su autoridad. El primero en corregir este error y organizar una oficina de propaganda industrializada fue su hijo, y luego, naturalmente, Francisco Franco.

*Loyola* es un texto que constantemente nos está elogiando las soluciones dictatoriales o imperialistas:

Pero ya se ha mostrado en él la marca del destino; ya, como con impaciencia, el destino publica lo que Íñigo tiene que ser: un Dictador religioso [Salaverría, 1931d: 74].

Tiene el raro don de imponerse a los demás, y esa virtud misteriosa con los años se va acentuando hasta convertirse en una secreta fuerza imperativa [Salaverría, 1931d: 85].

Íñigo está en Roma y es como si hubiera encontrado su centro vital. En Roma se encuentra bien y en su sitio. Es la sede natural y legítima para todo espíritu que trae voluntad de imperio [Salaverría, 1931d: 122].

Ahora ama el combate, la porfía, la victoria y el poder. Se ha reintegrado a su original naturaleza, ha vuelto sobre sí mismo: ahora es otra vez soldado. Mejor dicho, general. ¡Ah, y de qué categoría de ejército se ha erigido en general! [Salaverría, 1931d: 128].

Elogios del imperialismo, autoridad como virtud emanada del espíritu, necesidad de la controversia violenta, sin descartar sino promover la acción directa militarizada... Salaverría presenta insistentemente al santo como un rebelde enfrentado al poder establecido en nombre de las verdades inalienables. El individualismo del santo lo armoniza con el supuesto espíritu esencial español, y a la vez contribuye a señalar que cualquier solución real a las amenazas exteriores tendrá que ser de índole revolucionaria, deberá desafiar una legalidad insulsa, como pretenderán Primo de Rivera y Falange: “No, no les gustan los santos, y sobre todo los santos del tipo de Loyola, a las autoridades constituidas, porque éstas, tal es su oficio y su deber, buscan la paz y que no cambie nada, y aquéllos la guerra y que cambie, se trastorne o se purifique todo” [Salaverría, 1931d: 77].

La lucha contra la sexualidad es uno de los principales ejes temáticos de la obra, como ya ocurría en *La sombras de Loyola*, el ensayo de 1911, sólo que en esta ocasión el autor, lejos de denunciar la represión promulgada por una religión opresora, se muestra a favor de un ascetismo furibundo que barra cualquier tipo de lujuria. La pureza de costumbres es la obsesión de Salaverría que explica la génesis de su ciclo hagiográfico. En una lectura invertida de las doctrinas nietzscheanas, el santo es el héroe que ha anulado todas las limitaciones del ser humano, el ser que debe ser superado, para alcanzar un estado divino. Salaverría, un escritor, todo hay que decirlo, no especialmente versado en filosofía, ha conciliado a Platón, a Schopenhauer y a Nietzsche en su intento de que la voluntad de dominio sea el portaestandarte de unos valores eternos que redimirán la cultura occidental. El malestar en la cultura se remediará con fanatismo, orden, dogmas, *praxis* armónica y automática dirigida por unos “paladines iluminados” que vislumbrarán su destino necesario, tal y como Loyola enderezó a la Cristiandad diseñando la Contrarreforma.

En 1911, Salaverría concebía la Historia de Occidente como un proceso de liberación paulatina de los instintos encarcelados. Diecinueve años después, el esquema dialéctico con que interpreta el Progreso humano es opuesto: a medida que avanzan los años, el ser humano perfecciona su capacidad para alejarse del estado animal. *Loyola* es el texto que mejor describe este proceso porque fue el santo biografiado uno de los principales impulsores de la castidad como valor depurador esencial.

Ahora el enemigo de Roma es Lutero. Íñigo le dirige desde lejos su mirada observadora, a ese fraile germánico que ha podido con harta habilidad y entereza, por qué negarlo, llevar una enérgica y cada día más extensa ofensiva contra Roma. Íñigo ha pensado mucho en los medios que podrían movilizarse para detener o inutilizar esa ofensiva. Pero ha pensado también que todos los medios de ataque serán inútiles mientras no se le desposea a Lutero de uno de sus más firmes baluartes, de una de sus más sólidas razones. Y esta sólida razón en la que Lutero apoya todo el peso de su herejía, no es otra que la corrupción, el paganismo, la inmoralidad y el escándalo de Roma [Salaverría, 1931d: 116].

El fragmento es clave no sólo para comprender la obra de Salaverría, sino también uno de los principios fundamentales del futuro corporativismo, teorizado en *La crisis del humanismo*, de Maeztu, y desarrollado en *Defensa de la Hispanidad* y en las conferencias y artículos escritos por José Antonio Primo de Rivera durante los años treinta. España es un Estado con un destino propio que lo distingue de todas las demás naciones: su misión es preservar la metafísica católica y alejarla de toda impureza importada del resto de países, incluyendo Italia y el Estado Vaticano. He aquí el principal punto de unión con las

doctrinas de Maeztu, las que influirán más directamente sobre el ideario expresado en la obra periodística de José Antonio Primo de Rivera: no importa quién defienda los valores eternos de la Catolicidad, un rey absoluto, un directorio militar, un emperador o la Iglesia. La necesidad es que los defienda un español desde el mando político supremo de su país, absolutamente desvinculado de cualquier sufragio popular.

Este destino metafísico impide, para los falangistas, el considerarse a sí mismos fascistas, tal y como aclara Primo de Rivera en una nota remitida a la prensa española y publicada el 19 de diciembre de 1934:

La noticia de que José Antonio Primo de Rivera, Jefe de Falange Española de las J.O.N.S., se disponía a acudir a cierto Congreso internacional fascista que está celebrándose en Montreux es totalmente falsa. El Jefe de Falange fue requerido para asistir; pero rehusó terminantemente la invitación, por entender que el genuino carácter nacional del Movimiento que acaudilla repugna incluso la apariencia de una dirección internacional.

Por otra parte, la Falange Española de las JONS no es un movimiento fascista; tiene con el fascismo algunas coincidencias en puntos esenciales de valor universal; pero va perfilándose cada día con caracteres peculiares y está segura de encontrar precisamente por ese camino sus posibilidades más fecundas [Primo de Rivera, 1945: 989].

La figura de Loyola es esencial en el ideario falangista, puesto que ejemplifica como ninguno el presunto papel providencial de España frente al mundo entero. Fue un vasco castellanizado quien restauró la higiene moral en Roma y organizó una contrapropaganda capaz de detener el avance imparable de las sucesivas Reformas cristianas. Salaverría reconoce que en el siglo XVI “los sacerdotes mantienen a sus barraganas a la vista del pueblo”, de la misma forma que en el ensayo *En la vorágine* reconoce que existen vergonzosas desigualdades sociales y económicas en la sociedad presente. El Luteranismo es a la religión católica renacentista lo que el comunismo es a la misma religión cuatro siglos después, la amenaza exterior, la doctrina que se propone exterminar el escándalo destruyendo la iglesia de Roma. El objetivo de toda la propaganda de extrema derecha española durante los años veinte y treinta es tratar de negar que el Catolicismo sea el culpable de la delicada situación social. Los falangistas se oponen, en general, a ser denominados fascistas porque no oponen un estado corporativo laico al comunismo, sino que se obstinan en que la Iglesia y sea la institución encargada de borrar la ideología obrera. La obsesión fundamental del totalitarismo español no es negar la existencia de una lucha de clases, cuestión prioritaria para Mussolini y Hitler, sino reprimir el materialismo histórico

en cuanto a doctrina antiidealista. Por eso se proponen depurar mediante un imperialismo confesional tanto los desvíos de la clase popular como los errores del Estado Vaticano.

Para conseguirlo se proponen organizar sindicatos verticales que pulvericen la sociedad capitalista de forma que el poder de la religión resulte intacto. Falange es partidaria de una revolución que elimine de raíz el sistema liberal y lo sustituya por una Dictadura o Imperio confesional capaz de alimentar y posibilitar una vida digna a toda la población de raza hispánica. Este ideal fue frustrado por el Régimen franquista, que substituyó paulatinamente la teoría sindical de Falange por un neoliberalismo capitalista puesto al servicio del Catolicismo o unido a la propagación de sus Dogmas: la ideología propia del Opus Dei. Cuando fue hegemónica esta nueva concepción del Estado, Salaverría se convirtió en un autor peligroso porque sus ataques al capitalismo siempre fueron especialmente violentos, y su concepción de la fe católica se basó, hasta muy al final de su vida, en una cuestión radicalmente terrenal, el control político de los estados. Como señala muy acertadamente Petriz Ramos en su *Introducción crítico-biográfica*, Salaverría, creyente practicante durante su vejez, “jamás podía borrar el pensamiento que, vista desde otro punto, la iglesia romana católica es también una entidad política”:

Había que decidirse entre Jerusalén y Roma, entre el espíritu de Oriente y el de Occidente. Por el camino de Oriente se volvía a las llamas originales de la doctrina de Jesús, a la pureza primitiva, a las fuentes fecundadoras; pero se iba también a las exageraciones ascéticas, a las interpretaciones atrevidas, a las desviaciones peligrosas. Roma, al contrario, era el muro de contención para todas las divagaciones inspiradas y todos los excesos místicos; Roma era la fijeza, la autoridad, el dogma. Lo firme e invariable en lo eterno. Íñigo se decidió por Roma [Salaverría, 1931d: 129].

En el fondo, bajo la adscripción manifiesta de Salaverría a una religión estatalista y volcada hacia el poder político, subyace el prejuicio racista de que toda concepción mística es una emanación del espíritu judaico que trata de desestabilizar el cesarismo europeo. Nuestro autor, como Ramón de Basterra, entiende que la gran aportación de Europa al destino mundial es la idea imperial emanada de la Roma universalizada. Salaverría cree que la cultura de Occidente es un proyecto permanente de construcción de un imperio eterno. España es el país llamado a uniformizar el mundo occidental porque sus estructuras de poder pueden permanecer inmaculadas de obrerismo y semitismo, las lacras que tratan de democratizar la religión y el ejercicio del poder. Oriente es el lugar en que los emperadores legislan por capricho. Un cristianismo contaminado de sensualidad oriental conduce a una mística inútil, automarginada, sin ambición política: “Roma sabe demasiado bien que la

doctrina pura de Jesús conduce a la renunciación y al nihilismo místico, o a un comunismo aletargador” [Salaverría, 1931d: 130]. Sólo en España puede mandar un Caudillo o Emperador (un “paladín iluminado”) en nombre de unos valores eternos intrínsecamente europeos, únicamente como intermediario entre la sociedad y la idea absoluta de Patria que debe dirigirla.

Su mente sagaz de occidental perfecto había comprendido que un cristianismo integral, o sea un jesuitismo auténtico, estaba reñido con la naturaleza de la humanidad europea. La pura idea cristiana, ¿podría ser nunca en realidad íntimamente europea? Roma, el Papado y el cesarismo de la Iglesia romana se han encargado de traducir el espíritu del Evangelio y de “adaptarlo” a la naturaleza y el temperamento del hombre occidental; y así fue posible el verdadero milagro de la cristianización de Europa” [Salaverría, 1931d: 129].

Para Salaverría, el Catolicismo es el aglutinante de la raza española, un elemento laico en el organigrama del poder, no una necesidad de salvación trascendental ni una orientación espiritual, como el Germanismo lo es para la raza alemana según Hitler y su gabinete de ideólogos. La práctica de un Cristianismo puro tal y como lo preconizan Lutero, los protestantes o los anarquistas espirituales en la órbita tolstoyana, es un obstáculo para la consecución de este ideal universalista, un acto de rebelión que debe ser ilegalizado y perseguido porque entorpece el rumbo natural del hombre blanco hacia la dominación de las demás razas, cuya razón y espíritu de control no está tan desarrollada.

A partir de los años cincuenta, la ideología salaverriana ya no interesa a ningún sector de la intelectualidad española. Cesan las reediciones de sus obras y ya sólo intereses puramente académicos tratan de rescatar su figura del olvido desde perspectivas historiográficas y críticas. La resistencia de izquierdas, la menos afecta al autor vasco, empieza a poder organizarse efectivamente, y su desprecio hacia un conservador tan radical resulta totalmente lógico. Pocos intelectuales españoles del siglo XX declaran tan abiertamente su carácter conservador. Por otra parte, para los escritores adictos al franquismo, Salaverría resulta un autor valioso por su oposición frontal a los regionalismos, pero extravagante en cuanto a propuestas prácticas y demasiado descreído en materia de religión. A ningún sector del bando vencedor en la guerra le interesa considerar el Cristianismo primitivo una desviación sensual de origen semítico, tal y como insinúa nuestro autor en *Loyola*. Los falangistas siguen reclamando una sociedad basada en sindicatos corporativos reunidos alrededor del dogma católico. Los franquistas de nuevo cuño se preocupan por marginar la lucha contra el liberalismo capitalista. Salaverría no para de reclamar la vuelta del Antiguo Régimen: a nadie le interesa semejante pretensión, la de

un autor que se presenta a sí mismo como un “defensor de causas perdidas”, tal y como nos lo presenta Amalia Galarraga de Salaverría en la crónica dedicada a su marido y publicada a instancias de Giménez Caballero en *La Gaceta Literaria* del 15 de diciembre de 1928.

Sin embargo, el propio Giménez Caballero evitó mencionar todas estas cuestiones políticas en la escueta reseña que dedicó al volumen, publicada también en *La Gaceta Literaria* el 15 de mayo de 1929. En estas breves notas, el crítico intentaba insertar la biografía salaverriana en la estética futurista, intentando dar una apariencia de modernidad a las opiniones del autor, centrándose en cuestiones de tono y estilo más que de contenido. La reseña es frívola y superficial, deliberadamente absurda, propia de un autor que busca practicar una crítica intrascendentalista. Loyola es un antecedente de la acción irreflexiva propia del nuevo hombre y Salaverría, un autor que evita idealizar al santo y lo trata con una proximidad algo irreverente.

En general, el espíritu de la reseña no se corresponde con la seriedad del volumen salaverriano, ofrece una visión humorística y dinámica del que *Loyola* carece por completo, aunque es verdad que Salaverría supo ofrecer una segunda versión del tema mucho más breve, amena y vibrante que el antecedente de 1911 que anulaba por cuestiones ideológicas.

Loyola no es un introspectivo. Bate un récord de carrera con relevos, con equipo militar y con apuestas de banqueros y magnates. Más que un “castizo” es un “internacional”. Su poesía es la que Barnabooth ha sentido frente a los sleepings, los Bancos, las locomotoras. Lo viste de negro para hallar un común denominador neutro, que no dañe, que no moleste a ningún color nacional. (El color español es el color *pardo*. Estameña de carmelita.)

Paul Morand, Valery Larbaud, hubieran escrito un gran Loyola. Eso no quiere decir que no lo haya escrito Salaverría.

Salaverría tiene un libro, *Espíritu ambulante*, donde los temas del ultraísmo (internacionalismo): tren, transatlántico, viaje, negocios, banqueros, electricidad- están tocados con cariño y comprensión.

Salaverría pone, además, en su “Loyola”, paisanaje, campechanía de trato. Pone, además, en el cuerpo del gran vasco un poco de hipercloridia y de nervios enfermos. Es decir, un coqueto derecho personal a entender ciertas raíces vitales del primer jesuita, Padre Íñigo.

### 3.7.4.- *Retrato de Santa Teresa.*

*Retrato de Santa Teresa* fue publicado en Madrid por la Editorial Espasa-Calpe en 1939. Se trata del último libro significativo publicado en vida del autor, que fallecería en la primavera del año siguiente.

Respecto a la anterior visión salaverriana sobre la santa, publicada en 1920, el volumen de 1939 está formado de capítulos más extensos y ensayísticos, de forma que la presencia real de la figura biografiada se reduce al mínimo. El tono empleado y la intención final del libro son idénticos, aunque la remodelación estructural de la obra es total. El interés salaverriano por Santa Teresa, un personaje sin tanta polémica como Loyola, nace de una necesidad de encontrar un ídolo intachable al que imitar en la vida cotidiana, y no de la necesidad de codificar una conducta de mando para los futuros gobernantes. Loyola, toda idea e ideología, proporcionaba a Salaverría la estructura jerárquica que regeneraría la sociedad española. Santa Teresa, toda sensualidad y ternura, es la preferida del autor porque sus valores afectan a su intimidad, no a la proyección pública del ser humano. Esta distinción ya es significativa a la hora de catalogar la opinión que las mujeres merecen a nuestro autor. Para revitalizar el ámbito político de la nación se escoge al santo más viril, al menos místico de los santos, y para señalar las doctrinas adecuadas a los ámbitos íntimo y doméstico se echa mano de una figura femenina especialmente distinguida por su sensibilidad y su emotividad.

Como en 1920, Salaverría pretende alejar la figura de Santa Teresa de cualquier juicio lógico o racional que pueda poner en duda la autenticidad de sus vivencias. Esta vez, además, Salaverría nos brinda una argumentación sobre la literatura de la Ilustración que nos ayuda a comprender mejor su ideología laberíntica, tan llena de dogmas como de matices:

El sistema burlón y mordiente que se hizo magistral con los enciclopedistas y culminó en el ágil ingenio de Voltaire, fue agotándose por culpa de su misma limitación o sequedad. Era un ejercicio temerario y seguramente suicida, por el cual las inteligencias más elevadas apresurábanse a reducir su propia fortuna ideal, rapando cualquiera especie de floración íntima y sometiéndose, por tanto, a una intencionada inopia [Salaverría, 1939e: 162].

Salaverría no rechaza la lectura de Voltaire ni niega su valor al ensayismo racionalista, sino que se sitúa deliberadamente en una postura neorromántica o, más bien, contrarreformista, para negar que el raciocinio pueda aportar felicidad al ser humano. Es



suficientemente inteligente como para darse cuenta de que, a esas alturas de siglo XX, carece de sentido el provincianismo voluntario que parecía endémico a la cultura española (provincianismo que denunció duramente en *A lo lejos*, de 1914). Nuestro autor se limita a señalar cómo el ensayismo irónico o sarcástico puede conducir al callejón sin salida del nihilismo. Existe un dardo oculto en estas palabras dirigido a todos aquellos que intentan europeizar la cultura española sin tener suficientemente en cuenta su idiosincrasia metafísica, es decir, los regeneracionistas y librepensadores del siglo XIX. Por lo tanto, su crítica de la Ilustración no se basa en una preservación a ultranza del Catolicismo, sino en la necesidad de que la vida se base en unos ideales de raíz irracional, aunque estos ideales no contengan ninguna categoría de verdad. Como decíamos al estudiar *Loyola*, para Salaverría el Catolicismo es lo que el Germanismo a Hitler, el aglutinante de una idea abstracta de estado. La metafísica permite cohesionar un pueblo, y el libre examen disgrega las comunidades para sustituirlas por instituciones no “naturales”.

Si Salaverría prefiere la literatura española del Siglo de Oro a la filosofía europea moderna se debe a que en la primera encuentra unos valores de autoafirmación personal unidos a un deseo de exaltar lo patrio. Quevedo, los cronistas de Indias o la propia Santa Teresa otorgan un sentido providencial a la tierra castellana, y se proponen dotar a la vida cotidiana de una espiritualidad encarnada jurídica e íntimamente en los españoles que formaban parte de un Imperio. La razón no filtraba los ideales que nuestro autor, un impulsor de Falange, pretende restaurar.

Una vez estudiado el contenido ideológico de *Loyola* y otras obras pertenecientes al ciclo castellanista del autor, carecería de sentido desarrollar las características de un pensamiento que se presenta siempre idéntico: elogio de la Contrarreforma como acción imperialista legítima, denuncia de la *Leyenda negra* entendida como complot para repartirse los restos del Imperio español, necesidad de que un caudillo abandere los valores esencialmente españoles para regenerar la sociedad española, sumida en el caos que caracteriza la vida moderna:

Radio y gramófono; millares de automóviles disparados por las inmensas avenidas; los guiños y la policromía de los anuncios luminosos haciendo palpar las noches de las ciudades como en una pesadilla orgiástica; cinematógrafos y *cabarets*, alcohol y música negra; alegría estimulada por cócteles bonitos y cautivadores; revistas espectaculares con masas ordenadas de jovencitas casi desnudas; música de *jazz* en bailes ebrios; *maillots* innumerables sobre playas rumorosas de risas; muchedumbres corriendo afanadas por las calles en busca del negocio oportunista, para correr en seguida a desparramar el dinero en la universal francachela de apetitos; celeridad, precipitación, impulso dinámico exaltado hasta el frenesí [Salaverría, 1939e: 17-18].

Este fragmento podría muy bien situarse en un manifiesto vanguardista, de no ser porque impugna todo lo que se está enumerando. Encontramos reunido todo lo que molesta a Salaverría, todo lo que motiva su rechazo: las aglomeraciones y la pérdida de los valores éticos tradicionales, tal y como había manifestado en el ensayo *En la vorágine*, publicado veinte años antes.

Por lo tanto, parece que se equivocaba Giménez Caballero cuando afirmaba, en su escueta reseña dedicada a *Loyola*, aparecida en *La Gaceta Literaria* el quince de mayo de 1929 que Salaverría era un autor que trataba con cariño los avances de la tecnología. Los iconos del Futurismo y el Ultraísmo provocan, en ocasiones, fascinación y pasmo en el autor vasco, sobre todo observados en Buenos Aires, pero nunca una aceptación incondicional de sus ventajas. A ellos opone nuestro autor el pensamiento de la mística de Ávila, el ideal de vida retirada en ciudades que evoquen constantemente el pasado histórico, el ideal de vida no acomodaticia que permita al hombre superar sus limitaciones materiales en el libre ejercicio de su voluntad de dominio.

Sin embargo, Salaverría no deja de sorprendernos cuando nos ofrece párrafos como el siguiente: “Un día, cuando marchaba en automóvil por un gran descampado, vi cruzar un aeroplano bajo las nubes, y me acordé de pronto de Santa Teresa. La asociación de ideas en este caso parece realmente absurda, pues en apariencia n cabe identidad posible entre un aparato como el avión y la mística virgen de Ávila” [Salaverría, 1939e: 206].

Fragmentos como el anterior vienen a completar el complejo esquema de las relaciones salaverrianas y las Vanguardias. En nuestra introducción probamos que conocía perfectamente el Ultraísmo, a sus integrantes, las tertulias en que se desarrolló el movimiento e incluso alguna de sus revistas, como *Grecia*. Precisamente en esta revista se publicaron por lo menos tres poemas ultraístas dedicados al avión: “Aviograma”, de Guillermo de Torre, que apareció en el número XLI, en febrero de 1920; “Canción del aeroplano”, de José María Romero, en el número XIV, en abril de 1919 y “Aviones”, de Rafael Lasso de la Vega, en el número XLIV, del mes de junio de 1920. El *Retrato de Santa Teresa* debe contextualizarse como un texto que es producto de un escritor que se enfrenta teóricamente a las doctrinas del arte nuevo pero que, en realidad, aprovecha algunos de sus hallazgos más significativos. Como indicaba Giménez Caballero, es cierto que Salaverría trata a los santos con cierto “compadreo”.

¿Cuál es o debería ser el papel de la caridad en la sociedad moderna?, se pregunta. En su descrédito del obrerismo, Salaverría piensa que el socialismo no es más que la

corrupción de la idea primitiva de caridad, en una sustitución del ideal de la felicidad para todos por otro de placer egoísta para cada uno de los miembros de una masa materialista. Este placer hedonista corrompe al ser humano y lo convierte en un esclavo de su sensualidad, cuando debería ser la voluntad el motor de sus acciones. Mientras el dolor humano ha sido paliado durante siglos por la caridad cristiana, el socialismo se ha propuesto sustituirla por una razón científica legítima en un principio, pero inoperante en la práctica. Para nuestro autor, sólo valores éticos de índole emotiva, y nunca leyes o mandatos abstractos, pueden regular la vida humana:

En otro tiempo ha tenido la caridad un valor todopoderoso; ella ha reinado sobre los hombres durante muchos siglos, formando casi en absoluto el fondo social del pueblo. Ahora su reinado ha desfalecido. Al nombre de la caridad reaccionan los hombres negativamente, y en vez de amor provoca la protesta. Es la palabra *derecho* la que acude a los labios con temblor de ira [Salaverría, 1939e: 133].

La existencia humana está llena de dolor, y sólo la metafísica cristiana puede traer consuelo. La persona religiosa se apresurará a ayudar a los demás sin demorarse en la consideración de la solidaridad como valor jurídico efectivo: “El ser religioso no duda frente a este caso; está resuelto pronto, y es además una de las primordiales experiencias a que le somete su fe. Frente al dolor opone la “caridad”. Es curioso cómo Salaverría enumera las *ventajas* del ser religioso, como si serlo o no, creer o no creer, dependiera de una opción personal adaptada al bienestar cotidiano. Por esta razón sus doctrinas religiosas no acabaron siempre de encajar en un esquema dogmático. Practicar el catolicismo ayuda a vivir, pero no salva. Salaverría sigue exponiendo una versión laica de la práctica católica. Opina de forma conservadora pero evita aceptar la verdad del Dogma Católico, como sí hace Maeztu. Estas palabras lo demuestran: “la persona religiosa consigue, aparte de lo que pueda lograr en la vida eterna que presupone, la paz y hasta el placer en este mundo terreno” [Salaverría, 1939e: 132].

La concepción no deja de ser medievalizante. Como el Arcipreste de Hita, Salaverría “presupone” (nunca *afirma*) la existencia de otro mundo, y lo desvincula de la felicidad conseguida en la tierra, que es prioritaria para el vivo.

Precisamente al logro de la máxima felicidad en la vida dedica nuestro autor una buena parte de sus razonamientos. Salaverría tiene claro que las desigualdades económicas se encuentran detrás del dolor humano contenido en la sociedad moderna, no trata de engañar a nadie ni de escamotear la situación real de la clase proletaria, como tampoco lo oculta Primo de Rivera. El núcleo de la cuestión se encuentra en señalar hasta qué punto el

socialismo, una doctrina racionalista, ha logrado paliar el hambre y, por lo tanto, el dolor. Para Salaverría, el Cristianismo ha sido más eficaz porque ha actuado directamente sobre la emotividad de quienes deben cambiar la situación injusta.

Un espectáculo de dolor y de miseria nos acongoja hasta las entrañas del ser. Pero en seguida se agrava nuestro mal, porque al intervenir el pensamiento, éste nos pone enfrente de la limitación, de la imposibilidad. Nosotros hacemos pasar el fenómeno de la miseria humana por la criba de la razón y de la experiencia científica, y pronto tropezamos con el fracaso. Mientras tanto, el socialista cierra con llave la ciencia y se encomienda a la necesidad imperiosa: quiere el placer y no duda en conquistarlo [Salaverría, 1939e: 134].

La acusación contra los socialistas, entendido el socialismo como el movimiento obrero en general, procede directamente de *La crisis del humanismo*, el texto en que Maeztu traza su teoría de que sólo el gobierno de una serie de valores, los católicos, impuestos mediante un estado organizado en gremios (posteriormente corporaciones verticales), terminará con las desigualdades económicas y la arbitrariedad de los sistemas políticos ensayados hasta el siglo XX (Monarquía absoluta, parlamentarismo en general). El socialismo ha extraviado sus reivindicaciones legítimas porque las ha sustituido por una mera persecución del poder político y las riquezas materiales.

Todas estas posturas fueron teorizadas anteriormente en el libro *En la vorágine*, de 1919, en el que sólo encontramos una sola mención superficial a la caridad como solución a las injusticias sociales. Parece que Salaverría destinó la explicación desarrollada de esta cuestión a su biografía teresiana, así como también la cuestión femenina. La consideración de la caridad como valor efectivo para la sociedad futura diferencia el ideario salaverriano respecto al Falangismo. Primo de Rivera y sus seguidores tienen muy claro que Falange es una forma de sindicato que preserva las ideas metafísicas, pero sindicato al fin, basado en el rechazo frontal del capitalismo y no en la caridad, el modo de paliar la pobreza propio del Antiguo Régimen.

En cuanto a la consideración de la mujer, Salaverría parece que escribió su último ensayo para dedicarlo a esta cuestión, como se desprende del siguiente pasaje: “Este libro no pretende ser otra cosa que un ensayo, y nació realmente de la tentación que al espíritu curioso proponen estos dos temas: la mujer y el misticismo.” [Salaverría, 1939e: 201]. Esta mera asociación de conceptos ya nos aproxima a sus opiniones, que no pueden ser más reaccionarias. Para nuestro autor, la mujer es depositaria de todo lo que es irracional en el género humano. Para ella, sólo habilita un “destino relacional” (la expresión es de Doña Emilia Pardo Bazán) desde el cual es posible elogiarla. En ningún momento de la obra se

considera a la mujer como ente autónomo capaz de razonar o existir sin la intervención conceptual del hombre. Así, sólo se la concebirá como hija, hermana, novia, esposa y madre, y será el principal objeto de estimación para el varón. En cuanto a su educación, deberá ser pobre y austera para que las virtudes propiamente femeninas resplandezcan sin injerencias intelectualistas. La perfecta mujer ha de ser pobre de espíritu y mística, y debe orientar su conducta hacia la obediencia. De otro modo de estaría promoviendo la insubordinación y el orgullo en el corazón femenino. Los ejemplos de esta doctrina tradicionalista son múltiples. Parece que Salaverría, al emitir sus juicios, no se dé cuenta de lo realmente crueles que llegan a ser:

Se me representó en seguida un tipo de esa mujer caracterizada, la misma que hemos estado viendo actuar tantas veces en las caricaturas, en los sainetes teatrales y en los manejos de los humoristas; esa sufragista burlesca y hombruna que luchaba con los guardias ingleses a brazo partido, ante la risa de los divertidos transeúntes; la famosa feminista que en ateneos y conferencias propaga un ideal de mujer liberada completamente de trabas, de deberes y hasta del propio sexo. Y en fuerte contraste vi la figura de Santa Teresa llenar con su luz y su grandeza el ámbito de mi imaginación, inaccesible a todas las comparaciones, única y profundamente original en la historia de las creaciones femeninas [Salaverría, 1939e: 202].

Si alguna vez se iluminó su rostro blanco con la gracia de las frescas risas, todo aquello hubo de acabar para siempre. Ahora está casada. Un hombre fuerte y honrado es su esposo. Le han enseñado la ciencia difícil, de la obediencia en la ternura. El índice de sus conocimientos, o sea el espacio de su cultura, haría sonreír a la mujer andariega y libre de nuestro tiempo. La limitación: este es el plan de su sabiduría. Sabe leer, escribir y contar, y ya es bastante. Unos libros devotos, acaso unas novelas de caballerías. Muy poco, ciertamente [Salaverría, 1939e: 31].

Así traza nuestro autor su particular retrato de lo que debe ser una mujer española. Castidad, virginidad, religiosidad, sumisión, he aquí los valores que Salaverría destaca de ella, y manipula la biografía teresiana para que aparezca como modelo de recato y obediencia, cuando lo evidente es que una escritora en contacto con Francisco de Osuna o San Juan de la Cruz poco podía tener que ver con el ángel de hogar burgués o la monja amable y avispada de las novelas de Pedro Antonio de Alarcón. Las doctrinas alumbradas no aparecen en ningún momento, quizás por desconocimiento. La religiosidad teresiana no podía contener ni la más mínima heterodoxia.

Para las aspiraciones políticas de la mujer, sólo cabe la burla y el desprecio más primitivos. La lucha de las sufragistas es una materia de sainete, una actividad patética y risible. Los esfuerzos dedicados desde la Restauración a educar a las mujeres, y un buen

número de esfuerzos puntuales para mejorar su situación cultural e intelectual, representan una mera negación de lo que corresponde a su sexo. Para la mujer que se aparta de los caminos de la castidad y la religiosidad integrista, la mujer “andariega” de su texto, Salaverría destina el papel de antagonista, de tentación pecaminosa, en sus novelas escritas para las colecciones populares de narrativa.

### 3.8.- Los libros de viajes.

#### 3.8.1.- *Cuadros europeos*.

*Cuadros europeos* fue publicado en Madrid por la Imprenta de Juan Pueyo, en el año 1916. Reúne crónicas escritas entre octubre de 1913 y octubre del mismo año de edición, aunque muchos de los textos que integran el volumen no aparezcan fechados (¿los añadió el autor al recopilar su material?). Salaverría dedica el libro a su esposa, a quien llama “dos veces compañera” porque no sólo le acompaña en el viaje de la vida sino que también permanece a su lado en su continuo deambular físico por el mundo. En muchos sentidos, se trata de una de las obras maestras de Salaverría, por la viveza con que atestigua los efectos de la Primera Guerra Mundial, por la capacidad de observación que demuestra, por las técnicas que utiliza para narrar sus viajes, por su estilo suelto y por la trascendencia ideológica que el libro alcanza en relación con su trayectoria literaria.

Salaverría ya contaba con la experiencia de la redacción de *Tierra argentina* (1910), libro que le sirvió como primera toma de contacto con la literatura de viajes. Esta experiencia es sumamente útil para Salaverría, porque en *Cuadros europeos* ya no encontramos los defectos de los que adolecía aquel primer retrato de la América moderna: repetición de algunos objetos de descripción, reiteración de rasgos psicológicos, falta de variedad y excesiva morosidad de algunos pasajes. En general, la prosa de 1916 es más vivaz, y el *tempo* de las narraciones, más dinámico.

El prólogo, escrito en Buenos Aires y titulado *El viaje inminente*, invita al lector de sus crónicas bonaerenses a seguirle en su viaje por Europa, y enumera los escenarios por los que discurrirán sus acciones y sus reflexiones: Santos, Río de Janeiro, Lisboa, Toledo, Burgos, Brujas, París, Londres.

La división de *Cuadros europeos* en cinco partes no es arbitraria, sino que revela una estructura que pasa desapercibida al lector hasta que éste no está terminando la lectura del grueso volumen. Las dos primeras (*Escenas en el mar* y *Antes de la guerra*) tienen carácter introductorio porque no se centran en el motivo central de la obra, que es el recorrido del escenario europeo volcado sobre las primeras fases de la Gran Guerra. Carecen, pues, de contenido ideológico, ofrecen reflexiones muy del gusto salaverriano sobre el arte de viajar, sobre la navegación y los sentimientos que inspira la peregrinación en el aventurero nato, acostumbrado a arraigar en distintos sitios con una facilidad superior a la corriente, pero no incorporan las digresiones moralizantes a que nos tiene acostumbrado nuestro autor. La primera parte del libro se ocupa de la salida de Buenos Aires, de su vida a bordo del buque *Zeelandia*, de su visita fugaz a algunas ciudades costeras brasileñas y, finalmente, de la aparición de las Islas Canarias en el horizonte.

El valor estilístico de esta primera sección es notable. Salaverría suele iniciar sus libros con una exhibición de prosa sensorial que prepara para la anunciación de los contenidos ideológicos de los libros. Así, por ejemplo, operaba en *Los fantasmas del Museo* (1920) o en *Retrato de Santa Teresa* (1939). Los capítulos iniciales reconstruyen el ambiente necesario que debe acompañar a los motivos centrales de los ensayos y las narraciones, y contienen las páginas más bellas de su producción prosística. En este caso, la información que nos ofrece Salaverría sobre su travesía reproduce con todo detalle sus impresiones cotidianas durante la navegación: las sensaciones plácidas que producen la luz de un faro, la agradable obsesión por la limpieza de los marinos holandeses, la austeridad y la optimización racional del espacio de su camarote, la paz que desprende el silencio que reina en alta mar, el desvanecimiento del continente americano y, finalmente, la aparición de las primeras islas europeas. Salaverría es especialmente hábil describiendo estados de ánimo, y detalles circunstanciales que añaden variedad a la materia de sus libros de viajes. A menudo esos detalles se convierten en anécdotas que dotan a los libros de una oportuna pátina de humor:

Los silenciosos holandeses, con una solicitud de enfermeras, van borrando los estigmas del desaseo humano. Friegan, limpian, barren, enjuagan, secan.

Yo me figuro a Holanda como una pradera de hierba alisada, donde unos hombres grandotes, táticos y rubios cuelgan al sol ropas blancas recién lavadas [Salaverría, 1916: 15].

En la segunda parte del libro, nuestro autor despliega un abanico que sitúa sobre el plano una serie de visitas que no se integran en la estructura tripartita que preside el resto de la obra. De forma dispersa dibuja los paisajes comprendidos entre el río Plata y el Rhin:

la Pampa argentina, la llanura castellana, las montañas del País Vasco, la opulencia francesa, y el gran parque industrial alemán. Luego, tras ofrecer unas pinceladas del aspecto físico de los pueblos que constituirán su trayecto, reflexiona sobre las naciones en general y parte de la premisa naturalista de que su carácter abstracto viene configurado por el clima y los rasgos de la tierra sobre la que se asientan.

De momento, las impresiones se suceden sin ninguna ordenación temática. Parece que el autor haya reunido en esta segunda sección todos los cuadros escritos antes del estallido de la guerra, por mero orden cronológico (el último de ellos lleva por fecha Mayo de 1914). Algunas notas sobre ciudades insignes (París, Madrid, Sevilla, Niza, Florencia, Roma y Venecia) forman el grueso de estas estampas iniciales que el autor no decidió integrar en ninguna de las tres partes centrales de su narración, focalizada sobre los tres escenarios principales del choque bélico: Londres, París y Berlín.

La brevedad de estos cuadros iniciales no les resta interés. De París destaca la enormidad de sus edificios nobles, lo suntuoso de sus monumentos y la tonalidad completamente gris del cielo. Los jardines de Versalles suscitan ricas reflexiones admirativas, aunque el exceso de preciosismo y de racionalismo añaden una nota crítica al reconocimiento de la obra insuperable. Según Salaverría, “la más alta inspiración se asoma a lo arbitrario”, de forma que la disposición natural de las plantas y los elementos decorativos hubiera acabado de perfeccionar los jardines. Pero la naturalidad, las curvas y la expresividad libre son “cosas todas estas que repugnan al espíritu francés” [Salaverría, 1916: 42].

De Madrid, Salaverría destaca siempre la limpieza de su cielo. Otros elementos sobre los que centra su atención no dejan de destacar por su originalidad: en lugar de referirse a su trazado urbano, a sus edificios notables y a sus monumentos, nuestro autor elogia la limpieza de los “heroicos obreros” que comen sus pucheros en las plazas públicas, las “cabezas populares de mujer”, las tertulias callejeras de los “barrios bajos”, las alegres muchedumbres que van a los toros los domingos y la espada de Pizarro, admirada en la Armería Real. Es muy significativo que en lugar de referirse a la alta cultura de la capital aparezcan citados Goya y Ramón de la Cruz, mientras que en Florencia se cita a Dante y a Maquiavelo. El interés que siente nuestro autor por Madrid es esencialmente popularista: en lugar de destacar lo culto, elogia lo que encuentra limpio y alegre de las clases bajas. El mismo Pizarro, como podemos deducir siempre de libros como *El muchacho español* (1917), *Los fantasmas del museo* (1920) y *Los conquistadores* (1918), es el símbolo del héroe iletrado que alcanza la fama y la gloria gracias a sus talentos innatos, no aprendidos en academia alguna.



Elogiar a Pizarro equivale, en Salaverría, a celebrar las virtudes personales que no se adquieren mediante el estudio libresco. En cambio, en su comentario a lo observado en Niza arremete contra los opulentos ciudadanos que viven alejados de la austeridad y de las necesidades físicas, enfangados en toda clase de vicios burgueses que el autor censura con su acostumbrada acritud.

En los alrededores de Florencia, nuestro autor admira la “aristocracia” que el paisaje lleno de historia emana sobre el visitante. Pisa y Florencia son ciudades que han conservado sus vestigios del pasado sin que el Progreso las haya manchado. El valle del Arno y los campos que rodean las ciudades conservan toda su opulencia natural, sin que la industria los afee. La Venus admirada en la galería Degli Uffizi despierta en el autor los mismos sentimientos que las vírgenes pintadas por Murillo: la mujer aparece idealizada sin abandonar su plano terrestre, el único en el que cobra sentido conservar la “virginidad temblorosa” [Salaverría, 1916: 82].

Frente a las referencias a los palacios renacentistas y al Ponte Vecchio, destaca la digresión final que nuestro autor dedica a la figura de Maquiavelo, que le es francamente simpática. El autor de *El príncipe* reúne para Salaverría todas las características que deberían repetirse en el hombre moderno para situarse a la altura de las necesidades del siglo XX. Las frases que dedica a su elogio parecen fundamentales para entender la ideología salaverriana:

lo que vindica el nombre de Maquiavelo, en nuestra sociedad, es la “fuerza”, primeramente, la “inteligencia” después; y el “fervor” en último extremo.

Verdadero florentino, tenía Maquiavelo los caracteres esenciales de su patria. Inteligencia, fuerza y, sobre todo, fervor. Un fervor de predominio y de independencia, de amor patrio, de amor a la cultura, de amor a lo que es aristocracia y esencial nobleza [Salaverría, 1916: 85].

Así pues, en primer lugar, Maquiavelo le resulta atractivo por su patriotismo a ultranza. Cuando un autor resume en sus obras el espíritu de su pueblo alcanza la universalidad y engrandece los valores considerados propios. Además, en el florentino la voluntad de dominio tanto personal como nacional aparece sin disimulo, con toda sinceridad. El autor que no desea el engrandecimiento de su patria, la hegemonía de los valores de su propio pueblo enfrentados a los demás, está malgastando de forma egoísta sus energías, destinadas únicamente al lucro personal. Veamos cómo estos rasgos del autor generoso se canalizan hacia una acción política netamente imperialista: “Alma renacentista, empapada de la gloria de Roma imperial y todopoderosa, se requemaba de indignación

frente a la molición decadente de su pueblo y ante la barbarie de los invasores que asolaban Italia”.

Todo autor válido para Salaverría debe rezumar amor por su patria, y este amor debe encaminarse hacia el enriquecimiento de los conocimientos que la nación deberá aprovechar para ensancharse tanto territorial como espiritualmente. La intelectualidad debe colaborar con el poder, mientras éste ofrece toda la protección posible, para lograr una perfecta simbiosis entre las ideas nacionalistas de los escritores y la política expansionista de la clase dirigente. He aquí el programa literario sistematizado en *La afirmación española*, del año siguiente (1917).

Por otras ciudades italianas las meditaciones de nuestro autor no discurren tanto por la historia ni por la política, y se centran en certeras apreciaciones estéticas, subjetivas y sensoriales. Venecia ofrece paz, romanticismo contemplativo y descanso. En cambio, Roma pone en tensión los instintos políticos y afina los sentidos. Los juicios sobre Roma reaparecerán en las biografías sobre Íñigo de Loyola: “Hay un algo de misticismo en el aire que está mezclado de sensualidad. A pesar de sus innumerables signos religiosos, no obstante sentirse en la atmósfera la presión secular de lo eclesiástico, ¿cómo ocurre, sin embargo, que Roma inspire un lado tan sensual y voluptuoso?...” [Salaverría, 1916: 89].

Los paisajes de Londres inician las estampas dedicadas a ciudades que participan en la contienda. Salaverría, como Ortega, se siente fascinado por un país que, junto a los grandes avances sociales de tipo democrático, ha sabido conservar los ritos decorativos del pasado y las formas caballerescas de cortesía. Una vez más, los detalles observados, escogidos arbitrariamente pero situados con notable sabiduría, amenizan la lectura y ofrecen pasajes curiosos como los que dedica, en cada ciudad que visita, a hablar de las muchachas jóvenes que la pueblan. Implícitamente, se comparan sus costumbres con las de las muchachas españolas. Esta costumbre se repetirá en todos sus libros de viajes, tanto los dedicados a Argentina como los dedicados al País Vasco. Parece que la vida y el carácter de las jóvenes, además de constituir un objeto de interés por sí mismo, contiene datos valiosos acerca de la sociedad en la que viven.

A veces pasa una amazona, joven y fina, pequeña y graciosa en su traje semi-masculino, acompañada de un criado familiar. A veces galopan varias muchachas juntas, riendo con entrecortadas risas, mientras el aire frío de la mañana agita sus blondos rizos y tiñe sus rostros con rosas de salud. [Salaverría, 1916: 100].

Curiosamente, a diferencia de lo que ocurrirá en Berlín y en los pasajes salaverrianos dedicados a enaltecer las tropas españolas, los soldados ingleses son “un espectáculo que no puede contemplarse sin un temblor de pena y de compasión”. Esta impresión inicial, aunque no se vincula a ningún juicio negativo, nos da las primeras pistas sobre la opinión de nuestro autor acerca de los acontecimientos relativos a la guerra. La derrota de los aliados parece un hecho inevitable para Salaverría, quien, más adelante, expresará el convencimiento de que un ejército tan pulcro, disciplinado, brillante, patriota y entusiasta como el prusiano no puede ser conducido a ninguna derrota. En cambio, en Londres todo son lamentaciones humanitarias sobre el triste destino que aguarda a los simpáticos jóvenes ingleses que irán a morir irremediabilmente a Bélgica. Estas lamentaciones no se producen cuando el ejército descrito se cree inspirado por ideales superiores y se está convencido de que vencerá. Estas crónicas están escritas en 1914, cuando el predominio invasor de los imperios era indiscutible.

Salaverría admira la gran urbe londinense, y se siente fascinado, como en Buenos Aires, por la cantidad de destinos humanos, colectivos y empresariales que bullen en ese centro de la civilización. Ahora bien, en otros momentos, nuestro autor se detiene en la contemplación de los miserables suburbios y, a la vista de los titulares de los periódicos, claramente opuestos a los intereses bélicos ingleses, se pregunta hasta qué punto el poderío británico puede ser frenado tanto por Prusia como por las propias contradicciones engendradas por el desarrollo del capitalismo.

Salaverría es sumamente hábil cuando oculta al lector los resortes ideológicos de su texto. La ordenación de las estampas no es arbitraria y arroja luz, una vez terminada la lectura del libro, sobre las motivaciones políticas que desea expresar. Al principio coloca estampas con valor estético y artístico, y luego incluye las tres partes dedicadas a las naciones contendientes: Inglaterra, Francia y Alemania. Aclarando desde un principio lo que le parece meritorio y aprovechable de cada una de ellas, procede a continuación a tasar el valor de sus ideales colectivos para tratar de profetizar su destino inmediato. Los ingleses son admirables por el orden público que reina en sus ciudades, por el celo con que conservan su pasado mientras se lanzan a la dominación económica del mundo. Los franceses son los que se llevan la peor parte puesto que su prensa propagandística no hace más que ridiculizar a los *boches*, a los alemanes, mientras que estos se enardecen mediante cantos de exaltación patriótica exentos de rencor.

Por lo tanto, mientras los franceses se esfuerzan por negar toda humanidad y cualquier muestra de grandeza a sus enemigos, vulnerando las leyes de la caballería

bélica, los prusianos no se fijan en los franceses ni tratan de hacerlos aparecer como seres abominables: se centran en su propia nación, la afirman y por eso caminan seguros hacia el éxito. Para Salaverría, la inspiración de un ideal resulta la razón de ser de una guerra. Toda contienda que no tenga por objetivo un derramamiento de potencia nacionalista, es ilegítima. Los soldados franceses se muestran, según Salaverría, incapaces de mostrar grandeza, disciplina y fervor patriótico. En cambio, sus enemigos no odian al adversario aunque se propongan eliminarlo para lograr más gloria nacional: son resentidos desde el punto de vista nietzscheano.

Ahora bien, ya que la crítica salaverriana se decanta más hacia el bando imperial que el aliado, ¿por qué los ingleses le merecen tanta simpatía? El inglés mezcla la democracia con la aristocracia y nunca abandona las formas de la elegancia en cualquiera de sus expresiones. Por eso un capítulo entero (el XXI) está dedicado a elogiar al “gentleman”, admirable producto de la modernidad, el hombre que se esfuerza por no molestar a los demás, por dotar todos sus actos de una gestualidad exquisita y una teatralidad ritual absolutamente indispensables para la conservación de una civilización ordenada. Así pues, la democracia inglesa concede libertad efectiva a sus ciudadanos pero se cuida de mantener intactos los instintos aristocráticos de la clase dirigente: “Mientras otras naciones pretenden llevar la democracia hasta sus últimas consecuencias y hallan un oculto regocijo en suprimir y acogotar al tipo del caballero, he ahí con qué noble distinción mantiene Inglaterra su ejemplar aristocrático del *gentleman*” [Salaverría, 1916: 130].

Ortega y Gasset, once años después de que Salaverría expusiera estas ideas sobre el carácter inglés, en el *Prólogo para franceses* que encabezó *La rebelión de las masas*, escribía:

en efecto, la monarquía no ejerce en el Imperio Británico ninguna función material y palpable. Su papel no es gobernar, ni administrar la justicia, ni mandar el ejército. Mas no por esto es una institución vacía, vacante de servicio. La monarquía en Inglaterra ejerce una función determinadísima y de alta eficacia: la de simbolizar. Por eso el pueblo inglés, con deliberado propósito, ha dado ahora inusitada solemnidad al rito de la coronación. Frente a la turbulencia actual del continente, ha querido afirmar las normas permanentes que regulan su vida. [Ortega y Gasset, 1993: 42].

La sintonía con Salaverría resulta evidente: si la revolución democrática no hace borrón y cuenta nueva de los antiguos valores, los principios de autoridad se mantienen intactos aunque su poder efectivo sea anulado. Un pueblo no podrá indisciplinarse contra una monarquía siempre que ésta pueda seguir deslumbrando a sus ciudadanos, cuando las

instituciones republicanas, austeras, son incapaces de infundir respeto y verticalidad. El léxico utilizado por Ortega es muy cercano al que venía utilizando Salaverría desde 1906, fecha de publicación de *El perro negro*. Lo que Ortega llama “turbulencia actual” no viene a ser más que lo que el vasco denomina “voráGINE”, el estado de confusión generalizada provocada por la crisis del estado liberal decimonónico. Asimismo, que sepamos, la primera igualación del concepto *rey* con el concepto *símbolo* se da en *Nicéforo el Bueno*, novela publicada por Salaverría en 1909. En ese texto, el rey Nicéforo I se daba cuenta de que si quería gobernar de verdad su país debía erigirse en tirano, abandonando la condición de “símbolo” bajo la que había reinado hasta entonces.

El elogio del fecundo conservadurismo inglés no constituye únicamente una muestra de interés estético. La pompa y la distancia que el noble establece con la masa permite conservar el orden público y evitar el achulamiento de los aristócratas que, desde el siglo XVIII, se observa en España. Ya los escritores ilustrados más destacados criticaban a los nobles que alternaban con toda clase de canalla, adquiriendo modales y comportamientos inadecuados a su estamento social. Toda la obra de Salaverría tiene como objetivo resucitar la figura y las virtudes del hidalgo castizo castellano, trasladado al País Vasco en el siglo XV, no como una cuestión de cultura estética, sino como un proyecto de resurgimiento de una clase dirigente capaz de reintegrar a España en el concierto internacional. Las formas de la clase nobiliaria optimizan los resultados políticos y convierten a las clases superiores en órganos de poder indiscutido por las masas, tal y como ocurre en Londres. Por lo tanto, la conducta de los personajes públicos no se circunscribe a un problema de decoro o educación, sino que se convierte en una cuestión clave en la gobernabilidad de un estado.

El “policeman” inglés es igualmente admirado y elogiado por nuestro autor, quien le dedica a esta figura londinense tan característica un capítulo lleno de estética clasicista. En él expresa su admiración por el guardia paternal y atlético que vigila el orden público de la ciudad. Las expresiones en que compara a los guardias con héroes nos conducen a pensar en una suerte de novecentismo intuitivo o parnasianismo de la fuerza física que reencontramos frecuentemente entre las páginas salaverrianas, en *El muchacho español*, por ejemplo, o sobre todo en las estampas de *Alma vasca* dedicadas a los deportistas que practican juegos de competición tradicionales del país, como el remo o la pelota. Esta orientación estética es la que comparte con su amigo Ramón de Bastera.

La delectación estética no va nunca acompañada de una disertación teórica sólida y consistente, por eso nos debemos contentar con señalar su naturaleza de hallazgo intuitivo

que, de haber sido sistematizado en un texto del que carece el autor, hubiera podido aproximarlos a formulaciones novecentistas o futuristas:

En cuanto a sus cualidades físicas, estas son igualmente selectas. ¿De qué valdrían la inteligencia y la probidad, si no las acompañase una perfección del cuerpo y una energía de los músculos? La humanidad conserva siempre un fondo canallesco, y se burla siempre que puede. Pero con el “policeman” no caben burlas. Está bien vestido, bien calzado, bien afeitado. Es pulcro. Tiene una edad correcta. Es bello de facciones. Jamás, entre ellos, se introduce un chato, un morrudo, un mellado, un narizotas [Salaverría, 1916: 141].

En definitiva, el orden público acaba por ser una cuestión de destierro de las formas picarescas de vivir y relacionarse. La obsesión por la picaresca, siempre despreciable, es una constante en el pensamiento político salaverriano, quien, en 1907, sostenía que España inició su declive como potencia en el momento en que los tipos picarescos empezaron a ser un modelo literario. La canalla salpicó de grosería las clases superiores, y la administración empezó a fracasar. En Inglaterra, en cambio, no se dio este proceso de rebajamiento moral entre las clases superiores.

Cuando Inglaterra decide una acción importante, previamente cuida de las formas. Ocupar un territorio, desposeer a un pueblo de su libertad, conquistar, intervenir, suscitar guerras y contrariedades entre las razas; esto lo lleva a término con una compostura, con una habilidad nunca igualada. Roma carecía de tanta habilidad. Y si se quisiera recordar a Maquiavelo, sufriría éste menoscabo con la comparación. [Salaverría, 1916: 127].

Es muy curioso que reaparezca la figura de Maquiavelo cuando se está tratando de habilitar un marco teórico para decidir qué tipo de imperialismo es legítimo y cuál no. Este imperialismo hábil se orienta tanto a la seducción del pueblo interior como a la adquisición de nuevos súbditos. Gracias a la pompa regia y cortesana, los plebeyos admiran a sus señores y los salvajes belicosos se inclinan ante sus nuevos señores naturales, renunciando a combatir los pueblos indiscutiblemente superiores tanto en cultura como en fuerza bélica. La “habilidad” es todo un valor ético para nuestro autor: de la habilidad depende la perduración de una civilización. Los franceses son acusados por Salaverría de poco elegantes, de priorizar toscamente las ganancias materiales sin tener en cuenta ningún otro factor civilizador a la hora de conquistar. España tuvo una vez el dominio del mundo, y sus soldados se comportaron heroica y caballerosamente (de ello queda la prueba en el cuadro

*Las lanzas*, de Velázquez, donde Spínola se inclina magnánimamente ante el general vencido, sin mostrar rencor ni sentimientos groseros). Sin embargo, la colonización española, si bien le sobraba idealismo civilizador, careció por completo de habilidad:

No fue España el pueblo que menos supo domar y poblar territorios extensos; pero España, demasiado vehemente, procedió con sus colonias de una manera cordial, y por tanto desastrosa; dio a sus hijas personalidad, les infundió toda su vida, las hizo semejantes a ella; las colonias, llenas de aliento cordial, usaron de este aliento contra su mismo creador. ¡Nunca tal debilidad en los políticos ingleses! [Salaverría, 1916: 128].

Así pues, para Salaverría, el imperio español fue un acto de generosidad. ¿Cómo armonizar una dominación guerrera con un supuesto acto civilizador de tipo “cordial”? Esta manipulación histórica se explica teniendo en cuenta que Salaverría no reconocía culturas preexistentes en América antes de la llegada de los españoles. Para nuestro autor, cualquier forma de convivencia humana nativa en África, Asia y América es inferior a la europea, y por lo tanto integrar esas gentes salvajes a un sistema civilizado es un deber de todo pueblo europeo. Ahora bien, las naciones llamadas a dirigir el mundo pueden contender entre ellas para decidir qué valores son los que se deben exportar al resto del mundo. Esta es la lectura que Salaverría extrae de la Primera Guerra Mundial: dos modelos, el imperial y el democrático, pelean para que venza el más eficaz, el más legítimo de ser impuesto a todos.

España ha renunciado desde hace siglos a pujar por este predominio. Por esta razón, las meditaciones sobre el concierto internacional esbozadas en *Cuadros europeos* deben considerarse el embrión de las ideas contenidas en *La afirmación española* y *El muchacho español*.

Pero volvamos al esquema salaverriano: dos modelos enfrentados en una lucha que decidirá si es la democracia o el imperio el sistema político que Europa deberá exportar a sus pueblos subyugados. ¿Qué tipo de democracia critica nuestro autor? Salaverría carece por completo de sensibilidad hacia los pueblos no europeos. Su democracia, siempre entendida como término generalista que designa un sistema parlamentario, sólo puede aplicarse a ciudadanos europeos de raza blanca, puesto que los pueblos colonizados son racialmente inferiores, y su papel se ve reducido al de dejarse integrar por las metrópolis hasta que puedan superarlas en poderío y liberarse gracias a una cultura criolla suficientemente potente, tal y como hicieron las Américas tanto hispanas como anglosajonas. Por esta razón todos los estudios de materia americana de nuestro autor se centrarán en personajes, hechos y expresiones propias de la cultura criolla (Bolívar, el

*Martín Fierro*, los gauchos, Buenos Aires), nunca de las costumbres propias de los indígenas, seres inferiores en capacidad física e intelectual incapaces de pujar por su supervivencia, dignas sólo de desprecio. De ahí que una gran parte del valor de una nación imperialista radique en su poder “poblador”. Según Salaverría, América se encontraba totalmente despoblada hasta que los europeos la llenaron de habitantes.

Sin embargo, todas estas cuestiones ideológicas tienen un papel subsidiario en la obra. El verdadero tema de *Cuadros europeos*, como no podría ser de otro modo, es la guerra. ¿Qué opina Salaverría de ella? ¿Hacia cuál de los dos bandos se decanta?

En principio, nuestro autor rechaza la guerra porque la motivan causas groseras (rencores y rencillas comerciales) y porque la cree un producto puramente burgués, una cuestión de expansión capitalista. Esta concepción acerca momentáneamente a Salaverría a escritores socialistas que señalaron a la burocracia capitalista como responsable de la contienda. Así Luis Araquistáin o el propio Lenin. La diferencia es que el escritor conservador añora el Antiguo Régimen y sus formas de guerrear, y el pensador marxista cree que la paz es imprescindible para desarrollar la conciencia revolucionaria.

Además, una guerra basada en el exterminio de una masa anónima de soldadesca embrutecida en las trincheras dista mucho del ideal bélico salaverriano, basado en la honorable lucha cuerpo a cuerpo de dos caballeros que rivalizan según unas normas de civilidad que deben recuperarse. La guerra de expansión que Salaverría venía propugnando desde *Vieja España* (1907) no tiene nada que ver con el tipo de enfrentamiento que se desarrolló el siglo XX. Los tercios son el tipo de tropa preferida por nuestro autor, que siempre elogiará las pequeñas unidades de guerreros aristocráticos de los cuales de todos se conoce el nombre y el ascendiente. En la guerra caballerescas no existen el odio ni la crueldad: se pelea por imponer un ideal civilizador superior sin impregnar el ánimo de codicia, ni de ira ni de venganza. Un ejército basado en la mayor masa posible de ciudadanos plebeyos arrancados de sus casas y sus funciones sociales sólo puede suscitarle el mayor de los rechazos, sobre todo si los objetivos finales del empleo de la violencia no son el engrandecimiento nacional ni la exportación de valores morales superiores, sino tensiones comerciales y todo tipo de envidias.

Ante la catástrofe, Salaverría intenta evadirse, “limpiar su espíritu” de las bajas pasiones que se desencadenan en la retaguardia (curiosamente estas emociones molestas sólo se producen en Francia). Esta evasión tiene una función purificadora y sólo puede encontrarse en la contemplación de la Naturaleza o las obras maestras del Arte:



Con frecuencia se siente rendido el ánimo por la pesadumbre de la guerra, y hay entonces impulsos invencibles de escapar, de alejarse, de poner una pausa entre el alma abatida y los horrores de la batalla. [...]

Pero es suficiente llegar al Sena para encontrar el olvido. Yo bajo muchas veces a su orilla con el fin de escaparme de entre las garras de la actualidad; allí logro limpiar mi espíritu, como en un baño tibio, y desprenderme de esta mugre de odios cóleras, rencores, calumnias, infamias. [Salaverría, 1916: 230].

Son varios los pasajes en que se repite esta idea, lo cual indica la verdadera necesidad que el viajero experimentó de olvidar: “Para escapar de la guerra, para huir del odio pestilente, hay en París algunos sitios neutrales donde es posible vivir fuera de la actualidad” [Salaverría, 1916: 236].

Una vez examinado el sentimiento profundo de rechazo que la guerra concreta de 1914 provoca en Salaverría (no la guerra como concepto general), nos queda determinar su inevitable postura ideológica ante los dos bandos contendientes. Salaverría no nos desvela esta cuestión crucial hasta las páginas finales de su libro, de una importancia capital para entender su trayectoria ideológica general.

Es bien sabido que la Guerra dividió la opinión pública española en aliadófila y germanófila, y que esta neta división fue la mayor muestra explícita de la profunda escisión que entrañaba la sociedad española entre los sectores liberales y progresistas y las fuerzas conservadoras del país. Ahora bien, no es del todo exacto que la intelectualidad se dividiera entre partidarios de la intervención española a favor del bando aliado, postura defendida y capitaneada por Unamuno y Araquistáin (quien sigue muy de cerca los argumentos del vasco en todo momento), y otra postura favorable a una acción política destinada a apoyar a los imperios centroeuropeos. La lectura de los textos de Unamuno y Araquistáin<sup>83</sup> nos enseñan a detectar que la opinión más generalizada en España fue la de los partidarios de la no intervención, los neutralistas, que fueron severamente acusados de germanófilos por los defensores del orden liberal-democrático. Ésta fue la opción oficial de los gobiernos que fueron sucediéndose en aquellos años caóticos de política española, la opción propiciada por Romanotes (aunque aliadófilo en privado), Maura, y también la preferida por Salaverría.

---

<sup>83</sup> Las opiniones unamunianas expresadas durante la Primera Guerra Mundial han sido estudiadas en profundidad por Adolfo Sotelo en el artículo “Miguel de Unamuno y la revista barcelonesa *Iberia*”, incluido en el libro *Homenaje al profesor Antonio Vilanova* (Vol.II), Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, pp.725-775. Asimismo, la prensa de los mismos años escrita por Luis Araquistáin ha sido reunida y estudiada por Ángeles Barrio en su libro *Luis Araquistáin. La revista España y la crisis del Estado liberal*, Santander, Universidad de Cantabria, 2001.

Nuestro autor se declara neutral, pero confiesa su inclinación personal hacia el bando germano. Y lo hace en el penúltimo capítulo del volumen, después de elogiar calurosamente el paisaje y las costumbres prusianas. Así pues, la opinión salaverriana es la que más rechaza Unamuno, la que éste considera más hipócrita, más cobarde y más adormecedora de la sociedad, la que propugna una neutralidad que encubre la tolerancia hacia sistemas despóticos e imperialistas. Lo más grave de la situación no es el apoyo a sistemas dictatoriales belicistas, sino ese apoyo acompañado de inacción, de censura y de interinidad institucional.

Un examen del epistolario mantenido entre Salaverría y Unamuno, editado cuidadosamente por J. Ignacio Tellechea Idígoras, nos ofrece dos datos valiosos: las cartas cruzadas entre los dos se interrumpen en 1913, y no se reanudan hasta 1921, año en que Salaverría envía a su antiguo amigo un ejemplar de su *Santa Teresa de Jesús*. Sin embargo, Unamuno poseía *Cuadros europeos*, libro número 3433 de su biblioteca salmantina. Así pues, Salaverría envió a Unamuno un ejemplar dedicado de su nueva obra, y Unamuno no se la comentó por carta ni la mencionó en ningún escrito. Sin duda, el contenido ideológico de *Cuadros europeos* era radicalmente opuesto al suyo, y esta distancia política debió de enfriar la relación entre dos intelectuales que tantas semejanzas habían reconocido en los años pasados. Es más, los argumentos ridiculizados por Unamuno en sus páginas más violentas encajan perfectamente con los esgrimidos por Salaverría, de la misma forma que cuando Araquistáin parodia los estilemas de la prosa conservadora y ataca sus silogismos más extendidos, parece que esté pensando en las páginas iniciales del periódico *ABC*, que albergaban los artículos más comprometidos de Salaverría con las posiciones germanófilas, monárquicas y conservadoras.

De repente, la Gran Guerra obligó a muchos escritores a desnudar sus inclinaciones políticas, evidenció diferencias que antes podían haber pasado desapercibidas, y señaló las fracturas invencibles que protagonizarían la escena literaria española hasta su desencadenamiento final en 1936.

### **3.8.2.- Mallorca.**

El brevísimo opúsculo titulado *Mallorca* apareció en Palma el año 1928. Un misterioso “amigo del autor” costeó esta edición que, como su hermana mayor, *Viaje a Mallorca* (1934), los habitantes de la isla quisieron presentar como la mejor propaganda para

activar el turismo local. El Conde de Peralada, por entonces Presidente del órgano Fomento del Turismo firma el breve e insustancial prólogo que antecede las breves estampas salaverrianas.

Las ocho crónicas que lo componen fueron escritas a vuelapluma durante la visita que nuestro autor, acompañado del escritor y crítico Ricardo Baeza, realizó el mismo año de edición. El propio Baeza aparece como personaje inserto en una de las estampas, sugiriendo a Salaverría la contemplación de “Los peregrinos” (un conjunto rocoso de gran espectacularidad) desde distintos ángulos y a diferentes velocidades (p.37). Sin duda, Baeza era un espíritu más “cubista” que Salaverría, cuyos cuadros no alcanzan ni la vivacidad ni la plenitud estilística exhibida en *Cuadros europeos* (1916) o *Paisajes argentinos* (1918). Sin duda, el poco espacio de que dispuso el autor (cincuenta páginas) o quizás la rapidez con que preparó el material impidieron que las descripciones presentaran algún pensamiento profundo o alguna perspectiva original.

Tras un nuevo elogio de la navegación marítima, que no añade nada a lo expuesto delante del libro de 1916, nuestro autor deambula por las callejas de la vieja Palma que tanto le gustan y describe sin demasiado detallismo tanto la Catedral como las casas solariegas, cuyo buen estado de conservación celebra. En el cuarto capítulo, nuestro autor cita a las personalidades literarias que dejaron su huella en Valldemossa y su cartuja (George Sand, Jovellanos, Ruben Darío y Ramon Llull), aunque pasa por encima de esta cuestión sin entrar en las opiniones que sí desarrollaría en 1934. Sí apunta una valoración de Lulio como santo activo que nos permite relacionar su figura con la de Ignacio de Loyola, tan querida por Salaverría. Es el único personaje histórico que recibe algún tratamiento más amplio que la mera cita en todo el opúsculo.

Únicamente merecen algún comentario las disertaciones sobre arte y cultura medievales que se concentran en la crónica que refiere su visita a la Catedral. Según Salaverría, el arte gótico fue el único capaz de integrar las diversas artes en una visión de la arquitectura digna de llamarse “clásica”. Renegando de las tendencias grecolatinas, nuestro autor se deja llevar por sus ensueños caballerescos, que le llevan a imaginarse rey en el castillo de Bellver, o conquistador cristiano entre las filas de Jaime I. Si añadimos a estos juicios los elogios a Llull, nos damos cuenta de hasta qué punto intenta Salaverría recrear el mundo medieval como fuente de valores éticos, artísticos y sociales.

### 3.8.3.- *Sevilla y el andalucismo.*

*Sevilla y el andalucismo* fue publicado en Barcelona por Gustavo Gili, en 1929, y es el resultado del profundo efecto que el descubrimiento de Sevilla ejerció sobre nuestro autor. En cuanto a estilo, se trata de uno de sus libros más apreciables: si son ciertas las fechas con que cierra el volumen (1919-1927), tardó nada menos que ocho años en redactarlo. Antes de publicar el volumen, nuestro autor distribuyó por la prensa algunas de sus notas, como los nueve párrafos que forman el artículo “La Exposición de Sevilla”, publicado en *La Vanguardia* el día 24 de abril de 1926, y que se convertirán luego en el inicio del último capítulo. Estos datos nos permiten imaginar un proceso de escritura largo y lento.

Sevilla, como la ciudad argentina de Córdoba, es para Salaverría la ciudad que mejor conserva su carácter histórico porque no ha abierto sus pequeñas calles para construir avenidas rectas ni ha permitido que se derribaran sus edificios propios para construir casas suntuosas de factura moderna. Como el barrio viejo de Palma de Mallorca o la antigua Burgos, expresando su admiración por Sevilla el autor nos describe su ideal de urbanismo y civilización:

En Sevilla no existen edificios grandes, ni bulevares modernos, y sus calles, prodigiosamente angostas, esméranse en huir de la línea recta. [...]

Todas las calles parecen idénticas, y sin embargo no hay dos iguales. Son calles tortuosas, estrechas, breves, como de fantasía, como de un pueblo liliputiense. Esas calles no obedecen a ninguna lógica, no se someten a ninguna razón de urbanismo moderno; arrancan de cualquier lado y van adonde se les antoja [Salaverría, 1929d: 8].

El ambiente del pasado conservado en las calles y jardines sevillanos permiten el desfile de los característicos “fantasmas” salaverrianos: Hernán Cortés, Pedro el Cruel o Cervantes.

En cuanto a formas culturales, la apreciación de las costumbres locales frente a las leyes emanadas de sistemas políticos de los que se desconfía es una nueva manera de expresar el permanente desdén hacia la burguesía: “Sí; hay muchas formas de civilización, desde los rascacielos de Chicago, hasta el modo con que se resuelve entre personas

humildes y pobres la rotura de un cristal. Yo prefiero, para mí, esta segunda forma de civilización” [Salaverría, 1929d: 13].

La gran virtud de Sevilla ha consistido en mantener el control de la ciudad alejado de las manos groseras del “tendero adinerado”, el tipo social más despreciable. Como en sus libros y artículos dedicados al País Vasco, el examen de una cultura regional permitirá al autor exponer sus criterios sobre la validez de unas formas espontáneas, marcadas por el signo racial, alejadas del cosmopolitismo que arruina la discreción y la aristocracia de lo tradicional para implantar lo afectado e intelectualista. El “andalucismo” es la cultura de tono menor, sincrética, católica y española, que Salaverría paladea en Sevilla.

Ernesto Giménez Caballero ya advirtió esta relación entre los textos dedicados a la tierra propia y al libro de 1929 en la escueta nota crítica de *La Gaceta Literaria* que le dedicó el 1 de julio de 1929.

Podría ser el libro de Salaverría “Sevilla y el andalucismo” – magistralmente editado por Gili, en Barcelona -, un *retrato de su país*, si Sevilla fuera el país de un vasco. Pero casi lo es el de Salaverría. Salaverría ha visto una substancia nacional e integradora en Sevilla, y acude a ella, como acudió a los mejores bastiones de la “France éternelle” un Mauricio Barrés. La Sevilla de Salaverría es también un aspecto de la *España eterna*, pulquérrimamente detallada y amada.

En resumen, estas palabras sintetizan toda esta concepción: “Desdoblamiento de Castilla, es Andalucía también en esto una síntesis y una ponderación del españolismo. Tal como en el resto de España existe acaso lo español sólo fragmentariamente, en Andalucía se da lo español totalmente” [Salaverría, 1929d: 104]. Un ejemplo máximo de la apreciación de lo regional como punto de partida para lo superior o universal es el suceso descrito en el quinto capítulo, dedicado a un baile con castañuelas que Salaverría tiene ocasión de presenciar en la Catedral. Ante su asombro, los eclesiásticos preparan un baile de Carnaval dentro del templo, con monaguillos vestidos como en el siglo XVI. La música, los efectos lumínicos de la iglesia y la particular manera de participar en los ritos sumen al viajero en una especie de éxtasis sensorial nunca experimentado antes.

La falta de extrarradio miserable es otra realidad que le sorprende gratamente. Mientras otras ciudades, sin duda mucho más importantes, como Berlín, Londres y Nueva York, acumulan suburbios en que la fealdad ha ahuyentado todo tipo de “espiritualidad”, Sevilla se perfila como la perfecta ciudad civilizada en que sus habitantes, ricos o pobres, comparten los mismos hábitos y permanecen en contacto constante con la cultura, sin que nadie quede marginado en un ámbito indigno. No se nos escapa cierta orientación novecentista observable en esta concepción: Sevilla absorbe y asimila los estratos históricos

de su aspecto actual, sin confrontarlos, permaneciendo fiel a la historia, a la vez que sabe evitar que los vestigios se conviertan en ruinas arrumbadas sin ninguna utilidad. La muralla romana siguió ejerciendo su función defensiva hasta muy recientemente; la arquitectura renacentista de la Casa de Pilatos reproduce e imita el estilo mahometano que le precede; los minaretes musulmanes, lejos de ser derruidos, se utilizan como campanarios; la arquitectura moderna se emplea a fondo para continuar con los tres estilos que Salaverría cree más propios de la ciudad: el mudéjar, el renacentista y el barroco.

Esta falta de gestualidad o grandilocuencia observada en el esteticismo natural de los sevillanos sorprende gratamente a un Salaverría que llegó a Andalucía lleno de prejuicios rápidamente desautorizados: los habitantes no son latinos escandalosos, ni aficionados a costumbres plebeyas. La nobleza no se mezcla con la picaresca, como ocurría en Castilla, y la ciudad está adornada por la gente sencilla de un modo exquisito, lo que viene a indicar el buen gusto instintivo de los habitantes. En un ambiente tan repleto de historia y lleno de detalles artísticos es donde se entiende que una poesía como la de Bécquer surgiera de una sensibilidad elegante: “Pensamos que allí sólo puede vivir con propiedad y dignidad un filósofo o un poeta. Entonces nos explicamos a Bécquer. Sobre un muro blanco, alfombrado de enredaderas, mece sus palmas pomposas un datilero. En las rejas, los tiestos dejan colgar sus ramos de geranios” [Salaverría, 1929d: 16]. En esta oposición de lo modesto y espontáneo frente a lo “snob” y lo intelectual, se sitúan dos casas ilustres de Sevilla como ejemplos de los dos polos: los sonetos de Herrera y la llamada Casa de Pilatos representan lo más afectado del arte renacentista; en cambio, el patio y la capilla gótica de la Casa de las Dueñas crean un ambiente de recogimiento que Salaverría, fiel a su predilección por lo medieval, cree más agradable.

Sin embargo, esta crítica de la cultura renacentista se desmiente en algunos pasajes del libro. Se trata de una de las ambigüedades en que suele incurrir la pluma de Salaverría, entregada a impresiones sentimentales incapaces de sujetarse en un sistema de opósitos. El entusiasmo provocado por las partes no góticas de la Catedral puede explicarse por la aparición de la palabra “hallazgos”, excepciones capaces de desencadenar la emoción estética más allá de una intencionalidad consciente.

La Capilla Real es uno de esos hallazgos renacentistas, como la Sacristía Mayor; como otros detalles, retablos y verjas en que la catedral abunda. La Capilla Real ocupa el sitio que correspondería al ábside, y lo sustituye en cierto modo. Es una obra fina, clara, elegante, producto de aquella primera mitad del siglo XVI en que los hombres europeos parecen haber concertado un firme compromiso de no crear nada que sea grosero, torpe e irrazonado [Salaverría, 1929d: 36].

La construcción de un edificio íntegramente clásico desagrada a nuestro autor porque impide la creación de una atmósfera que escape al frío de la razón. Ahora bien, el instinto aristocrático de los escritores, políticos, arquitectos y tratadistas del Renacimiento es lo que permite a nuestro autor admirar las obras que responden a un tipo de Modernidad que desea reactivar. Los objetivos de belleza a cualquier precio son siempre elogiados por un autor que vincula estrechamente el ejercicio del poder con una estética delicada y exquisita. Lo vimos en *Cuadros europeos*, en el elogio de Maquiavelo, y lo reencontraremos en el ensayo político *En la vorágine* (1919).

Un aspecto interesante es la valoración positiva que la fusión de estilos arquitectónicos merece al viajero: “Si separamos un momento la vista de ese cuadro popular, nos encontraremos con una arquitectura de las más interesantes, en que los restos arábigos pugnan por reconciliarse con las construcciones cristianas y forman conjuntamente un efecto originalísimo” [Salaverría, 1929d: 17]. Esta concepción es idéntica a la que sostuvo medio siglo antes Pedro Antonio de Alarcón, nacido en Guadix, quien también era un entusiasta admirador no sólo del arte y la literatura islámicas, sino de su fusión artística con elementos propiamente cristianos. Ahora bien, tanto Alarcón como Salaverría escribieron sobre las dos guerras marroquíes que les tocó presenciar, con una maurofilia evidente y un sentido dominador de las muchedumbres bárbaras del Norte de África. Combinaban, pues, la apreciación romántica del arte islámico con el patriotismo expansionista más despreciativo.

Lo mejor de *Sevilla y el andalucismo* son las descripciones de monumentos arquitectónicos, donde Salaverría muestra un virtuosismo léxico y una capacidad de observación verdaderamente apreciables. Su habilidad para describir los elementos nos obligan a pensar que poseía algún tipo de formación relacionada con la arquitectura. Como guía de la ciudad, el libro es excelente porque no se abandona a las acostumbradas digresiones morales acerca de las razas y los destinos de las patrias, que aparecen muy diluidas en el discurso y en un plano muy inferior en importancia a la que se reserva para los monumentos que tanto estimulan al autor. Como ocurría en *Alma vasca* (1921), cuyo diseño se reproduce en *Sevilla y el andalucismo*, estas consideraciones sociológicas se concentran en un par de capítulos situados hacia el final del volumen, despejando el resto de las secciones. Esta separación es un acierto porque permite la existencia de estampas de tema exclusivamente estético. Así puede permitirse dedicar capítulos enteros a mostrarnos un solo edificio: el cuarto, a la descripción pormenorizada de la Catedral y las obras de arte que alberga; el sexto, a la Giralda; y el octavo y noveno, al Alcázar y su jardín.

Los capítulos X y XI, dedicados a la pintura de los artistas españoles que se encuentran en las colecciones sevillanas, son especialmente interesantes porque albergan el ideal estético del autor en su formulación más nítida. Salaverría ataca las “bizarrías” de El Greco y, frente a su arte sensorial y decadente, opone la pintura de Zurbarán y, aunque menos importante, la de Valdés Leal. La definición de Zurbarán sirve de perfecto correlato para entender el estilo de la prosa salaverriana:

es al mismo tiempo realista y soñador; porque es fuerte y delicado a la vez; porque es masculino habitualmente, y cuando quiere es de una graciosa y femenina ternura; porque es severo y ascético en una medida insuperable, tanto como sonriente y flexible en ciertos momentos. Sabe pintar magistralmente, con una factura impecable, y sin embargo, no cae nunca en la frialdad. Es siempre apasionado. Posee una violencia española, asistida por una especie de compostura magistral. Es honrado frente a la verdad, y esto le precave de incurrir en el amaneramiento y en los tranquilos personalistas; no obstante, nadie más personal, más inconfundible que él [Salaverría, 1929d: 74].

En definitiva, la fórmula no tiene ninguna complejidad en su traducción conceptual. Se trata de postular un realismo sensible capaz de expresar, sin excesos sintácticos ni estridencias léxicas, los tránsitos emotivos del ánimo. Si pensamos en un Alarcón tenemos una imagen muy aproximada del realismo romántico que pudo servir a nuestro autor como horizonte artístico.

Si no fuera porque se está hablando del pintor Zurbarán, el fragmento se adaptaría perfectamente al ideal de escritor expresado en multitud de artículos y ensayos del autor. En definitiva, la pintura del maestro admirado se presenta como la quintaesencia de la españolidad, en su interpretación más tradicionalista. Mientras los escritores finiseculares labraban su propio y personalísimo estilo, Salaverría descuidaba más el contenido de sus escritos (heredero de las clases conservadoras decimonónicas) a la vez que intentaba crear el idioma de la casta española. Su aportación, por lo tanto, como la de Ramón de Basterra, radica casi exclusivamente en la reacción contra el Modernismo y las formas innovadoras de escribir, reacción exclusivamente lingüística, que supieron aprovechar escritores como Giménez Caballero, Mario Verdaguer, Sánchez Mazas o, en parte, Ramón Gómez de la Serna, a la hora de conservar el sabor castizo de la prosa moderna. De aquí la importancia de los textos salaverrianos dedicados a la pintura, *Los fantasmas del Museo* (1920) o las glosas de cuadros sevillanos, que permiten a nuestro autor elucubrar definiciones sobre la naturaleza del pueblo español.

Si en lo técnico era Zurbarán el modelo a seguir, en lo ideológico será Valdés Leal, que trae “toda la fuerza contorsiva del barroquismo; es realista de un modo descarnado; es



violento como el más puro español; y todo el espíritu literario de la época luchadora, controversista, ha dejado en él las más hondas esencias de la religiosidad lógica. Valdés Leal no vacila” [Salaverría, 1929d: 86].

#### **3.8.4.- *Viaje a Mallorca.***

*Viaje a Mallorca* fue editado en Palma e Inca por la imprenta Vich. Se trata de uno de los últimos libros de Salaverría, quien a la altura de 1934 parece no tener demasiado que añadir a la literatura de viajes. Las vivencias y excursiones que recoge son las mismas que narraba el opúsculo de 1928, sólo que ampliadas generosamente. Así, por ejemplo, para la descripción de la catedral de Palma, el autor reproduce sin variaciones varios párrafos publicados anteriormente en el folleto de 1928. En varios puntos del libro se repite esta inclusión de fragmentos ya publicados.

El problema estructural del libro reside en su falta de unidad y en la reiteración de todos los motivos que contiene. Mientras sus relatos sobre Argentina (*Tierra argentina*, de 1910, y *Paisajes argentinos*, de 1918) ofrecían aventuras novelescas protagonizadas tanto en tierras vírgenes como en la gran urbe; mientras *Cuadros europeos* (1916) situaba al autor en medio de la guerra a la vez que retrataba las grandes ciudades culturales de Europa y *Sevilla y el andalucismo* (1929) retrataba con maestría el rico patrimonio artístico de la capital andaluza, Mallorca, con su calma proverbial, parece que no es el objeto óptimo de descripción que pide nuestro autor.

Por otra parte, la parte más interesante es la que amplía las opiniones que los personajes históricos que habían visitado la isla merecen a Salaverría. En 1928, por razones de espacio, estos personajes sólo habían sido citados como elementos puramente ambientales. En 1934, dedica dos capítulos a Chopin y a George Sand, uno a Ramón Llull, y añade el interesante relato de las empresas del padre Junípero Serra, monje franciscano mallorquín que fue el humilde fundador de ciudades como San Francisco, Los Ángeles y San Diego. Junto a estos retratos de “fantasmas” mallorquines, únicamente sobresalen por su calidad entre las páginas del libro las descripciones de las cuevas de Artá y del Drach, que por su empaque épico nos recuerdan las dedicadas en el pasado a describir la grandeza de los Andes.

El libro se abre con un nuevo elogio de la navegación y un menosprecio del tren: “La mitad de la sal de un viaje la malogra el Ferrocarril. Un tren apestante y estrepitoso que llega a una estación afiebrada, y desde ese momento el encanto se transforma en molestia y vulgaridad” [Salaverría, 1934b: 5]. Sin embargo, muchas de las mejores páginas de Salaverría han sido escritas en un vagón de tercera: atravesando Castilla desde Madrid a Burgos (*Vieja España*, 1907), superando los Andes (*Paisajes argentinos*, 1918), descubriendo Ávila (*Retrato de Santa Teresa*, 1939), así como algunos de sus relatos lograban una buena atmósfera en trenes: *La virgen de Aránzazu*, de 1909, *Una aventura en el tren*, de 1931.

Todas las reflexiones históricas que la isla merece al autor han aparecido ya varias veces y han sido mejor desarrolladas en otros libros de viajes o ensayos: Mallorca ha conservado su carácter propio porque no ha dejado que el Progreso afease sus calles y sus parajes naturales. Los aristócratas de Palma (no se baraja la posibilidad de que se trate de burgueses o comerciantes) conservan sus mansiones señoriales y las mantienen en pleno esplendor. Los molinos de viento, descritos en el quinto capítulo, suscitan en Salaverría previsibles recuerdos de Don Quijote. Resulta un ejercicio curioso comparar las impresiones salaverrianas con las que ofreció Santiago Rusiñol unos años antes en su *L'illa de la calma* (1922). Allí leemos comentarios asombrosamente coincidentes con el ideario del autor vasco y de otros escritores cuya visión regeneracionista era más una cuestión de espíritu que de modernización:

Si no fos per aquells molins que Cervantes va immortalitzar, hi ha moltíssimes nacions que no sabríem que existíssim. Espanya els deu simpatia de tots els que saben de lletra. Si tenim fama d'*hidalgos*, i de valents, i de poetes, ho devem més an aquells molins que a les batalles que hem guanyat i a les dotzenes que n'hem perdut, i si creuen molts que els que ens visiten vénen aquí per veure motors, o xemeneies, o maquinària, no tenen ni idea del que som ni del que representem [Rusiñol, 1982: 37].

Las semejanzas no se limitan a la contemplación de molinos. Ante el barrio antiguo de Palma, Rusiñol ataca todas las iniciativas de ensanche de ciudades artísticas en términos idénticos a los utilizados por Unamuno, Baroja y Salaverría: “La simetria ho mata tot. Les ciutats perden el caràcter, i, vista una, vistes les altres”. “El progrés no té aturador. S'han d'aterrar les coses velles, per a posar-hi altres de noves, encara que siguin pitjors que les velles” [Rusiñol, 1982: 92-93].

Sin embargo, resultaría imposible demostrar que Salaverría conociera el volumen de Rusiñol. Éste aparece en *Viaje a Mallorca*, pero como un magnífico pintor de almendros en flor. En general, se aprecia cierta fatiga en el tono del libro que lo aleja del desenfado genial

propio del autor catalán, cuyo motivo quizás nos confiese el propio Salaverría en un comentario marginal que encontramos en el primer capítulo:

En seguida de llegar a Palma he interrogado a un amigo discreto.

- ¿Y cómo les va a ustedes con el cambio de régimen?...

- ¿El cambio de régimen?... Aquí no lo hemos notado.

Estas palabras podrían sugerir varias interpretaciones. Pero descartamos, por lo pronto, la conjetura de una falta de sensibilidad para sentir los problemas y los afanes del momento. Lo que ocurre, sin duda, es que Mallorca tiene su “estilo” propio para arrostrar las contingencias de la vida. [Salaverría, 1934b: 6].

Mallorca queda alejada de la lucha de clases: los conflictos derivados del advenimiento de la República, que tanto afectaron el ánimo de Salaverría, a juzgar por su folleto *El instante dramático*, del mismo año 34, quedan atrás, de modo que nuestro autor puede escapar a su influencia para ocuparse de realidades más poéticas. Como sabemos, el “estilo” de un pueblo se define como la resistencia a perder la autonomía, las instituciones y la cultura que le son propias.<sup>84</sup> Mallorca, como el País Vasco, interesa a Salaverría por las alternativas vitales que representa frente a la vida democratizada y masificada de la capital, Madrid. Como Rusiñol, Salaverría fue a Mallorca para evadirse de la vida contemporánea, para buscar un tipo de civilización no por más provinciana menos culta, menos legítima. Sólo en la isla dorada puede ya pasearse sin ser atracado, sin contemplar pobreza ni desigualdades sociales, en contacto con la Naturaleza. El autor barcelonés es tan escéptico como el vasco a la hora de valorar las mejoras que las leyes modernas pueden traer a los mallorquines. Éstos no necesitan un gobierno exterior, su calma ancestral les permite vivir al margen de toda reglamentación social emanada del estado, sin necesidad de enfrentarse a ella.

Si la gent d'aquests poblets és bona, és honrada i és prudent; si treballa sense remor, i “queda bé”, i és humil; si està contenta i no avalota, si està trista i no gemega, si fa l'illa, la cuida, la rega, l'omple de fruit i de bellesa, per què la tenen de fer votar? ¿Qué no és votar, fer hermosa la terra? ¿Qué no saben el que voten, semblant i collint el que sembren? ¿Qué farà ploure, el diputat? Que els regarà les cols? Que els farà rodar el molí?

El diputat, quant més, els farà fer una carretera, que hauran pagat ells mateixos, i els donarà els drets de l'home, segurament, no deuen ser els drets del pagès; no perquè el pagès no sigui home, sinó perquè ho és més temps, prenent-se un dret que no li pertoca [Rusiñol, 1982: 41].

---

<sup>84</sup> Véase el primer artículo que Salaverría publicó en *La Gaceta Literaria*, el 1 de febrero de 1927, titulado “Estilo de Extremadura”.

Pero pronto nos damos cuenta que la piedra angular de las orientaciones ideológicas de ambos autores, tan distintos en tono y tan coincidentes en opinión, tiene nombre y apellido, y se llama George Sand. Si bien todos los que han escrito sobre la Cartuja de Valldemossa y los incidentes ocurridos allí hacia 1838 coinciden en que el paisaje influyó inmejorablemente sobre la creatividad del magnífico Chopin, es su amante la figura que concentra toda la controversia. Tanto Salaverría como Rusiñol dedican un capítulo entero a mostrar su opinión desfavorable hacia la romántica francesa. Otro juicio similar lo encontramos en un artículo de Mario Verdaguer, joven aliado literario de Salaverría, publicado en *La Vanguardia* el dos de enero de 1931<sup>85</sup>. Es importante señalar que, en el contexto en que deben situarse todos estos juicios, no se están glosando únicamente hechos históricos ni cuestiones exclusivamente estéticas o literarias: George Sand es el símbolo de la europeización, y atacarla supone atacar toda una corriente racionalista de pensamiento que los tres escritores tienden a escamotear.

Mientras Rusiñol muestra cierta indignación nacionalista ante las críticas que George Sand escribió contra los isleños, las opiniones de Salaverría toman otra orientación e insisten mucho más en la sexualidad del personaje, en la misma línea ideológica que su drama *Guerra de mujeres* (1921) o su novela *Viajero de amor* (1925). Rusiñol considera que la escritora se dejó llevar por sus prejuicios libresco heredados de Rousseau. Salaverría cree que se trataba de una mujer cosmopolita llena de vanidad que únicamente deseaba imponer su criterio sobre las gentes sencillas.

Ahora bien, la lectura atenta de la obra escrita por George Sand nos permite ver hasta qué punto fue atacada injustificadamente. Mientras Rusiñol creía que el desprecio de la novelista francesa procedía de la observación de unos campesinos que no se parecían en nada al “buen salvaje” rousseauiano, la verdad es que en las páginas editadas en 1841 sólo se observa la influencia omnipresente de Voltaire. Salaverría, que demuestra conocer más los textos sandianos, parece que intuye más la carga ideológica que se oculta tras un relato de viajes nada inocente. Como Robert Graves (por cierto, también defensor de la “virtud” de los mallorquines frente a su injusta atacante) indica en un ensayo que dedicó a la cuestión, sólo puede entenderse el libro de George Sand como una aportación al socialismo que explota la ironía indomable propia del gran defensor de la tolerancia y el libre examen<sup>86</sup>. Las “exageraciones” denunciadas por Rusiñol y Salaverría son dramatizaciones

---

<sup>85</sup> El artículo se titula “Chopin y George Sand a la Cartuja de Valldemossa”, y en él leemos frases como la siguiente: “Tanto absurdo tenía que indignar necesariamente a los mallorquines”. A diferencia de Rusiñol y Salaverría, Verdaguer ataca más el estilo de la romántica que su conducta poco convencional.

<sup>86</sup> Sin embargo, Robert Graves, obstinado en exculpar a los nativos, intenta demostrar que el desencuentro entre George Sand y los mallorquines se debió a un estado de histeria provocado por las tramas urdidas por

satíricas que tratan de dar amenidad a un relato seriamente amenazado de convertirse en un catálogo de bellezas. En varios pasajes expresa la autora el buen recuerdo que algunos aldeanos mallorquines dejaron en su corazón: sólo se culpa al campesinado español de no levantarse en armas frente a los abusos de la presión fiscal, los diezmos, y también de no reaccionar contra el poder de toda clase de nobles, sacerdotes y aristócratas cuya influencia oscurece sus existencias y las condena a la ignorancia y la superstición. Sobre estas clases superiores es donde la pluma se carga de tintes verdaderamente ácidos.

Para Rusiñol, este programa político fue un intento de perturbar la paz proverbial que no se consiguió alterar. Se advierte en esta consideración la huella inequívoca del pensamiento unamuniano, para quien el pueblo intrahistórico debía mantenerse al margen de toda predicación intelectual o racionalista.

Para Salaverría, ni el desenfreno sexual de la autora ni sus desafíos destinados a obtener gloria literaria sobre provincianos lograron provocar la admiración deseada entre los isleños. La escritura femenina no es más que un intento de marginar el tipo de mujer recatada y tradicional que está desapareciendo de España. Esta mujer es descarada, antifemenina, y desea el mismo culto enfermizo que los escritores decadentes que nuestro autor denuesta constantemente. Sin embargo, de las notas de la escritora no se desprende que intentase evangelizar a los mallorquines. De hecho, está demostrado que pasó varios meses encerrada en su celda redactando la novela *Spiridion*.

Las palabras del propio Salaverría nos mostrarán cuáles son los aspectos que más rechaza:

¿Qué hacía entretanto en la Cartuja desierta y fría aquella mujer voluntariosa, mimada del público, viciada por todos los homenajes del amor sexual y de la gloria? Un fracaso secreto le mordía en el alma. Mallorca, provincial y soñolienta, vulgar en su aldeanismo realista y morigerado, hería su vanidad de fémina liberada. Era un marco demasiado vulgar y prudente para una figura tan brillante. Hubiera querido encontrar un ambiente proporcionado a sus brillantes méritos de parisiense refinada, de intelectual revolucionaria, de escritora gloriosa, de mujer irresistible, y tropezó con un país que dormía su pacífico sueño provinciano, aferrado a todas las sensatas, suspicaces y tranquilas tradiciones [Salaverría, 1934b: 25].

La tesis es evidente: George Sand se enfadó con los mallorquines porque no adoraron sus encantos y se vengó vertiendo toda clase de calumnias contra ellos. En el capítulo siguiente, el cuarto, titulado, *Bellezas de Miramar*, Salaverría nos expone su particular

---

una de sus criadas, las travesuras cometidas de una de sus hijas, la enfermedad de Chopin y la sugestión del paisaje y el clima. Puede leerse su disertación "George Sand en Mallorca", escrita en 1997, al frente de la edición de *Un invierno en Mallorca* preparada por el editor José J. Olañeta (Colección Tierra Incognita, Palma de Mallorca, 2000), pp.1-10.

enfoque de la historia del arte local, concluyendo que, frente a influencias paganas y árabes, la isla es fundamentalmente gótica. El pueblo mallorquín debe permanecer fiel al Cristianismo defendido por sus modelos históricos: Ramón Lull, la beata Catalina, el Archiduque de Austria Luis Salvador, el moje Junípero Serra y Jaume I.

Los pueblos mallorquines, Sóller a la cabeza, se convierten en el símbolo del ideal de riqueza sin desarrollo que Salaverría había soñado y trasladado a las páginas finales de su *La afirmación española* (1917). Convertidos en lugares sin pobreza, han logrado ser paraísos sociales sin que la industria haya dañado su paisaje ni llenado sus calles de masas de proletarios indigentes. La austeridad unida a la inteligencia a la hora de aprovechar los recursos agrícolas ha conseguido el milagro. Los capítulos IX y X desarrollan estas concepciones sociológicas que no son más que el resultado de aplicar las ideas expresadas en el ensayo *En la vorágine*, de 1919.

### 3.9.- Las novelas de Salaverría.

#### 3.9.1.- *La virgen de Aranzazu*.

En 1909 aparecen las dos primeras novelas largas de Salaverría, *Nicéforo el Bueno* y *La virgen de Aranzazu*, ambas publicadas en Madrid por la Librería de Pueyo. La primera de ellas fue reeditada junto a su segunda parte, *Nicéforo el tirano*, en el año 1923, y por eso la analizaremos más adelante de forma unitaria tal y como la ofreció el autor definitivamente.

*La virgen de Aranzazu*, novela decadentista que guarda muchas semejanzas con *La sirena negra* (1908), de Emilia Pardo Bazán, se reeditó en la colección *Los grandes autores contemporáneos*, lanzada por la madrileña Compañía Ibero-americana de Publicaciones, en 1931.<sup>87</sup> Es por esta razón que algunos trabajos críticos sobre la obra de Salaverría sitúan la escritura de esta novela en los años treinta, o incluso en distintos puntos en cada una de las fechas sin percatarse de ello, lo que indica el escaso interés que ha despertado la novelística de nuestro autor en la crítica académica. Sin embargo, la indudable filiación esteticista de la

---

<sup>87</sup> Como se trata de la edición más común y asequible de la novela, no presenta cambios respecto a su primera versión (disponible en la Biblioteca Nacional de España), y es además de la última revisada por el autor, citaremos a través de ella.

novela impide situarla entre las novelas salaverrianas posteriores a 1920, en que el gusto estético del autor ha cambiado por completo.

Si bien, al presentar al final del relato una suerte de redención metafísica, Salaverría se sitúa en la órbita del particular modernismo moralizante de Doña Emilia, en las cuestiones técnicas se propone imitar la forma epistolar de *Pepita Jiménez*. Sin lograr nunca dar a su protagonista, un joven lleno de dudas existenciales, la complejidad psicológica del seminarista creado por Juan Valera, el autor se vale de la técnica epistolar para tratar de seguir en su propio desarrollo una evolución ideológica que va del más amargo escepticismo a la máxima exaltación idealista, para terminar, como en el *Werther* de Goethe, con el suicidio del apasionado protagonista. Esta influencia de *Pepita Jiménez* sobre *La virgen de Aránzazu* es especialmente visible en los momentos en que el protagonista, Pedro Orozco, que escribe a su amigo Leandro, empieza a mostrar signos de enamoramiento.

¿No era aquello un sacrilegio?... Mezclar el amor de Dios con el amor carnal, ¿no es un nefando maridaje? Pero... un amor que se manifestaba en aquella sublime forma, aunque fuese un amor terreno, ¿podría llamársele amor carnal?

En fin, aquello se acabó; y se volaron el incienso, el órgano y el canto gregoriano; y salimos al aire libre, al aire de la *realidad*. Pero me detuve en la puerta un instante, y al volverme vi... ¿a quién? A Teresa en persona.

Pero tú dirás: ¡cuánto le preocupa a mi amigo esa mujer!... Y es verdad; me preocupa cada día más, y creo que concluiré por creer a Manu. ¡Esta mujer tiene maleficio!... [Salaverría, 1931: 40].

El fragmento concentra los rasgos que acercan la novela de Salaverría a la escuela rubeniana. La unión del ritual de la misa con el galanteo, la metafísica del amor carnal, el papel de la mujer como destino fatal a la vez ideal y autodestructivo, un “tormento interior” sentido por seres hipersensibles como Pedro o Teresa son elementos frecuentes en la poesía modernista, entendiendo aquí Modernismo en su significado más estrecho, es decir, estilo literario importado por Rubén Darío que imitaron Valle-Inclán, el Machado de las *Soledades*, Villaespesa, Marquina o el joven Juan Ramón Jiménez. Algunos episodios sentimentales protagonizados por Pedro Orozco y Teresa (capítulos VIII y IX) suceden en un paisaje idealizado, a la sombra de un haya, que tiene mucho más de *locus amoenus* universal que de ensalzamiento de un paisaje regional.

El mayor talento de Valera consiste en mostrar la inclinación oculta en el ánimo del joven Luis de Vargas sin que este sea consciente de que está haciendo evidente un amor que se contrapone a sus ambiciones. Este efecto, que tanto enriquece la novela de 1872, no puede producirse en la de 1909 porque Pedro Orozco no es un aspirante a santo, no tiene

por qué oponerse al nacimiento de un amor terrenal. Únicamente una especie de fatalismo filosófico, descrito de forma muy poco convincente, le impide dar rienda suelta a sus sentimientos por Teresa, la joven virgen que vive al lado del monasterio de Aránzazu. Por lo tanto, los valores apreciables en el libro, una vez más, son la limpia prosa con que narra el autor, especialmente esmerado en esta novelita, y la aparición temprana de una serie de motivos ideológicos que, a lo largo de los años, irán reapareciendo y cobrando importancia en obras posteriores.

Estos motivos políticos los encontramos en los ensayos salaverrianos, especialmente *El perro negro* (1906) y *En la vorágine* (1919), las teorizaciones menos dependientes de la actualidad coyuntural de la escena pública española. Así, no falta la expresión explícita el odio nietzscheano hacia las aglomeraciones de seres humanos: “Aquí no sentiré pesar sobre mi ánimo la grosería de la muchedumbre; porque entre las variadas molestias que nos brinda el mundo, para mí la más mortificante es la molestia de la muchedumbre, expresión patente de la animalidad y plebeyismo humanos” [Salaverría, 1931: 27].

Más adelante, este sentimiento se convierte en la base de la característica doctrina de la aristocracia: “Los débiles inventan la religión, la poesía, las quimeras, la caridad, el socialismo; los sanos inventan la ciencia, la guerra, las leyes, el mando y el sentido de realidad. Pero si no existiesen los enfermos, ¿qué sería del mundo?” [Salaverría, 1931: 120].

La religiosidad expresada en *La virgen de Aránzazu* es la misma que el autor denunciará dos años después en *Las sombras de Loyola*. Salaverría no es propiamente un anticlerical: cree que el fanatismo es el cauce perfecto para que la reflexión no anule la voluntad de dominio de las personas superiores. Ahora bien, criticará a la religión católica siempre que se dedique a limar mediante el miedo la capacidad del hombre, y especialmente la del hombre vascongado, para sobresalir y acatar los mandatos de la voluntad de dominio. Así lo expresa en el siguiente fragmento:

Debe de vivir, como tanta gente del país vascongado, bajo la obsesión de la muerte y el infierno. ¿Has observado, mi buen amigo, que la religión de los vascos gira casi entera alrededor de las *ánimas* del Purgatorio? Parece mentira que una gente tan robusta y tan audaz para el trabajo y la vida, sea tan cobarde para las cuestiones de la muerte [Salaverría, 1931c: 44].

Sin embargo, Pedro Orozco, portavoz de las opiniones del autor, expresa: “A mí, como tú sabes, los fanáticos no suelen disgustarme del todo, porque son sinceros, y la sinceridad siempre es digna de respeto e interés” [Salaverría, 1931: 45]. Esta simpatía por



las “almas fuertes” que no se dejan limitar por la razón explica la amistad de algunos héroes salaverrianos (el propio Pedro Orozco y el protagonista de *El capitán fantasma*) con miembros de la jerarquía eclesiástica, sacerdotes cultos e inteligentes, fumadores y hombres de acción, con quien es posible hablar de cultura salvaguardando unos valores eternos de respeto a la autoridad. Es muy posible que detrás de esta admiración subyazca el modelo heroico del cura carlista, trágico, sanguinario y romántico, tan explotado por las novelas de Valle-Inclán y Baroja. Las propias biografías sobre Ignacio de Loyola (1911 y 1929) deben estudiarse bajo esta perspectiva.

Juan Chabás, en su *Literatura Española Contemporánea (1898-1950)*, dedicó unas escuetas notas a la novela que analizamos: “[Salaverría] ha escrito algunas novelas entre las cuales las de carácter regionalista, como *La virgen de Aránzazu*, de fácil acción y limpio estilo narrativo acreditan la habilidad literaria de Salaverría: habilidad de buen oficio, de artesano del trabajo literario profesional” [Chabás, 2001: 249-250]. Más adelante añade: “Escribe con una prosa lisa, correcta y descolorida”. Los adjetivos usados para describir el estilo de nuestro autor son exactos, y señalan que las principales virtudes de sus escritos, su corrección y su austeridad expresiva, son a la vez sus más importantes limitaciones. Donde discrepamos es en considerar *La virgen de Aránzazu* como una novela regionalista, porque el lugar en que transcurre la acción, un rincón idílico del País Vasco, carece relativamente de importancia. Es verdad que, para Salaverría, Aránzazu es un lugar especial donde el ánimo del viajero se siente extasiado por la belleza natural del entorno (así lo expresa en *Alma vasca*, de 1921).

Sin embargo, la Naturaleza reflejada en la novela es arquetípica e intenta responder a los estados de ánimo de Pedro Orozco. La novela se centra en un drama humano y estudia unas emociones nacidas en un joven que ha decidido retirarse del mundo y descansar en un paraje apartado. Este carácter de “lugar apartado” en que se desarrolla la sencilla acción (tiene razón Chabás cuando la califica de “fácil”) pesa mucho más que la valoración de las excelencias de la tierra vasca, que Salaverría descubrirá y explotará como materia literaria mucho más adelante, ya en la década de los 20. Por esta razón no podemos considerar la novela de 1909 como un texto regionalista, en el sentido en que podemos considerar las novelas de Pereda, Fernán Caballero o Ricardo León.

En el libro *A lo lejos*, publicado cinco años después que *La virgen de Aránzazu*, Salaverría reflexionaba sobre el provincialismo que consideraba endémico en las letras españolas, y atacaba muy duramente a los autores citados. En la década siguiente, se produciría un viraje en la producción narrativa de Salaverría, explicada en parte por una

nueva influencia de las novelas y las tesis barojianas sobre el género. Si tuviéramos que resumir nuestra opinión general sobre *La virgen de Aránzazu*, concluiríamos en que se trata de un interesante experimento que trataría de fundir la estética decadentista con la belleza clásica que emana de los textos de Valera. Esto por lo que atañe a las técnicas discursivas. En el plano del contenido, parece que Salaverría intentó condensar toda la tensión emotiva del *Werther* (el autor habla siempre de “dramatismo” en sus textos críticos) en un texto que recogiera todo el bagaje iconográfico y filosófico creado por los autores de la Generación del 98: Unamuno, Baroja y Azorín.

Por esta razón, el autor trata de introducir en su narración los rasgos que considera más propios del pensamiento contemporáneo: la valoración del paisaje castellano (“Y mientras me sumía en este mar de atribulados pensamientos, me asomaba a la ventanilla del vagón y miraba afuera, hacia la rasa llanura de Castilla, fría y desolada como una amable invitación a la eternidad” [Salaverría, 1931c: 6]) y el tedio vital que conduce a la abulia: “Yo ya no creo en las ideas; creo que todo es sentimiento. Hasta lo que llamamos ideas son sentimientos... No sé, no sé. Lo único real es que estoy anegado en sentimiento” [Salaverría, 1931c: 96].

Así pues, esta novelita representa un interesantísimo esfuerzo por aunar la escritura rubeniana con la profundidad de las corrientes filosóficas heredadas por los autores noventayochistas. Salaverría se propuso aprovechar una iconografía moderna sin caer en la frivolidad ni en el relato puramente sentimentalista. En este sentido, intentó algo parecido a las primeras narraciones de Gabriel Miró, *Nómada* o *Las cerezas del cementerio*, sin llegar al grado de perfección estilística que alcanzó el alicantino. ¿Qué lastra el texto de Salaverría? La formulación explícita de sus opiniones como ensayista, la inmediata transparencia de sus intenciones, la falta de matiz presentativo, en último término, la falta de sutilidad a la hora de transmitir mensajes ideológicos.

### **3.9.2.- *El rey Nicéforo.***

De las novelas que publicó Salaverría, la más marcada por una clara intención política es, sin duda, *El rey Nicéforo*, publicada en Madrid por la Librería y Editorial Rivadeneyra en 1923. Diseñada como una parábola de género fantástico, ambientada en un cronotopo mítico (Farsalia, capital Baratavia), su intención última es proponer para la

regeneración de España el avenimiento de una Dictadura militar. En este sentido, su fecha de publicación no puede ser arbitraria.

En las “palabras de advertencia” que el autor colocó al frente del volumen, podemos conocer, en parte, la historia de este curioso libro:

Esta novela se escribió hace quince años, y sólo en parte fue publicada. La obra completa quedó oculta, olvidada entre mis papeles.

Desde entonces han ocurrido muchas cosas en el mundo: la guerra europea, la revolución rusa, las experiencias sindicalistas, la crisis económica y el fracaso de la Humanidad. Los cambios sociales y las conmociones ideológicas han sacudido profundamente los espíritus. El mismo autor de esta novela, ¡qué hondos cambios ideológicos y sentimentales ha tenido que sufrir desde entonces!...

No obstante, creo que no debo condenar al olvido a una obra que en cierto momento de mi vida ha llenado todo mi ser. La liberto, pues, de su poco piadosa ocultación entre los montones de viejos papeles, y la entrego al público con el título de *El rey Nicéforo*, que quiere decir el rey extraño que pretendió socializar a la manera quijotesca [Salaverría, 1923b: 5].

Estos tres párrafos diseminan una serie de ideas que deben ser examinadas pormenorizadamente, incluso de forma sesgada, ya que Salaverría miente en algunas de sus afirmaciones.

En primer lugar, parece innegable que el autor es consciente no sólo de la carga ideológica que contiene su libro, sino también de su oportunidad histórica. A la vez, se presenta a sí mismo como un converso, como un escritor que pensaba de un modo determinado quince años antes y, que a la altura de los años 20, ha tomado otras orientaciones ideológicas. Esta afirmación forma parte de la escenificación propagandística iniciada por Salaverría durante la Primera Guerra Mundial. Esta escenificación consistía (lo explicamos en nuestra introducción) en atacar a los escritores “europeizantes”, es decir, Costa, Unamuno, Rubén Darío, Maeztu y Ortega, fundamentalmente, para afirmar los valores nacionales frente a las intrusiones de lo foráneo.

Ahora bien, el propio Salaverría se contradice. Si efectuó el supuesto viraje, ¿cómo explicar que *El rey Nicéforo* lleve escrita quince años? Una de las tesis centrales de este trabajo consiste en desenmascarar a Salaverría y demostrar que fue un escritor conservador y ultranacionalista desde sus primeros pasos de carrera literaria. Desde 1906, año en que publica su primer ensayo, encontramos a Salaverría haciendo un frente común maurista y nacionalista junto a Azorín, en la redacción del periódico *ABC*.

Tampoco es verdad que la segunda parte de la novela, titulada *Nicéforo el tirano*, permaneciera inédita entre los papeles olvidados del autor, puesto que se editó en la

colección *El cuento semanal*, Núm.194, el 16 de septiembre de 1910, y con no poco lujo, por cierto. Por lo tanto, la publicación de la primera parte del ciclo (*Nicéforo el Bueno*) en 1909 (Madrid, Librería de Pueyo) no es la única prueba de que por esas fechas nuestro autor ya postulaba soluciones autoritarias para la realidad política española. Es más, textos como *El perro negro* (1906) o *Vieja España* (1907) ya contienen todo el ideario sistematizado en *En la vorágine*, supuestamente el ensayo en que se plantean por primera vez las ideas aristocratizantes de Salaverría.

El ciclo de *El rey Nicéforo* no viene a ser otra cosa que la versión novelada de un ideario que es común al pensamiento político del Salaverría de todas las épocas. Nicéforo es “el rey extraño que pretendió socializar a la manera quijotesca”, ¿qué significa esta expresión? Nuestro autor no trata de enmascarar la injusticia social que reina en España (en Farsalia, cronotopo mítico y cervantino, aparecen tanto las desigualdades económicas como las explotaciones y las agitaciones obreras que tratan de paliarlas). Incluso uno de los personajes más relevantes, Crisóstomo, suerte de anarquista racional, está visto con buenos ojos por el autor porque su socialismo sigue siendo idealista. La situación social descrita en la novela, pues, se corresponde con las inestabilidades propias de la España de la primera década del siglo XX.

El diseño de este ambiente imaginario es uno de los elementos más interesantes de la narración. En la novela se engarzan elementos tomados directamente de la realidad española, lo que da aspecto de sátira a la novela. Baratavia, capital de Farsalia, lugar en que los habitantes “tenían por costumbre pasarse las mejores horas del día dentro de los cafés” [Salaverría, 1923b: 149], es un fantasioso pero fiel trasunto de Madrid, del Madrid de la tardía Restauración.

Así, por ejemplo, durante el desarrollo de la primera de las dos revoluciones que intenta derrocar a Nicéforo, aparece como rey supremo de los bohemios revoltosos, como cabecilla de la intelectualidad aplebeyada y rebelde, ni más ni menos que Valle-Inclán:

Se veían también rostros pálidos como de gente acostumbrada a soñar; indudablemente eran periodistas, pintores, músicos y literatos. A la cabeza de este grupo intelectual avanzaba un hombre de rostro largo, de barbas luengas, de gran nariz, sobre cuyo lomo se sustentaban unos tamaños quevedos. Sólo traía para guerrear un brazo, porque el siniestro era manco; pero el hombre no se inquietaba, pues con el único brazo que su fortuna le dejó esgrimía una espada de gavilanes, fieramente, con la más fiera actitud, tal como podría haberla esgrimido un gallardo capitán del tiempo del rey Hildebrando [Salaverría, 1923: 97-98].

El ambiente recreado en la novela no es propiamente español, sino que se ajusta al de una nación imperial europea antes del desplome de Austria y Prusia en 1918. Por eso abundan los elementos del Antiguo Régimen que tanto fascinan a Salaverría: es evidente que su visión ideal de España tiene más que ver con la estructura estamental de la Edad Media que con el estado liberal burgués que detesta. El boato de la monarquía, el control social debido a un ejército caballeresco absolutamente ajeno al pueblo, la existencia de una oligarquía de nobles que intentan detentar el poder por encima de un rey absoluto, nos recuerdan más al período romántico del Congreso de Viena que al período de triunfo burgués posterior a 1848. Salaverría ambienta su novela en un espacio que reproduciría la España que hubiera resultado del triunfo carlista, y trata de aplicar a esta estructura de poder (la absolutista, la que no debería haber retrocedido ante la burguesía) el embate de los desórdenes obreros. Por esta razón inventa una sociedad más parecida a la Rusia zarista, la Prusia de Bismark o a la Austria imperial que a la España de aquel mismo período, más aburguesada.

Dos son las revoluciones que sufre Nicéforo, cada una situada al final de cada parte de la novela. De los rasgos de estos dos alzamientos se extraen las principales ideas políticas de Salaverría. Los burgueses y los cortesanos codiciosos instigan al pueblo a revolverse contra su señor natural. Por lo tanto, los socialistas subversivos nobles como Crisóstomo acaban perdiendo el control de la situación, suplantados por oportunistas y manipuladores en la sombra. Esto equivale anegar la posibilidad de que la clase obrera sepa disciplinarse para construir una idea civilizada de estado, una razón económica que realmente sustituya a la actual. Los poderes fácticos ocultos, siempre bastardos, tratan de imponerse tanto a Nicéforo como al pueblo, y los revolucionarios no se dan cuenta de que una oligarquía de burgueses codiciosos agrupadas en torno a partidos políticos controla las acciones violentas del pueblo. Por lo tanto, sólo un tirano aliado con las justas aspiraciones del pueblo podría establecer la justicia social definitiva.

Nicéforo es un rey “simbólico”, es decir, sin poder, que decide disfrazarse de plebeyo para conocer el mundo. Como en los cuentos tradicionales, el rey ha sido educado en el aislamiento, de modo que todo su saber es libresco. Los cortesanos desean un rey inepto que estudie en su gabinete y legisle lo que más convenga a sus intereses. Ansioso de conocer realmente a sus súbditos, Nicéforo es explotado en varios oficios, padece hambre y miseria y, finalmente, decide erigirse como tirano para contrarrestar el poder de sus cortesanos, nobles y ministros, los oligarcas que mantienen el pueblo en la desesperación. La segunda parte de la novela describe los trabajos de Nicéforo el tirano para imponerse a

los burgueses y partidos de su reino e imponer la igualdad social. Al final, una revolución popular instigada desde los antiguos centros de poder culmina un golpe de Estado y el protagonista es herido de muerte.

Las doctrinas de Nietzsche y Carlyle son visibles durante toda la obra. El protagonista, un monarca apocado que el pueblo insulta tratándole de afeminado (p.65), decide imponer su voluntad de dominio tanto en el plano público como sentimental. Al enamorarse de Matilde López, la hija de un posadero, Nicéforo accede a la idealidad que catapultará su andadura política. Como en las novelas caballerescas, las conquistas del amor se desarrollarán paralelas a las militares.

La particular ideología de Nicéforo se ajusta, en un plano fantástico que hubiera resultado grotesco en una formulación orientada a su aplicación real, a la demanda de un poder absoluto que logre estructurar la sociedad según el mandato directo de unos valores eternos, tal y como propugna Maeztu en *La crisis del humanismo* (1919). Salaverría incluye en su novela un discurso pronunciado por Nicéforo ante sus consejeros (trasunto del célebre discurso sobre la Edad de Oro de Don Quijote), e incluso algunas de las iniciativas legislativas de su monarca ficticio. En estos subtextos podemos tomarle el pulso a la ideología de nuestro autor a la altura de 1909-10:

El rey Nicéforo I, a quien quisisteis titular *el Bueno*, desea hacerse digno de tal nombre, y para poder llegar a ser bueno, decide proclamarse déspota. ¿Lo habéis oído bien?... Me declaro déspota. Como primera providencia de esto, que las gacetas llamarán mañana un “golpe de Estado”, impongo a mis súbditos, tanto nobles como plebeyos, así clérigos como seglares, esta categórica orden:

“Todos los hombres serán buenos por obligación. El que no quiera serlo, morirá”

[Salaverría, 1923b: 137].

El esquema argumental de las novelas sirve de tesis de esta curiosa parábola profascista, en que el tono humorístico y desenfadado crea un curioso contraste con la grave ideología reaccionaria que sirve de fondo a las peripecias de Nicéforo.

Azorín comentó la novela en 1925 escribiendo una “nota marginal” a ella que no es más que una ampliación de su acción.<sup>88</sup> El alicantino añade una aventura más a las peripecias de Nicéforo, vincula el argumento a *La vida es sueño*, el drama clásico de Calderón, y muestra en las líneas finales toda la simpatía que le merece el tema de la novela. Hábilmente, nos presenta a Nicéforo como un “melancólico” típicamente azoriniano,

---

<sup>88</sup> Puede leerse este breve trabajo en AZORÍN, “La vida no es sueño”, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1966, pp.701-706.

sentado con una mano en la mejilla, y a continuación invierte los sucesos de la narración original trasladando al joven socialista dentro del Palacio Real, debidamente narcotizado. La narración del alicantino es ágil y consigue en muy escasas líneas reproducir el ambiente inventado por Salaverría. Al regresar a la taberna, el joven se da cuenta de que no ha vivido ningún sueño porque se ha llevado una cucharilla en el bolsillo. La tesis de Azorín es que si Segismundo hubiera obrado de igual forma, la evidencia de los objetos reales no le hubiera permitido dudar de lo que había vivido. Conclusión: “No es ilusión la iniquidad. No es ilusión el dolor de las mujeres infortunadas y de los niños descuidados. No es ilusión la fatiga del artista, del pensador, desamparados, pobres. No son ilusión las lágrimas, las angustias, las tragedias de los que luchan y mueren por el Ideal... La vida *no* es sueño.”

En ningún momento alude Azorín a la validez de los métodos utilizados por Nicéforo, limitándose a celebrar la instauración de la Justicia y las reformas que necesitaba la sociedad de Farsalia. ¿Responde esta nueva versión de la parábola salaverriana a un sueño corporativista en que el falso sueño del rey y el del joven revolucionario concluyen en un proyecto *real* de reforma de la sociedad?

### **3.9.3.- *El oculto pecado.***

*El oculto pecado* fue publicada en Madrid por Biblioteca Nueva en 1924. Completa el volumen *El planeta prodigioso. Cuento fantástico*, curiosa novela corta perteneciente al género fantástico que Salaverría debía estimar porque la reeditó en la colección *La novela de hoy* cinco años después, ilustrada por el célebre caricaturista Bagaría.. Por esta razón será analizada en el capítulo dedicado a la narrativa breve y popular salaverriana.

*El oculto pecado* empieza ambientada en una pequeña ciudad vasca, Tolosa, provinciana y mediocre. Los últimos capítulos (a partir del XII en adelante), la acción transcurre en San Sebastián y el País Vasco francés, lugares cada vez más cosmopolitas en que la voluntad de dominio del protagonista se manifiesta de forma cada vez más desenvuelta. Salaverría narra la historia del joven Marcos, un muchacho soñador encargado de una fábrica de papel. Las aspiraciones literarias del joven poeta impiden que se adapte a la mojigatería del ambiente que le rodea. Nuestro autor logra un buen efecto narrativo en la construcción del cronotopo limitador de las ambiciones de Marcos. Este es un joven

tímido, medroso y poeta, todo un *alter ego* del joven Salaverría, aunque el autor le dota de mayor belleza física y de la abulia existencial típica de las novelas finiseculares. La simpatía de Salaverría hacia Marcos, que desea vengarse de tanta mediocridad, se hace evidente a medida que avanza la novela, aunque luego Marcos sea castigado por haber osado saltarse las normas y las trabas de la ética tradicional.

Durante los cinco últimos capítulos, el tono y el estilo de la novela cambian por completo, puesto que se centran en la aventura erótica de tipo fáustico que vive el protagonista, empeñado por culminar su revolución personal. Así, la novela se concibe como un vertiginoso salto al vacío de una conciencia inquieta, salto que le acarreará la perdición en el párrafo final de la novela. La estructura del relato es ascendente y no deja de suscitar interés en el lector: una vez más, la tesis moral desarrollada por el autor frustra un esquema que podría haber conducido a un relato plenamente satisfactorio.

Como posible fuente de inspiración podríamos señalar *La casa de Aizgorri*, novela dialogada barojiana del año 1900 que representaba fielmente el ambiente enrarecido de las clases industriales del País Vasco, para los once primeros capítulos, y luego cualquier novela popular galante que imitase más o menos la prosa suntuosa de las *Sonatas* de Valle-Inclán, como las que escribía Antonio de Hoyos y Vinent, Emilio Carrere o Alberto Insúa.

Marcos vive entre ensueños poéticos y tentaciones sexuales insatisfechas. No se quiere casar con Teresa, su enamorada de siempre, para no fundar una vida corriente que le produce un íntimo rechazo, y en cambio se deja subyugar por la exótica e imponente querida checa que ostenta un nuevo rico de la ciudad, Barrena, “gordo y sonrosado”, símbolo del burgués grosero, descarado y torpe. Un “jazz-band” y el baile de unas muchachas casaderas le abre el apetito por llevar una existencia dionisiaca, sin límites morales ni conveniencias puritanas.

Por lo tanto, la novela se articula sobre el conflicto entre un personaje de casta noble, que reúne todas las características que Salaverría incluye para el tipo europeo noble en el texto *En la vorágine* (salud débil, honradez en el trabajo, predisposición al ensueño, educación fina, cultura) y un ambiente repleto de personajes plebeyos, materialistas, incapaces de comprender o reconocer al ser superior que alberga su comunidad. Tras este cronotopo se esconden los reproches salaverrianos a la sociedad “democrática”, que iguala a todos sus componentes en un mismo nivel ínfimo de aspiración ideal. La articulación del tipo noble se produce sobre un personaje arquetípico: joven medio bohemio que no encuentra lugar en una sociedad desalentadora.



Si el relato consigue cierta suficiencia estética es por algunos recursos propios del Naturalismo de que se vale el autor, quizás no premeditadamente: inicio “in media res”, influencia del vicio de los progenitores en la conducta del protagonista, referencias a traumas de la infancia burlas de los compañeros de escuela, falta de cariño materno, descripción de sueños para acceder a la interioridad psicológica, descripción de los mecanismos de la fábrica de papel, una escena de violencia sexual explícita en que el protagonista trata de forzar a la joven Teresa, una brutal pelea con resultado de muerte, detallismo escabroso (“El cráneo del fabricante era a poco una piltrafa ensangrentada”) y utilización esporádica del indirecto libre:

¡Imbéciles! ¡Qué poco sabían ellas hasta qué punto estaba su espíritu aplastado, envenenado para siempre! [Salaverría, 1924c: 46].

¿Por qué había él de convertirse en protector de aquellos vagabundos que la justicia iría amontonando en los calabozos? Al contrario; cuanto más se embrollase el asunto, más lejos estarían de él. Que se confundiesen, que acusaran a alguien, que ajusticiasen a uno cualquiera... [Salaverría, 1924c: 82].

Otro acierto narrativo logrado por el autor es la parodia de un artículo periodístico que reproduce entero (pp.148-154). La retórica ridícula, pomposa y perifrástica del texto incluido puede darnos una idea aproximada de los rasgos de los que huye nuestro autor cuando escribe. Frente a la oquedad de la prosa impersonal de la Restauración, Salaverría sigue el camino iniciado por Galdós, Clarín, Unamuno y Martínez Ruiz y busca la deixis exacta antes que la divagación, la impresión subjetiva antes que el argumento pactista y complaciente.

Como indicábamos en nuestra introducción, el nivel de desarrollo técnico y discursivo de las novelas salaverrianas es similar al de un Alarcón, cuyas afinidades éticas afloran en el discurso, con destellos de acierto realista: dinamismo en las escenas, buen engarce de la acción, argumento interesante, talento narrativo pero escasa innovación. Los principales defectos de la narrativa salaverriana no dejan de hacerse tan evidentes como siempre: los diálogos no son naturales, no reproducen la pragmática del acto de habla y contienen la información docente de la novela. Nuestro autor es incapaz de practicar el *showing*, de prestar ni una pizca de autonomía autopresentativa en la caracterización de los personajes. Sus representaciones son convencionales y décticas. Los recursos de cuño naturalista mencionados más arriba contribuyen a dotar al protagonista de cierta profundidad psicológica, lo cual es una verdadera excepción en Salaverría, pero aún así el

resto de personajes resultan planos y unívocos. Es especialmente desafortunado el inicio del capítulo XIV, en que aparece una inoportuna digresión sobre el cambio fáustico operado en la personalidad del protagonista. A nuestro entender, el autor debería haber dejado seguir la narración sin interrumpirla con una digresión sobre los efectos narcotizantes del ambiente provinciano de Tolosa.. En el fondo, la novela es otra serie más de personajes arquetípicos fácilmente reconocibles: Quevedo, el practicante y barbero del lugar, materialista soez; Don Ramón Prieto, que incorpora la voz del autor, personaje culto, viajero y conservador que educa a Marcos y lo guía en el mundo de la cultura.

Una conversación casual en el Casino de la ciudad es el motor de la acción central. Don Ramón, Quevedo y Marcos comentan un robo efectuado en la comarca por un grupo de malhechores. Quevedo, hombre con un ojo torcido, revela de forma sombría que muchos hombres aprovechan su fama de honrados insobornables para cometer actos de maldad. Don Ramón cree que de un hombre virtuoso nunca podría cometer un crimen y, lo que es más importante, en el propio mal radica el castigo de todo pecado. Entonces surge la idea del crimen perfecto: el que cometería, de forma arbitraria, una persona excepcionalmente honrada que supiera ampararse en su reputación y mantener totalmente oculto su crimen. La formulación inicial del enredo no deja de ser ingenioso.

Así, en una noche de insomnio, Marcos se propone robar la caja de caudales de su fábrica. De si Marcos es descubierto o no dependerá la tesis de la novela, puesto que si consigue mantener oculto su pecado, la tesis de Quevedo resultaría la ganadora, y si no, la de Don Ramón, el hombre moralizador. Marcos se nos revela como una personalidad dostoyevskiana, gana cierta profundidad: el instinto artístico y aventurero puede torcer la virtud de una persona bondadosa y obligarla a cometer una villanía únicamente para romper el círculo de mediocridad que lo asfixia. Marcos desea vengarse de la educación excesivamente recta recibida de sus dos tías, quienes se hicieron cargo de él. Marcos nació de un padre desconocido, y su madre lo abandonó huyendo a América.

El acto de autointerrogación representado por Salaverría es frecuente en sus obras: “Pero al mirarse al espejo del armario sintió vergüenza de verse; se figuró que su imagen, desdoblada en el cristal, le estaba contemplando severamente” [Salaverría, 1924c: 43]. En textos como *En la vorágine* (1919) y *El perro negro* (1906), Salaverría afirma haber tomado decisiones trascendentales mientras se miraba en un espejo, mejor dicho, mientras el reflejo le reprochaba su falta de iniciativa. El papel del espejo en los ensayos y cuentos salaverrianos resulta un tema interesante por rastrear. Los reflejos contienen los valores y virtudes en estado puro, representan lo mejor de la persona que se acerca a ellos y permiten

descifrar los secretos de la personalidad que ocultan toda clase de dudas y trabas morales. En el espejo reside nuestra versión perfeccionada de nosotros, que nos juzga y nos interroga para que actuemos con urgencia. A Marcos le juzga la mirada del único testigo, el mastín que guardaba la fábrica, un perro con atributos idénticos a los del “perro negro” de 1906.

El 13 de octubre de 1923 se publicaba un extracto de la novela en la colección La Novela Semanal (Madrid, Prensa Gráfica), con un título muy orientativo de lo que intentamos explicar: *Las pupilas acusadoras*. En la portada, un cuadrúpedo negro interroga a un Marcos azorado que, vestido de *dandy*, retrocede ante su propia culpa. La novela se recrea en los efectos psicológicos que el acto criminal causa en Marcos: éste silba tonadas zarzuelescas, intenta forzar a Teresa, una chica angelical que le ama y sólo la Naturaleza, nunca la ética humana, es capaz de producirle remordimientos. El joven protagonista, tras robar la caja de caudales, ha echado abajo las leyes humanas y se ha convertido en un ser que ha aceptado su voluntad de poderío. Sin embargo, Pedro Aresti, el dueño de la fábrica, lo descubre, lo sigue por unos cañeríos solitarios y lo acusa explícitamente. Se enzarzan en una pelea y Marcos asesina a su patrón.

A partir del cap. XI, el espectro de Don Pedro Aresti y el remordimiento engendran la necesidad de purificación, como el amor por la prostituta redime a Raskolnikov y le obliga a reconocer la necesidad de confesar. El papel del espectro en la novela de Salaverría es idéntico al otorgado por Shakespeare en sus dramas, cuya lectura estimaba Salaverría por encima de cualquier otra. El primer impulso de Marcos es suicidarse bajo las ruedas de un tren, lo que viene a arruinar la integridad de su voluntad de poderío, vencida por una moral que ha reaparecido.

Luego, en San Sebastián, se dispone a seguir una vida de lujo y pasiones lúbricas desenfundadas. Un viejo conocido, Goitia, de pasado calaveresco, le descubre que la Paulova, la antigua querida del burgués Barrena, se pasea por Biarritz reclamando un amante que la mantenga. Marcos no duda en coger el tren para ir a buscarla. En Biarritz inician sus escauceos amorosos y se enfrascan en una vida de lujo sin límites, hasta que la Paulova le confiesa conocer todos sus crímenes. Marcos, al verse descubierto por el principal objetivo de su sensualidad desbocada, precipita el automóvil en que viajan ambos por un acantilado y consuma la tentación de suicidarse.

Así pues, parece que la doctrina de Don Ramón Prieto es la que resulta triunfante al final de la novela. Salaverría aprende de Goethe, su otro gran modelo literario, concretamente del *Werther*, el detalle de especificar en qué estado quedan los cadáveres

recién muertos. Así, el párrafo final parece realzar el materialismo extremo en que se desarrolla el proceso de morir, exento de toda belleza, heroicidad o idealismo: “Un montón de humeantes astillas y de sangrientas carnes despedazadas sobre las rocas” [Salaverría, 1924c: 192].

Parece que el destino de Marcos es morir en el momento de alcanzar la suprema ebriedad, el instante de mayor libertad. Lo dionisiaco sólo conduce a la disolución de la personalidad, y su seguimiento ciego implica necesariamente la muerte. Erotismo y muerte se funden en una apariencia de orgía que Salaverría, víctima de su pudor, no es capaz de describir con credibilidad. Este pudor a la hora de representar el erotismo es especialmente evidente en algunos diálogos, que resumen de toda la ideología amorosa de Salaverría:

- De qué te ríes?-preguntó Marcos.
- Me río porque me acuerdo de aquellas miradas celosas y un poco feroces que me dirigías cuando no eras más que un modesto empleado de escritorio. Miradas muy españolas, te lo aseguro. ¡Ja, ja!... Yo me decía: “Este es de los que hacen una locura por una mujer.”
- ¿De modo que te habías fijado en mí?
- Me gustabas, naturalmente. Una mujer como yo sabe distinguir al hombre verdadero, al hombre de espíritu, entre un montón de vulgares burgueses [Salaverría, 1924c: 182].

La mujer es un ser capaz de distinguir al tipo noble del plebeyo. De su juicio erótico dependerá la identificación del caballero, el varón que puede llegar a interesar por sí mismo, o el desenmascaramiento del hombre zafio y materialista, válido únicamente como fuente de ingresos. Sólo el noble es capaz de dejarse llevar por su voluptuosidad, como Nicéforo el Rey cuando se decide a raptar a Matilde en la novela de 1923. Salaverría proyecta sobre sus héroes la osadía galante de que confiesa carecer en sus pasajes autobiográficos.

La Paulova, checa, es la entidad opuesta a Teresa, la virgen cándida que no traspasa nunca los límites de su pueblo. El nombre de esta muchacha no es arbitrario: en muchos textos salaverrianos (principalmente en Retrato de Santa Teresa, de 1939, la figura de Santa Teresa de Jesús se contrapone explícitamente al modelo de “mujer andariega” del que se burla nuestro autor en sus relatos menos elaborados. Como en el drama no representado de Salaverría, *Guerra de mujeres*, de 1921, en *El oculto pecado* se plantea el conflicto entre el cosmopolitismo sensual y el amor leal hacia mujeres que no sacian el apetito carnal de los españoles. Los triángulos amorosos diseñados tanto en *El oculto pecado* como en *Viajero de amor*, del año siguiente, responden en última instancia a los dos arquetipos femeninos que ejercen fascinación en el imaginario masculino, la virgen y la prostituta, entre los que se debate la iniciativa sexual del varón.

En resumen, la novela se mantiene viva gracias a algunos recursos propios de la novelística de los escritores del 98: cierta orientación autobiográfica, abulia existencial como recurso de gran utilidad a la hora de conformar personajes, pesimismo vital y denuncia del atraso moral generalizado en España. Estos rasgos generacionales vienen reforzados por una serie técnicas heredadas del Naturalismo que prestan a la novela cierta solvencia estética de la que otras carecen por completo. Todos estos elementos pertenecientes, unos, a la historia del relato, y otros, al plano discursivo, permiten añadir interés adicional al tono austero y sobrio que nunca abandona Salaverría, y del que siempre sabe extraer el mejor provecho.

#### **3.9.4.- *Viajero de amor.***

*Viajero de amor*, sin duda la mejor novela de Salaverría, fue publicada en Madrid por la Editorial Reus en 1925. Se trata de la obra más extensa del autor (278 páginas), y de su narración más ambiciosa. Como defecto principal señalaremos su excesiva linealidad (la novela se estructura como una acumulación de peripecias ordenadas mediante una cronología convencional), y como principales virtudes cierta atenuación del maniqueísmo propio de los relatos salaverrianos, y el abandono de la omnipresente intervención del autor, que tanto lastra sus narraciones.

Aunque los diálogos siguen siendo inverosímiles, otorgan suficiente autonomía a los personajes como para que el discurso ofrezca cierto interés. El medio americano, con las implicaciones éticas que implica para Salaverría, mejora la calidad de la novela porque impide la aparición de malvados. El malvado es, para Salaverría, el usurero, el judío, el devirtuador de las pasiones vitales, no aparece sencillamente porque Argentina es el lugar donde todos compiten sinceramente para alcanzar el máximo desarrollo de su voluntad de poderío. Todos ambicionan dinero, gloria y las mujeres más cultas y aristocráticas. No existen los tapujos ni las limitaciones enfadosas del viejo continente, como las que asfixiaban al joven Marcos, el protagonista de la novela del año anterior. En esta visión algo idealizada de América todos luchan con franqueza y nadie teme el fracaso.

Desde el primer capítulo entendemos que el grueso de las experiencias narradas, descritas con gran detalle, pertenecen a la vida del autor. Como éste es maestro en la literatura de viajes, la calidad de la novela aumenta cuanto más hay de este género. El argumento es fingido pero no los procesos psicológicos que vive el joven protagonista,

Pablo Ansorena, navarro, joven médico, hombre elegante y distinguido, sensible y un poco literato. Algunos protagonistas de Salaverría, como el de la novela corta *Final de drama* (1924), repiten estos rasgos básicos: ilustración, vocación literaria, espíritu elegante, porte sobrio.

El segundo capítulo ofrece una serie de reflexiones metaliterarias de gran interés a la hora de tomarle el pulso a las ideas estéticas del autor. Conversando con un literato de tercera categoría, que muestra su entusiasmo por Cocteau, Picasso y Strawinski, Pablo Ansorena muestra su escepticismo, lee una novela de aventuras y no cree que el “Novecentismo” refleje su época. En lugar de marginar a los naturalistas y los novelistas decimonónicos, Ansorena cree que volcando todo el ser moral y emocional en una obra es el único modo de producir un texto potente y acorde con la época, más allá de toda escuela estilística. Así pues, parece que Salaverría cree que únicamente una novelística moralizante es capaz de ofrecer respuestas prácticas al mundo actual. Ésta es la virtud y, sobre todo, la limitación de la narrativa salaverriana, que desconfía de todo hallazgo técnico por considerarlo una moda y no un modo de representación más persuasivo, y a cambio ofrece, en una clara línea realista decimonónica, una tesis moral de supuesto interés general.

A medida que Salaverría va envejeciendo, sus novelas integran más información procedente de su amplia experiencia. Por eso parecen más realistas y menos modernistas, dejan menos espacio a la especulación y la fantasía, y aportan mayor cantidad de material observado o extraído de viajes y vivencias personales. El contenido filosófico de *La virgen de Aránzazu* (1909) carecía de fuerza expresiva y, lo que es más grave, no respondía a los conocimientos reales del autor: parecían motivos de segunda mano. En otras palabras, una novela esteticista sólo puede sustentarse en un virtuosismo que Salaverría está muy lejos de conseguir; y una novela filosófica (*El árbol de la ciencia* o *La voluntad*, por ejemplo) requiere un grado de formación inasequible para un escritor tan faltado de educación académica y recursos económicos.

La primera parte, reeditada en *La novela semanal* el 16 de agosto de 1924 con el título de *El amor en transatlántico*, se desarrolla en el barco que transporta a los personajes centrales de la acción de Cádiz a Buenos Aires. Muzio, argentino mundano y amante del lujo, es un personaje híbrido respecto a Ansorena (el espíritu “noble” de la novela) porque no es del todo plebeyo por la energía y la actividad con que se comporta. María de Borja, criolla también, es una mujer interesada por la cultura de quien se encaprichará Ansorena. Esta pasión terrenal aparece enfrentada al afecto que le despertará una monja teresiana que concentra la simpatía espiritual del protagonista y el autor.

Mientras con la monja se habla de Santa Teresa, con María de Borja se discute en torno a un libro de Oscar Wilde. Ansorena siente una repentina atracción sexual hacia el cuerpo de María, de la que luego se siente avergonzado. La furia proviene de haber mostrado desnudos sus instintos a una mujer experimentada. Advertimos grandes y sorprendentes aciertos estilísticos en los momentos de tensión emotiva y fisiológica, como si a Salaverría le interesase especialmente describir las tentaciones sexuales sufridas por su protagonista. Este rasgo es propio de la novela popular de la época, hija menor de las novelas esteticistas de principios de siglo, escritas por autores como Emilio Carrere, Alberto Insúa u Hoyos y Vinent, basadas en una prosa suntuosa, en descripciones de interiores aristocráticos y en la aparición transparente de toda clase de prácticas sexuales heterodoxas.

En esta primera parte, nuestro protagonista se debate entre la idealidad que le inspiran el paisaje oceánico y la contemplación de la teresiana, y la adoración terrenal hacia María de Borja. Ansorena aparece como tipo noble, norteño y varonil, opuesto a los pasajeros esperpénticos que tratan de integrarlo a sus actividades vulgares: un catalán obeso, su hijo hortera, un oficialito rubio.

La primera parte concluye con las despedidas de los viajeros ante Montevideo, momento en que resulta evidente la escisión entre las dos mujeres que han centrado la atención de Ansorena. María de Borja llega a sentir celos de la monja, y ésta parece observar al joven desde el barco en que se aleja del transatlántico. La novela, excesivamente esquemática, se basa en la pugna entre dos pasiones contradictorias, una virtuosa y otra impura.

La segunda parte transcurre en Buenos Aires, en la misma ambientación evocada en el bello libro *Paisajes argentinos* (1918). Todos los detalles contenidos en la literatura de viajes del ciclo americano los reencontramos en la novela: el caos circulatorio de la “City” bonaerense, los edificios de gabinetes financieros, los anuncios de subastas de tierras, los rótulos que invitan a hacerse millonario en un solo día... Los pensamientos de Ansorena reflejan las opiniones que Salaverría expresa en sus libros de viajes. Estos pasajes, referidos a sus valores tanto de “civilización” como de “barbarie”, en cierto modo, las resumen:

- Ya sé que frecuentan ustedes todas las preocupaciones de la civilización; no olvido que poseen ustedes admirables teatros, museos, universidades, librerías, salones y monumentos. Pero permítame insistir: es el dinero lo que resalta como la nota central en el ambiente. Y lo digo sin ninguna intención de menosprecio. Al contrario, me agrada asistir a la redención espiritual del dinero... Porque el dinero, en Europa, va asociado a bajas ideas de codicia rencorosa y cobarde, y

aquí veo que el dinero da a la vida entera del país un acento tónico de lo más juvenil y animado [Salaverría, 1925b: 129].

Ansorena pensaba que, en efecto, la actitud despectiva de aquel caballero rústico no era demasiado absurda. Una choza bajo un árbol, y un caballo para vagabundear al sol y al viento libres: ¿para qué más? [Salaverría, 1925b: 240].

En la ciudad, Ansorena se encuentra con que su tío se suicidó arruinado (en este punto averiguamos el motivo del viaje, su familia lo había enviado para liquidar la herencia). Ante la sorpresa de que no existe herencia, acaso únicamente deudas, el joven protagonista se verá obligado a enfrentarse a la dura realidad del país, tendrá que trabajar y sobrevivir como un inmigrante más en la capital. El cambio de personajes respecto a la primera parte es total: aparecen Dalmacio Peña, bilbaíno especulador de tierras, y Olazábal, Echeveste y Risueño, hombres de negocios afincados en la ciudad que llevan una vida lujosa.

El joven Ansorena decide probar suerte en el periodismo, y entra como redactor sin derecho a firma en el periódico *El Nacional*. La referencia a experiencias autobiográficas del autor se hace evidente, puesto que *El Nacional* no puede ser otra cosa que el trasunto novelesco de *La Nación*. Hortas, Cervera y Shulz son los bohemios y variopintos periodistas con que se relaciona Pablo.

Una vez se ha situado Ansorena gracias a su talento como ensayista científico, reaparecen los personajes del transatlántico: María de Borja, con quien reanudará sus entrevistas cordiales, y Muzio, sombra malévol, quien le disputará el amor de María. Muzio introduce a Pablo en los círculos más acaudalados de la República, los clubs de patricios más inasequibles del país. En los pasajes dedicados a describir la andadura del protagonista por estos ámbitos de lujo y ostentación es donde se evidencia la fascinación del autor por este tipo de salones donde la vida y el dinero rebosan, como ya ocurría en *El oculto pecado*.

Ansorena, decidido a enriquecerse a toda costa, se resuelve a estafar a damas histéricas vendiéndoles elixires milagrosos contra las afecciones nerviosas que diezman la salud de los burgueses. Una curiosa y nietzscheana tesis moral avala estos pequeños fraudes:

Un hombre de talento es tal vez la cosa más prodigiosamente elástica de cuanto el mundo produce. En el hombre están latentes todas las posibilidades, tanto las del bien como las del mal, y lo característico del talento es el saber. El hombre profundo lo sabe todo, incluso los pecados más inconfesables, y si no los realiza es porque le repugnan y ofenden. Pero la ocasión y el medio pueden hacerle apostatar ante su propia conciencia.



Ansorena se decía: “Estamos en América. En este país rige la ley de la ganancia a toda costa. Aquí sólo vale el dinero. Y además, éste es un continente distinto al tuyo... Hagamos como que vivimos de tránsito, de pasada, tanto en lo físico como en lo moral [Salaverría, 1925b: 188].

Así, el joven Pablo, saltándose la legalidad argentina, organiza una clínica de curación psicoanalítica medio clandestina. Salaverría se burla de Freud a través de la actividad fraudulenta de su personaje. Mediante teatralizaciones pseudocientíficas logra atraerse a la totalidad de las mujeres ricas de Buenos Aires, que acuden a su consulta para confesar sus manías, caprichos y pecados. Ansorena las enamora y sugestiona para que le paguen abundantemente. Se enriquece fácilmente.

Acude María de Borja a su consulta, y hacen el amor sobre un diván, en una escena insólita en la producción salaverriana. Convertidos en amantes, se dedican a ostentar sin freno y a jugar a las carreras de caballos. El viaje se ha convertido en una escalada frenética de intensidad vital, una fiebre de voluntad desatada. En este sentido, cabe considerar la segunda parte de *Viajero de amor* una hermana mayor de la novela publicada un año antes, *El oculto pecado*, que terminaba de forma más abrupta y catastrófica.

La tercera parte, la más breve del volumen, acaba con el cataclismo de la ruina de Ansorena. En una serie de desgracias encadenadas, Pablo es denunciado, detenido y expulsado de la redacción. Su industria cae, y además María se entrega a Muzio porque tiene más dinero. Ansorena viaja a Córdoba arrastrado por los celos, hasta planea matar a los nuevos amantes con un revólver, pero nota que su amor ha desaparecido. En la ciudad que, para el autor, conservaba vivas todas las tradiciones hispánicas, Pablo se siente ridículo y reanuda su relación platónica con la joven monja teresiana, símbolo del amor casto verdadero. La parte final del libro se centra en los amicales coloquios sostenidos con la monja agonizante, que muere en el mismo lugar donde disfrutaban María y Muzio. La moralización final es tan previsible como innecesaria. En *Paisajes argentinos*, publicado seis años antes, Salaverría describía a Córdoba como la ciudad que conservaba el carácter histórico heredado de la antigua colonización. Las escenas vividas en ella nos hacen pensar que Ansorena regresará a España tal y como había llegado, sin haber obtenido nada material. Únicamente habrá obtenido unos valores éticos y religiosos procedentes de su propia historia, de los libros de Santa Teresa.

### 3.9.5.- *Una mujer en la calle.*

*Una mujer en la calle*, publicada póstumamente en Madrid por Ediciones Españolas en 1940, un año después de la muerte del autor, constituye la última aportación salaverriana al género de la novela. Desde todos los puntos de vista, sobre todo desde el técnico y el estructural, representa una de las publicaciones más desafortunadas del autor, a quien disculparía el hecho de no haber editado en vida el volumen.

La génesis de esta novela fue larga y enigmática. Dividida en tres partes (*Una señorita de compañía*, *Salón de té* y *Una luz en el sotabanco*), probablemente no se sabrá nunca quien ordenó el material y lo entregó a la imprenta. Las dos últimas partes habían sido publicadas anteriormente en colecciones populares de narrativa: *Salón de té*, en *La novela de una hora*, el 24 de abril de 1936 y, *Una luz en el sotabanco*, en *La novela de hoy*, nº502, el 1 de enero de 1932, es decir, ocho años antes de que se reeditara integrada en la novela que nos ocupa. Estas dos ediciones nos obligan a pensar que Salaverría, que no publicó ni una sola novela larga durante la década de los treinta, estuvo ocho años redactando el material que finalmente vería la luz en su forma definitiva tras su muerte, en una colección destinada fundamentalmente a extender la propaganda del Régimen. Las solapas del libro nos informan de los textos que, alrededor de 1940, publicaba Ediciones Españolas: *La Santa Virreina*, de José María Pemán, “exaltación de la España imperial, evangelizadora de razas y dominadora de un mundo”; *Madridgrado*, de Francisco Camba, “un libro que describe con trazos goyescos lo que fue Madrid soviético, la vida en la capital española, convertida en sucursal de Moscú bajo el imperio del crimen”; *Pedro Muñoz Seca*, de José Montero Alonso, biografía de un autor “sacrificado por la barbarie marxista”; *Memorias íntimas de Azaña*, anotadas por Joaquín Arrarás, autor que ya había escrito una de las primeras biografías sobre Franco.

Sin embargo, *Una mujer en la calle* es uno de los textos más desideologizados del autor, y carece de la crispación antirrevolucionaria que lastraba sus últimos textos, incluso los relatos de viaje. Salaverría, obsesionado por la idea de impulsar una Cruzada nacionalista desde 1904, autor de dos novelas cortas que exaltaban el militarismo (*Cartas de un alférez a su madre*, publicada también por Ediciones Españolas en la colección popular *La novela del sábado*, nº22, 14 de octubre de 1939 y *Entre el cielo y la tierra*, editada en San Sebastián por *La novela de Vértice*, en febrero del mismo año) intentaba culminar de una vez por todas su ideal estético que fusionaba el realismo con la expresión de pasiones y

sentimientos exaltados, intensos, románticos. Aunque su proyecto fracasara estrepitosamente, debería señalarse a Salaverría como el primer autor que, al terminar la década de los treinta, conecta con el futuro renacimiento de la novela peninsular proponiendo los caminos por los que se desarrollaría la narrativa llamada *tremendista*.

Así pues, tras editar dos narraciones propagandísticas, aparece en 1940 una historia centrada en una historia de amor y en los dramas íntimos de todo habitante de una gran ciudad. Únicamente la escasa relevancia del texto nos impide señalarla como antecedente inmediato de la narrativa existencial nacida durante los años cuarenta, en que las contiendas civiles aparecían de forma sesgada para atender, precisamente, a sus consecuencias emotivas.

Lo más atractivo del libro es su intención y su diseño exterior. Concebido como un retrato de las grandes urbes tentaculares propias de la edad contemporánea, se trata de un texto coral que se propone recoger la voz de varios seres desamparados en un ambiente de desarraigo y hostilidad. El subtítulo que lleva la edición popular de *Salón de té, Escenas de la moderna vida madrileña*, viene a expresar este proyecto de construir un relato ambiental. Esta intuición no lograría forjar una novela realmente sólida hasta unos seis años después, con la escritura de *La colmena*, de Cela: es evidente que Salaverría carecía por completo del oficio necesario para llevar a buen puerto esta empresa.

¿Cómo intentó nuestro autor expresar esta idea de desamparo? Salaverría construye un ensayo de personaje colectivo, traza tres cuadros de la vida madrileña en los que repiten aparición los dos personajes que protagonizan la mínima acción del relato: Julia, mujer desamparada y forzada a ejercer la prostitución, y Alberto, un indiano noble y varonil que tratará de redimirla pasando por alto su pasado irregular. En principio, un conjunto de interiores burgueses mezclados con conversaciones literarias de café y panorámicas de la ciudad, no tenían por qué ofrecer un resultado tan pobre como el que finalmente aporta el volumen. Varios son los defectos que agravan la ya de por sí no muy desarrollada técnica novelesca: aparición de una retórica amorosa y sentimental que el autor había sabido evitar en toda su obra anterior, actos de habla netamente absurdos e inverosímiles (véase el enamoramiento súbito de Alberto, p.58), adoctrinamientos en que interviene directamente la voz del narrador más frecuentes y extensos que nunca y un rencor antiburgués tan exacerbado que acentúa el característico maniqueísmo.

Sólo algunos destellos de búsqueda plasticidad logran aportar algún episodio afortunado, destacando las imágenes del tren metropolitano de las que se vale el autor para añadir dramatismo a sus digresiones:

El golpetazo automático de las portezuelas al cerrarse pone fin al alboroto, y otra vez el convoy vuelve a colarse por la angostura sinuosa del túnel, como un nuevo Caronte encargado de conducir almas muertas a los infiernos. Ese es el momento que eligen los suicidas. Un grito llena la especie de catacumba imaginaria; un grito lacerante, y todo se ha hecho irreparable; cuando huye el tren por la tiniebla deja atrás un cuerpo machacado [Salaverría, 1940: 67].

¿Es *Una mujer en la calle* un texto terminado? Varios son los indicios que nos conducen a pensar que no: el hecho de que Salaverría no publicara la novela, la apariencia de meros apuntes que tienen algunos pasajes, la semejanza que muestran con *Pedrocho*, la novela autobiográfica incompleta que exhumó Beatrice Petriz Ramos en 1960 y, sobre todo, la estructura no cerrada que presenta la particular distribución de los capítulos. Entre la primera y la segunda parte, y entre la segunda y la tercera, se incluyen unos apéndices en cursiva que vienen a ofrecer imágenes deshilvanadas de la ciudad e ideas alrededor de su inhumanidad. El tercer capítulo carece de este apéndice, que la edición popular de *Salón de té* no recogió, lo que da cierta sensación de que la estructura final de los textos no se cierra.

Otro de los aciertos del autor proviene de su deseo de revitalizar las tradiciones literarias del Siglo XIX. En algunos momentos, el autor se coloca a sí mismo como transeúnte de la ciudad, y, en *Salón de té*, transcribe de forma casi presentativa una charla de café. Todo indica que Salaverría intuye las estrategias conductistas y objetivistas, pero no sabe dar a esta intuición un enfoque moderno que le permita abandonar el discurso convencional: Salaverría no está al día de lo que se publica fuera de España, es incapaz de abandonar la intervención sistemática del narrador en la diégesis. Su existencialismo es el de Unamuno, y su técnica narrativa, la de Alarcón. Quizás si hubiera editado una colección de estampas, hija de los cuadros de costumbres decimonónicos, como era *Instantes* (1927), y no una novela, hubiera alcanzado un grado más alto de perfección estilística. La ideología conservadora del autor se adecua perfectamente a la reivindicación del pasado desaparecido, el motor de los cuadros de autores como Pereda, Alarcón, Larra, Mesonero o, a su modo, incluso Ramón Gómez de la Serna. Una vez más, sería Cela quien lograría culminar esta empresa.

Como ya ocurría en *Viajero de amor*, cuyo segundo capítulo servía para conocer la estética del autor, en *Salón de té* asistimos a la exposición de las ideas y opiniones del autor puestas en boca de sus personajes. Un duque, un marqués y una condesa (es notoria la resistencia del autor por hacer aparecer ideas nobles o elegantes en burgueses), jóvenes y de “cultura moderna”, charlan informalmente de novedades literarias. Aparece como tema la Residencia de Estudiantes, y la actividad literaria que se desarrolla allí, en los mismos

términos con que se juzgaba en el artículo “Ideas y notas. En el hermoso albergue estudiantil”, publicado en *La Vanguardia* el 24 de junio de 1930. En este artículo, Salaverría citaba a Juan Ramón Jiménez, a Moreno Villa y a su amigo Ramón de Basterra como ejemplos de poetas ejemplares que habían convivido con los estudiantes, elogiaba las iniciativas de la Sociedad de Conferencias y apreciaba al público que asistía a ellas, “inteligente y tácito”. Entre este escrito de 1930 y la novela encontramos idénticas apreciaciones de lo que significa aquel espacio dedicado exclusivamente a la formación de artistas e intelectuales. Salaverría aprecia muy positivamente el hecho de que exista un lugar retirado y ajardinado en que se desarrolle la cultura, desvinculada de sectarismos:

La Residencia de Estudiantes, en los anocheceres de abril, suele ofrecer la más bella y profunda idealización de la primavera meridional. No se sabe cómo se ha conseguido ese milagro de jardín del sur romántico y vehemente al borde de la ciudad polvorienta y allí donde principia la estepa inexorable de la Mancha. [Salaverría, 1940: 79].

Seis años antes, en su artículo periodístico, había escrito:

La Sociedad de Conferencias ha elegido en Madrid el más oportuno sitio que puede darse, allá en los altos del Hipódromo, en un amplio y simple salón de la Residencia de Estudiantes. Es un admirable sitio al que yo he llamado la zona franca de la Geografía y de la Mentalidad, porque en ella pueden convivir todas las inteligencias del mundo y a la vez las vegetaciones más dispares: rosales y jazmines del Sur enlazándose a los abedules y abetos del Norte, mientras la corriente transparente del canalillo, semejante a una acequia granadina, pasa entre filas de lirios en flor, y a lo lejos resalta en un cielo vehemente y limpio la blancura tibetana del Guadarrama.

Uno de los recuerdos recurrentes que aparecen tanto en el artículo de 1930 como en *Salón de té* es la visita de Chesterton, personaje que sorprendió a Salaverría por su oposición al ideal de gentleman que siempre había admirado desde su viaje a Londres en tiempos de la Primera Guerra Mundial:

Recuerdo la impresión de rareza que e produjo la visita de Chesterton, el admirable paradojista inglés. Era interesante contemplar en el estrado aquel auténtico hijo de Inglaterra que parecía complacerse en ofrecer una figura de inglés completamente contraria de espécimen británico que estamos habituados a concebir. Nada menos rígido y correcto que aquel hombre vestido desaliñadamente, desgarbado y grueso, rascándose la mejilla con los dedos y meciéndose torpemente, mientras iba desliando la trama de su agudo humorismo que parece no querer decir nada y está, sin embargo, defendiendo en medio del mundo del puritanismo oficial inglés y de la masa del materialismo imperante la idealidad católica.

En 1936, el retrato del humorista inglés carga más las tintas sobre su aspecto grotesco y no destaca el significado ideológico de su conferencia.

- ¿Estuvisteis ayer en la Residencia? ¿Qué tal tipo es Chésteron?

- Chésteron – explica el marqués- parece un hipopótamo que ha naufragado en un río de cerveza. Pero dice cosas muy originales. La sala estaba llena y había cuatro, tal vez cinco personas que comprendían el inglés de aquel rinoceronte optimista, que se rascaba alegremente el pescuezo [Salaverría, 1940: 178].

La visita de Chesterton permite fechar la acción novelesca en los alrededores de 1930. No deja de resultar curioso que uno de los principales órganos de propaganda franquista, Ediciones Españolas, editara (además de unas memorias íntimas de Azaña debidamente manipuladas) una novela en que se hablase ampliamente del ambiente reinante en uno de los principales focos de pensamiento liberal. Era un modo de presentar una visión negativa y distorsionada de ellos una vez desaparecidos.

### **3.10.- La narrativa breve de Salaverría.**

#### **3.10.1.- Las colecciones de narrativa breve.**

En vida de Salaverría, vieron la luz un total de tres libros que coleccionaban sus cuentos y novelas cortas: *Páginas novelescas*, *El muñeco de trapo* y *El libro de las narraciones*. Se trata de tres volúmenes muy similares en cuanto a diseño exterior e intención, puesto que todos reúnen *nouvelles* publicadas de forma autónoma en alguna de las colecciones populares de narrativa (El cuento semanal, La novela de hoy, La novela mundial) y cuentos literarios de nuevo cuño, más breves y superiores en cuanto a calidad técnica.

*Páginas novelescas*, la primera de ellas, fue editada en Madrid por Rafael Caro Raggio en 1920. El volumen resulta algo desafortunado en su diseño estructural, ya que en él conviven piezas extensas publicadas por separado, entre las que figuran las primeras que escribió, con otras más breves escritas con posterioridad. El libro adolece de falta de unidad estilística, confunde a la hora de seguir la trayectoria estilística del autor, resultando demasiado heterogéneo reunir dos novelas cortas<sup>89</sup> que cabe enmarcar en la más inmediata

---

<sup>89</sup> Estudiaremos *Mundo subterráneo* y *El literato* en la siguiente sección, dedicada a las colaboraciones salaverrianas con las colecciones de narrativa popular. Asimismo, el pequeño drama *La flor de Magdala*, no del

reacción contra el decadentismo, un drama en un acto y tres cuentos especialmente breves que debemos situar entre lo mejor que escribió Salaverría.

Sorprendentemente, nuestro autor se nos revela como un buen autor de cuentos fantásticos, más correctos cuanto más breves, que hay que vincular a la corriente neorromántica que arranca de Poe y llega a Salaverría a través de Pedro Antonio de Alarcón. De este autor decimonónico debió aprender el arte de engarzar sutilmente una lectura moral sin que un argumento creativo y original se resienta por ello. El hecho de que *Fin de raza* y *La muerte de mi doble* se incluyeran en la antología *Cuentos del 98* (Libros Clan, 1997) junto a narraciones de Leopoldo Alas, Pérez de Ayala y Eugenio Noel, demuestra que se trata de piezas apreciables que no desentonan en la tradición del cuento literario español, algo que en absoluto podríamos afirmar de la novela salaverriana. El propio autor los reimprimió en la segunda de sus colecciones de narrativa breve, junto a *El forjador de fantasmas*.

*Fin de raza* se propone reproducir el ambiente erotizado de las primeras narraciones del Valle-Inclán de *Epitalamio*, *Femeninas* y las *Sonatas*, creando un ámbito espacial que encauza la fascinación por el lujo y las estirpes nobles. Ahora bien, el amoralismo d'annunziano (“inmoralismo”, dirían Maeztu y Salaverría) es sustituido por una tesis doctrinal armónica con el desarrollo del cuento pero escasamente disimulada: María Dolores de Peñaclara-Espínola y Veracruz es el último fruto de una saga nobiliaria que descende de heroicos capitanes españoles del Renacimiento. Lolita, mujer sensual, dedicada al ocio y caprichosa, guarda en su alcoba el retrato de uno de sus antepasados.

Salaverría dota a Lolita de unos rasgos sexuales masculinos que considera frutos de una educación pervertida. Sin duda, desea expresar la idea de que, con la mujer tradicional, ha desaparecido también la feminidad.

Lolita lucía un rostro de muchacho picaresco; usaba costumbres de estudiante y vicios de coracero. Fumaba; pero no cigarrillos turcos aromáticos, sino auténtico tabaco de la Habana, del fuerte. Jugaba el bacará en mesas públicas, rodeada de hombres, con el pitillo en el ángulo de la boca, ni más ni menos que un cadete calavera. Habitados a verla en tal actitud, los hombres concluían por prescindir de su feminismo. No inspiraba grandes tentaciones, tal vez porque ella misma se lo propuso con aquellos modales desenvueltos, su carencia de curvas y la voz, ligeramente ronca, así como su risa cínica, desconcertante, audaz en las situaciones más difíciles [Salaverría, 1920c: 90-91].

---

todo desdeñable desde un punto de vista técnico y estilístico, será analizado junto a *Guerra de mujeres* (1922), la única pieza larga de teatro que escribió Salaverría.

Esta pérdida del rol tradicional, del papel moral que se debe desempeñar en la sociedad, se asocia a la falta de honor y decoro en que yace sumida la modernidad. Este deshonor se expresa a través del desdén hacia el pasado y es el resultado de haber olvidado la propia estirpe a que se pertenece. La casta, a su vez, constituye un tesoro racial que las costumbres depravadas amenazan con acabar de destruir, de forma que únicamente el arrepentimiento y la expiación pueden devolver la rectitud a los vástagos de la antigua españolidad maltrecha y, en consecuencia, a la propia sociedad española.

La acción es breve, ágil, rápida. Salaverría desea desencadenar el suceso ejemplar sin rodeos de ninguna clase. Un buen día se despierta en Lolita un vago apetito sexual, que se dispone a satisfacer con el primer caballero con el que tropieza. Sin mediar palabra lo guía hasta su alcoba y lo seduce. Cuando el hombre la oprime en sus brazos, la visión del adusto retrato del abuelo le hace recuperar el pudor e intenta zafarse. Sólo las amenazas con una vieja espada logran impedir que el caballero la viole brutalmente. Finalmente, el hombre se va y Lolita se siente satisfecha de su acción, acorde con los valores del pasado representados por el antepasado, que parece aprobar su conducta desde el lienzo. Salaverría ha llevado a la práctica su tesis sociológica, ya expuesta un año antes en el ensayo *En la vorágine*, en que la nobleza va íntimamente vinculada con la castidad. La decadencia sensual se convierte en el símbolo del fin de una raza saludable. La prosa empleada, brillante y sensualista, puede vincularse a la reforma valleinclanesca, pero sirve a una narración fuertemente moralizante que se sitúa en las antípodas ideológicas que la narrativa del autor de *Luces de bohemia*.

*La muerte de mi "duple"* es otro cuento fantástico que contiene todo el sabor de la narrativa decimonónica del género. La falta absoluta de innovación técnica lo convierte en un artefacto curioso: podría tratarse de un cuento escrito por un contemporáneo de Alarcón, Galdós o Pardo Bazán si no fuera por los estilemas personales que identifican la característica escritura salaverriana. Sin embargo, se trata de una de las piezas más logradas del autor, ya que el género no le permite la moralización morosa que sí pueden albergar un ensayo o una novela.

La narración arranca en Argentina, país tan del gusto de Salaverría:<sup>90</sup> varias personas confunden al protagonista con un tal Rosi, ciudadano suizo del que no tiene ninguna noticia. Insisten en que el parecido no es únicamente físico, sino también de carácter.

Un tiempo después, en Ginebra, de un modo casual, en un andén del ferrocarril, el protagonista encuentra a Rosi e intercambia miradas con él. Este encuentro le inspira "un

---

<sup>90</sup> *Viajero de amor, Un sacrificio en la selva, Un soñador arruinado y El revólver cargado* transcurren en tierra argentina.



odio repentino, irracional”, un “aborrecimiento feo, siniestro, de esos que preceden al crimen” [Salaverría, 1920c: 157].

Un tiempo después, la noticia de la muerte de Rosi provoca en el protagonista sentimientos contradictorios. A una alegría morbosa y cínica sucede un remordimiento injustificable. Nuestro héroe cree que ha asesinado a Rosi “mentalmente”. El interés del cuento reside en la maestría con que Salaverría define los sentimientos que asaltan la mente del personaje: el grueso del cuento lo constituye una disección de sus instintos y bajas pasiones. De esta orientación psicologista provendría gran parte del regusto a siglo XIX, el siglo en que nacieron los relatos policíacos de Conan Doyle, Maupassant o Wilkie Collins.

*El forjador de fantasmas*, pieza desconcertante y a la vez deliciosa, es la tercera incursión del autor en el género fantástico. En un buque que los lleva de Buenos Aires a Río de Janeiro (Salaverría describe este mismo trayecto en el libro *Cuadros europeos* (1916), y el buque tiene el mismo nombre que el que trasladó al autor a Europa: Zelandia), el protagonista traba amistad con un extraño inglés cuya locura es contagiosa: “con súbito miedo, observé que su locura tenía el privilegio de comunicarse. Sentí que me traspasaba su delirio...” [Salaverría, 1920c: 226]. El inglés ve personas y seres animados en todos los fenómenos naturales. Pero no semejanzas, sino identidades, y con toda naturalidad. El protagonista se va impregnando de esta sugestiva puerilidad, de forma que los dos “forjadores de fantasmas” construyen un mundo cognitivo alternativo.

Este argumento tan curioso permite al narrador ofrecernos fragmentos verdaderamente curiosos:

- ¡Mire qué soberbio elefante!

Sólo que el inglés tenía una visualidad diferente, acaso más complicada, y siempre encontraba oportunidad de corregirme.

No es un elefante. ¡De ningún modo!... ¿no está usted viendo que es Ofelia, trezándose su pelo rubio? [Salaverría, 1920c: 227-228].

El inglés se muestra cada vez más taciturno porque no encuentra, entre los fantasmas que ha forjado, a la amada ideal que identifica como “ella”. El protagonista no le pregunta de quién se trata. Finalmente, el extraño visionario concibe o ve un entierro y da a conocer el motor de su locura: la muerte de su esposa. Ante la imagen de su entierro, se arroja al mar y muere inmediatamente. El protagonista llora la pérdida de su nuevo amigo, pero luego se tranquiliza “pensando que se le ocurrió tomar la determinación más prudente y feliz” [Salaverría, 1920c: 231]. La postura de Salaverría ante el suicidio es la misma que se desprende del primer capítulo de *Espíritu ambulante* (1920): la aceptación de la muerte

voluntaria, si ésta es el fruto de una locura sentimental que debe sobrellevarse hasta sus últimas consecuencias, se percibe como una salida legítima para situaciones en las que la vida carece de sentido trascendente. Esta trascendencia sólo puede aportarla a la vida terrena el amor.

Con todo, aunque el mensaje del cuento expresado sea convencional, y tampoco se proponga alguna solución técnica innovadora, no deja de ser apreciable por su naturalidad, su ausencia absoluta de doctrina y su estilo suelto y desenfadado.

*El muñeco de trapo* fue publicado en Madrid por Espasa-Calpe en 1928. Resulta un volumen más equilibrado que su antecesor, *Páginas novelescas*, al no existir tanta diferencia de extensión entre los relatos recogidos. Se ofrecen de nuevo *Fin de raza*, *El forjador de fantasmas* y el drama en un acto *La flor de Magdala*, no sabemos hasta qué punto textos ideales para completar el número de páginas o trabajos por los que Salaverría sintió una especial predilección. Con todo, no cabe duda de que eligió los mejores cuentos a la hora de elaborar una serie que, como se desprende del prólogo, diseñó como definitiva.

Francisco Caudet analizó este prefacio como una de las principales muestras de la permanente crisis de identidad que vertebró la obra del autor. En él se nos exponen una serie de juicios sobre el devenir ideológico y estilístico del escritor que no sólo no se corresponden con la realidad contenida en los textos, sino que podemos relacionarla con cierta moda nietzscheana no muy bien engarzada en un discurso trágico sobre la multiplicidad de la personalidad humana: “Como nacidos en diferentes edades, los cuentos que en este volumen se reúnen ofrecerán sin duda fisonomías y caracteres muy contrarios. Entre “Fiel hasta la muerte”, obra de juventud, y “El muñeco de trapo” hay grandes distancias de tono, de manera, de sentimiento y de lenguaje [Salaverría, 1928c: 5]”. Pero en realidad, entre los dos cuentos citados únicamente media una distancia de calidad. La manera, el “taller” lingüístico en el que se fabrican los artefactos literarios no ha cambiado en absoluto, únicamente se han afinándolos instrumentos de trabajo. Salaverría no se ha movido un ápice del realismo sentimental de todas sus épocas, y únicamente ha incorporado, como elemento perteneciente al género y no al discurso, fuerzas sobrenaturales que debemos relacionar con energías morales que pugnan por afectar la vida de las personas. El cuento publicado ocho años antes en *Páginas novelescas*, *Fin de raza*, era el ejemplo paradigmático de cómo un elemento virtual, la Tradición, lograba enderezar la vida de una mujer a través de un retrato. En el relato que da título al volumen de 1928, *El muñeco de trapo*, donde la mirada acusadora de un objeto inanimado impide un adulterio, el *modus*

*operandi* es casi idéntico, aunque sea el remordimiento y no el sentimiento histórico del honor la emoción explorada por el cuento.

*El traje de Pierrot*, otro relato ágil que debemos catalogar entre los cuentos fantásticos de tema moralizante, recrea una atmósfera pesadillesca con la que se desea describir el mundo del remordimiento. La protagonista sufre toda clase de efectos psíquicos causados por sus pecados, alucinaciones y temores que se relacionan con Mefistófeles: Salaverría intenta mostrar cómo el castigo infernal se inicia en vida del culpable y toma la forma de visiones sangrientas y angustiosas.

En *La mirada taladrante*, un joven abogado es víctima de su excesiva ambición. Tras alternar el trabajo cotidiano en su bufete con los planes de boda, la preparación de unas oposiciones a una cátedra y un proyecto electoral, Albarracín empieza a perder la vista. El doctor Bernardo, un sabio loco muy cinematográfico, le inyecta una poción que otorga a sus ojos la facultad de escudriñar hasta los más íntimos secretos de la mente de los demás. Este conocimiento condena a Albarracín al desastre: la melancolía más irremediable se apodera de su ánimo, su novia le abandona, el prometedor abogado desaparece sin dejar rastro y se embarca para América, el lugar sin moralidad en la literatura de Salaverría.

*Un drama en el restaurante*, el segundo de los cuentos incluidos en el libro, fue incluido once años después en el volumen de “Tono” y Mihura titulado *María de la hoz*, publicado en Madrid por Ediciones Españolas, colección La novela del sábado, Núm.25, 4 de noviembre de 1939, puesto que representa como ningún otro las doctrinas éticas del autor, radicalizadas durante los últimos años de su vida. Un duque ruso, Palinovski, huye de la Revolución y se encuentra reducido a la mendicidad en una ciudad cualquiera. Un burgués lo contrata como camarero al observar su figura aristocrática. El centro de la narración lo constituye la lucha entre el noble reducido a camarero y un nuevo rico que se dedica a humillarlo por el gusto de ejercer el poder otorgado por la superioridad económica.

Salaverría se encarga de avisarnos de la enorme diferencia de modos y actitudes que existe entre el caballeroso duque venido a menos y el obeso burgués, símbolo de la casta plebeya que infecta las costumbres europeas. Así pues, el cuento sólo responde a las doctrinas expuestas desde el primer ensayo publicado por nuestro autor, *El perro negro*, de 1906 y condensadas luego en su obra *En la vorágine*, de 1919. El burgués reconoce dentro de sí la superioridad del camarero, y por eso se dedica a humillarlo sin contemplaciones. El duque aguanta estoicamente los ataques hasta que el burgués le dice que ha mentado. Entonces se le subleva a Palinovski el sentido del honor y se dispone a asesinar al comensal con un cuchillo. El obeso se siente acorralado, implora piedad, y finalmente el duque se

suicida porque no puede soportar una existencia sin honor. Las distintas actitudes frente a la muerte diferencian aún más las naturalezas enfrentadas del duque y el capitalista.

La narración muestra toda la fascinación obsesiva que la vida nobiliaria ejercía sobre Salaverría, que describe con verdadera nostalgia del Antiguo Régimen la vida pasada del duque Palinovski: las fiestas, las orgías, los enredos amorosos y el lujo ilimitado. Opone todas estas actividades propias del aristócrata a las supuestamente necias exigencias del burgués, incapaz de inspirar grandeza ni siquiera malgastando su dinero. El despilfarro de la clase noble se justifica por su propia dimensión desmesurada: la generosidad en el gasto es índice del espíritu superior, al que un cuerpo necesariamente hermoso servirá de albergue. La tesis resulta previsible y, su desarrollo, maniqueo y previsible.

En definitiva, un tema moral suele estar detrás de todo el pequeño armazón narrativo del cuento. En *El vagabundo inapetente* asistimos a la agonía y la muerte de un hombre convertido en un indigente por falta de voluntad de dominio. La miseria social entendida como un problema de talante personal, de renuncia, la reencontramos en el ensayo *En la vorágine* (1919), así como la religiosidad humanizada y exenta de fanatismo defendida en *La hermana Magdalena* no parece más que la puesta en práctica de la orientación propugnada en *Espíritu ambulante* (1920).

*Una jugadora imposible* debe relacionarse con *Una huella de mujer*, novela incluida en *El libro de las narraciones* (1936) en que se retrataba a un capitán de barco traumatizado por una experiencia amorosa frustrada. La muerte accidental de un “lord gallardo y juvenil, bello y arrogante como el hijo rubio de un dios heleno” ha condenado a una mujer a desdeñar la fortuna y jugar en todos los casinos del mundo sin que le importe ganar o perder. El cuento es rápido y parece un ejercicio de gimnasia trascendental. El encuentro lo narra un ludópata a quien el desprecio por el azar de la mujer despierta una vaga admiración. Sólo la revelación final de los motivos por los que la mujer juega le hace comprender hasta qué punto “todos somos ahí, en medio de la vida, forzosos jugadores que estamos haciendo posturas máximas” [Salaverría, 1928c: 51].

¿Hasta dónde hubiera podido llegar Salaverría si se hubiera dedicado a cultivar la narrativa de género? Algunos cuentos fantásticos, algunas novelas policíacas o de aventuras escritas con la prisa del compromiso nos dejan entrever a un sobrio narrador que, de haber dejado aparte sus obsesiones políticas, hubiera podido legar alguna pequeña obra maestra. *Un drama en un bargueño* y *El fichero supremo* funden el plano real con el cultural de una forma moderna y eficaz. En el primero de ellos, el narrador reconstruye una historia de amor sucedida en España durante el Siglo de Oro a través de unos manuscritos encontrados en

un mueble antiguo. En *El fichero supremo*, un bibliotecario perturbado logra resumir el universo en su fichero. El narrador es el propio José María Salaverría, que visita a Pedro Pérez, el artífice del fichero, y lee lo que éste ha escrito de sí mismo en una de las fichas:

José María Salaverría. Es alto y flaco. Calvo desde muy joven. Tímido. Sentido de justicia muy exagerado. Es de naturaleza doble: triste-alegre; sensual-místico; cordial-misántropo; idealista-lógico; bohemio.laborioso; aventurero-sedentario. Naturaleza en constante guerra por su duplicidad. Sensibilidad enorme; con ella casi exclusivamente se está costeando su vida de escritor” [Salaverría, 1928c: 118].

Si nos quedaba alguna duda sobre el gusto de Salaverría por inventarse literariamente desde cualquier tipo de texto, por ofrecer una visión constante de sí mismo no sabemos si ajustada o no, este pasaje confirmaría nuestra inclinación a pensar las reputaciones y crisis de Salaverría como una ficción creada expresamente para instalarse en la escena pública. No es que queramos desmentir a Caudet cuando desea mostrarnos a un autor escindido cuyas pugnas internas afloran en el texto, no nos interesa llegar al fondo de las informaciones y saber si, de verdad, la imagen de Salaverría es coincidente con la que se desprende de sus escritos. Lo que nos parece interesante es estudiar cómo un autor concreto se autopromociona, crea *en los textos y no fuera* la personalidad y la trayectoria con la que desea ser recordado, y logra convencer a la crítica de que lo que afirma es cierto, lo sea o no. En *El soñador arruinado*, brillante narración donde se relata la decadencia de un periodista giboso, se repite el recurso: el narrador vuelve a ser el Salaverría biográfico convertido en personaje, un personaje del que podemos extraer unos determinados valores vitales.

*La niebla alcohólica* es una incursión en el género policíaco llevada a cabo con notable precisión. Ambientado en una taberna, se limita a narrar cómo un guardia se alcoholiza y acaba confesando un crimen. La falta de psicología no es un defecto, o lo es en un grado inferior al de la novela realista, en un género en que la trama y el advenimiento de un buen desenlace deben priorizarse a la matización en los personajes. La brevedad y el dinamismo son cualidades naturales en el estilo salaverriano que podrían haber contribuido a un mayor y más provechoso cultivo de los géneros secundarios.

*El libro de las narraciones* fue editado por la editorial barcelonesa Juventud en 1936. El volumen reúne los siguientes relatos: *El capitán fantasma*, *El Desdeñoso*, *Una aventura en el tren*, *El revólver cargado*, *El espía*, *El tesoro de la alcantarilla*, *Quinientos*, *Una huella de mujer*, *Jardín polinesio* y *En la caverna encantada*. Entre ellos, únicamente no habían sido publicados anteriormente en alguna colección de forma autónoma *El espía*, narración ambientada en la

Primera Guerra Mundial; *Quinientos*, cuento de ciencia ficción en que un sabio logra el elixir de la eterna juventud y *Una huella de mujer*, fábula muy del gusto salaverriano que describe los efectos inesperados que un antiguo fracaso sentimental tienen para un viejo marino. La afición por las aventuras en el océano, lugar donde la libre voluntad de dominio encuentra plena libertad, la comparte con *El capitán fantasma* y las novelas del mar barojianas.

En general, no hallamos nada digno de mención en estos relatos puesto que nada aportan ni al estilo ni a la ideología del autor. Únicamente destacaremos una influencia mayor del cine sobre determinados rasgos, perceptible en la caracterización de los personajes y en la construcción de las escenas. De los demás relatos, novelas cortas que agruparemos según la colección en la que vieron la luz, hablaremos en la siguiente sección.

### **3.10. 2.- Salaverría en las colecciones populares de narrativa.**

Resulta sumamente interesante estudiar el comportamiento que Salaverría mantuvo durante más de treinta años respecto a las colecciones populares de narrativa en las que colaboró, es decir, la forma con la que diseñó la publicación de sus narraciones y también las inclinaciones estéticas que optó por seguir a lo largo de las cuatro décadas en que se desarrolló su carrera literaria.

Podemos distinguir tres fases en la utilización de estas colecciones por parte de Salaverría. Durante la primera década del siglo XX, Salaverría publicó tres novelas en *El cuento semanal*, lujosa publicación de inclinación claramente modernista, aportando relatos que, conscientemente, se proponían combatir las direcciones decadentistas, simbolistas, impresionistas, desde dentro, desde el propio corazón de los movimientos que deseaba superar. Así, *El literato* (1907), *Mundo subterráneo* (1908) y *Nicéforo el Bueno* (1909), proponen, respectivamente: un abandono de la bohemia, severamente satirizada; una vuelta a los presupuestos estéticos del Naturalismo (aunque entendidos de forma muy intuitiva y personal) y un programa de gobierno netamente autoritario.

*El literato* fue publicada por *El cuento semanal* el 6 de diciembre de 1907, y fue el número 49 de la colección. Su tema es un antecedente de las doctrinas teóricas que el autor expondría doce años después en *La intimidad literaria* (1919), lo que supone un argumento más a favor de la consideración de Salaverría como un autor coherente cuyas ideas no

variaron sustancialmente durante los cuarenta años que duró su carrera literaria. Nuestro autor reflexiona a través de su *alter-ego*, Otaño, sobre la cuestión central de su crítica literaria: la gloria y la relación entre el autor y el público. La novela aparece cuando Salaverría ya ha publicado *El perro negro* y ya ha empezado a escribir para periódicos madrileños (*El Gráfico* y *ABC*). Las sensaciones de Otaño (perplejidad ante la reacción múltiple de la crítica, incompreensión por parte del público, añoranza del romanticismo) podrían muy bien ser las del Salaverría que lograba, al fin, abrirse paso en la capital. Referencias dispersas a la “opresión” de la oficina, a la esclavitud de trabajar, podrían relacionarse con experiencias del autor bien documentadas por Beatrice Petriz Ramos.

Otaño recibe la visita de una meretriz con la que ha roto hace poco. La despacha violentamente, lo que en el ideario salaverriano equivale a superar la sensualidad pervertida a que condena el trato con mujeres no castas. A continuación le visita un bohemio que viene a pedirle dinero y un artículo favorable para su exposición de acuarelas. Otaño también lo echa de malas maneras. El literato intenta desvincularse de la bohemia madrileña y manifiesta sus deseos de contribuir al verdadero progreso de la humanidad dejando atrás vanas luchas por conseguir una buena posición. El literato pasea tristemente por las callejuelas nevadas de Madrid, toma cerveza, se encandila ante la belleza de una joven burguesa que se burla de él y, al fin, decide suicidarse en su casa de un tiro en la sien.

Antes de que dispare, una vieja criada le ofrece un vaso de leche. Otaño recapacita y vuelve a sentarse en su escritorio para seguir trabajando, como si nada hubiera ocurrido, como le ocurre al joven Antonio Azorín al final de la segunda entrega de la trilogía de novelas escrita por Martínez Ruiz, publicada cuatro años antes que *El literato*.

Así pues, cabe enmarcar la *nouvelle* como una narración de tema modernista que, sin embargo, al no incorporar al discurso los hallazgos de la prosa simbolista (irracionalismo, poco respeto de la gramática, descripciones impresionistas) no sólo no se aparta del canon decimonónico sino que además se propone reactivarlo como alternativa a la literatura decadente o nihilista que el autor considera propia de la época. El estilo, con el que se desea reforzar una tesis contraria a los excesos de la literatura amoral, es el acostumbrado en el autor: sobriedad, plasticidad: el realismo acompañado de ambientación emotiva con que desea reaccionar contra el preciosismo valleinclanesco sin caer en la prosa ampulosa de la Restauración. Este preciosismo sería ensayado en *La virgen de Aránzazu*, novela en que el protagonista sí se suicida, logrando una impresión más favorable por parte de la crítica. Sin embargo, Salaverría construye en 1907 un personaje que es víctima de la abulia finisecular,

pero no se atreve a dotar de una teoría verdaderamente subversiva este *spleen* que se produce por causas éticas y no existenciales, políticas, económicas o estéticas.

Sin embargo, algunos hallazgos estructurales insertados en los capítulos IV y V añaden interés a la narración. El narrador mezcla la sucesión de pensamientos de su protagonista con la lectura de un cuaderno de apuntes que el autor transcribe, y más adelante con la escritura de un artículo artículo de opinión, titulado “Los inmorales”. Este artículo, que podría muy bien haber figurado entre los que publicaba Salaverría por aquellas mismas fechas en *ABC*, constituye una invectiva contra el oficio de escritor entendido como un corruptor de las costumbres. Escribir sin la intención de consolidar la sociedad, carecer de ideales, convierte a los literatos en seres nocivos que implantan una melancolía artificial a su público. La conversión de Otaño, su renuncia a figurar entre los intelectuales a la moda, es el símbolo de la actitud que Salaverría mantendrá o dirá mantener durante toda su andadura literaria.

La siguiente colaboración salaverriana en El cuento semanal, *Mundo subterráneo*, vio la luz en Madrid el 20 de noviembre de 1908. Si bien esta narración no contiene tanta materia doctrinal como la anterior, resulta más brillante, más convincente en su factura estilística, quizás porque Salaverría no desea aquí adoctrinar sino sencillamente contar una historia interesante sin demasiadas implicaciones ideológicas. Sin embargo, debemos relacionar la visión del mundo natural mostrada en *Mundo subterráneo* con el tono y la intención de *El perro negro*, el ensayo filosófico editado dos años antes.

El narrador en primera persona, cuya dicción coloquial y vulgar sólo es conseguida a medias, fue concebido como una relación discursiva similar a la que conforma el *Lazarillo de Tormes*. Figura que el héroe, un minero de humilde extracción social, está compareciendo ante algún tipo de tribunal que deberá juzgarlo según lo que explique.

La deseada vuelta al naturalismo narrativo se trasluce en la recreación de varias escenas violentas y varios pasajes en que se describen las penurias de los mineros. Antonio Urrutia, *Gorri*, de ideología anarquista, se enfrenta con un compañero socialista de las minas de Gallarta. Esta mera distinción entre libertarios y marxistas resulta un tratamiento distinto del obrerismo, puesto que en obras posteriores se difuminará esta diferencia y, para nuestro autor, comunismo, bolchevismo, anarquismo, separatismo, modernismo y vanguardismo serán caras de un mismo prisma antipatriótico, sin rasgos propios que los diferencien y con un denominador común: el nihilismo social. Pero en 1907, Salaverría es capaz de presentarnos a un héroe, *Gorri*, cuya honradez natural lo convierte en un anarquista enemigo de la violencia y del espíritu de rebaño propio de los obreros sindicados en



organizaciones comunistas. A nuestro protagonista le gustan las teorías anarquistas porque en ellas encontraba “un aire semirreligioso que se acomodaba muy bien con mi carácter entusiasta y soñador”. Este tipo idealista y noble es confrontado con el espíritu grosero y violento de todos los admiradores de Ferrero, el dirigente marxista que pretende dominar las minas. Estos secuaces son los que odian a Gorri y conspirarán para que muera en los túneles. A través de su personaje, Ferrero, que utiliza sus dotes tribunicias para comprar una cantina y hacerse concejal del Ayuntamiento de Bilbao, Salaverría acusa a los socialistas de ambiciosos y amantes del poder. En cambio, Gorri es un joven cuyos rencores de clase se disipan en contacto con la naturaleza: su carácter no ha sido corrompido ni por el trabajo embrutecedor ni por los conciliábulos de obreros descontentos.

En la mina, Ferrero intenta asesinar a Urrutia (Gorri) provocando un desprendimiento del que es víctima toda la cuadrilla. Urrutia queda sepultado en la mina rodeado de cadáveres.

Enterrado con vida en un recinto reducido, se opera un cambio en su personalidad. El encierro suscita meditaciones metafísicas que podríamos emparentar con las enseñanzas de la caverna de Platón, puesto que el entorno accidental de Urrutia se convierte en un microcosmos representativo del medio en que se desarrolla la vida humana. *Mundo subterráneo* es una alegoría, un ensayo filosófico disfrazado de novela muy cercano a *El perro negro*, el libro en el que el autor mejor supo fusionar los dos géneros literarios.

En la nueva escala de valores humanos inaugurada bajo tierra encontramos, ordenadas de más básica a más noble, las siguientes emociones: sentimiento del hambre, necesidad de luz, necesidad de lógica, necesidad de coraje, de compasión y, finalmente, de voluntad. Estos descubrimientos morales del anarquista Gorri corresponden a unos sucesos encadenados que se suceden en su estrecha tumba: el hallazgo de los almuerzos de los compañeros, el de las cerillas y el candil, el del racionamiento de los materiales, el del efecto beneficioso de las arengas a uno mismo, el del cadáver de Ferrero, muerto por asfixia, y el de la fuerza individual necesaria para buscar la libertad sin contar con ayuda externa.

La experiencia de encontrarse sepultado reconcilia a Urrutia con todos los demás hombres, y le sirve para iniciar una serie de meditaciones sobre Dios, el tiempo y la muerte, el verdadero tema de la narración salaverriana. En este proceso de revisión personal, Urrutia siente cordialidad hacia Ferrero, el enemigo muerto, y su reencuentro con Pancho, el capataz odiado, es motivo de una enorme felicidad. Antiguos enemigos, a su vez, han apartado sus diferencias con Urrutia y se han lanzado en su búsqueda. La pérdida del

mundo lo ha reordenado, ha hecho ver a Gorri su verdadera estructura armónica y lo necesaria que es la concordia entre los hombres.

Éste ideal de reconciliación no deja de tener su correlato explícitamente político. Mientras se encuentra sepultado, Gorri se obliga a sí mismo a leer dos horas al día los pedazos de papel que ha podido conseguir: se trata de media página de *El Imparcial*, un número de *El Socialista*, y un pliego de cuatro páginas de propaganda evangélica de *La hormiga de Oro*. Así, el capítulo VI del relato está dedicado a glosar estas publicaciones antagónicas. Las conclusiones de Gorri ofrecen luz sobre el mensaje que quería transmitir el autor: todas las tesis contenidas en las publicaciones son válidas: presentan un mundo lleno de dolor que hay que superar hasta alcanzar un futuro dominado por el amor. Las diferencias surgen a la hora de seleccionar la “capitanía”, la dirección del orden social: los laicos elegirán a los hombres y los creyentes, a Jesucristo.

El capítulo V narra un fenómeno civilizador ya descrito en *El perro negro*, y que constituye un importante punto de partida para la comprensión del pensamiento del Salaverría de todas las épocas. En lugar de mostrar la superioridad del hombre, racional y dotado de la posibilidad de ennoblecer su espíritu, sobre los perros, Urrutia es el ser soberano que se dedica a civilizar, domesticar a los seres inferiores, las hormigas. En el mundo subterráneo el ser más racional domestica al inferior a través de unas revelaciones confiadas a la hormiga más capaz, equivalente a Moisés. Las hormigas le enseñan valores éticos de solidaridad, confraternidad entre patriotas y unidad social, mientras que Gorri se erige en su Dios.

En el noveno capítulo, Urrutia es liberado. Con la alegría por la recuperación del ancho mundo, y las emociones religiosas que ésta conlleva, el autor cierra un argumento original ejecutado de forma convencional.

Durante la segunda fase, la que más títulos aportó a la lista de obras del autor, debe entenderse como el campo de operaciones donde se trató de lograr un realismo sentimental a través de la confección de novelas de tesis muy al estilo alarconiano, y a la vez como una opción editorial que permitió a nuestro autor optimizar los beneficios económicos de sus novelas largas, de las que extraía capítulos o partes con estructura autónoma que pasaban a formar un relato publicado por separado. Es el caso de *Las pupilas acusadoras*, editada en La novela Semanal el 13 de octubre de 1923, una parte importante de *El oculto pecado* (1924); de *El amor en transatlántico*, publicada en la misma colección el 16 de agosto de 1924, y que constituiría la primera parte de *Viajero de amor* (1925); y de *Salón de té*, impresa por La

Novela de una hora el 24 de abril de 1936. Junto a *Una luz en el sotabanco* (La Novela de hoy, 1 de enero de 1932) sería recogida en la póstuma *Una mujer en la calle*.

Hemos hablado de las limitaciones impuestas no sabemos si por los editores de las colecciones de narrativa popular o por las inercias implícitas, nunca formuladas, inherentes al género: poco espacio físico, imposición de tema y argumento, arquetipos humanos prefijados. Sin embargo, si algún producto literario reúne todas y cada una de estas fronteras es *Final de drama*, editada en Madrid por Publicaciones Prensa Gráfica en la colección La Novela Semanal, Núm.131, 12 de enero de 1924. Al ser un producto claramente de encargo, con un contenido ideológico mínimo e insustancial, el estilo gramatical y neutro no puede deberse más que a una voluntad autonegadora de la autoría.

Se trata de un sencillo trío amoroso protagonizado por Álvaro Nieto, médico y literato, Lina, bailarina mundana y Dolores, criada pura y virginal. Álvaro mantiene una tormentosa relación sentimental con Lina, quien le aparta del trabajo y le obliga a satisfacer sus caprichos y su vida lujosa. La tesis consiste en señalar el poder redentor de la mujer casta, ideal caballeresco para el hombre, que debe atender a sus ambiciones nobles y apartarse del tipo de matón canallesco que se relaciona con mujeres libidinosas, bailarinas o prostitutas. Finalmente, Álvaro acaba uniéndose con Dolores armonizando la idealidad con la carnalidad.

*Un sacrificio en la selva*, editada por La novela semanal, nº197, el 18 de abril de 1925, narra la historia de una joven pareja de enamorados que huyen de un marido despótico madrileño y se enfrentan a los inconvenientes de la vida salvaje en las tierras más incivilizadas de Argentina. Juan Trecu y Laura tratan de evitar que los instintos sexuales de los colonos de una remota región selvática acaben con la honra de la joven protagonista. Al final, Trecu es asesinado por uno de los desalmados que pretenden obtener favores de su amada.

*Jardín cerrado* fue publicada en Madrid por La novela mundial, en 1926. La narración contiene todas las limitaciones del género comporta: la novela se imprimió con un anuncio de “misterioso negro-sombra para los ojos”, y algunas convenciones argumentales, elementos comunes en todo el material publicado en colección popular independientemente del autor, lastran de algún modo la autonomía del autor y lo obligan a contar una historia romántica de tipo folletinesco nunca exenta de algún escarceo picante. Esta necesidad de amoldarse a unos caracteres exigidos lo encauza Salaverría desarrollado un tema muy de su agrado, el de la mujer virgen acosada por hombres lujuriosos que se equiparan al animal

(tema central de *La virgen de Aránzazu*, *La hija del saltimbanqui*, *Un sacrificio en la selva* o el cuento *La hermana Magdalena*):

Observó que Juanito la estaba mirando con una larga mirada de inspección, dirigida a fondo y sin contemplaciones; tuvo la sensación de que estaban desnudándola. Volvió la vista hacia la calle, queriendo alejar aquella mirada turbadora; pero con todo *sentía* que los ojos voraces palpaban materialmente sus senos bajo la frágil blusa de seda [Salaverría, 1926a: 26].

Quizás la difuminación del argumento hubiera aumentado el escaso valor artístico de la narración, puesto que el argumento se desarrolla incómodamente en un espacio tan limitado que no permite ni la descripción colorista ni la digresión. Nuestro autor, en este caso, se vale de cierto tono desenfadado, rápido y cruel, de un dinamismo y una agilidad imitada de las novelas de Ramón que le permiten desdeñar su propio discurso y mostrar un grado de ironía o cinismo algo superior a lo acostumbrado. Se renuncia al personaje complejo para que el arquetipo destacado artificialmente provoque más rechazo, roce la condición esperpéntica.

Don Dámaso, banquero que concentra todo el odio de Salaverría por su condición de usurero capitalista, tiene un hijo calavera que se fue de casa para llevar una juventud llena de excesos. Para compensar su soledad, el burgués adinerado decide acoger la hija de un familiar noble, Ulloa, a cambio de entregarle una pensión económica con la que subsistir. Es evidente la huella galdosiana en esta disposición argumental.

Juanito, el hijo calavera, regresa a casa enfermo de tuberculosis y sífilis, y don Dámaso y su mujer pretenden casarlo con su primita, Inés, para que ésta le haga de enfermera durante el resto de su vida. Ulloa accede a ello a cambio de cinco mil pesetas. Tras una juerga, Juan muere sin remedio, e Inés, que ya lo amaba, queda secretamente desolada.

La novela es intrascendente porque sirve de mero soporte para una tesis moral: unos personajes plebeyos juegan con el destino de una pobre muchacha que, tras enamorarse de Juan, se suicida al final de la novela. Salaverría insiste en insultar a los personajes negativos de la novela, queriendo contraponerlos al espíritu angelical de Inés. El resultado es maniqueo y previsible, pero la estrategia escogida por el autor para mostrar su crispación no deja de ser interesante. La actitud de los familiares de Inés es tan vacua y previsible que sólo puede responder a un sarcasmo:

Además, contribuye a la creación de este discurso crispado la intervención descarada del autor en la caracterización de sus personajes. La ausencia de presentación

autónoma en los personajes, principal defecto de la narrativa de Salaverría, es utilizada como un arma de denuncia en un texto dirigido al gran público consumidor de literatura crematística:

Don Dámaso López era gordo, mofletudo, innoble y, sobre todo, usurero. Su mujer, doña Encarnación, era sencillamente estúpida, como si su esposo, consecuente con su sistema de quedarse con las cosas de los demás, le hubiese extraído el poco talento, la escasa dignidad y la vaga imaginación con que vino al mundo [Salaverría, 1926a: 12].

*El planeta prodigioso*, editada en *La novela de hoy*, n°360, el día 5 de abril de 1929, es uno de los textos más insólitos del autor. Esta novelita había visto ya la luz en 1924, junto a *El oculto pecado*, completando el volumen. Planteada como una sátira del género humano, narra el descubrimiento del planeta Tierra por parte de los habitantes de Marte. Aunque el argumento sea ciertamente curioso, lo cierto es que Salaverría logra uno de los ejercicios narrativos más interesantes de su carrera como novelista. El narrador central es Bí, el extraterrestre que ha descubierto Zú (nombre marciano de la Tierra) gracias a sus potentes instrumentos telescópicos. La precisión con que nuestro autor describe los objetos, los aparatos y los habitantes de Marte no deja de resultar deliciosa, un indicio de hasta dónde podría haber llegado Salaverría si se hubiera dedicado a la literatura de género: fantástica, policíaca, de ciencia ficción, de aventuras. El cuerpo de la novela, enmarcado en un comentario de los presuntos editores del texto, lo configura la conferencia que Zú pronunció en el pasado ante el comité de sabios que deberá examinar sus descubrimientos revolucionarios. El lenguaje engolado de la comunicación parodia con estilo el de las exhibiciones científicas de la vida real, los rituales de la comunidad erudita, la charlatanería de quienes se niegan a apartarse de ciertos prejuicios culturales en torno a Zú.

Bí ha observado extraños fenómenos en la Tierra: un continente en llamas (Europa bajo el fuego de la Guerra Mundial), un terrícola muriendo de hambre, dos enamorados amándose entre unas zarzas. Los marcianos conciben al ser humano como una especie inferior que se debate entre el sentimiento sublime del amor y cierta inclinación por destruirlo todo, incluso su propio hábitat. Los marcianos, que envidian y compadecen a la vez a esos seres desdichados, han mecanizado sus vidas hasta tal punto que ya no precisan de emociones. La novela contiene algunos párrafos claramente ideológicos que deberíamos vincular a la “doctrina aristocrática” de *En la vorágine* (1919).

*La hija del saltimbanqui*, editada por *La novela de hoy*, n°391, el día 8 de noviembre de 1929, narra la desdichada historia de un payaso nómada, Juan Alegre, que decide

retirarse junto a su hija a su pueblo natal, Echena. Allí será rechazado por sus compatriotas, y su hija será asediada por el hijo del cacique local, al que finalmente se verá obligada a matar con un cortaplumas. La historia es intrascendente y, aunque consiga no extraviar el argumento hacia zonas demasiado inverosímiles y conservar esa característica sobriedad expresiva que suele salvar las obras del autor, no aporta nada ni a sus técnicas ni a su tratamiento de uno de los temas que más le obsesionaron: la necesidad de que la mujer permanezca casta.

*El desdeñoso*, correcta fábula fantástica, apareció en la colección La novela de hoy, nº436, el día 19 de septiembre de 1930. Narra la historia de la extravagante Anna Moray, representante del arquetipo femenino más explotado por la narrativa salaverriana, a través del cual expresa su temor a que la libertad sexual transforme irreversiblemente la sociedad occidental. La heroína, mundana y lujuriosa, amante del lujo, idéntica a las mujeres que protagonizan *Fin de raza*, *El revólver cargado*, *Guerra de mujeres* y *El oculto pecado* se enamora de una de las estatuas de la Catedral de Milán y perece cayendo desde el pedestal en que está colocada. Una forma de mostrar hasta dónde pueden llegar las extravagancias sentimentales de la mujer “cosmopolita”.

*El revólver cargado*, editada en La novela de hoy, nº459, el día 27 de febrero de 1931, representa el ejemplo más acabado entre las incursiones de Salaverría en el género policíaco, pero también uno de los textos más malogrados por una inoportuna moraleja que parece defender la pena de muerte. La muerte del joven periodista Jansen (¿trasunto de Emilio Bécher?) en extrañas circunstancias, sirve de base a un relato de intriga rematado con tanta facilidad como crudeza. El juez Breda, íntegro e idealista, escudriña en el interior de Isabel Quesada, la amante del recientemente difunto Jansen, y descubre que ésta lo asesinó porque le envidiaba su juventud.

Breda abandona a Isabel Quesada consciente de que se suicidará y, efectivamente, la novela termina con el pistoletazo que pone fin a la vida de la asesina. Según el autor, que derrocha simpatía hacia Breda, modelo masculino de integridad frente a los embates libidinosos de Isabel Quesada (“la Quesada”, como la llaman los personajes), éste es el precio que se debe pagar por haber torcido el camino de un joven prometedor (en su interrogatorio, el juez no insiste tanto en el aberrante crimen pasional como en el hecho de haber apartado a Jansen del buen camino profesional y personal, culpabilizando a la acusada de todos los excesos bohemios y sensuales que acabaron con el periodista antes de que muriera).

*Una aventura en el tren*, se editó en la colección La novela de hoy, nº481, el día 31 de julio de 1931. Estructurada brillantemente en dos momentos diferenciados que se enlazan en un momento final dramático, Salaverría malogra un relato que podría haber alcanzado la suficiencia prescindiendo de los prejuicios antisemitas que se concentran sobre Sara Levin. Sobre ella se concentran toda clase de vicios (o cualidades que Salaverría considera como tales): falta de lealtad, lujuria, codicia, lesbianismo.

En la tercera fase encontraríamos únicamente las dos novelas cortas propagandísticas con las que el autor quiso expresar inequívocamente su plena adhesión al Régimen franquista implantado tras la Guerra Civil. Se trata de *Cartas de un alférez a su madre* y *Entre el cielo y la tierra*.

No cabe duda de que los relatos publicados en colecciones de consumo durante los años veinte y los inmediatamente anteriores a la guerra carecen del interés que proporcionan las narraciones de los primeros años del siglo XX y el de las narraciones publicadas tras la Guerra Civil.

*Entre el cielo y la tierra*, publicada en San Sebastián por La Novela de Vértice en febrero de 1939, es el relato más interesante de la etapa y uno de los textos más enigmáticos del autor.

El esquema de la materia es sencillo y está hábilmente dispuesto para desarrollar los hechos históricos que el autor desea destacar. La acción se sitúa en el Madrid de los momentos inmediatamente anteriores a la Guerra Civil. Una serie de personajes arquetípicos almuerzan en una pensión: un estudiante socialista, una monja exclaustrada por las turbas que la violaron, un capitán de la Guardia Civil, una viuda lasciva, un empleado aburguesado y repugnante y un periodista.

Como en otras narraciones, Salaverría desea reforzar la idea de que se trata de arquetipos dejando a sus personajes sin nombre. Desde la pensión se asiste a los presuntos “desmanes” cometidos por el populacho desenfrenado durante la etapa final de la República. En varios momentos de la narración se presenta al Gobierno como una institución incapaz de frenarlos e, incluso, y esto sí que es una novedad, acusa a ese gobierno de traidor, de disparar contra sus propios aliados en momentos de caos extremo.

La idea se encuentra en la base de la justificación de cualquier alzamiento de tipo fascista: el gobierno parlamentario es incapaz de garantizar el orden público, y sólo el ejército puede devolver la paz en las calles. La narración salaverriana por lo tanto, desea recrear un ambiente angustioso, donde la violencia extrema es la norma y donde resulta

imposible vivir bajo el imperio de las masas desatadas. Esta recreación de la angustia es uno de los escasos recursos narrativos que el autor logra fraguar en este relato propagandístico.

El estudiante socialista y la monja, ambos víctimas del motín popular, son los símbolos de las dos Españas, de dos concepciones irreductibles de la vida que unen sus destinos a través del amor. El socialista simboliza la tierra y, la monja, el cielo. Él es herido en las reyertas callejeras, y ella ha estado esperando en la pensión a su amado platónico durante las largas horas que ha durado el motín.

Es posible que detrás de la confusa maraña ideológica que subyace en esta fábula idealista se encuentre la novela de Pedro Antonio de Alarcón titulada *El capitán Veneno*, aunque el tono de los textos sea absolutamente distinto. En la novela de Alarcón, escrita durante ocho días de 1881, una familia carlista acoge en su seno a un militar agonizante que se batía en las calles de la capital.

La tesis de Salaverría hace equilibrios muy difíciles sobre la ortodoxia del Movimiento, puesto que se otorga al estudiante socialista una dignidad de que habían carecido por completo todos los personajes izquierdistas de la narrativa y el ensayo anteriores a 1936. La clave radica en otorgar idealidad a los intelectuales (algo insólito en la obra salaverriana) de forma que sus reclamaciones sean fruto de un deseo de mejora y no de un rencor plebeyo. La propia monja exclaustrada estudia Filosofía y Letras. Salaverría, por lo tanto, debe culpar exclusivamente al populacho, descrito en su más previsible línea como un monstruo apocalíptico y tentacular que va incendiando y devorando a la ciudad. Parece que un deseo de concordia (o de simple paz) matice la posición siempre belicista de nuestro autor, cuando ya era demasiado tarde.

Hay incluso un personaje, el periodista, que llega a hablar en serio de “una teoría social basada en el siguiente principio: la reconciliación del Evangelio cristiano con la doctrina del idealismo anarquista”. Si unimos este pasaje a una cita del *Eclesiastés* y a la tardía incorporación de Salaverría al catolicismo oficial, todo parece indicar que, ante la realidad de la Guerra Civil, nuestro autor encontró sólo en el Cristianismo una salida o evasión adecuada a la situación que tanto había contribuido a preparar. El concepto de *expiación* había sucedido al de *depuración*.

Finalmente, el Capitán de la Guardia Civil, seguido de una escuadra, detiene al Estudiante y permite magnánimamente que éste vaya a curarse de sus heridas de inmediato. Así quedan realzadas las virtudes caballerescas de las fuerzas del orden, opuestas a la “bestia multitudinaria” que está asolando la capital del país. Las ilustraciones contribuyen poderosamente a fomentar ese rechazo de la masa: los amotinados armados que aparecen



en la lámina de la página 1º tiene todos no sólo el mismo rostro sino también el mismo rictus torcido e inhumano. En cambio, los personajes “positivos” de la novela muestran todos los matices existentes en el rostro de una persona que sufre.

### 3.11.- El teatro de Salaverría.

Acerca de la producción dramática de nuestro autor, ciertamente escasa, puede afirmarse lo mismo que con sus narraciones de género fantástico: si se hubiera entretenido más en componer piezas del género, su reconocimiento como escritor hubiera sido muy superior. Este juicio proviene de la habilidad instintiva con la que Salaverría, creador estrictamente autodidacta, imita técnicas de grandes autores del pasado (Poe y Alarcón en el caso de los cuentos literarios y Lope de Vega y Benavente en el del teatro) y es capaz de alcanzar cierto mérito en las muestras que legó de su talento natural.

Ahora bien, como ocurre en toda la producción creativa del autor, la moralización lastra los textos y les resta verosimilitud, puesto que una excesiva esquematización psicológica ayuda a la transmisión de las tesis, optimiza la eficacia de la literatura como soporte de pensamiento ético, pero simplifica excesivamente las estructuras y los conflictos. En el caso de *Guerra de mujeres*, drama publicado en Madrid por la editorial Enciclopedia en 1921, un elemento trágico contribuye a aminorar este lastre moral, puesto que Curro, el protagonista masculino, muere como consecuencia final de las heridas recibidas por asta de toro.

La huella de la tragedia clásica es perceptible en algunos pasajes en que la contención estilística del autor se convierte una vez más en la mejor cualidad del texto. Durante gran parte del segundo acto, Carmen y su criada asisten a distancia a la lid que se está desarrollando fatalmente en la plaza, informándose a través de los ruidos que llegan a la casa. Salaverría (¿hasta qué punto pudo conocer a Esquilo, Sófocles, Eurípides y la *Poética* de Aristóteles?) intuye que debe situar el acto cruento fuera de la escena, en lugar de trasladar el movimiento a la presencia del espectador.<sup>91</sup>

El argumento, dispuesto en tres actos y situado en el mismo ambiente del primer acto de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Triana, presenta un trío amoroso muy del gusto del

autor. Curro es un torero retirado que se dispone a pasar los últimos años de su vida junto a su mujer, Carmen, modelo de la mujer tradicional española, estoica y sufrida, y los hijos que son el fruto de su matrimonio.

Sin embargo, la llegada de Carlota, una bailarina polaca de dudosa reputación, símbolo de todo lo perjudicial que la libertad europea puede importar a España, echa por tierra estos planes. A través de una calculada seducción, Carlota logra situar otra vez a Curro en la arena de la plaza de toros, donde el torero encontrará una muerte merecida. Pero Salaverría no culpa enteramente a Carlota del desastre (esto no significa que se encargue de presentarla como la más fría y vil de las prostitutas), sino que Curro se lleva gran parte de la culpa por no saber controlar su lujuria ni su ambición por convertirse en el mejor lidiador de la historia. Sobre todo, Salaverría censura el hecho de que repudie a su familia. Por esta razón, nuestro autor lo hace morir de la manera más humillante.

Nos situamos en el tercer acto. Encontramos a Curro postrado en su casa, víctima de la disnea crónica que le ha producido una cornada en el pecho. La visita de Carlota le provoca tal reacción libidinosa que muere asfixiado sin que Don Manuel, el médico, pueda hacer nada para evitarlo. El verdadero tema de la pieza, pues, se centra en las consecuencias que la lujuria ejerce sobre las costumbres tradicionales españolas, amenazadas por la laxitud moral que se respira en el continente. El sexo es la preocupación omnipresente en las obras de Salaverría, en novelas como *La Virgen de Aránzazu*, *El oculto pecado* o *Viajero de amor*, por citar únicamente sus narraciones más ambiciosas, y en sus biografías de santos, planteadas como un triunfo del género humano sobre las tentaciones que lo sumen en la desesperación.

El Progreso, la modernidad, es temida por nuestro autor como la llegada de una inmensa ola de sensualidad que introducirá a España en la “vorágine” o tormenta definitiva, en que perecerá Occidente. Así, la internacionalidad, el cosmopolitismo (en *Guerra de mujeres*, Salaverría caracteriza a Carlota como “avezada a todos los cosmopolitismos”) es considerado siempre una maniobra femenina por dominar el sexo masculino y atarlo a formas culturales marcadas por el afeminamiento, la renuncia de los valores eternos, la desaparición de las virtudes aristocráticas. Dos años antes de la publicación de la pieza teatral, en el ensayo *En la vorágine* (1919), Salaverría escribía que únicamente la autoexigencia moral, es decir, la castidad y la ascesis, eran capaces de distinguir al espíritu aristocrático del animalizado, el dominado por las pasiones corporales.

---

<sup>91</sup> *Guerra de mujeres* no se ha representado nunca. Al parecer, no quiso relacionarse con el mundo empresarial que rodea inevitablemente el comercio teatral. Sin embargo, no existiría ningún inconveniente estructural para poner en escena su drama, ágil y correcto.

No es de extrañar que Curro pague con la vida, como Marcos de *El oculto pecado*, su particular aventura en persecución de los placeres que únicamente una prostituta extranjera puede facilitarle.

Completa la producción dramática salaverriana *La flor de Magdala*, el cuadro bíblico en un solo acto que Salaverría publicó, en primer lugar, tras los relatos incluidos en *Páginas novelescas* (1920) y, ocho años más tarde, en *El muñeco de trapo* (1928). El tema escogido por el autor, la conversión al Cristianismo de María Magdalena, puede relacionarse directamente con el de *Guerra de mujeres*. No es extraño que, fiel a cierto sentido ilustrado y utilitario de la literatura, Salaverría utilizara el género más tradicionalmente capaz de educar al público para expresar su inquietud ante la generalización moderna del sexo en su función lúdica.

Sin embargo, la agilidad de la acción y la habilidad con la que el autor desarrolla la acción vuelven a otorgar a *La flor de Magdala* una validez estética de la que carecen los ensayos más encendidos del autor y las narraciones en que se hacen más evidentes sus ideas conservadoras. Quizás el tono épico que es consustancial a las inclinaciones personales del autor se adecue especialmente a la materia, que requiere un tratamiento más elevado que un simple embrollo pasional entre un torero y una prostituta.

Marco, el centurión pagano, el amante de María Magdalena que finalmente es repudiado en el momento en que ella renuncia a toda veleidad mundana, representa la filosofía nietzscheana en sus formulaciones más esquemáticas. Marco es un amante del vino y los banquetes, únicamente la voluntad de dominio le impulsa a actuar. Sintomáticamente, es asesinado un hebreo, Zarim, el maquiavélico criado enamorado secretamente de Magdalena.

En definitiva: nuestro autor vuelve a volcar sus prejuicios ideológicos y raciales en esta particular visión de una escena bíblica (ni se cuestiona la posibilidad de que entre Magdalena y Jesús hubiera podido existir una atracción mundana). Curiosamente, nuestro autor abrazó el dogma católico muy tardíamente, en un contexto de guerra abierta y fuerte polarización ideológica, pero mostró siempre una repugnancia radical hacia las relaciones físicas derivadas del amor humano. Precisamente, si humanizaba a Ignacio de Loyola y a Santa Teresa era para realzar su condición de héroes que superaron sus propias limitaciones orgánicas. Para un ente sobrenatural como lo es Jesús en esta pieza teatral no hubiera tenido mérito ser casto, puesto que un ser divino es puro de antemano, sin necesidad de purgar los pecados corporales. Una prueba más de que en la cuestión sexual radicaba una de las preocupaciones primordiales del autor.

### 3.12.- La poesía de Salaverría.

María Pilar Celma Valero, en su libro *Literatura y Periodismo en las Revistas del fin de Siglo. Estudio e Índices (1888 – 1907)*, ha documentado cuatro colaboraciones poéticas de Salaverría en *Vida Nueva*, una de las publicaciones estandarte de la generación de Fin de Siglo. Se trata de “La oración nueva”, poema aparecido en el número 70 (1899); “El martillo”, Núm. 80 (1899); “Paisaje gris”, Núm.86 (1900) y “Los vencidos”, Núm.92 (1900).

Estas composiciones nos permiten conocer la vocación poética de un autor que pasó a la historia únicamente como autor de crónicas periodísticas, incluso para quienes compartieron las páginas de la misma revista (Martínez Ruiz, Maztu, Unamuno). Pero si es enigmático el silencio que rodeó a estas colaboraciones en verso publicadas por Salaverría cuando aún no había visto la luz ni una sola de sus crónicas, más incomprensible aún es el silencio absoluto con que se ha ocultado la existencia del libro *Introducción. Poesías / El vértigo del pecado. Poema*, editado en San Sebastián por la Imprenta de “La Voz de Gipúzcoa” en 1894, en una edición costeadada por el propio autor.

Así como las primeras colaboraciones periodísticas salaverrianas anteceden a la publicación de una sola línea en prosa, el libro poético de Salaverría es doce años anterior al que se considera unánimemente el primer volumen publicado por el autor, *El perro negro* (1906). Esta circunstancia se debe, en primer lugar, a la falta absoluta de referencias que el propio autor hace de su pasado como poeta. El mismo Salaverría se refirió durante toda su vida a *El perro negro* como el libro con el que inició su andadura literaria, y así lo sancionó la crítica en bloque a excepción de una antología de novela publicada en 1944 que ofrece, además de la *nouvelle* titulada *El tesoro de la alcantarilla*, una lista de las obras publicadas por Salaverría en que, por sorpresa, aparece el tanteo poético de nuestro autor [Del Arco, 1944: 103].

Como datos curiosos, se observa que la cubierta reproduce el apellido del autor con una “b” en sustitución de la “v” con que firmaría todos sus trabajos posteriores. ¿Se debe este detalle a la doctrina nacionalista expresada en el poema *Lamentación*? El ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España está firmado el 28 de septiembre de 1894 por el propio autor, y dedicado a su hermano, lo que nos indica con cierta exactitud la fecha en que se imprimió.

*Introducción. Poesías / El vértigo del pecado.* Poema está formado por 22 poemas breves y una narración cosmológica inspirada en Dante, autor que siempre admiró. Como antecedentes más claros al diseño exterior y al tono y estilo de los poemas tendríamos que citar el *Diablo Mundo* de Espronceda y los cantos épico-didácticos de tipo campoamoriano. Por lo tanto, no se advierte influencia alguna de irracionalismo verbal, simbolismo o parnasianismo: cabe insertar estos poemas juveniles de Salaverría en las corrientes propias de la Restauración.

Alternan los poemas breves e intimistas y los cosmológicos y épicos, alcanzando mayor hondura y eficacia los del primer tipo, los que entroncan de forma más directa con la poesía clásica del Siglo de Oro, e incluso la medieval. Un ejemplo es este correcto poema sin título, uno de los mejores de la colección (y aún demasiado esquemático):

Yo he visto derretirse en la alta cumbre  
la nieve al beso del ardiente sol  
y he visto de la roca caer el agua  
de un rayo al estallar partida en dos.

Yo he besado tus labios con anhelo  
y á tus pies he llorado con dolor  
sin arrancarte un beso ni una lágrima...  
¿De qué tienes, mujer, el corazón? [Salaverría, 1894: 28]

La principal sorpresa en cuanto a temas nos la aporta el penúltimo poema, *Lamentación*, estructurado en 4 cantos, ambicioso texto que nos revela a un Salaverría lleno de melancolía ante el cautiverio del antiguo pueblo vasco. El poeta reclama un alzamiento sangriento que libere a los hijos de la primigenia raza vascona, caracterizada por su independencia, de la opresión que sufren. A *Lamentación*, un poema tosco con muy escasa entidad estética, no le faltan referencias al carácter milenario del pueblo de Aitor, que debería levantarse y esgrimir la “azkona” sin bruñir de sus abuelos. La comparación con el poema exhumado por Petriz Ramos en 1960, cuyo manuscrito encontró fechado en abril de 1892,<sup>92</sup> poema que completaría la obra poética completa de Salaverría, nos permite demostrar que durante su juventud, Salaverría se sintió un joven acólito del nacionalismo vasco que más tarde execraría con su violencia habitual.

---

<sup>92</sup> Petriz Ramos señala como error la grafía con la que nuestro autor se refiere a los “bascos”. Esta utilización de la “b” confirmaría nuestra hipótesis sobre el hecho de que firmara “Salaberría” para evidenciar una orientación independentista.

*El vértigo del pecado* es un largo poema autónomo en tres cantos que Salaverría editó junto a su colección. Narra la historia de Amez, un anciano padre de la Iglesia y eremita a quien encontramos durmiendo en el cuadro inicial del relato. Amez sueña con una región arcádica fantástica en la que examina su reflejo en un lago y se ve joven y bello como en el pasado remoto. Una ondina bellísima, que declara ser el ideal que todo hombre ambiciona y ninguno alcanza., se presenta ante el religioso rejuvenecido, que la persigue enamorado. La ondina, tras evaporarse, arranca los lamentos del hombre frustrado que se ve incapaz de satisfacer su pulsión erótica. El fracaso ha engendrado la melancolía.

Amez, especie de nuevo Fausto, maldice la vida y el mundo, blasfema y se ensoberbece, invoca al infierno y aparece, rodeado de fulgurantes fenómenos atmosféricos anormales, Luzbel, genio satánico que consuela a Amez. El segundo canto se inicia con la aparición del protagonista transfigurado en un superhombre invencible, que vence al mismo diablo y se ha convertido mediante su voluntad intransigente en un ser situado más allá del bien y del mal:

¡No hay poder que se oponga a sus designios!  
Esclavo de Satán a quien temía,  
verdugo que ejecuta ciegamente,  
quiso obrar por sí mismo y de la gloria  
alcanzar por entero las sonrisas:  
retó al diablo a la lucha, dióle muerte,  
arrastró su cadáver a una cima  
y amontonó sobre él los rotos miembros  
de los diablos, vencidos por su ira. [Salaverría, 1894: 66]

Pero Satán ha engañado a Amez haciéndole creer que lo había vencido y hace desaparecer el monte al que se había encumbrado. El héroe se precipita y desciende al Infierno, donde padece tormentos sin número hasta que una aparición esperanzadora y blanca lo traslada al Paraíso, y luego al Empíreo, donde Amez habla con Dios. Este le muestra su majestuosidad y le calcina las alas para que vuelva, infeliz como un insecto, a la tierra. En el tercer canto, Amez despierta y se regocija con los dones que le otorga al mundo, con su vida mortal. El hombre es feliz mientras no ansía otra cosa que sentirse solidario con la condición pasajera de los seres vivos. Este conformismo o minimalismo de la voluntad lo salva de recaer en sus ambiciones fatales.

He aquí cómo Salaverría crea una alegoría llena de fantasía con la que quiere dar la vuelta al pensamiento nietzscheano desde sus mismas estrategias discursivas. El resultado

del intento es un poema grandilocuente y digresivo que no sólo no logra captar la atención del lector sino que llega a fatigarlo en exceso por lo esquemático del argumento, la tosquedad de elocución y el resultado final desordenado y absurdo con que se desea transmitir un mensaje moral de lo más convencional.

Si combinamos el absoluto olvido crítico en que cayó la obra con el hecho de que Salaverría rehusó hablar de los Machado, de la poesía de Juan Ramón Jiménez, y atacó ferozmente en la década de los veinte las aportaciones unamunianas, podríamos pensar que a nuestro autor, no lo olvidemos nunca: un autodidacta, debieron ruborizarle posteriormente el tono confesional de sus versos y su total inconveniencia con el rumbo que tomaría la poesía española en contacto con la hispanoamericana, catalana y francesa y, luego, con las depuraciones intimistas encabezadas por Unamuno y Juan Ramón. Además, el nacionalismo sentimental expresado en el poema *Lamentación* era completamente incompatible con el talante netamente antirregionalista de toda su obra posterior.

El libro, aunque insignificante desde un punto de vista artístico, nos permite conocer las primeras inquietudes del autor, y saber dónde vivía exactamente cuando lo publicó, puesto que la contracubierta indica su dirección: calle Puyuelo, 45, 2º (San Sebastián). Una nota explicativa no informa de que el volumen lo vendía el mismo Salaverría en su casa y que “las principales librerías” de la ciudad tenían ejemplares a disposición del público. ¿Fracasaron las ventas y el autor se sintió herido? La verdad es que las colaboraciones aparecidas en *Vida Nueva* nos impiden pensar que Salaverría abandonase su inicial vocación poética, nos vemos obligados a pensar que perseveró para situarse como poeta durante toda la década de los 90, incluso orientando hacia la denuncia social el contenido de sus versos, hasta que el cultivo de la crónica política desplazó todas las otras ocupaciones literarias del autor. Como Cervantes, nuestro autor se sintió siempre un poeta frustrado. El epistolario con Unamuno, así como el artículo al que tanta importancia hemos concedido, “La atonía española. Falta de idealidad” (*El Gráfico*, 15 de octubre de 1904), nos revelan a un intelectual que admira el trabajo de los poetas y lo considera imprescindible a la hora de consolar al necesitado género humano y de promover oportunas reformas patrióticas.

Sin ningún valor artístico destacable, los poemas primerizos de Salaverría nos permiten ver que, a la altura de 1894, el joven escritor (que contaba únicamente 21 años) ya pensaba como en las fases más avanzadas de su trayectoria, ya evidenciaba las mismas obsesiones que en 1940:

¡Gloria, amor, oro!... Del alma

ansia profunda y eterna,  
anhelo inexplicable que me ahoga  
y á la lucha  
que acrecienta  
el ver pasar ante mi ansiosa vista  
el carro de la fortuna  
que ¡ay! me ahuyenta. [Salaverría, 1894: 18]

En planteamientos plenamente románticos, Salaverría se presenta a sí mismo en los poemas de su libro como un bardo, “pobre”, “errante”, “enfermo”. Este cantor errante y nómada, este “espíritu ambulante”, trata de hallar ideales capaces de redimir a un ser humano acechado por tentaciones mundanas y rodeado de todo tipo de groserías materialistas. En ningún momento aparecen elementos propios de la estética modernista: el poeta no es un bohemio aristócrata y asceta que malvive en una ciudad. La absoluta corrección gramatical de las frases y la métrica tradicional de los versos, con frecuencia liras, nos impedirían emparentarla con las formas de la nueva poesía. Los temas, orientados hacia un deseo de que la idealidad redima la vida terrenal, se apartan completamente de las corrientes estéticas modernas, marcadas por el escepticismo ante el descrédito de todo lo que se presentaba como “eterno”, “puro” o “bueno”. Salaverría poetiza para convencer al lector de que únicamente los anhelos de eternidad y armonía pueden traer felicidad al hombre. Un ejemplo de ello sería *Sueños*, un romancillo en que expresa este anhelo de amor puro y místico que no trata de enfrentarse al platonismo dual que garantizaba la continuidad de los valores de la Restauración.

yo sueño contigo,  
ser divino y mágico  
que pueblas mi mente  
de mundos fantásticos,  
que en besos ardientes  
y estrechos abrazos  
me infiltras la llama  
de un amor, tan santo,  
que olvido tu cuerpo  
y tu alma abrazo.

En general, los procedimientos usados para componer este breve repertorio poético no difieren en nada de los que son propios de su ensayismo posterior. El concepto de escritor no varía entre el poeta ideal y el periodista: ambos deben ser moralistas al servicio



de los valores universales capaces de enderezar un mundo arrasado por el industrialismo, la masificación y la democracia.

Nuestro autor muestra una incapacidad notable para forjar imágenes expresivas, ofreciendo una poesía ceñida a lo conceptual que se niega a mostrar ningún tipo de hallazgo sensorial. Los conceptos filosóficos son elementalísimos y tópicos: no pueden basarse en otra taxonomía que no sea la del amor divino frente al humano. Esta oposición trasladada al plano discursivo nos obliga a interpretar el miedo a la expansión sensitiva como una consecuencia de la noción de pecado que rodea todas las referencias al cuerpo humano.

Solo los sentimientos místicos más elementales, y una suerte de panteísmo ingenuo, pueden hallar libre expansión en los versos de nuestro autor. El primer poema del libro, sin titular, sirve de prólogo dedicado a anunciar los temas que se cantarán en las restantes composiciones: los elementos elegidos por Salaverría fueron Dios, el cielo, la aurora, la noche, el huracán, los combates, el mar tempestuoso, el choque de las pasiones, las convulsiones del atleta, la calma, el amor y el canto mismo. Ninguna referencia a objetos insertados en la sociedad real humana, despreciada por ser un sumidero de corrupción. Nos encontramos ante la primera formulación explícita, y quizás también la última, del escapismo propio de toda la obra del autor, en que éste se refugia para no afrontar los problemas cotidianos que plantea la existencia.

Resulta un tema fundamental la búsqueda de un estado febril de exaltación dionisiaca que permita al yo poético escapar de sus sufrimientos terrenales. Esta angustia por anular la propia sensibilidad (único camino para alcanzar la beatitud) es especialmente evidente en el último poema de la *Introducción, Mis ansias* (p.46). Es curioso observar cómo Salaverría utiliza un léxico inequívocamente nietzscheano para darle un significado convencional que falsea la raíz de las doctrinas de la filosofía de la voluntad. Mientras que para el filósofo de Röcken el dolor (la tragedia) no es más que la búsqueda de la lucidez, y lo dionisiaco en el arte sirve al hombre para afrontar la pura materialidad de su existencia, Salaverría confunde fe y fiebre con consuelo, y cree que lo dionisiaco es sencillamente lo que el impulso metafísico ha inspirado, allí donde Nietzsche negaba, precisamente, toda posibilidad de que lo situado más allá de la Naturaleza existiera.

El ideal preconizado por Salaverría en *Mis ansias* es contradictorio, a veces puro y a veces próximo a lo indecente. Es una prueba de que la confesionalidad salaverriana navega por un léxico filosófico que el autor no conoce, que el autor manipula para tratar de otorgar suficiencia estética a un pensamiento intuitivo incapaz de ordenar un discurso

coherente. Es notoria cierta indecisión en el joven escritor que es posible reencontrar en muchas de sus novelas y en *Guerra de mujeres*, su drama de 1922. Esta indecisión procede de eliminar todos los modos *reales* de la conducta humana para reducirlos a dos posibles, a los dos polos que definen la personalidad de su legión de *alter-ego* masculinos y femeninos. Lo divino y lo humano, la virgen y la prostituta, el santo que insulta a las mujeres y el libertino que trata de corromperlas. El amor, una posibilidad absolutamente exenta de contacto físico prematrimonial.

Salaverría trata de presentarnos una cuestión de moral pública como un discurso de teoría del conocimiento, mezclando dos ramas distintas del saber filosófico (la ética y la epistemología) con el objetivo de conservar y, en cierto modo, recrudescer, los prejuicios sociales propios de la sociedad burguesa decimonónica, los que el simbolismo transgredió:

Mujer, ninfa voluptuosa,  
vaga esperanza de amor,  
sutil espíritu informe  
que abrasas mi corazón,  
tú que eres ley y eres ídolo  
que combate a la razón,  
ven sonriente a mis brazos  
en ansias perennes de halago y amor.

Aunque diga:  
Cantar sin tregua, sin metro fijo,  
soñar placeres y eterno amor.  
¡Ay de aquel día que calle, rota  
la fibra amante del corazón!

*Un cadáver*, ante el cadáver de una muchacha, muestra la ideología del último capítulo de *Las sombras de Loyola* (1911), cuyo tema es la imposibilidad de que nada humano, por santo que sea, es capaz de perdurar. El romanticismo escogido por Salaverría no es una forma cultista de recuperación del irracionalismo como motor de la actividad artística, sino una reactualización (expresada de modo clásico) del imaginario romántico acompañado de una moral convencional que censura el exceso y la insubordinación. El Byron, el Prometeo, el Ángel Caído es explotado por este postromanticismo ya extremadamente rezagado, pero también es censurado desde un ideal deísta y armónico que no busca parecerse al contexto social en que se ha concebido.

¿Por qué miente el amor y la fortuna?  
¿Por qué en huecas palabras  
mentirnos gloria y en incienso leve  
mecer nuestra arrogancia?

La necesidad de huir de la ficción de la fama, de la convicción de que la vida termina del todo, marca el distanciamiento radical respecto a las propuestas de la filosofía de la voluntad, orientada precisamente hacia el reconocimiento de esa tragedia que es la finitud. El materialismo de la juventud con que Salaverría desea presentarse como rebelde se contradice constantemente con las constantes alabanzas a Dios, puestos que con Dios no existiría la inanidad del esfuerzo humano.

Todo contribuye a que pensemos que la utilización del imaginario romántico por parte del autor (la risa escatológica, la necrofilia, el goticismo) responde a una exigencia puramente retórica, en el sentido de *ornamental*.

¡Huid, falsas ficciones!... Mas ¿Qué es esto?  
¿Por qué en lugar de lágrimas  
a mi pesar se escapan de mi pecho  
horribles carcajadas?

Tal vez la faz de ese cadáver yerto  
terrible se dilata  
para mostrar su indignación... en vano,  
mi risa no se cansa.

En el poema, ni siquiera la visión del crucifijo hace cesar la risa cínica de la que se horroriza el propio “yo” del poema. Hallamos las primeras muestras de la pérdida de la fe por parte del joven Salaverría, de que hablará en varias cartas a Unamuno y de la que extraerá frecuentemente materia biográfica para confeccionar artículos ensayísticos.<sup>93</sup> También es posible relacionar esta pérdida de la fe con el rechazo frontal a contemplar cadáveres, tal y como se expresa en *El perro negro*, puesto que el cadáver, el cuerpo muerto y podrido, representa la manifestación más grosera de la intrascendencia de la materia. Curiosa interpretación teniendo en cuenta la utilización que el Barroco otorgó a las calaveras y la podredumbre, garantía de que la fe debía reforzarse. Salaverría reclama que se entierre a los muertos bien hondamente para ahuyentar a los pensamientos sombríos. Se

---

<sup>93</sup> Un ejemplo paradigmático, y quizás el más logrado de ellos, es el titulado “Historia de un episodio moral”, publicado en *Revista de Occidente* en 1923 (Tomo II, pp.173-183).

trata de una idea afín a los ataques que Nietzsche dirigía a la necrofilia cristiana, así como también son ortodoxamente nietzscheanos los llamamientos a llevar una vida guerrera instalada en la incomodidad:

¡Hurra, venid, guerreros de las selvas,  
¡hurra, venid, venid,  
y aún sangrienta la faz con ronco estruendo  
marchemos al botín!

¡Hurra, venid guerreros!  
¡hurra, hurra, al festín!...  
¡Cuán grato es el amor, la sangre, el vino...  
¡Oh, cuán grato es vivir! [Salaverría, 1894: 13]

Lacerado por sus ambiciones mundanas, Salaverría está dispuesto a valorar al pirata, al delincuente, a los que admira tanto como los protagonistas de sus novelas de aventuras se sienten fascinados por los homicidas, los capitanes intrépidos, los seres que desafían la ley y roban, violan, matan y saquean. No resulta muy difícil vincular estos tonos con las célebres canciones esproncedianas. *¡A vivir!*, el poema citado un poco más arriba, puede entenderse como un amago de poesía contrahoraciana, de discurso en que se apetece el tumulto, la controversia y los bienes terrenos.

El libro salaverriano ofrece un poema para cada lugar común del Romanticismo. *¡Pobre sabio!* muestra el descrédito fáustico de la ciencia. *¿Dónde estás?* expresa la odisea vital del hombre en su persecución de la mujer ideal. Los tópicos del romanticismo reaparecen sin ningún pudor, sin ninguna evolución que nos permita detectar alguna originalidad: satanismo, abismo, alucinaciones, hojas marchitas en el suelo. Seguramente, el joven Salaverría los aprendiera de Espronceda, a quien recuerdan las sonoras rimas consonantes que lastran algunos de los poemas de 1894.

### 3.12.- Conclusiones.

El presente trabajo ha pretendido completar la bibliografía anterior existente sobre la figura de José María Salaverría, intentando profundizar especialmente en todos aquellos aspectos poco estudiados o sobre los que la crítica no se había manifestado antes. A través de una descripción pormenorizada y sistemática de cada libro salaverriano hemos accedido al esqueleto de un pensamiento coherente de forma que características propias de otros pensadores o movimientos de la época no nos han desdibujado la personalidad de un escritor a quien hemos querido definir comparándolo con figuras como Unamuno (a quien admiró tan fervientemente como atacó), Azorín (de quien aprendió oficio periodístico y argumentos conservadores), Maeztu (de quien aprendió a razonar), Ortega y Gasset (a quien siempre consideró, exageradamente, un discípulo), Ramón de Basterra o Pío Baroja.

Justificamos el enfoque fundamentalmente ideológico en la valoración del conjunto de su obra alegando la intencionalidad que quiso dar el propio autor a casi todos sus libros. Un volumen de Salaverría no es nunca lúdico, no fue diseñado para entretener ni para crear belleza. El único objetivo que persiguió nuestro autor fue el patriotismo, un patriotismo que inicialmente no encontraba acomodo en ningún movimiento o grupo y que finalmente fue encauzado por el círculo reunido alrededor de la revista *Hermes*, y más tarde entre la intelectualidad de extrema derecha. Esta condición convierte a Salaverría en un autor que lo sacrificó todo a lo político: he aquí su característica principal. Por esta razón Juan Ramón Jiménez, al evocarlo en 1953, lo situaba junto a Luis Araquistáin, otro periodista situado a la zaga de las Generación del 98 cuya obra estaba orientada a la acción política, claro que de signo opuesto a la de Salaverría y logrando mayor calidad literaria.

¿Por qué ha hecho falta reunir en un estudio el análisis de toda la obra publicada en libro de Salaverría? ¿No son exhaustivas las anteriores tentativas de ofrecer una imagen completa del autor? Precisamente por ofrecer información rigurosa hemos preferido un diseño reducido que nos permitiera una visión aumentada de rincones inadvertidos desde planteamientos generalistas. Las circunstancias actuales permiten el libre desarrollo de las indagaciones llevadas a cabo. La consulta de catálogos informatizados permite localizar obras menores olvidadas, participaciones, artículos, fechas, trasvases entre prensa y libro, movimientos editoriales; y aun así es muy posible que quede por hacer en este sentido. Precisamente nuestra tarea ha consistido en estrechar la perspectiva del acercamiento al autor, en lugar de intentar explicar globalmente una obra y también globalmente una vida.

Nuestra intención ha sido desbrozar la biografía de la obra, centrar el análisis en la catalogación y valoración del legado salaverriano intentando echar mano lo menos posible de datos factuales sobre su andadura vital, a los que sólo hemos aludido si podían completar el entendimiento de pasajes o afirmaciones de interpretación poco clara.

Este estrechamiento de nuestro punto de vista nos ha permitido ampliar varios elementos que constituyen herramientas de conocimiento sobre la obra salaverriana: hemos ampliado el espectro de publicaciones periódicas en que colaboró, las bibliografías existentes sobre su obra y la lista de publicaciones del autor. En este sentido, el hallazgo y análisis de la obra poética salaverriana, de muy escasa calidad pero con cierto valor documental y biográfico, es un buen ejemplo de ello. El análisis pormenorizado de su narrativa y la valoración real de su calidad, desdeñada por toda la crítica académica, nos ha aportado a un Salaverría muy interesante que había pasado casi completamente inadvertido: el hábil manejador de tramas de género. Las polémicas literarias y políticas (las mismas que le otorgaron fama) habían eclipsado un corpus escaso pero valioso de narraciones fantásticas, de aventuras y de intriga que deberían ser relacionadas con cuentos literarios de autores fundamentales de mucha más talla, como Unamuno y Borges.

Asimismo, hemos querido descentralizar la atención hacia figuras del Fin de Siglo para señalar la sintonía ideológica y las distintas reacciones ante los fenómenos novecentista, vanguardista, fascista, desarrollados en décadas posteriores. El rastreo de publicaciones exclusivamente finiseculares condenaba a Salaverría al semiolvido en el que yacía precisamente porque sus participaciones más trascendentes ni se circunscriben a los años propiamente finiseculares ni pertenecen a las publicaciones propias de aquella promoción cronológica. Hallar colaboraciones salaverrianas en *La Gaceta Literaria* o *Revista de Occidente* confirma esta intuición de que perfilar correctamente a Salaverría significa trascender fronteras de movimientos estéticos sucedidos entre 1898 y 1940 e intentar conocer cómo nuestro autor reaccionaba ante ellos desde los mismos medios que los encumbraban.

Por lo tanto, la recopilación y el análisis de la práctica totalidad de la prensa publicada por Salaverría ha aportado datos no sólo sobre su trayectoria intelectual sino también sobre su biografía, trabajada por Petriz Ramos y Caudet a partir de textos publicados en libro, testimonios críticos y documentos familiares. Sin embargo, los artículos han completado esta información aportando documentación sobre viajes, lecturas, impresiones, aficiones, conocimientos y amistades, hecho que nos ha permitido acabar de delimitar cuál fue el alcance real de la influencia del autor, cuál fue su lugar en la cultura de

su tiempo y hasta dónde pudo llegar en su incansable cruzada contra una formación deficiente.

## 4.- Bibliografías

### 4.1.- Obras publicadas en libro por José María Salaverría.

- *Introducción. Poesías / El vértigo del pecado. Poema.* San Sebastián, Imprenta de “La Voz de Gipúzcoa”, 1894.
- *El perro negro. Libro dividido en siete jornadas,* Madrid, Librería de Fernando Fe, 1906.
- *El literato,* Madrid, El cuento semanal, nº49, Diciembre de 1907a.
- *Vieja España (Impresión de Castilla),* Madrid, Sucesores de Hernando, 1907b (Prólogo de Benito Pérez Galdós).
- *Mundo subterráneo,* Madrid, El cuento semanal, 20 de noviembre de 1908.
- *Nicéforo el bueno,* Madrid, Librería de Pueyo, 1909a.
- *La Virgen de Aránzazu,* Madrid, Librería de Pueyo, 1909b.
- *Nicéforo el tirano,* Madrid, El cuento semanal, Núm.194, 16 de septiembre de 1910a.
- *Tierra argentina. Psicología, tipos, costumbres, valores de la República del Plata,* Madrid, Librería de Fernando Fe, 1910b.
- *Las sombras de Loyola,* Madrid, V. Prieto y Compañía, Editores, 1911.
- *A lo lejos: España vista desde América,* Madrid / Buenos Aires, Renacimiento, 1914.
- *Cuadros europeos,* Madrid, Imprenta de Juan Pueyo, 1916.
- *La afirmación española,* Barcelona, Gustavo Gili, 1917.
- *El muchacho español,* Madrid, Casa Editorial Calleja, 1918a.
- *Los conquistadores: el origen heroico de América,* Madrid, Rafael Caro Raggio, 1918b.
- *Paisajes argentinos,* Barcelona, Gustavo Gili, 1918c.
- *El poema de la Pampa: “Martín Fierro” y el criollismo español,* Madrid, Casa editorial Calleja, 1918d.
- “Prólogo” a CABALLÉ GOYENECHÉ, J., *Inferioridad de la raza catalana,* Madrid, Casa Editorial y Librería de la Viuda de Pueyo, 1918e.
- *La intimidad literaria,* Madrid, Saturnino Calleja, 1919a.
- *En la vorágine,* Madrid, Rafael Caro Raggio, 1919b.
- *Espíritu ambulante,* Madrid, Biblioteca Nueva, 1920a.
- *Los fantasmas del Museo,* Barcelona, Gustavo Gili, 1920b.
- *Páginas novelescas,* Madrid, Reafael Caro Raggio, 1920c.
- *Santa Teresa de Jesús. La infancia de Teresa.- La mujer.- La escritora.- La santa,* Madrid, Enciclopedia, 1920d.



- *Alma vasca*, Madrid, Enciclopedia, 1921a.
- *Guerra de mujeres*, Madrid, Enciclopedia, 1921b.
- *El vagabundo inapetente*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1922.
- *Las pupilas acusadoras*, Madrid, Prensa Gráfica, La novela semanal, nº118, 13 de octubre de 1923a.
- *El rey Nicéforo*, Madrid, Librería y Editorial Rivadeneyra, 1923b.
- *El amor en trasatlántico*, Madrid, Prensa Gráfica, La novela semanal, nº162, 16 de agosto de 1924a.
- *Final de drama*. Madrid, Publicaciones Prensa Gráfica, La Novela Semanal, Núm.131, 12 de enero de 1924b.
- *El oculto pecado*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1924c.
- “Introducción” a QUEVEDO, Francisco de, *Obras satíricas y festivas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1924d.
- *Un sacrificio en la selva*, Madrid, Prensa Gráfica, La novela semanal, nº197, 18 de abril de 1925a.
- *Viajero de amor*, Madrid, Editorial Reus, 1925b.
- *Jardín cerrado*. Madrid, La novela mundial, 1926a.
- *Los paladines iluminados*, Barcelona, Gustavo Gili, 1926b.
- *Retratos*, Madrid, Enciclopedia, 1926c.
- *Instantes. Literatura. política. Costumbres*, Madrid, Espasa-Calpe, 1927.
- *El capitán fantasma*, Madrid, Prensa Moderna, 1928a.
- *Mallorca*, Palma de Mallorca, Imprenta de José Tous, 1928b.
- *El muñeco de trapo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1928c.
- *Loyola*, Madrid, La Nave, 1929a.
- *El planeta prodigioso*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, La novela de hoy, nº360, 5 de abril de 1929b.
- *La hija del saltimbanqui*, Madrid, Editorial Atlántida, La novela de hoy, nº391, 8 de noviembre de 1929c.
- *Sevilla y el andalucismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1929d.
- *Bolívar el Libertador*, Bilbao, Espasa-Calpe, 1930a.
- *El desdeñoso*, Madrid, Editorial Atlántida, La novela de hoy, nº436, 19 de septiembre de 1930b.
- *Nuevos retratos*, Madrid / Buenos Aires, Renacimiento, 1930c.
- *El revólver cargado*, Madrid, Editorial Atlántida, La novela de hoy, nº459, 27 de febrero de

1931a.

- *Una aventura en el tren*, Madrid, Editorial Atlántida, La novela de hoy, nº481, 31 de julio de 1931b.
- *La virgen de Aránzazu*, Madrid, Compañía Ibero-americana de Publicaciones, 1931c.
- *Íñigo de Loyola*, Madrid, Ediciones Nuestra Raza, 1931d.
- *Iparagirre, el último bardo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1932a.
- *Una luz en el sotabanco*, Madrid, Editorial Atlántida, La novela de hoy, nº502, 1 de enero de 1932b.
- *El instante dramático*, Madrid, Espasa-Calpe, 1934a.
- *Viaje a Mallorca*, Inca / Palma de Mallorca, Imprenta Vich, 1934b.
- *Vida de Martín Fierro, el gaucho ejemplar*, Madrid, Espasa-Calpe, 1934c.
- *Íñigo de Loyola*, Madrid, Ediciones Nuestra Raza, 1935.
- *El libro de las narraciones*, Barcelona, Juventud, 1936a.
- *Salón de té*, Madrid, La novela de una hora, 24 de abril de 1936b.
- “Un drama en el restaurante”, dentro de “TONO” y MIHURA, *María de la hoz*, Madrid, Ediciones Españolas, La novela del sábado, 4 de noviembre de 1939a, Núm.25, pp.60-69.
- *Cartas de un alférez a su madre*, Madrid, Ediciones Españolas, La novela del sábado, nº22, 14 de octubre de 1939b.
- *Entre el cielo y la tierra*, San Sebastián, La novela de Vértice, Febrero de 1939c.
- “Prólogo” a ORTIZ ECHAGÜE, *España. Pueblos y paisajes*, San Sebastián, Editora Internacional, 1939d.
- *Retrato de Santa Teresa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1939e.
- *Un drama en el restaurante*, en “TONO” y MIHURA, “María de la Hoz”, Madrid, Ediciones Españolas, 1939f.

#### 4.2.- Ediciones póstumas.

- *Una mujer en la calle*, Madrid, Ediciones españolas, 1940.
- *Vida de Martín Fierro y otros ensayos*, Buenos Aires, Institución Cultural Española, Serie Española de Validación Argentina, 1943.
- “El tesoro de la alcantarilla”, en DEL ARCO, Juan [pseudónimo de Francisco Mata],

- Novelistas españoles contemporáneos (antología)*, Madrid, Editorial Aldecoa, 1944, pp.100-113.
- *Los fantasmas del Museo del Prado*, Barcelona, Gustavo Gili, 1952.
  - *Una aventura en el tren*, Madrid, Cid, 1954.
  - *La afirmación española; El muchacho español; Los conquistadores*, Madrid, Aguilar, 1953 (Nota preliminar de Federico Carlos Sainz de Robles).
  - *Guía sentimental del País Vasco*, San Sebastián, Biblioteca Vascongada de Amigos del País, 1955.
  - “Prólogo” a BAROJA, Pío, *Las inquietudes de Shanti Andía*, Madrid, Aguilar, 1961.
  - *Las terceras de ABC*, Madrid, Prensa española, 1977 (Selección y Prólogo de Rafael Flórez).
  - *Miguel de Unamuno y José María Salaverría. Epistolario (1902-1935)*, San Sebastián, Instituto Dr. Camino de Historia Donostiarra / Fundación Social y Cultural KUTXA, 1995 (Prólogo y Edición de José Ignacio Tellechea Idígoras).
  - “El soñador arruinado”, “La muerte de mi doble” y “Fin de raza” en “CLARÍN”, NOEL, PÉREZ DE AYALA Y SALAVERRÍA, *Cuentos del 98*, Libros Clan, 1997.
  - *El río dinámico*, Bilbao, El Tilo, 2002 (Introducción y selección de Elías Amézaga. Epílogo de José Fernández de Sota).

#### 4.3.- Estudios sobre Salaverría.

- ALFARO, José María, “Recuerdo y angustia de Salaverría”, *ABC*, Madrid, 30 – 04 – 1940,
- AMÉZAGA, Elías, “El Nervión en Salaverría”, *Del 98 vasco*, Bilbao, Ediciones Beitia, 1998. p.115-116.
- —, “Introducción” a *El río dinámico*, Bilbao, El Tilo, 2002.
- AZORÍN, “Salaverría”, *ABC*, Madrid, 29 – 04 – 1952.
- —, “La vida no es sueño”, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1966, pp.701-706.
- BUENO, Manuel, “Para alusiones. El apostolado literario”, *ABC*, Madrid, 03 – 06 – 1930.
- CAMBA, Julio, “Salaverría y su atmósfera” *ABC*, Madrid, 30 – 04 – 1940,
- CAUDET ROCA, *Vida y obra de José María Salaverría*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972.

- CHABÁS, Juan, “José María Salaverría”, *Literatura Española Contemporánea (1898-1950)*, Madrid, Verbum, 2001 (Edición de Javier Pérez Bazo), pp.249-250.
- DÍAZ NAVARRO, Epicteto y GONZÁLEZ, José Ramón, “José María Salaverría”, *El cuento español en el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2002.
- DOMINGO, Eugenio, “Letras de América. Un notable libro sobre el libertador”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 de marzo de 1931, Núms.101-102.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, M., “Salaverría y la afirmación de España”, *ABC*, Madrid, 30 – 04 – 1940.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, W., “Lazarillo de almas”, *ABC*, Madrid, 30 – 04 – 1940.
- FLOREZ, Rafael, “Prólogo” a SALAVERRÍA, J. M., *Artículos aparecidos en ABC*, Madrid, Prensa española, 1977.
- GALARRAGA DE SALAVERRÍA, Amalia, “Los escritores vistos por su mujer. José María Salaverría”, *La Gaceta Literaria*, 15 de diciembre de 1928, Núm.48.
- GALINSOGA, Luis de, “Un paladín de España”, *La Vanguardia*, Barcelona, 29 de marzo de 1940.
- GAY, Julio, “Las estatuas. Reflexiones sobre la gloria. A José María Salaverría”, *ABC*, Madrid, 22 de septiembre de 1915.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, “José María Salaverría: Instantes”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1 de junio de 1927, Núm.11, p.4.
- —, “Libros y márgenes. Loyola y Salaverría”, *La Gaceta literaria*, Madrid, 15 de mayo de 1929, Núm.58.
- —, “Libros y márgenes. Sevilla y el andalucismo”, *La Gaceta literaria*, Madrid, 1 de julio de 1929, Núm.61.
- —, “Madrid – América. 3 raids literarios”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 de agosto de 1927, p.1.
- GONZÁLEZ BLANCO, Andrés, *Los contemporáneos (3ª serie)*, París, Garnier Hermanos, 1910, pp.45-86.
- MARQUINA, Eduardo, “Los sacos”, *España*, Madrid, 6 de enero de 1916.
- —, “Sobre las “piedras viejas”, para J.M. Salaverría”, *ABC*, Madrid, 17 de junio de 1910.
- MIQUELARENA, J., “Salaverría, articulista”, *ABC*, Madrid, 30 – 04 – 1940.
- NAVARRA ORDOÑO, Andreu, “Una geografía imperial: *Vieja España* de José María Salaverría”, *Revista de Literatura*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Tomo LXVII, nº 134, 2005.
- —, “Un programa político antieuropeísta: *La afirmación española* de José María Salaverría”,

*Sancho el Sabio*, Vitoria, Núm.24, 2006.

- —, “El orden de un Dios que no existe: las hagiografías de José María Salaverría (1873 – 1940)”, *La literatura, la iglesia y el reino de este mundo*, A Coruña, Pro Gallaecia Fovenda, s.f., pp.109-115.
- “Niséforo el Bueno”, *ABC*, Madrid, 22 de enero de 1909.
- “José María Salaverría”, *ABC*, Madrid, 21 de enero de 1910.
- PARDO BAZÁN, La Condesa de, “Algo de crítica. *Los conquistadores*”, *ABC*, Madrid, 30 – 12 – 1918.
- PÉREZ GALDÓS, “Prólogo” a SALAVERRÍA, José María, *Vieja España*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1907.
- PETRIZ RAMOS, Beatrice, *Introducción crítico-biográfica a José María Salaverría*, Madrid, Gredos, 1960.
- RUBIO, Jorge, “Un vasco analítico. Salaverría”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1 de julio de 1930, Núm.85, p.2.
- “Salaverría a la Argentina”, *ABC*, 24 de agosto de 1909.
- SÁINZ DE ROBLES, Federico, “Nota preliminar” a SALAVERRÍA, J. M., *La afirmación española; El muchacho español; Los conquistadores*, Madrid, Aguilar, 1953.
- —, *Raros y olvidados (La promoción de El cuento semanal)*, Madrid, Prensa Española, 1971, pp.55-58.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel, “José María Salaverría y la profesionalización del escritor”, *Revista de literatura*, LXV, 129, Madrid, CSIC, 2003, pp.145-165.
- SÁNCHEZ MAZAS, Rafael, “Reflexiones sobre el Fascismo. Carta a D. José María Salaverría”, *ABC*, Madrid, 14 – 11 – 1928.
- SELVA, Enrique, “Salaverría en la vorágine de su tiempo”, *Vencer no es convencer. Literatura e ideología del fascismo español*, Verbuert · Iberoamericana, 1998, pp.77-86.
- TELLECHEA IDÍGORAS, J. Ignacio, *Miguel de Unamuno y José María Salaverría. Epistolario (1902-1935)*, San Sebastián, Instituto Dr. Camino de Historia Donostiarra / Fundación Social y Cultural KUTXA, 1995.
- VERDAGUER, Mario, “Los libros. *Nuevos retratos*”, Barcelona, *La Vanguardia*, 9 de agosto de 1930.

#### 4.4- Obras de interés general.

- ABELLÁN, José Luis, *Historia del pensamiento español (5/II). La crisis contemporánea*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- ALONSO, Cecilio, “Textos efímeros del 98. Suplementos literarios de “El Pueblo”, “El Imparcial”, “El Liberal” y “El País”. Índices”, *Los Textos el 98*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2002, pp.13-111.
- ARANGUREN, José Luis, *La filosofía de Eugenio d’Ors*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981 (Introducción por José Luis Abellán).
- ARAQUISTAIN, Luis, *España en el crisol (Un Estado que se disuelve y un pueblo que renace)*, Barcelona, Minerva, 1920.
- —, *La revista “España” y la crisis del Estado liberal*, Santander, Servicio de Publicaciones Universidad de Cantabria, 2001 (Estudio preliminar por Ángeles Barrio).
- —, *El pensamiento español contemporáneo*, Buenos Aires, Losada, 1968.
- AYALA, Francisco, *El escritor y su imagen (Ortega y Gasset, Azorín, Valle-Inclán, Antonio Machado)*, Madrid, Guadarrama, 1975.
- —, *La retórica del periodismo y otras retóricas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985 (Prólogo de Rafael Lapesa).
- AZNAR SOLER, Manuel, “Bohemia, dandysmo y literatura en Valle-Inclán hacia 1900”, en *Valle-Inclán y el Fin de Siglo*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1997, pp.85-105.
- AZORÍN, *El paisaje de España visto por los españoles*, Madrid, Espasa-Calpe, 1946.
- —, *Parlamentarismo español*, Barcelona, Bruguera, 1968.
- —, *Política y literatura*, Madrid, Alianza, 1968.
- —, “El político (con un epílogo futurista)”, *Obras completas I*, Madrid, Aguilar, 1947.
- —, *Una hora de España*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1939.
- —, *Verano en Mallorca*, Palma de Mallorca, Panorama Balear, 1952.
- BAROJA, Pío, “Desde la última vuelta del camino. Memorias: El escritor según él y según los críticos” (1944), *Obras completas (Vol. VII)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949, pp.387-494.
- —, “Los germanófilos”, Madrid, *ABC*, 30-11-1916.
- —, *Las horas solitarias*, Madrid, Caro Raggio, 1982.
- —, *Juventud, egolatría*, Madrid, Caro Raggio, 1985.
- —, “Momentum catastrophicum” (1919), *Obras completas (Vol.V)*, Madrid, Biblioteca

- Nueva, 1949, pp.367-389.
- \_\_, “Nuestra guerra civil”, Madrid, *ABC*, 14-12-1916.
  - BASTERRA, Ramón de, *Cartas a Unamuno*, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1989 (Edición de José Ignacio Tellechea Idígoras).
  - \_\_, *Llama romance*, Bilbao, Diputación de Vizcaya, 1971 (Edición y prólogo de Guillermo Díaz-Plaja).
  - \_\_, *Los Navíos de la Ilustración*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1970 (Prólogo de Guillermo Díaz-Plaja).
  - \_\_, *La obra de Trajano*, Madrid, Calpe, 1921.
  - BERNAL MUÑOZ, José Luis, *¿Invento o realidad? La generación española de 1898*, Valencia, Pre-textos, 1996.
  - BLANCO AGUINAGA, Carlos, RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio y ZAVALA, Iris, *Historia social de la Literatura española (en lengua castellana) II*, Madrid, Castalia, 1978.
  - BLANCO AGUINAGA, Carlos, *Juventud del 98*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1970.
  - BONET, Juan Manuel, *Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza, 1995.
  - BUENO, Manuel, *España y la monarquía*, París, Minerva, 1925.
  - \_\_, “Habla la sensatez”, *Las Dominicales del Libre Pensamiento*, 30 de diciembre de 1904.
  - \_\_, *Jaime el Conquistador*, Madrid, La novela corta, 24 de febrero de 1917.
  - CALVO POYATO, José y MARTÍ VALLVERDÚ, Pep, *Antonio Maura*, Barcelona, Ediciones B, Barcelona, 2003.
  - CAMBA, Julio, *Alemania*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956a.
  - \_\_, *Sobre casi nada*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956b.
  - CASASSAS, Jordi, *La dictadura de Primo de Rivera (1923 – 1930). Textos*, Barcelona, Anthropos, 1983.
  - \_\_, *La fàbrica de les idees*, Catarroja, Editorial Afers, 2009.
  - \_\_ (coord.), *Els intel·lectuals i el poder a Catalunya*, Barcelona, Pòrtic, 1999.
  - CELMA VALERO, María Pilar, *Literatura y periodismo en las Revistas del Fin de Siglo. Estudio e Índices (1888 – 1907)*, Madrid, Ediciones Júcar, 1991.
  - CHARTIER, Roger, *Cultura escrita, literatura e historia*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2000.
  - \_\_, *Entre poder y placer. Cultura escrita y Literatura en la Edad Moderna*, Madrid, Cátedra, 2000.
  - \_\_ (ed.), *¿Qué es un texto?*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006.

- CORPUS BARGA, *Crónicas literarias*, Madrid, Júcar, 1985 (Edición de Arturo Ramoneda Salas).
- DARÍO, Rubén, *España contemporánea*, Madrid, Alfaguara, 1998.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *Modernismo frente a noventa y ocho*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966 (Prólogo de Gregorio Marañón).
- —, *La poesía y el pensamiento de Ramón de Bastera*, Barcelona, Juventud, 1941.
- ECHEVERRÍA, Esteban, *Obras escogidas*, Caracas, Ayacucho, 1991 (Selección, prólogo notas, cronología y bibliografía de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano).
- ESPINA, Antonio, *Luis Candelas, el bandido de Madrid*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996 (Edición de Jaime Más Ferrer).
- ESTÉBANEZ GIL, Juan Carlos, *Francisco Grandmontagne y la Generación del 98*, Burgos, La Olmeda, 1998.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, *En torno al 98. Política y Literatura*, Madrid, Editorial Jordán, 1948.
- FERRAGUT, Juan y BUENO, Manuel, *Alejandro Lerroux: símbolo y víctima de la República / De cara a un régimen*, Madrid, Imp. Sáez Hermanos, 1933.
- FIGUERES, J.M., *Història de l'anticatalanisme. El diari ABC i els seus homes*, Edicions el Mèdol, 1997.
- FOX, Inman, *Azorín: guía de la obra completa*, Madrid, Castalia, 1992.
- —, *Ideología y política en las letras de Fin de Siglo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.
- FUENTES FLORIDO, Francisco, *Poesías y poética del Ultraísmo*, Barcelona, editorial Mitre, 1989.
- GABRIELE, John P. (ed.), *Nuevas perspectivas sobre el 98*, Madrid, Iberoamericana, 1999.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Amor a Argentina (o el Genio de España en América)*, Madrid, Editora Nacional, 1948.
- —, *Arte y Estado*, Madrid, Gráfica Universal, 1935.
- —, *El genio antieconómico de España*, Madrid, 1954 (Conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid el 12 de febrero de 1954 y publicada en la *Revista de Economía*, Núms.27-28, Enero-Abril).
- —, *Genio de España. Exaltaciones a una resurrección nacional. Y del mundo*, Madrid, Ediciones de La Gaceta Literaria, 1932.
- —, *Notas marruecas de un soldado*, Madrid, Imprenta de Ernesto Giménez, 1923.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Nuevos retratos contemporáneos*, Madrid, Aguilar, 1989.
- —, *Obras completas, vol.XV. La ciudad. Madrid. Buenos Aires (1919-1956)*, Barcelona, Círculo



- de Lectores - Galaxia Gutenberg, 2002 (Edición de Ioana Zlotescu).
- \_\_, *Obras completas, vol. XIX. Retratos y biografías. Biografías de escritores (1930-1953)*, Barcelona, Círculo de Lectores - Galaxia Gutenberg, 2002 (Edición de Ioana Zlotescu).
  - \_\_, *Pombo*, Madrid, Trieste, 1986.
  - \_\_, *Retratos contemporáneos*, Madrid, Aguilar, 1989.
  - \_\_, *La sagrada cripta de Pombo*, Madrid, Trieste, 1986.
  - GONZÁLEZ ALCANTUD, José A.(Ed.) y LORENTE RIVAS, Manuel (Col.), *Pedro Antonio de Alarcón y la Guerra de África. Del entusiasmo romántico a la compulsión colonial*, Barcelona, Anthropos, 2004.
  - GRAMUGLIO, María Teresa (dir.), *Historia crítica de la Literatura argentina (vol.6). El imperio realista*, Buenos Aires, Emecé editores, 2002.
  - GRANDMONTAGNE, Francisco, *Los inmigrantes prósperos*, Madrid, Aguilar, 1933.
  - \_\_, *Origen del proceso argentino. Una gran potencia en esbozo*, Madrid, Diana Artes Gráficas, 1928.
  - \_\_, *Páginas escogidas*, Madrid, Aguilar, 1966.
  - \_\_, *El Ultraproteccionismo*, Haro, Imprenta de Visla e Iturbe, 1908.
  - GRANJEL, Luis S., *La Generación Literaria del 98*, Salamanca, Anaya, 1966.
  - GULLÓN, Germán, “El 98 por fuera y el Modernismo por dentro”, *Literatura Moernista y tiempo el 98. Actas del Congreso Internacional. Lugo, 17-20 e Noviembre de 1998*, Santiago de Compostela, 2000, pp.45-66.
  - JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Cartas. Antología*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, (Edición de Francisco Garfías).
  - \_\_, *Españoles de tres mundos*, Buenos Aires, Losada, 1958.
  - \_\_, *El modernismo – Apuntes de curso (1953)*, Madrid, Visor, 1999 (Edición de Jorge Urrutia).
  - LAÍN ENTRALGO, Pedro, *¿A qué llamamos España?*, Madrid, Espasa-Calpe, 1971.
  - \_\_, *España como problema*, Madrid, Aguilar, 1962.
  - \_\_, *La generación del 98*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.
  - \_\_, *Los valores morales del Nacionalindicalismo*, Madrid, Editora Nacional, 1941.
  - LASARTE DISHMAN, Amalia C., *Francisco Grandmontagne, un noventayochista olvidado; de Argentina a España*, Madrid, Betania, 1994.
  - LITVAK, Lily (ed.), *El modernismo*, Madrid, Taurus, 1975.
  - LÓPEZ CRIADO (ed.), *Julio Camba: el escritor y su circunstancia*, La Coruña, EIROLEG, 2002.
  - \_\_, *Literatura y Prensa*, La Coruña, Artabria, 2005.
  - MACHADO, Manuel, *Alma. Apolo*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1967 (Estudio y Edición de

Alfredo Carballo Picazo).

- —, *Del arte largo. Antología poética*, Barcelona, Lumen (Edición a cargo de Luisa Cotoner).
- MAEZTU, Ramiro de, *El arte y la Moral. Discurso leído ante la Academia de Ciencias Morales y Políticas en el acto de su recepción*, Madrid, Imprenta Castilla, 1932.
- —, *Artículos desconocidos (1897 – 1904)*, Madrid, Castalia, 1977 (Edición de Inman Fox).
- —, *La crisis del humanismo*, Barcelona, Minerva, 1919.
- —, *Debemos a Costa*, Zaragoza, Tipografía de Emilio Castañal, 1911.
- —, *En vísperas de la tragedia*, Madrid, Cultura Española, 1941 (Prólogo de José María de Areilza).
- —, *España y Europa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1959.
- —, *El espíritu de la economía Ibero-americana*, Madrid, Publicaciones de la Revista de las Españas, 1926?, Núm.4.
- —, *Frente a la República*, Madrid, Rialp, 1956 (Selección y estudio preliminar de Gonzalo Fernández de la Mora).
- —, *Hacia otra España*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997 (Introducción de Javier Varela).
- —, *Hispanismo*, Barcelona, Publicaciones Peña Blanca, 1934.
- —, *Liquidación de la monarquía parlamentaria*, Madrid, Editora Nacional, 1957 (Edición preparada por Vicente Marrero).
- —, “La misión Grandmontagne”, *El País*, Madrid, 21 de noviembre de 1903.
- —, *Norteamérica desde dentro*, Madrid, Editora Nacional, 1957.
- MAINER, José-Carlos, *Años de vísperas. La vida de la cultura en España (1931 – 1939)*, Madrid, Espasa-Calpe, 2006.
- —, *La Corona hecha trizas (1930-1960)*, Barcelona, PPU, 1989.
- —, *La Edad de Plata (1902-1939)*, Madrid, Cátedra, 1999.
- —, *Falange y literatura*, Barcelona, Labor, 1971.
- —, *Historia y Crítica de la Literatura Española VI. Modernismo y 98*, Barcelona, Crítica, 1980.
- —, *Regionalismo, burguesía y cultura. Los casos de Revista de Aragón (1900-1905) y Hermes (1917-1922)*, Barcelona, A. Redondo, Editor, 1974.
- —, “Los retratos literarios de Antonio Machado: Retórica y significación de un género español”, en *Antonio Machado Hoy*, Sevilla, Ediciones Alfar, 1990, pp.33-46.
- MARRERO, Vicente, *Maeztu*, Madrid, Ediciones Rialp, 1955.
- NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Edaf, 1998 (Prólogo de Agustín Izquierdo).
- ORS, Eugeni d', *Glosari*, Barcelona, Edicions 62, 1982.

- \_\_, *Nuevo glosario*, Madrid, Aguilar, 1947 (vols.I,II y III).
- \_\_, *Tima i la Guerra Gran*, Barcelona, Barcelona, Planeta, 1988.
- \_\_, *Tres horas en el Museo del Prado*, Madrid, Rafael Caro Raggio, 1926?
- \_\_, *El Valle de Josafat*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998 (Prólogo de Rafael Alvira, Edición de Ángel d'Ors y Alicia García-Navarro).
- ORTEGA Y GASSET, José, *La Deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa-Calpe, 2002 (Prólogo de Valeriano Bozal).
- \_\_, *La rebelión de las masas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1993.
- \_\_, *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Espasa-Calpe, 2003 (Introducción de Manuel Granell).
- PEMÁN, José María, *Cartas a un escéptico en materia de formas de gobierno*, Burgos, Cultura Española, 1937.
- \_\_, *Hombre nuevo*, Madrid, Escelicer, 1962, Colección Teatro n° 333.
- \_\_, *Metternich*, Madrid, Escelicer, 1962, Colección Teatro n° 315.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón, *Escritos políticos*, Madrid, Alianza (Presentación de Paulino Garagorri).
- PÉREZ DE LA DEHESA, Rafael, *El grupo Germinal: una clave del 98*, Madrid, Taurus, 1970.
- \_\_, “Editoriales e ingresos literarios a principios de siglo”, *Revista de Occidente*, Núm.71, Febrero, 1969, pp.217-228.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Península, 1999 (Edición de Laureano Bonet).
- \_\_, *El equipaje del rey José*, Madrid, Hernando, 1969.
- \_\_, *La de San Quintín / Electra*, Madrid, Cátedra, 2002 (Edición de Luis F. Díaz Larios).
- PÉREZ LÓPEZ, Manuel M<sup>a</sup>, *Azorín y la literatura española*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1974.
- PONTE FAR. José A., “Valle-Inclán, personaje literario”, en *Valle-Inclán y el Fin de Siglo*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1997, pp.125-130.
- PRIMO DE RIVERA, José Antonio, *Obras completas*, Madrid, Ediciones de la Vicesecretaría de Educación Popular de F.E.T. y de las J.O.N.S., 1945 (Recopilación y ordenación de Agustín del Río Cisneros y Enrique Conde Gargollo).
- \_\_, *Textos revolucionarios*, Barcelona, Ediciones 29, 1980 (Selección y prólogo de Ramón

Hervás).

- QUINN, David, “La Generación del 98: una nueva perspectiva”, *El 98 se pasea por el Callejón el Gato: proceso a una generación*, Murcia, Ayuntamiento de Murcia / Editorial Aguaclara, 1999, pp.33-41.
- RAMOS PÉREZ, Demetrio, “La expresión nacionalista de Rivadavia en el momento naciente de 1816”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, nº 83, vol.3, 1986, pp.347-367.
- RÓDENAS, Domingo (ed.), *Prosa del 27*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000.
- RODRÍGUEZ – FISCHER, Ana, *Narrativa breve del siglo XX*, Barcelona, Hermes, 1998.
- RUSIÑOL, Santiago, *L'illa de la calma*, Barcelona, Selecta, 1982.
- SALINAS, Pedro, *Literatura Española Siglo XX*, Madrid, Alianza, 1970.
- SÁNCHEZ MAZAS, Rafael, “Maeztu y los vascos”, en *Vaga memoria de cien años y otros papeles*, Bilbao, El Tilo, 1993, pp.275-276.
- SEGURA COVARSI, E., *Índice de la Revista de Occidente*, Madrid, CSIC, 1952.
- SELVA, Enrique, *Pueblo, Intelligentsia y conflicto social. En la resaca de un centenario*, Alicante, Edicions de Ponent, 1998.
- SENABRE, Ricardo, “98 y 27: Acciones y reacciones”, en *Ecos de la generación del 98 en la del 27*, Madrid, Ediciones Caballo Griego para la Poesía, 1998.
- SERNA, Mercedes, *Crónicas de Indias*, Madrid, Cátedra, 2000.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, México D.F., Editorial Porrúa, 2000.
- SOLER I SABATÉ, Josep M. (coord.), “Dossier. 1898: una visió crítica”, *Afers. Fulls de Recerca i Pensament*, Núm.31, Vol.13, Catarroja, 1998.
- SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo, *Leopoldo Alas y el fin de siglo*, Barcelona, PPU, 1988.
- —, *Miguel de Unamuno: Artículos en “Las Noticias” de Barcelona (1899 – 1902)*, Barcelona, Lumen, 1993.
- —, “Miguel de Unamuno y la revista barcelonesa *Iberia* (1915-1916)”, en SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo y CRISTINA CARBONELL, Marta (eds.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova* (vol. II), Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, pp.725-775.
- —, *Viajeros en Barcelona*, Barcelona, Planeta, 2005.
- TELLECHEA IDÍGORAS, Juan Ignacio, *El vasco Francisco Grandmontagne. Sus cartas a Miguel de Unamuno*, San Sebastián, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1990.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel, *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Madrid, Tecnos,

1971.

- UNAMUNO, Miguel de, *En torno a las artes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- —, *En torno al casticismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996 (Introducción de Jon Juaristi).
- —, *Epistolario inédito* (vols. I y II), Madrid, Espasa-Calpe, 1991 (Edición de Laureano Robles).
- —, *El espejo de la muerte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977.
- —, *Poesías*, Madrid, Cátedra, 1997 (Edición de Manuel Alvar).
- —, *Recuerdos de niñez y mocedad*, Madrid, Alianza, 2002.
- —, *Sensaciones de Bilbao*, Bilbao, Ediciones Nájera, 1976.
- —, *Ver con los ojos y otros relatos novelescos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
- —, *Visiones y comentarios*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del, *La lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995 (Edición de Francisco Javier Blasco Pascual).
- —, *Varia. Artículos, cuentos, poesía y teatro*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998 (Edición de Joaquín del Valle-Inclán).
- VERDAGUER, Mario, “Los libros. Chopin y George Sand a la Cartoixa de Valldemossa”, *La Vanguardia*, 2 de enero de 1931.
- —, *El marido, la mujer y la sombra*, Barcelona, Editorial Lux, 1927.
- VILANOVA, Antonio y SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (eds.), *La crisis española de Fin de Siglo y la Generación del 98. Actas del Simposio Internacional* (Barcelona, noviembre de 1998), Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1999.
- VILLACANA, José Luis, *Ramiro de Maeztu y el ideal de la burguesía en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000.
- VILLANUEVA, Darío, “Crítica Literaria y Literatura Española del Siglo XX”, *El Polen de Ideas*, Barcelona, PPU, 1991.
- ZAMBRANO, María, *Unamuno*, Barcelona, Random House Mondadori, 2003 (Edición e introducción de Mercedes Gómez Blesa).