

## RELACIONES ENTRE LITERATURA Y PERIODISMO: IMPLICACIONES HISTÓRICAS (Y EN PÁGINAS INTERIORES, LARRA, GALDÓS Y UMBRAL)

ÁNGEL ESTÉVEZ MOLINERO  
Universidad de Córdoba

### RESUMEN

El presente artículo, como ya el título sugiere, analiza las relaciones entre la literatura y el periodismo desde una perspectiva histórica, teniendo en cuenta al efecto los distintos niveles retórico-estilísticos, genéricos y pragmáticos de la escritura. Se parte para ello de esa época que marca el tránsito de la prehistoria periodística a la forma y concepto de los periódicos actuales. Se proponen como ejemplo los casos de Larra, en el inicio de la trayectoria; de Galdós, en la transición intersecular, y de Umbral, en nuestros días. La conclusión, al hilo de las implicaciones y disimulaciones que se observan, permite apreciar que tal relación es la historia de un progresivo y fructífero encuentro.

«El mundo del periodismo —recuerda J. Acosta Montoro—, en sus orígenes y en las épocas de su primer desarrollo, fue el mundo de la literatura»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> ACOSTA MONTORO, JOSÉ (1973), *Periodismo y literatura*, I, Madrid, Guadarrama, p. 51, quien precisa: «Desde su origen los periódicos abrían sus páginas a novelistas y ensayistas, a todas las gentes de letras que podían escribir un artículo, un comentario, una crítica con toda rapidez y

Y lo fue —precisamos— no sólo por acoger en su cauce textos literarios o por reseñar y publicitar obras literarias, sino porque el periodista era casi en exclusiva un literato. Esta situación parece implicada, por lo demás, en el propio trasvase semántico de la palabra «prensa», que, si había servido para denominar la industria de los libros, acabará refiriéndose a los periódicos como la producción básica de dicha industria. En efecto, ya en el siglo XVIII, desde la creación del *Diario de los literatos* (1737), puede constatarse cómo «gran parte de la prensa se pone al servicio del libro, dándolo a conocer, favoreciendo su difusión con muchísima más eficacia de la que se puede esperar de los catálogos publicados por las casas editoriales para los libreros y los particulares», según señala François López<sup>2</sup>. Además, los periódicos —en esta prehistoria (siglo XVIII y principios del XIX) de su evolución hacia la forma que hoy presentan y el concepto que de ellos hoy tenemos— se veían obligados a subsanar la escasez de noticias con relatos, comentarios, artículos diversos, etc.; a incluir textos de autores clásicos como Jorge Manrique, Juan del Encina, Torres Naharro, fray Luis de León, Góngora, Quevedo, Gracián...<sup>3</sup>; o a insertar en sus hojas, compitiendo con los debates sobre el teatro, traducciones y críticas de novelas<sup>4</sup>.

La presencia de lo literario en los periódicos, así pues, se diversifica entre la información bibliográfica, la crítica de libros, la literatura como creación, el rescate de textos antiguos u olvidados, sin pasar por alto que la llamada «bata-

---

costrarlos con la misma celeridad». Para ver la evolución del periodismo desde el siglo XVIII a 1936 resulta imprescindible el estudio de SEOANE, MARÍA CRUZ (1983-96): *Historia del periodismo en España*, 3 vols., Madrid, Alianza Universidad. En lo que concierne a las últimas décadas, véase BARRERA, CARLOS (1995): *Sin mordaza. Veinte años de periodismo en democracia*, Madrid, Eds. Temas de Hoy.

<sup>2</sup> LÓPEZ, FRANÇOIS (1990): «Las obras extranjeras anunciadas en la *Gaceta de Madrid*. Estudio diacrónico. Elementos de una estadística», en *Periodismo e Ilustración en España. Estudios de Historia Social*, Madrid, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, p. 303.

<sup>3</sup> Sirva como ejemplo ilustrativo el *Cajón de satre literario*, de Mariano Nifo, con siete volúmenes en los años 1760-61, que se reimprimen en seis en 1781. Es suficientemente elocuente, al respecto, el catálogo de 5.422 entradas recogido por AGUILAR PIÑAL, FRANCISCO (1981): *Índice de las poetas publicadas en los periódicos españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC; puede verse asimismo BAUTISTA MALILLOS, MARÍA TERESA (1988): *Poesías de los siglos XVI y XVII impresas en el siglo XVIII*, Madrid, CSIC.

<sup>4</sup> En el plano de las traducciones cabe recordar el *Novelero de los estrados y tertulias y diario universal de las bagatelas* (1764), dirigido principalmente a las mujeres por ser el público mayoritario de novelas; sobre la crítica de novelas, en abierto cambio de actitudes negativas anteriores hacia una mayor atención y un mayor espacio en el tratamiento, debe mencionarse el *Correo literario de la Europa* (1781-82; 1786-87), que «viene e representar, al comienzo de los años ochenta, el papel de un intermediario más con respecto a la novela europea, y particularmente a la francesa, en España», al decir de ALONSO SEOANE, M.<sup>a</sup> JOSÉ (1990): «La novela en el *Correo literario de la Europa*», en *Periodismo e Ilustración en España. Estudios de Historia Social*, op. cit., p. 25.

lla del teatro» en el siglo XVIII se libró prioritariamente en el campo de los periódicos<sup>5</sup>. Junto a éstos, hay un aspecto, —fruto de esas tensiones internas y hasta de los condicionamientos externos que inflexionan la relación del periodismo y la literatura— que, ya observable en el siglo XVIII, será un rasgo constante y fructífero de dicha vinculación; me refiero a la incidencia del medio sobre la escritura, concretada en «la ficción epistolar, tan adecuada a los condicionamientos de la prensa periódica, [que] adquiere un desarrollo importante en el XVIII»<sup>6</sup>; el ejemplo, al respecto, entre otros muchos que no llegan a conformarse luego en tomo, lo ponen las *Cartas marruecas*, de Cadalso. Pero, si ya es de por sí destacable esa mediatización del canal en la escritura, no lo es menos el hecho de que las *Cartas* —retenidas por causa de la censura— se publiquen póstumamente, a los catorce años de concluida su redacción, y que aparezcan por entregas a finales de 1788 y durante 1789 en el *Correo de Madrid*. Ambos datos —incidencia de la censura y publicación por entregas— marcarán la interrelación de periodismo y literatura en un doble sentido: por una parte, el acecho de la censura convertirá dicha interrelación en una historia de implicaciones y (di)simulaciones; por otra, el diseño por entregas repercutirá a afectos prácticos al tiempo que impondrá determinadas estrategias pragmáticas conducentes a mantener, de entrega a entrega, la atención del lector. Cuando abandonamos el estadio de la prehistoria y nos adentramos en el siglo XIX, estos aspectos irán adquiriendo unos perfiles progresivamente más nítidos. Las *Cartas marruecas*, en cualquier caso, constituyen una muestra fehaciente de esa simbiosis que arroja la presentación de la realidad inmediata con el juego de la ficción (del manuscrito, de los personajes...) y con la oportuna explotación de los resortes pragmáticos, pues, como advierte el propio autor en la «Introducción», el mayor éxito de «esta especie de críticas debe atribuirse al método epistolar, que hace su lectura más cómoda, su distribución más fácil, y su estilo más ameno»<sup>7</sup>. De Cadalso, con el transcurso de una educación ilustrada, el salto hasta Mariano José de Larra no se antoja tan brusco, a pesar del medio siglo que separa sus respectivas obras<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Esta diversificación puede verse de un modo más pormenorizado en FREIRE LÓPEZ, ANA M.ª (1995): «Prensa y creación literaria en el XVIII español», *EPOS/Revista de Filología*, pp. 218-22. Son asimismo de interés, para la periodización de la prensa y el papel de la crítica en el XVIII, los estudios, respectivamente, de GUINARD, PAUL (1973): *La presse espagnole de 1737 à 1791. Formation et signification d'un genre*, Paris, Institut d'Études Hispaniques, y CASTAÑÓN, JESÚS (1973): *La crítica literaria en la prensa española del siglo XVIII*, Madrid, Taurus.

<sup>6</sup> FREIRE LÓPEZ, ANA M.ª, *op. cit.*, p. 222.

<sup>7</sup> CADALSO, JOSÉ (1982): *Cartas marruecas y Noches lúgubres*, 6ª ed., a cargo de J. Arce, Madrid, Cátedra.

<sup>8</sup> Ha escrito SEBOLD, RUSSEL P. (1974): *Cadalso, el primer romántico «europeo» de España*, Madrid, Gredos, p. 236, que las *Cartas Marruecas* constituyen «un documento humano de consi-

Con Larra, a caballo entre los últimos años de la década ominosa y la transición del absolutismo al liberalismo, llega «el gran acontecimiento periodístico, único que pone a la prensa española a la altura universal en cuanto a la calidad de sus periodistas»<sup>9</sup>. A la altura de esos años, España no había tenido un Jonh Walker, creador en 1788 del *The Times*, ni había de tener un Emile de Girardin, fundador en 1836 de *La Presse*, pero sí iba a conocer el tránsito de la prehistoria periodística a la forma y concepto de los periódicos actuales; el cambio cualitativo es tan descarado y radical que María Cruz Seoane lo ejemplifica con una imagen elocuentemente gráfica: «aquellos «papeles públicos» [que desaparecen tras la muerte de Fernando VII] guardan con nuestros periódicos una relación semejante a la del *australopithecus* con el hombre actual»<sup>10</sup>. Una serie de razones, que sobrepasan los objetivos de este artículo, favorecen este nacimiento —más que renacimiento— de la prensa. Después de Waterloo, en efecto, con la consolidación de la burguesía y el asentamiento de las tendencias básicas del capitalismo moderno, la empresa establece sus propias reglas, al margen de las circunstancias humanas personales; la concepción del periódico como negocio, el afán de prosperidad, de ampliación comercial y de triunfo, la captación de suscriptores y anunciantes —sin que el anuncio perturbe la expresión literaria e informativa—, se orientan a conseguir un producto atractivo y diversificado, por una parte, al tiempo que, por otra, desplazan la producción literaria hacia la industrialización de la literatura<sup>11</sup>. Añádase lo que la competitividad empresarial conlleva de competencia profesional, así como la dimensión prioritariamente comunicativa que impregna el uso del idioma cara a un público más amplio y heterogéneo. En esta línea, conviene subrayar dos

---

derable valor artístico que por su forma de expresión, su manera de enfrentarse con el *problema de España* y el cálido atractivo que ejerce sobre el lector, debe compararse con los ensayos de M. José de Larra, Joaquín Costa, Ángel Ganivet y Miguel de Unamuno».

<sup>9</sup> ACOSTA MONTORO, JOSÉ (1973): *Literatura y periodismo*, I, *op. cit.*, p. 259.

<sup>10</sup> SEOANE, MARÍA CRUZ, *Historia del periodismo en España*, II, *op. cit.*, p. 16, y prosigue: «El renacimiento de la prensa tras la década «ominosa» es en este sentido en realidad un nacimiento. Un periódico de 1835 tiene ya un cierto aire actual. El tamaño, la distribución de secciones, la confección, la aparición del anuncio comercial... hacen de periódicos como *El Español* o el *Eco del Comercio*, no ya un antecedente, sino un antepasado directo de los nuestros (...). En 1836, con el *Semanario Pintoresco*, hace su aparición la revista ilustrada de divulgación y entretenimiento, con lo que se completa el panorama de la prensa adulta y moderna».

<sup>11</sup> Cfr. ACOSTA MONTORO, JOSÉ (1973): *Periodismo y literatura*, I, *op. cit.*, pp. 243-44; menciona, a propósito, el caso de Emile Girardin, «tan mal escritor como buen hombre de negocios», y el hecho histórico de fijar la suscripción de su periódico, *Le Presse*, en 40 francos anuales, a mitad del precio de los demás, cubriendo las pérdidas derivadas de ello con anuncios; el resto de los periódicos le imitan y, diez años después, los 70.000 suscriptores que había en Francia pasan a ser 200.000.

consecuencias: que el escritor ya no es el propietario indiscutible de la palabra, pues tras la Revolución Francesa, en aras de la comunicación, otros hombres usufructúan el lenguaje del escritor con fines políticos, y que las carreras política y literaria se unen, ya que, como señala Hausser, «los valores literarios son considerados como las premisas obvias de esa carrera política», cuyo punto de salida es el periódico<sup>12</sup>.

Que el periódico es el «comienzo usual y la forma típica de la profesión literaria» por estos años, que constituye «un puente hacia la política» y que puede garantizar unos ingresos importantes, es algo que certifica la peripecia personal de Larra; ahora bien, junto a esta peripecia, hay que situar las urgencias históricas de la época en que vivió y la nueva percepción de la realidad que acompaña a los avances tecnológicos. Si aquéllas —con la censura como espada de Damocles— inciden en la faceta editora y literaria de Larra, no es menos evidente —e incluso estilísticamente más— la influencia que ejerce la presión del progreso; se nos antoja tan significativa como esclarecedora la reflexión siguiente —no exenta de cierto rictus irónico— del propio escritor:

Los hechos han desterrado las ideas. Los periódicos, los libros. La prisa —la rapidez, diré mejor—, es el alma de nuestra existencia, y lo que no se hace de prisa en el siglo XIX, no se hace de ninguna manera; razón por la cual es muy de sospechar que no hagamos nunca nada en España. Las diligencias y el vapor han reunido a los hombres de todas las distancias; desde que el espacio ha desaparecido en el tiempo, ha desaparecido también en el terreno. ¿Qué significaría, pues, un autor formando a pie firme un libro, detenido él solo en medio de la corriente que todo lo arrebata? ¿Quién se detendría a escucharle? En el día es preciso hablar y correr a un tiempo, y de ahí la necesidad de hablar de corrido, que todos desgraciadamente no poseen. Un libro es, pues, a un periódico lo que un carromato a una diligencia.<sup>13</sup>

La extensión de la cita, como puede apreciarse, está plenamente justificada y, a poco que se la escudriñe, permite extraer, al menos, tres consecuencias

---

<sup>12</sup> HAUSSER, ARNOLD (1968): *Historia social de la literatura y el arte*, III, Madrid, Guadarrama, p. 21; como aún precisa el propio Hausser, *op. cit.*, p. 25, «los jóvenes de talento, a los que se les cierra la carrera política por falta de medios, se dedican al periodismo; éste es el comienzo usual y la forma típica de la profesión literaria. Como periodistas se construyen no sólo un puente hacia la política y la literatura auténtica, sino que con frecuencia se aseguraron también por medio de la actividad periodística una influencia considerable y unos ingresos importantes».

<sup>13</sup> LARRA, MARIANO JOSÉ DE (1992): *Un periódico nuevo*, en *Artículos varios*, ed. de E. CARRERA CALDERÓN, Madrid, Castalia, 1992, p. 446; citaremos en lo sucesivo por esta edición, indicando el artículo y, entre paréntesis, la página correspondiente.

de esa rapidez que altera las coordenadas espacio-temporales y, resultativamente, la percepción/presentación de la realidad inmediata; en primer lugar, que importan más los hechos —esto es, la realidad suceptible de pegarse a la tinta— que las ideas; en segundo lugar, que resulta el periódico un medio más ágil y adecuado que el libro para discurrir al compás de esa «corriente que todo lo arrebat», y que impone, por lo mismo, los tipos discursivos apropiados; en tercer lugar, que la «necesidad de hablar de corrido» conlleva unas determinadas condiciones estilísticas y pragmáticas. ¿Es por ello que Larra se declara, en el artículo *Yo quiero ser cómico*, «fíel cronista de los usos y costumbres de mi siglo» (p. 359)? ¿Es por ello un maestro consumado del artículo y del cuadro de costumbres? ¿Y por ello su estilo «somete progresivamente el idioma a una prueba continua de posibilidades expresivas»<sup>14</sup>? Digamos, por lo pronto, que el periodismo se va configurando genéricamente, al arrimo de la literatura, como consecuencia de las presiones internas y de los condicionamientos externos que sobre él, como sobre la literatura, gravitan. Además, la relación de periodismo y literatura empieza a ser, de un modo más sutil y permeable, una historia de implicaciones y disimulaciones.

Larra es, antes de nada y casi en exclusiva, periodista; sólo tangencial y secundariamente es poeta, novelista y dramaturgo de categoría —quede claro— mediocre<sup>15</sup>. Como periodista eleva al ámbito de lo literario todo cuanto roza su pluma, bien en su condición de crítico de obras literarias y escénicas —sus trabajos más numerosos—, bien como comentarista político o como escritor costumbrista, faceta ésta que menos cultivó, pero cuyos cuadros son «los que conservan mayor frescura y permanencia, sin amarillear ni marchitarse» (*íd.*, p. 113). De hecho, si el artículo periodístico ingresa en la historia de la literatura española es gracias a Larra, como reiteradamente se ha dicho; de la misma manera que, en reciprocidad, el periodista Larra es canonizado literariamente gracias a sus artículos. Ahora bien, en la perspectiva que nos importa, conviene prestar atención a aquellos aspectos —tensiones internas y condi-

<sup>14</sup> LORENZO-RIVERO, LUIS (1988): *Larra: técnicas y perspectivas*, Madrid, Porrúa; el libro recorre los diversos procedimientos retórico-estilísticos desplegados por Larra. En cualquier caso —y de elegir el lenguaje más adecuado a cada caso se trata—, su «estilo suele ser claro, directo, evidente y muy gráfico. Es decir, hace ver con admirable exactitud las cosas que describe. Y desde luego, muy sencillo (...). Su lenguaje resulta, pues, inteligible tanto para el hombre culto como para el que posea tan sólo una cultura media», según explica CORREA CALDERÓN, EVARISTO (1992): «Introducción» a Mariano José de Larra, *Artículos varios*, *op. cit.*, p. 79.

<sup>15</sup> Dice oportunamente CORREA CALDERÓN, EVARISTO (1992), en la ya citada «Introducción» a Mariano José de Larra, *Artículos varios*, p. 112, que las obras de Larra en estos géneros no «añadirían a su nombre la más ínfima gloria y hubieran dejado a su autor reducido a un oscuro escritor, cuya accidentada vida transcurrió, a comienzos del siglo XIX, entre tantos como entonces cultivaban las letras».

cionamientos externos— que configuran genéricamente el artículo y favorecen la vinculación de periodismo y literatura.

Uno de los condicionamientos externos que mediatiza más a un escritor implicado en la realidad inmediata —«Los hechos han desterrado las ideas»—, y más si vive de la profesión, es sin duda la censura. A dos meses escasos de su muerte, el 25 de diciembre de 1836, Larra publica su artículo *Horas de invierno*, donde incluye una confesión que se cita con la misma reiteración que se trunca y manipula: «Escribir como escribimos en Madrid es tomar una apun-tación, es escribir un libro de memorias, es realizar un monólogo desesperante y triste para uno solo. Escribir en Madrid es llorar [subrayamos], es buscar voz sin encontrarla como una pesadilla abrumadora y violenta». La confesión, evidentemente, no se refiere a posibles estrecheces económicas, sino que apunta, junto a la vorágine de su crisis personal y de las circunstancias políticas de España, también a los condicionamientos —más o menos exagerados por su parte- de la censura<sup>16</sup>. Existen, sin embargo, datos incontestables al respecto. En 1828 aparecen sus primeros artículos en los cinco cuadernos de *El Duende satírico del día*, que es suspendido un año después por el gobierno; a lo largo de 1830, debido a la censura, no publica artículos satíricos; retomará la vena satírica en 1832 con su segundo periódico, *El Pobrecito Hablador*, que se prohíbe un año después. Frente a estas actuaciones de la censura, se antoja consecuente que no sólo se refugie en el seudónimo cuando traduce algunas comedias francesas o escribe artículos para otras publicaciones, sino que, para implicar sus puntos de vista sobre la realidad, recurra a estrategias disimuladoras, refractivamente especulares, como la elección de terceras personas/personajes que convierten el «yo activo» de quien recorre y explora la realidad en un «yo pasivo» que escucha y observa; se trata, como es obvio, de inventar la realidad, de armonizar cervantinamente experiencia e imaginación, de re-crear pespectivistamente los hechos extratextuales con el objetivo —se lo hemos oído a García Márquez— de volver a crear la realidad, por lo que, en este sentido, «nunca hay ficción»;

---

<sup>16</sup> Conviene recordar, en este sentido, que por esas fechas Larra era sin duda el periodista español mejor pagado, como se desprende de lo que él mismo escribe a sus padres: «Soy redactor de *El Español*, con 20.000 reales al año y la obligación de dar dos artículos por semana. El primero de estos ya ha visto la luz y parece que sigo haciendo fortuna»; además, como prueba de su desahogo económico, se compromete a regularizar «mis envíos de dinero a ustedes, formándoles un sueldo al mes que pueda ayudarles a sufrir la mala paga de ese pueblo», *apud* CORREA CALDERÓN, EVARISTO (1992): «Introducción» a *Artículos varios*, *op. cit.*, pp. 46-47. Con respecto a la censura, procede matizar «que acaso exagerase un tanto el mimado, por temido, escritor Larra, encubierto en sus varios seudónimos, porque por muy severa y exigente que la censura fuese, él podía permitirse, unas veces velada y otras crudamente, decir cuanto le viniese en gana» (*id.*, p. 47); la censura, no obstante, y la «autocensura» para sortear a aquélla, es algo que gravita sobre su obra; véase a propósi-to nota 24.

como ha comentado Umbral a propósito del artículo *¿Quién es el público...?*, «sólo con esta in-versión/in-vención ha establecido la clave sarcástica de todo el artículo y de las frases que lo enderezan»<sup>17</sup>; de éste —añadimos— y de otros muchos.

Un ejemplo más que nos parece muy ilustrativo en este jugo de implicaciones y disimulaciones entreverado de periodismo y literatura es su novela *El Doncel de don Enrique el Doliente*, escrita tras el cierre del *El Pobrecito Hablador* y publicada por entregas en el primer trimestre de 1834. Si ya es destacable que la literatura —la novela— amolde su estructura por entregas a las convenciones que, por razones prácticas y pragmáticas, exige el canal periodístico, no lo es menos que Larra, bajo la disimulación de unos referentes medievales, implique sutilmente referencias contemporáneas; y no me refiero tanto a lo que pueda haber de trasposición autobiográfica, cuanto a las anacronías que suscitan las remisiones a la realidad del siglo XIX, gracias a lo cual la obra trasciende el puro nivel de lo que, por histórico y circunstancial, hubiera quedado en pura anécdota. Ha escrito al respecto Luis Goytisolo: «*El doncel* es un *sueño diurno*, sólo que al dar forma novelesca a ese sueño, contradice la realidad que nos ofrece en sus artículos. Y, lo que es peor, incurre en el reproche que, como crítico, dirige a los escritores que ven el mundo, no tal cual es, sino tal y como quisieran que fuese»<sup>18</sup>. No es la única vez, por cierto, en que Larra se contradice con alguno de sus reproches; ni es mejor o peor, escrituralmente, que incurra en lo mismo que reprocha. Sencillamente en *El Doncel* —al margen de su discutible calidad literaria— lo que Larra ha hecho es disimular su implicación en la realidad mediante el ardiz novelesco; del mismo modo que somete externamente la novela a la práctica y pragmática de la estructura periodística por entregas.

Ahora bien, ¿cuál es esa realidad, novelescamente contradicha, que Larra nos ofrece en sus artículos? Y, sobre todo, ¿cuáles son las características del artículo, que se hace como género en el periódico y se adentra, desde él, en la historia de la literatura? La materia, en cualquiera de sus variantes, es la realidad contemporánea: la crítica de obras recién estrenadas como *La conjuración de Venecia*, *Abén Humeya*, *Los amantes de Teruel*, *El trovador*, etc.; el comentario satírico y mordaz de la situación política, con un valor hoy más testimonial

<sup>17</sup> UMBRAL, FRANCISCO (16-II-1987): «El Voltaire español», *El País*, p. IV.

<sup>18</sup> GOYTISOLO, LUIS (1987): «El mal novelista de *El doncel*», en *El País*, núm. cit., p. II. En relación con el componente autobiográfico de la obra, CORREA CALDERÓN, EVARISTO (1992): «Introducción» a *Artículos varios*, op. cit., p. 40, señala: «Acercando la escena a su tiempo, actualizándola, tanto como *Macías*, el drama hubiera podido titularse *Fígaro* y llamarse el personaje de la novela *El Doncel de Don Enrique el Doliente*, Mariano José de Larra».

que literario; en fin, los cuadros de costumbres animados, «con los usos y costumbres» de la España de su tiempo. Y es aquí donde el artículo, genuinamente periodístico, se hace género literario. No es el momento de especular sobre qué es el costumbrismo, pues, según qué perspectiva se adopte, puede remontarnos a los comienzos de nuestra literatura o circunscribirnos, en el sentido restringido que ahora importa, a la aparición de la prensa periódica<sup>19</sup>. Nos parece más interesante retener la idea de que un costumbrista, por contraste con los escritores barrocos, los neoclásicos o los románticos, «es un realista que toma de la vida misma los elementos de su arte, sin que se le ocurra apelar a la fantasía y a la deformación estilística como recurso»<sup>20</sup>. El cuadro resultante se convierte así en una miniatura textual que refleja especularmente el espacio nutricional y ese amplio texto en que consiste la cultura en general. El periódico de este modo, gracias al artículo de costumbres, se constituye en un medio que vincula —al tiempo que se vincula con— la vida y el arte, la realidad y la literatura. Pero esta vinculación no es fácil, como sabe el propio Larra: «Por lo que del género hemos apuntado en general —escribe—, puede deducirse cuán difícil sea acertar en un ramo de literatura en que es indispensable hermanar la más profunda y filosófica observación con la ligera y aparente superficialidad de estilo, la exactitud con la gracia»<sup>21</sup>. Y es que, como Larra precisa, resulta forzoso frecuentar la distintas clases sociales, saber filtrar los sentimientos comunes a los hombres, poseer un claro instinto de observación para ver entre las sombras, no manchar el cuadro con indiscreciones impropias de un moralista, decidir qué debe quedar «en la parte oscura del cuadro», ser picante sin llegar a ser cáustico, etc. Y apuntilla:

Pero la principal dificultad que para hacer efecto le encontramos, es la precisión en que de decir las cosas claramente y sin embozo nos pone el adelanto social y la mayor amplitud que en todas partes logra la prensa. Géneros enteros de la literatura han debido a la tiranía y a la dificultad de expresar los escritores sus sentimientos francamente una importancia que sin eso rara vez hubieran conseguido.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Cfr. MONTGOMERY, CLIFFORD (1931): *Early Costumbristas Writers in Spain, 1750-1830*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1931; véase al respecto, en estrujada síntesis, RUBIO CREMADES, ENRIQUE (1993): «Introducción» a Ramón de Mesonero Romanos, *Escenas y tipos matritenses*, Madrid, Cátedra, p. 37 y ss.

<sup>20</sup> CORREA CALDERÓN, EVARISTO (1964): «Introducción» a *Costumbristas españoles*, I, 2ª ed., Madrid, Aguilar, p. LXXXIV.

<sup>21</sup> LARRA, MARIANO JOSÉ DE (1971): «Panorama matritense. Cuadros de costumbres de la capital observados y descritos por un Curioso Parlante», artículo segundo, en NAVAS, RICARDO (ed.), *El Romanticismo español. Documentos*, Salamanca, Anaya, p. 256.

<sup>22</sup> *Íd.*, p. 257.

Como las propias palabras de Larra permiten deducir, la importancia creciente de la prensa impone ciertas servidumbres al escritor, que podemos sintetizar en la brevedad espacial y la concreción estilística de lo que dice<sup>23</sup>. En la trayectoria genérica del artículo, así pues, se entrecruzan las tensiones internas y los condicionamientos externos. Las limitaciones del cuadro de costumbres, en efecto, responden a las exigencias que conlleva la disposición y el formato del periódico en lo que atañe a su brevedad; la precisión estilística subsiguiente estimula el ingenio del escritor para rehuir los límites de la censura y «el peligro en que de ser perseguido se pone el autor una vez adivinado»<sup>24</sup>. A su vez, la formación por parte del escritor de «una censura suya y secreta» repercute genéricamente a efectos estructurales y retórico-estilísticos; junto a tales efectos, la permeabilidad del cuadro de costumbres posibilita el contacto con otros géneros como la novela y el teatro, o más específicamente la novela corta y el cuento; no es difícil deducir que en su espacio artístico se rocen y entrecruzan toda una serie de recursos y procedimientos literarios provenientes de aquellos géneros: el ritmo narrativo, el resumen, la visión panorámica, la descripción impresionista, el trazo caricaturesco, el diálogo, la elección de objetos como protagonistas, la utilización de personajes arquetípicos, el perspectivismo que aporta la irrupción de personajes extranjeros, suburbiales o provincianos, el re-

<sup>23</sup> También MESONERO ROMANOS, RAMÓN (1881): *Memorias de un setentón*, II, Madrid, Oficina de la Ilustración Española y Americana, p. 82 y ss., percibió que los modelos literarios vigentes no se avenían con los gustos del público, por lo que era preciso «inventar otra cosa», que fuese breve, que no exigiese una lectura seguida y prolongada, que pudiera conformarse en cuadros sueltos o independientes y que se ajustase a las exigencias de un medio entonces tan exitoso como la prensa periódica; ; por lo mismo, «es consciente de la limitación del cuadro de costumbres, subordinado a las exigencias impuestas por la disposición y el formato del periódico», según apunta RUBIO CREMADES, ENRIQUE (1993): «Introducción» a *Escenas y tipos matritenses*, op. cit., p. 41.

<sup>24</sup> LARRA, MARIANO JOSÉ DE (1971): «Panorama matritense. Cuadros de costumbres de la capital observados y descritos por un Curioso Parlante», op. cit., p. 257; y aún pormenoriza: «El escritor de costumbres necesita economizar mucho, por tanto, las verdades, y como todo el que escribe en país libre de trabas para el pensamiento, formarse una censura suya y secreta que dé claro y oscuro a sus obras, y en que el buen gusto proscriba lo que la ley permita» (id., p. 258). Por cierto, escribir «en país libre de trabas» no ha sido actividad frecuente en el caso español; los ejemplos *ad hoc* son innumerables; sirva como muestra reciente, trasladable a otras épocas, lo señalado por ESTEFANÍA, JOAQUÍN (1993): «Los heterónimos de EHT», «Introducción» a Eduardo Haro Tecglen, *¡Qué estafa! Memorias y notas de un tiempo difícil*, Madrid, El País/Aguilar, p. 13: «Durante los años setenta, para entender en España lo que sucedía a nuestro alrededor, era preciso leer, entre otros, a tipos como Pablo Berbén, Juan Aldebarán o Pozuelo. Apellidos desconocidos hoy para quienes se han incorporado a la lectura desde entonces, o simplemente olvidados para los desmemoriados que han llegado a creer que la aprehensión de la realidad se producía hace veinte años con idéntica facilidad que ahora». Cuando el escritor no se camuflaba tras esos «apellidos desconocidos» -e incluso a pesar de ellos-, había de imponerse «una censura suya y secreta» como estrategias subversivas respecto de la censura oficial.

curso lucianesco del sueño o la pesadilla, etc. De esta forma, en el cruce de tensiones internas y condicionamientos externos, en el juego de las implicaciones y las (di)simulaciones, el artículo —de la mano del cuadro de costumbres— salta del periodismo a la literatura o, según qué perspectiva, asienta la literatura en el periodismo.

Ahora bien, a las restricciones que impone al artículo el periódico o la revista, a los condicionamientos que conlleva la censura o la autocensura, a la circunstancialidad del hecho inmediato que facilita la materia, hay que añadir la propia limitación que acecha a la literatura de costumbres en lo que ésta, por decirlo con palabras de Torrente Ballester, tiene de «pequeña, limitada, currinche, sin la menor intención de trascendencia, dándole importancia a una cosa que no la tiene, buscando esas cosas que se describen en los caracteres abstractos»<sup>25</sup>. Es éste un peligro que acecha por razones de inmediatez y de prisas, al artículo en general y al de costumbres en particular. Lo que hace literariamente perdurables los artículos de Larra es que no se limitan a describir unos festivos, agradables y luminosos tipos y ambientes (algo frecuente en Mesonero y Estébanez), sino que en todo momento pretende la trascendencia, en el sentido de educar más que de agradar, y también en el de elevar la realidad inmediata —«la observación, la escueta narración o la presentación de escenas»<sup>26</sup>—, desde la categoría de objeto particular, esto es, circunstancial y anecdótico, a la dimensión de objeto universal<sup>27</sup>. Pero, al margen de cualquier dimensión anedótica o trascendente de esta literatura costumbrista, en perspectiva histórica, como una prueba más de la vinculación entre periodismo y literatura, viene a cuento resaltar las palabras siguientes de María Cruz Seoane: «El costumbrismo es en cierta manera el

---

<sup>25</sup> CASTAÑO, FRANCISCO (1988): «Encuentro con Gonzalo Torrente Ballester», en *Retrato de Gonzalo Torrente Ballester*, Barcelona, Círculo de Lectores, p. 78. «Yo siempre pongo como ejemplo —precisa Torrente Ballester— un artículo de Mesonero Romanos que se llamaba «El baile del candil». En realidad en aquel momento había, qué sé yo, treinta bailes del candil; y una cosa es describir un concreto baile del candil y otra cosa es hacer un baile del candil que valga para todos: eso quiere decir que no vale para ninguno. A eso se le llama literatura de costumbres».

<sup>26</sup> PÉREZ VIDAL, ALEJANDRO (1983): *Artículos: Mariano José de Larra*, Barcelona, Laia, p. 70. Como también ha señalado ASÚN, RAQUEL (1987): «La literatura romántica española», en *El País*, núm. cit., p. XI, «el costumbrismo es para Larra una manera de decir la verdad, pero Mesonero Romanos proclama el «pintar las más veces, razonar pocas»».

<sup>27</sup> «Cada texto aislado modeliza simultáneamente un objeto particular y un objeto universal», según LOTMAN, YURI M. (1982): *Estructura del Texto Artístico*, 2ª ed., Madrid, Istmo, p. 263; es decir, a los rasgos particulares, reflejo de una época y una estética dadas y, por tanto, con «un interés puramente histórico» (*ibíd.*), se superpone el sentido universal del texto: lo que el texto presenta como modelización finita de la realidad se complementa con el sentido universal -trascendente- de lo que éste representa.

antecedente de lo que va a ser uno de los géneros más característicamente periodísticos, el reportaje»<sup>28</sup>.

A medida que avanza el siglo XIX y, con el siglo, la tecnología, las transformaciones históricas y el asentamiento de la clase media, la prensa, en proceso paralelo, va registrando las huellas que las prácticas ideológicas y sociales dejan en el hombre; desde esta perspectiva, la prensa se instituye en acta notarial de la historia de la cultura y de las prácticas discursivas que reproducen, tanto en el plano del contenido como a nivel formal, aquellas prácticas ideológicas y sociales<sup>29</sup>. Ya en la segunda mitad de este siglo, como indica José Acosta, «aparecen los grandes periodistas españoles, bien extraídos del elemento puramente literario, bien como hombres de empresa y periodistas simplemente»<sup>30</sup>. Centrándonos en los años de la Restauración, la singularidad del periodismo de esta época permite «establecer una interdependencia, a veces directa, de prensa y novela, hasta tal punto que analizar esa relación puede contribuir a un conocimiento más exacto del periodo. La importancia que adquiere la literatura en las secciones fijas con marbete de «científica y literaria» —como indica Sedeño Rodríguez— expresa la valoración decimonónica de la letras y la responsabilidad que asume el escritor como intérprete de la sensibilidad histórica»<sup>31</sup>. No de-

<sup>28</sup> SEOANE, MARÍA CRUZ, *Historia del periodismo en España*, II, *op. cit.*, p. 133. Y a propósito, viene al caso recordar lo que escribe ACOSTA MONTORO, JOSÉ, *Periodismo y literatura*, I, *op. cit.*, p. 132: «Dada la característica del reportaje, y no solo en cuanto a su estilo, tan próximo a la comprensión general (porque todo se da en elementos de claridad), sino también en cuanto a que es método adecuado para reflejar realidades concretas que sirven tanto para el conocimiento de los hechos como para la denuncia de ciertas situaciones, no puede extrañar que haya pasado de ser género periodístico a género literario, con su influencia en la narrativa y en el drama»; la novela realista de Galdós, las *andanzas* de Unamuno y las *rutas* azorinianas, los viajes de Cela y los diarios de Delibes, o no pocas obras de Juan Goytisolo, García Hortelano, Alfonso Grosso, Vázquez Montalbán y otros muchos son un ejemplo claro de cómo puede el novelista explotar el género del reportaje.

<sup>29</sup> Cfr. ZAVALA, IRIS. M. (1990): «La prensa decimonónica», *Ínsula*, 522, p. 7.

<sup>30</sup> ACOSTA MONTORO, JOSÉ, *Periodismo y literatura*, I, *op. cit.*, p. 261. Posiblemente se dea éste el periodo más estudiado en lo referente a la historia del periodismo. Además de la obra ya citada de MARÍA CRUZ SEOANE, pueden verse: ÁLVAREZ, J. TIMOTEO (1981): *Restauración y prensa de masas*, Pamplona, Eunsa; VALLS, J. F. (1987): *Prensa y burguesía en el XIX español*, Barcelona, Anthropos, y, entre otros, URIGÜEN, B. DE (1990): *La prensa integrista de la Restauración*, Madrid, CSIC.

<sup>31</sup> SEDEÑO RODRÍGUEZ, FRANCISCO J. (1994): «Sobre el periodismo de Galdós: años de aprendizaje», *Analecta Malacitana*, XVII:1, p. 72. Además de convenir estos aspectos al carácter propio de la prensa, se satisface «la exigencia de registrar la actualidad conatural al periodismo. Y, fundamentalmente, con esa presencia se indica hasta qué punto el novelista está inserto en el proceso de dar forma a la búsqueda de la conciencia justo en el momento en que esa conciencia necesita razones filosóficas, jurídicas, políticas, religiosas mediante las que dominar la historia y hacerla avanzar», según señala ASÚN, RAQUEL (1988): «Las revistas culturales y la novela: elementos para un estudio del realismo en España», en *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, p. 76.

be quedar sin una mención al menos el primer corresponsal del periodismo español, Pedro Antonio de Alarcón, con su *Diario de un testigo de la guerra de África*, ni puede pasar desapercibida —por lo que significa en la evolución de la prensa— la fundación de *El Imparcial*, que tuvo como redactor fijo a Isidoro Fernández Flores, «Fernanflor» y como colaboradores de los *Lunes del Imparcial* a Pardo Bazán, Azorín, Maeztu, Baroja, Valle Inclán, los hermanos Machado, Pérez de Ayala, etc. Pero a nadie se le oculta que el intérprete más cualificado de la sensibilidad histórica —el gran notario de la historia española del XIX y el mayor cronista del Madrid de la Restauración— es Benito Pérez Galdós. Sin embargo, como nadie ignora, su labor periodística no ha sido objeto de la atención que se merece, sobre todo si consideramos que no podrá realizarse una lectura globalizante del hombre y su obra hasta que no se tenga acceso a lo que el autor publicó en periódicos y revistas»<sup>32</sup>. Su primer artículo aparece el 3 de febrero de 1865, en *La Nación*; los dos años siguientes alterna las colaboraciones en este periódico con las que escribe para la *Revista del Movimiento intelectual de Europa*; será después redactor de *Las Cortes*, director de *El Debate*, época en la que inicia su colaboración en la *Revista de España*, donde ofrece por entregas las primicias de *La sombra*, *El audaz* y *Doña Perfecta*; a partir de 1875 el periodismo deja de ser su principal fuente de ingresos y sólo colabora de modo ocasional «para prestigiar o avalar con su publicación alguna revista puntualmente»<sup>33</sup>. De 1872 a 1875, Galdós trabaja de manera sistemática para *La Ilustración de Madrid*, en cuyo periódico tenía una sección fija, «Crónica de la quincena»; su primera colaboración, aparecida el 1 de enero, esboza los fundamentos de lo podemos considerar la poética galdosiana<sup>34</sup>: «Hechos y nada más que hechos, para historia contemporánea (...), no hay cosa más hermosa que la realidad ni nada tan novelescamente curioso como lo que ha pasado». Precisamente por estos años iniciaba Galdós su producción novelesca con *La Fontana de Oro* (1870) y la primera serie de los *Episodios nacionales*, que, como cualquiera sabe, materializan escrituralmente tales preocupaciones; esta será la

<sup>32</sup> SEDEÑO RODRÍGUEZ, FRANCISCO J., *op. cit.*, p. 74. Sobre la faceta periodística de Galdós pueden verse: HOAR, L.J. (1968): *Benito Pérez Galdós y la «Revista del Movimiento intelectual de Europa. Madrid, 1865-1867*, Madrid, Ínsula; SHOEMAKER, W.H. (1972): *Los artículos de Galdós en «La Nación», 1865-1866*, Madrid, Ínsula; DENDLE, B.J. y SCHRAIBMAN, J. (1982): *Los artículos políticos en la «Revista de España», 1871-1872*, Kentucky, Lexington; PALOMO, M<sup>a</sup>. Pilar (1988): «El periodismo en Galdós», en *Madrid en Galdós. Galdós en Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid.

<sup>33</sup> SEDEÑO RODRÍGUEZ, FRANCISCO J., *op. cit.*, p. 78.

<sup>34</sup> Son de gran interés, en lo que concierne a su concepción de la novela las ideas de PÉREZ GALDÓS, BENITO (1870): «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», *Revista de España*, XV:57, pp. 162-193, si bien es más accesible en Laureano Bonet, ed., (1972): Benito Pérez Galdós, *Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Península.

orientación que sustenta su quehacer novelístico y su programa estético a lo largo de los años del llamado periodo realista que cierra *Lo prohibido* (1884). Lo importante para nuestros propósitos, por decirlo con palabras de M<sup>a</sup>. Pilar Palomo, es que «el novelista se funde así con el reportero en estos primeros años, que el anciano Galdós recordará, evocando su labor periodística en una entrevista concedida en 1920»<sup>35</sup> a V. Gabirondo.

Hay algunos aspectos, relativos a la vinculación de periodismo y literatura que, aun de modo sucinto, conviene subrayar. Primeramente, la conexión galdosiana con la tradición del artículo de costumbres, que tiene como antecedentes inmediatos a Mesonero y Larra, así como el juego subsiguiente de implicaciones y (di)simulaciones con que integra los cuadros en el espacio novelesco. Si Mesonero Romanos «representa para Galdós la perfecta simbiosis entre tema —Madrid y su clase media— y creador, de manera que ese microcosmos urbano es fiel reflejo de la sociedad española y de la actitud del periodista ante esa sociedad»<sup>36</sup>, Larra le descubre la importancia de los hechos *versus* las ideas y la funcionalidad del artículo de costumbres como expresión de la realidad de su tiempo, como instrumento para la crítica y como medio de educación, información y cultura. «Esta influencia de Larra —indica Sedeño Rodríguez— subraya el romanticismo liberal implícito en estos artículos de índole política del primer Galdós periodista y encierran un conjunto de alusiones que constituyen el germen de su futura producción literaria»<sup>37</sup>. Y lo constituyen, no sólo en lo que afecta a la proyección ideológica y al espacio novelesco conformado, sino además en la medida en que ese espacio se decora de forma reiterada con variados cuadros de costumbres extraídos de la realidad inmediata. Se trata, a fin de cuentas, de poner en práctica lo que él mismo escribirá (18-XII-1893) en *La Prensa* de Buenos Aires: «No me gusta que nadie me cuente lo que puedo ver con mis ojos y tocar con mis manos». Nada mejor, para ello, que pasear por los días y por las calles, fotografiar la realidad contemporánea y revelar las fotos en papel/palabra. Los materiales de la actualidad, los trazos del cuadro de costumbres, la técnica del reportaje, así pues, aderezan la novela, vinculando de este modo al periodista y al novelista, al periodismo y a la literatura, como son también un factor vinculante las confluencias estilísticas apreciables en su prosa periodística, en sus novelas y hasta en su teatro<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> PALOMO, M<sup>a</sup>. PILAR, «El periodismo en Galdós», *op. cit.*, p. 226.

<sup>36</sup> SEDEÑO RODRÍGUEZ, FRANCISCO J., *op. cit.*, p. 86.

<sup>37</sup> *Íd.*, p. 88.

<sup>38</sup> Cfr. BERKOWITZ, CHONON H. (1935): «Galdós' «Literary Apprenticeship»», *Hispanic Review*, p. 7, donde resume: «The range of his interests extended from the historical past to the palpitating present, and from the boundaries of Spain to the horizons of Europe. Because of his age Galdós could not escape an occasional attitude of sophomore seriousness and dignity...».

Otro de los aspectos a que antes me refería es la huella —incluso a nivel de inflexión narrativa— que deja en su novelística un género tan vinculado al medio periodístico como el folletín o, según otros prefieren llamarlo, la novela popular, puente entre los relatos históricos del romanticismo y la rica floración novelesca de la época realista. Como es sabido, a la hora del romanticismo cenacular, la narrativa española vive una fase de clara desorientación que se traduce en una producción pobre y escasa, cuando en Europa se encuentra en pleno auge. Se inicia entonces la carrera de las traducciones, principalmente francesas, y con ellas el detrimento —según los críticos puristas— de la moral y del idioma. A modo de contrarréplica, se siente la necesidad de crear una novela arraigada en las costumbres contemporáneas, esfuerzo que sobrellevan los folletinistas y otros escritores con mayor criterio artístico, como Fernán Caballero. El folletín español, así pues, acomete la búsqueda de nuevas fórmulas narrativas, se desarrolla en paralelo con el proceso de industrialización de la literatura que promueve la prensa, y responde a diversas circunstancias situacionales de tipo fundamentalmente social. «La novela folletín, que requiere —como recuerda José Acosta— unas dotes técnicas especiales para darle al final de cada capítulo el interés que alerte al lector ante la situación y para introducir personajes sin preparación previa, significa la democratización de la literatura»<sup>39</sup>. Sin duda alguna la confluencia de esta novela popular —el folletín— y del periodismo constituye uno de los fenómenos más destacados para la conformación, florecimiento y expansión de la narrativa, que culminará en el realismo galdosiano. Pero había que dar el salto definitivo. Ya Fernán Caballero había percibido que la novela no era una cuestión de invención, sino de observación; también «Galdós a sus veintisiete años era consciente —según Laureano Bonet— de que se imponían a la novela española nuevos derroteros formales y temáticos, y ello tanto por necesidades sociológicas como estéticas»<sup>40</sup>. El proceso de aceleración histórica, las transformaciones

---

<sup>39</sup> ACOSTA MONTORO, JOSÉ (1973): *Periodismo y literatura*, I, op. cit., p. 246; y como explica, transformó «el género narrativo en un medio de comunicación y formación de masas semejante a lo que había sido la comedia española en los tiempos de Lope de Vega» (*ibid.*). Como también indica RIVERA, JORGE B. (1968): *El folletín y la novela popular*, Buenos Aires, CEAL, pp. 9-10, «la masa de lectores que irrumpe durante el primer cuarto de siglo como consecuencia de la creciente laicización de la literatura y de las transformaciones socioeconómicas provocadas por el ascenso de la burguesía, encuentra en la confluencia de novela y periodismo —precisamente en la novela de folletín— su expresión más propia y genuina». Véase asimismo FERRERAS, JUAN I. (1973): *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX*, Madrid, Edit. Cuadernos para el Diálogo.

<sup>40</sup> BONET, LAUREANO (1972): «Introducción» a *Ensayos de crítica literaria*, op. cit., p. 18.

sociales y el tercer «ojo» que la invención de la fotografía (1838) facilita al escritor para escudriñar la realidad, eran hechos presionantes para la literatura. De nuevo las tensiones internas generadas por la novela popular y los condicionamientos externos del fluir histórico religaban periodismo y literatura; una vez más, el periodista y el escritor, enganchados a la actualidad, aunaban sus inquietudes. No se trata simplemente de poner el canal periodístico y la estructura por entregas -con la mediatización consiguiente al servicio de las publicaciones —*La sombra, El audaz, Doña Perfecta, Pepita Jiménez, Las ilusiones del doctor Faustino...*—, ni de que la sucesión de episodios característica de la estructura por entregas sugiera la organización, por ejemplo, de los *Episodios nacionales*; o que el folletín transmita al género novelesco dos rasgos tan importantes como la acción y la intriga<sup>41</sup>; tanto o más importa, en contigüidad con la línea abierta, la posibilidad que se ofrece al escritor de elegir «no sólo una clase social como materia novelable, sino su público receptor-lector»<sup>42</sup>, con todo lo que ello conlleva de adecuación ideológica, moral y estética. Galdós había comprendido que en la novela popular resultaba más fácil «retratar al pueblo, porque su colorido es más vivo, su carácter más acentuado, sus costumbres más singulares, y su habla más propia para dar gracia y variedad al estilo. En el pueblo urbano, muy modificado ya por la influencia de la clase media, sobre todo en las grandes ciudades, la dificultad es mayor»<sup>43</sup>. Sin embargo, en ese paso hacia adelante para determinar lo que el propio Galdós denomina (y subrayamos) la aparición de la novela de costumbres,

... la clase media, la más olvidada por nuestros novelistas, es el gran modelo, la fuente inagotable. Ella es hoy la base del orden social: ella asume por su iniciativa y por su inteligencia la soberanía de las naciones, y en ella está el hombre del siglo XIX con sus virtudes y sus vicios, su noble e insaciable aspiración, su afán de reformas, su actividad pasmosa. La novela moderna de costumbres ha de ser la expresión de cuanto bueno y malo existe en el fondo de esa clase (...). La grande aspiración del arte literario en nuestro tiempo es dar forma a todo eso<sup>44</sup>.

<sup>41</sup> SALVADOR PLANS, ANTONIO (1983): *Pío Baroja y la novela de folletín*, Cáceres, Universidad de Extremadura, p. 14, considera que «estos rasgos son hondamente positivos y que han dado algunas de las mejores características de escritores como Balzac, Stendhal o Hugo, en Francia; o Galdós, Blasco, Valle o Baroja, por lo que respecta a España».

<sup>42</sup> SEDENO RODRÍGUEZ, FRANCISCO J., *op. cit.*, p. 81.

<sup>43</sup> PÉREZ GALDÓS, BENITO (1972): *Ensayos de crítica literaria*, ed. de L. Bonet, *op. cit.*, p. 121.

<sup>44</sup> *Íd.*, p. 123.

En la tradición del cuadro de costumbres —llegado a la literatura desde el periodismo—, en el camino del folletín<sup>45</sup> —con las exigencias que conlleva el medio y la estructura—, y en confluencia con las técnicas del reportaje, se sitúa, como fruto de las tensiones genéricas internas, la *novela moderna de costumbre*, resultado asimismo de las presiones externas provenientes de esa actualidad novelable y de unas estrategias pragmáticas adecuadas al perfil de la clase media receptora. Definitivamente en esta novela —entrevada de crónica y reportaje—, en la que se entrecruzan el periodista y el novelista para implicar disimuladamente la realidad, la ficción no es otra cosa que re-crear con palabras «lo que puedo ver con mis ojos y tocar con mis manos»; es decir, la historia contemporánea, pues a la postre «no hay cosa más hermosa que la realidad ni nada tan novelescamente curioso como lo que ha pasado». En este sentido, conviene al olfato de Galdós lo que ha dicho un cualificado reportero como Ben Bradley: «Yo tenía fama de oler donde había una buena historia».

La vinculación de periodismo y literatura, desde una perspectiva estrictamente práctica, desde las confluencias a nivel pragmático o en su entrecruzamiento genérico, ofrece nombres señeros y ejemplos innumerables hasta nuestros días. Diversifico: ¿Cuántos escritores han vivido y viven gracias al periodismo? ¿No han publicado novelas por entregas Baroja, Azorín, Valle, Eduardo Mendoza, Juan José Millás, Llamazares, Bernardo Atzaga...? ¿Acaso no sobreponen el valor literario de su prosa al carácter anecdótico de los materiales autores como Unamuno, Azorín, Ortega, Gómez de la Serna, D'Ors, Cela, Umbral, Sánchez Ostiz, Muñoz Molina... cuando consienten la reedición en libro de sus artículos para preservarlos del papel fungible del periódico? ¿Dónde termina el reportaje o la crónica y empieza la novela en ciertas obras de Delibes, Goytisolo, A. Grosso, Umbral, Vázquez Montalbán, Sánchez Ostiz...? En todos los casos, escudriñando la geografía urbana o los paisajes intrahistóricos, sus trabajos periodísticos se nos antojan imprescindibles para una comprensión globalizante del hombre y de su obra.

---

<sup>45</sup> Sobre la influencia de la novela popular o folletín en la obra galdosiana, BONET, LAUREANO (1972): «Introducción» a *Ensayos de crítica literaria, op. cit.*, p. 5, escribe entre otras cosas lo siguiente: «Galdós es consciente ya del valor estético tan ambiguo, tan inseguro, del folletín; pero, a la vez, observa —y el dato es de enorme interés— «junto a un sublime desorden» que contine dicho género algunos rasgos de carácter literario e ideológico que admira. En primer lugar destaca la aceptación como materia novelable de diversos grupos humanos marginados por la sociedad (mito que el romanticismo puso de moda). Y luego, sin duda como justificación ideológica de ese enfoque literario, señala el afán democrático —el «espíritu nivelador», afirma Galdós— que el feuilleton encierra, así como la creación de personajes abstractos en los que se encarnarían unos determinados vicios y virtudes que constituirá el mecanismo fundametal de la novela de tesis española».

A medida que transitamos por nuestro siglo, los límites entre los espacios periodístico y literario se hacen progresivamente más permeables al relajarse también las tensiones intergenéricas y agudizarse los condicionamientos externos —¿como olvidar, cara al ardiz de la disimulación, los largos paréntesis amordazados por la censura?—. En el juego subsiguiente de implicaciones y disimulaciones, el periodismo, que ha formalizado para la literatura el cuadro de costumbres y el reportaje, la entrevista, la crónica o la columna, se aprovecha asimismo —y cada vez más— de técnicas que sólo se habían usado en la novela y en el relato corto. La progresiva desaparición de las fronteras entre los escritos de ficción y los escritos pegados a la realidad favorece el acercamiento y, así, la distancia entre la «novela de no ficción», el «realismo sucio» y el «nuevo periodismo» se reduce al simple matiz posicional de la perspectiva. Norman Mailer, por ejemplo, que había subtulado su libro, *Los ejércitos de la noche*, «la historia como novela, la novela como historia», donde narra la marcha de 1967 sobre el Pentágono para protestar contra la guerra de Vietnam, se desdobra en Mailer protagonista mediatizado por Mailer narrador/cronista irónico de sí mismo en tercera persona; poco después, Tom Wolfe se introducirá en la historia, como un reportero ávido de materia, para narrar lo que va viendo y lo que le van contando, reclamando la complicidad y la atención del lector «para que se vea que está ahí y que sabe de qué va la cosa y hay que ver qué cosas hace y dice esta gente...»<sup>46</sup>. Podemos mencionar, entre nosotros, los ejemplos tan próximos de Memba, Casariego, de Prada, Mañas o Ray Loriga. Pero, sin olvidar plumas tan certeras como las de Vázquez Montalbán, Maruja Torres, Rosa Montero, Juan José Millás, Manuel Vicent y otros, voy a referirme a un escritor que predica y practica de forma reiterada la transgresión de los límites intergenéricos<sup>47</sup>; que ensambla sus artículos, diarios, memorias, crónicas, novelas a la manera de un mosaico donde se integra el dato histórico, la veta autobiográfica, el trazo ensayístico, la tesela ficcional; que armoniza los múltiples recursos del lenguaje literario con

---

<sup>46</sup> ANTOLÍN RATO, MARIANO (1988): «Introducción» a *La hoguera de las vanidades*, Barcelona, Círculo de Lectores, p. 9. Claro, Wolfe asume el papel de «secretario de la sociedad» que, a su entender, habían desempeñado Tacqueray, como cronista del Londres de 1840, y Balzac del París y la Francia entera a la caída del Imperio.

<sup>47</sup> Escribe a propósito GIMFERRER, PERE (1995): «Francisco Umbral, en tres tiempos», *Ínsula*, 581, p. 2, que «en el propio sentido etimológico, no otra cosa que poesía son desde luego las columnas de Umbral. ¿Son, aparte de ello, ensayos o narraciones? Al igual que su precedente acaso más cercano —las breves viñetas vívidas y violentas de Valle-Inclán en *El ruedo ibérico*— las columnas de Umbral, creación poética, reinventan el relato desde el bucle o arabesco, lo reconquistan desde los alledaños de la greguería ramoniana, casi como si un poeta helenístico recobrara la claridad inmediata de Esopo».

la inmediatez expresiva (léxico y sintaxis, tonos y registros) propia de la lengua hablada, viva, imprevisible; que fonografía, fotografía y radiografía la actualidad; que, en fin, «se apodera de la realidad mediante la literatura, la suplanta, y, con su estilo, que no es sino proyección de sí mismo, vertebrada una visión lírica o cruel, conmovedora o abrupta del mundo»<sup>48</sup>. Me refiero a Francisco Umbral, cuya amplia obra viene a ofrecer la misma singularidad con que él adorna, en gesto autocomplaciente de cuasi dandy malvado o caperucito snob, su persona. Y voy a centrarme en un libro, entre cualquiera posible, *Y Tierno Galván ascendió a los cielos*, que se subtitula —lo cual viene muy al caso— «Memorias noveladas de la transición».

Los hechos se enmarcan entre dos entierros: el que enlosó francamente bajo el Valle de los Caídos la utopía del imperio catecístico y el que, entre caballos empenachados y tramoya calderoniana, condujo tiernamente al cementerio la utopía del socialismo real en «uno de esos días color de historia que a veces salen en Madrid». Tras la mirada del personaje que ha vivido/revive esos hechos, la sintaxis que reproduce esa mirada melancólicamente concluye: «Después de todo esto —me dije— ya sólo nos queda la burocracia, el politiquerismo y el precio de los garbanzos. (...) La transición ha terminado y la utopía ha muerto». El título, que entraña un guiño, por contigüidad, a una de esas frases socarronas que se atribuían a Tierno —«Hijos míos, Dios nunca abandona a los buenos marxistas»—, conlleva otras claves. El inicio coordinante cierra copulativamente el segmento temporal que comprenden las memorias; sugiere, sobre la calificación de 'noveladas', un sutil interjuego autorial de implicaciones y disimulaciones; traspira finalmente, por efectos de la parodia y la ironía, esos dejes de melancolía y humorismo que son propios de los escépticos. Ya de por sí estas claves, proyectadas sobre el conjunto, no son pocas ni desdeñables. Si a ello se añade que estamos ante «uno de los grandes estilos del siglo»<sup>49</sup>, se puede inferir fácilmente el resultado de enhebrar la realidad y la ficción, la crónica/reportaje y la novela. Por lo pronto, se difuminan las fronteras entre estos dos géneros —o, de modo más instrumental, entre lo que, por prejuicios maniqueístas, se etiqueta indiscriminadamente como lenguaje periodístico y lenguaje literario (¡y cuánto predispone al respecto la engañosa apariencia del canal!: si aparece diaria o semanalmente en un periódico, prosa periodística; si conforma un libro, prosa literaria). Como ha escrito Haro Tecglen, «Descarriado, pero patrono de descarriados, Umbral ha escrito su guía, de la

---

<sup>48</sup> PRADA, JUAN MANUEL DE (1995): «Umbral en el espejo (Biografía interior de un escritor en marcha)», *Ínsula*, 581, p. 10.

<sup>49</sup> GARCÍA-POSADA, MIGUEL (1994): «Introducción» a Francisco Umbral, *La rosa y el látigo (Noches, Ninfas, Fuegos)*, Madrid, Espasa Calpe, p. 20.

que él mismo no escapa y por eso la convierte en un fragmento de memorias<sup>50</sup>, pero tan pudoroso que algunos de sus rasgos y de sus hechos los deja envolver en el velo de la novela. Para que nadie se lo tenga que creer todo»<sup>51</sup>. A esta estrategia de implicación/disimulación de la realidad apunta el subtítulo —«Memorias noveladas»—, como también al cierto distanciamiento —cuestión de punto de vista, de técnica y de estilo— con que se materializan escrituralmente los referentes inmediatos, tanto temporales como espaciales, objeto de la rememoración y la disección. En cuanto a la materia, «lo que ve este personaje [como Larra, como Galdós<sup>52</sup>] suelto por Madrid, este perro callejero que olfatea esquinas y farolas, son paisajes y personajes»<sup>53</sup>: Tierno Galván, por supuesto, y Fernández Miranda, Arias Navarro, Adolfo Suárez, los duques de Alba, Alberti, Rosa Montero, el Rey, Ana Belén..., y, claro está, Felipe González, que «quizá sea bueno en general, pero sobre todo es bueno consigo mismo». Van a ser precisamente los personajes —los que a fin de cuentas hacen y desacen esta época— quienes funcionen como núcleos articuladores del contenido. Y es que el libro adolece (no se olvide que se trata de unas memorias pretendidamente noveladas) de una cierta invertebración estructural<sup>54</sup> que proyecta especularmente la invertebración propia de esos años en los que se tejía y destejía el tapiz de la Penélope/España. Pero, por encima de todo, enseñoreándose abrumadoramente del conjunto, se impone frase tras frase, página tras página, un uso del lenguaje diestro, sorpresivo, inusitado por momentos y decididamente configurador de un estilo que se alimenta en una exquisita tradición —Quevedo, Larra, Valle, de la Serna, González Ruano...— y hace con ella una digestión personalísima. Con su perspicaz criterio, ha escrito Haro Tecglen, a propósito de este autor y de este libro:

<sup>50</sup> Escribe al respecto CABALLÉ, ANNA (1995): «Las vidas de Umbral», en *Ínsula*, 581, p. 4, que «no es nada fácil hincarle el diente a la cuestión del autobiografismo en la obra de Francisco Umbral, un escritor que ha sido, y sigue siendo, maestro en la novelización del yo y de la memoria». En este sentido, parece oportuna la denominación de «autobiografía de fondo» por parte de YNDURÁIN, FRANCISCO (3-III-1983): «Umbral, su entorno y la creación poética», *El País/Libros*, p. 3.

<sup>51</sup> HARO TECGLEN, EDUARDO (1-IV-1990): «El entierro de una utopía», *El País/Libros*, p. 6.

<sup>52</sup> Como ocurre en la obra de estos escritores, también según GARCÍA-POSADA, MIGUEL (1995): «El escritor perpetuo», en *Ínsula*, 581, p. 3, «la obra de Umbral está llena de historia, de pulsación, de aliento de la realidad. Cronista y memorialista de la España de su tiempo y de otros tiempos, novelista que ha recogido la tradición galdosiana de los *Episodios Nacionales*, narrador de la problemática sociedad urbana de este final de siglo, pocos coetáneos se han nutrido tanto como él de las sustancias y materias del vivir en torno».

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> Esto es algo que, apreciable en otros de sus libros, destaca NORA, EUGENIO G. DE (1995): «Francisco Umbral: *La noche que llegué al Café Gijón*», *Ínsula*, 581, pp. 23-25.

España ha dado no muchos pero sí algunos de estos relatores que aciertan por la palabra insólita, mucho mejor que los acumuladores de datos. Quizá esta crónica no tenga precisamente cronología; ni sitúa cada hecho con cortejo de otros: por eso su impresionismo nos atañe más y gracias a él vemos simultáneamente toda la historia que abarca»<sup>55</sup>.

Quizá por eso —añadimos— trasciende la momentaneidad de lo anecdótico y adquiere más hondos y perdurables sentidos; y acaso por ello cede Umbral al lector la posibilidad no sólo de reflexionar, sino de polemizar sobre sus puntos de vista; lo cual, tras la dicho y —sobre todo— la forma de decirlo, se nos antoja un ascenso hasta una dimensión tan comunicativamente abierta como literaria. Viene a cuento recordar lo que Umbral escribe en su *Diario de un snob*:

Alguien tiene que llevar el diario colectivo de una ciudad, de una época, de un tiempo (aunque sea un tiempo de silencio, o precisamente por eso) y lo mismo da que lo lleve uno que otro. Inventado ya, en novela, el monólogo interior colectivo, faltaba por inventar el diario íntimo colectivo, la anotación personal de toda una comunidad, aunque eso es lo que se viene haciendo desde siempre en la Prensa y lo que uno, por forzosa especialización en el reino de los especialistas, ha tenido que hacer<sup>56</sup>.

El propio Umbral concluye: «Y la crónica —la mía, la del otro, la de cualquiera—, voluntariamente temporal, modestamente cronológica, se iguala de este modo, por abajo, con la filosofía. Quién sabe si todo es crónica, si la crónica es el único género literario que ha existido nunca»<sup>57</sup>. Al hilo de esta declaración, ¿cómo distinguir —en ésta y otras obras, en éste y otros autores que no abdican «de la tensión literaria del estilo»<sup>58</sup>— al periodista y el escritor sobre esos espacios artísticos que se superponen a la realidad inmediata? ¿Cómo etiquetar algo que no es crónica, reportaje, memorias o novela en sentido estricto y tiene algo de todo? ¿Dónde acaba su

<sup>55</sup> HARO TECLEN, EDUARDO, *art. cit.*, p. 6.

<sup>56</sup> UMBRAL, FRANCISCO (1973): *Diario de un snob*, Barcelona, Destino, pp. 9-10.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>58</sup> GARCÍA-POSADA, MIGUEL (1995): «El escritor perpetuo», *op. cit.*, p. 3, quien indica seguidamente: «Hereditario legítimo [Umbral] de Azorín, Eugenio d'Ors y César González-Ruano (pero también de Ortega y de Unamuno), su colaboración en la prensa nunca ha desembocado en la evaluación expresiva, ni siquiera en el abandono de una visión específica del mundo, pese a las hipotecas que las exigencias del medio hayan podido imponerle» (*ibid.*).

tarea de libar el periodista y empieza a construir su panal de rica miel el escritor? <sup>59</sup>.

Cuando ponemos sobre el tapete los nombres de Daniel Defoë, Jonathan Swift, Williams Tackerey, Charles Dickens, T.S. Elliot..., en Inglaterra; los de Mark Twain, Ernest Hemingway, Jonh Steinbeck, Truman Capote, Norman Mailer, Tom Wolfe..., en Estados Unidos; los de Mirabeau, Voltaire, Balzac, Zola, Gide, Malraux, Camus..., en Francia; los hispanoamericanos Sábato, García Márquez, Vargas Llosa, José Fuentes, Octavio Paz, Donoso, Benedetti..., y, entre nosotros, a Larra, P. Antonio de Alarcón, Galdós, «Clarín», Unamuno, Baroja, Azorín, Valle, Ortega, Pérez de Ayala, Delibes, Umbral...,

¿Puede dudarse de la vinculación [progresivamente, añadimos, más] estrecha entre el escritor y el periodista si todos los citados, y muchos más, además de ser escritores extraordinarios fueron excelentes periodistas, tanto en la redacción como en la creación de periódicos? Es difícil, aun hoy [y más, si cabe], encontrar la línea de demarcación definida entre lo que llamamos literatura y lo que denominamos periodismo. El lector encuentra con frecuencia, en diarios y revistas, trabajos de escritores contemporáneos, y no sólo en artículos, sino en entrevistas y reportajes, y no duda por tanto en calificar la tarea de *periodística*» <sup>60</sup>.

El ritmo que ha tomado el tiempo y las novedosas circunstancias en que opera la comunicación escrita favorecen cada vez más la interrelación. Uno ignora si la literatura del futuro —como se dice— acabará escribiéndose en los periódicos. Desde una perspectiva histórica, sólo cabe aventurar que periodismo y literatura seguirán modelándose, como organismos vivos que son, en el entrecruzamiento de tensiones internas y de condicionamientos externos; que la prensa, hija tardía de Guterberg y de la burguesía —con el concepto y formato que de ella hoy tenemos—, habrá de adecuarse una vez más a las aceleraciones de la historia y a las nuevas propuestas tecnológicas, como tendrá que hacerlo también la literatura. Lo que sí puede asegurarse es que, a lo largo de estos dos últimos siglos, por encima de los desencuentros corticales —de ese

---

<sup>59</sup> Parece meridianamente claro al respecto el juicio de ACOSTA MONTORO, JOSÉ (1973): *Periodismo y literatura*, I, *op. cit.*, p. 96: «Se pueden decir las mismas cosas —que esa es servidumbre del periodismo— bien o mal, pero de lo que no cabe duda es de que, si el escritor interviene, el periodista escala alturas que, al mismo tiempo que benefician el recto entender del lector, coloboran a dignificar el medio expresivo».

<sup>60</sup> *Íd.*, p. 75.

mutuo recelo con que a veces se miran periodistas y escritores, consecuencia a veces de actitudes moralmente vergonzantes o de prejuicios estéticos—, la relación entre el periodismo escrito y la literatura, en los diversos niveles retórico-estilísticos, genéricos y pragmáticos de la escritura, es la historia de un progresivo y fructífero encuentro.