Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 12 (2001)

Artikel: Benito Pérez Galdós y el cuento literario como sistema
Autor: Peñate Rivero, Julio
Kapitel: La prensa, el cuento literario y Galdós
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-840902

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 22.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LA PRENSA, EL CUENTO LITERARIO Y GALDÓS

Galdós escribió inicialmente casi todos sus relatos para la prensa (periódicos o revistas) antes de seleccionar dos series e imprimirlas en libro. A lo largo del XIX, la prensa multiplica los espacios de publicación, facilita y estimula la producción intelectual, crea algunas, relativas, famas y mantiene entre el público la presencia de los narradores ya conocidos. El papel de la prensa será fundamental en la gestación y consolidación de la generación realista española y de los escritores del 98, según lo recuerda alguien tan calificado para hacerlo como José-Carlos Mainer:

> Por encima de los libros, que ya hemos visto escasos y minoritarios, el lugar físico donde la nueva literatura va a intentar la captura de su público es el periódico, como beneficiaria –y, a la vez, como consecuencia– de la gran expansión alcanzada por la prensa española durante la Restauración[1].

Así pues, para comprender mejor tanto la labor cuentística de nuestro autor, como la de los principales narradores del siglo XIX (Clarín, Pardo Bazán, Bécquer, Alarcón, Valera, Picón, etc.), es conveniente (y, en el caso de Galdós, imprescindible) situarla en el contexto global de la prensa de la época.

SOBRE LA PRENSA EN GENERAL

Antes de la etapa de asentamiento continuado que experimenta la prensa española a partir de la revolución de 1868, se dieron toda una serie de pasos previos, modestos, sobre todo los iniciales, pero dignos de ser tenidos en cuenta por las dificultades con que tropezaron. Ya en plena Guerra de la Independencia aparecen más de tres-

---

[1] Mainer (1975: 70-71).

cientas publicaciones[2], en parte llevadas por un ambiente favorable al cuestionamiento del antiguo régimen y por las nuevas perspectivas que se perciben, sobre todo mirando a la Europa posterior a la reciente Revolución francesa.

A ese primer momento, ahogado por el absolutismo fernandino, sucederá otro, también de corta vida, durante el trienio liberal, en el que predomina la prensa de confrontación política y de ideas, dejando poco espacio para las manifestaciones literarias, aunque el poso de libertad crítica de esos años se manifestará en la fase siguiente, tras la muerte de Fernando VII en 1833.

Se trata ahora de una fase de modesto y lento despegue: escasez de público, de medios técnicos, leyes restrictivas, suspensiones arbitrarias ante la expresión de ideas juzgadas demasiado avanzadas o lesivas para la autoridad, etc. (desde *La Nación*, Galdós tendría una experiencia directa, tanto por la suspensión del periódico como por la cautela, sistemática aunque cargada de ironía, que debió mostrar). Pero esa etapa tiene al menos la virtud de la continuidad hasta la fase posterior, de consolidación, durante la Restauración.

Los años posteriores a 1868 no cumplen las expectativas de la revolución de septiembre: se reinstala la monarquía borbónica, se afirma el sistema político de la Restauración con su división del poder entre liberales y conservadores, el país no acaba de subirse al tren de la modernización industrial, y el caciquismo funciona como "constitución real de España", según la célebre expresión de Gumersindo de Azcárate. A pesar de todo, con el asentamiento de la burguesía en el poder, se da un cierto crecimiento económico, una urbanización acentuada[3], un ligero aumento de la población letrada y en general de las clases medias y un mayor desarrollo de los transportes y comunicaciones.

Un campo privilegiado donde cristalizan todos esas contradicciones y donde se manifiesta tanto la modernización posible como

---

2 Según el catálogo de Gómez Ímaz (1910).

3 El crecimiento en algunas ciudades, ubicadas en zonas de actividad industrial o comercial, llega a ser espectacular: Madrid pasa de 281.170 habitantes en 1857 a 539.845 en 1900; Barcelona, de 183.787 en 1857 a 509.589 en 1899. Las capitales industriales del Norte de España duplican o más su población en ese mismo período (Bilbao pasa de 17.649 a 83.306). No obstante, en las capitales del interior el aumento es muy bajo: Zamora gana algo más de tres mil habitantes (se coloca con 16.287), Soria unos dos mil (llega a los 7.151 en 1900), etc. Como se ve, las cantidades absolutas son muy modestas, lo que en realidad supone un retroceso en proporción con el conjunto de la población del estado español (Jutglar 1973: 55-58).

el crecimiento real (o el retraso en relación con la Europa Occidental) es precisamente el de la prensa. Las coordenadas van a ser ahora muy diferentes respecto a la primera mitad del siglo[4]: introducción de la rotativa en 1868 y modernización general de medios técnicos (impresión, grafismo, ilustraciones), fuentes de información más abundantes (telégrafo, agencia de noticias: la primera aparece en 1867), mejor distribución en Madrid y provincias gracias al desarrollo de las comunicaciones por vía férrea y carretera, presencia más intensa de la publicidad (sobre todo desde que *El Liberal* implanta en 1879 la sección de anuncios por palabras), libertad relativa de expresión[5], diversidad creciente de publicaciones, un lectorado en progresión significativa aunque limitada, al que se intenta seducir con el atractivo de ilustraciones, la inclusión de folletines y cuentos, regalos (libros, suscripciones gratuitas, etc.), y la importancia cada vez mayor de la información como objetivo periodístico frente a la expresión de una opinión de partido[6]. El periódico se constituye así como una empresa con vocación de rentabilidad y destinada a la representación (más o menos rigurosa) de la realidad del país incluyendo las nuevas corrientes científicas, culturales y literarias que lo atraviesan (el positivismo, el institucionalismo, el realismo literario)[7].

---

4 Cazottes (1982: 8, 32) afirma que, entre 1871 y 1885, la prensa madrileña llega a imprimir alrededor de novecientas publicaciones no cotidianas y que la mitad de la tirada de los periódicos era enviada a provincias.

5 Cazottes (1982: 25-34, 44) resume las peripecias legales sufridas por la prensa, en particular durante los primeros años de la Restauración. Las cosas cambian a partir de la amnistía votada por Sagasta en 1881, que olvida los delitos de prensa y provoca el rápido florecimiento de toda clase de revistas. La tendencia se refuerza de forma decisiva con la ley de Imprenta de 1883, regulando la libertad de expresión de las ideas.

6 Timoteo (1981). No obstante, la prensa no se independiza del todo de dichas instancias: baste recordar que algunos periódicos funcionarían a final de siglo como portavoces directos de líderes políticos, por ejemplo, *El Comercio* para Sagasta, *El Tiempo* para Silvela y, caso más llamativo por haber pretendido ser símbolo de la imparcialidad, *El Imparcial* para Rafael Gasset, político y periodista o viceversa según el estudio de Sánchez Illán (1999). También a propósito de este último, cabe señalar que la escisión de 1879, origen de *El Liberal*, se debió, según los "cismáticos" (Fernanflor, Moya, Palomo, Araús y la mayoría de los redactores, empleados y jefes de taller), al monarquismo de *El Imparcial*.

7 Notemos que el libro, aunque en menor medida, también se beneficia de los factores citados: los 300-350 títulos anuales editados en los años 1820-1840 pasan a más de mil trescientos a finales de siglo según Botrel (1997: 28).

Por otra parte, la prensa se convierte en el lugar idóneo para que los actores sociales muestren su propia existencia en la plaza pública: en tiempos de desarrollo económico y de libertades cívicas, el Otro ya no es un súbdito al que se le pueden imponer comportamientos; se convierte en un cliente al que hay que seducir y convencer. Empresas, productos, profesiones, ideologías, personas y proyectos necesitan y encuentran en la prensa escrita un medio imprescindible de expresión (pensemos, por ejemplo, en tantas carreras políticas que se inician mediante la aparición en el periódico, de tal manera que éste se convierte en plataforma casi indispensable para medrar en la vida pública). Como todos aquellos que dependen del público para existir, los escritores, principiantes o maduros, no escapan a esta lógica; al contrario, parecen entrar en ella con gusto. No en vano luchan allí con sus propias armas: la palabra y la escritura.

Al final del siglo el crecimiento de la prensa habrá sido espectacular, si miramos hacia atrás: los decretos de Fernando VII en 1814 y 1815 reprimiendo la libertad de imprenta hicieron que sólo quedaran en Madrid dos periódicos (la *Gaceta* y el *Diario de Madrid*) y entre 1814 y 1820, la media de periódicos nuevos por año en Madrid era de cuatro[8]. En cambio, en 1882 ya existen en el país 810 títulos. Además, mientras que a mitad de siglo casi el noventa por ciento de los periódicos en circulación se imprimían en Madrid, en 1887 ese porcentaje ha bajado al 25%, según datos oficiales de la época[9].

Ese incremento supera al del libro, notable también pero bastante más discreto, de tal modo que estudiosos como Ángel y Carlos Ossorio y Gallardo llegan a temer que acabe reemplazándolo[10]. Sin embargo, como bien sabemos, no se ha cumplido tal predicción, que

---

8 Blanco Martín (1988: 27-51) hace un detenido recorrido por las distintas fases que pasó la libertad de prensa entre 1808 y 1868. Por su parte, Cabrera y otros (1975) estudian de forma detallada los diferentes "programa" del poder político para el control de la imprenta así como el contenido ideológico de los diarios madrileños hasta el inicio de la Restauración.

9 Cazottes y Rubio (1997: 47).

10 Ezama (1998: 702). La relación entre libro y revista suscitó opiniones opuestas, la de quienes, como los autores citados, los veían como rivales y las de los que, como Eloy Luis André (1906: 14) sostenían la complementaridad entre periódico, libro y revista. Según él, esta última saca su peculiaridad de compartir rasgos de los otros dos: "Entre uno y otro, goza la revista de propia sustantividad, tiene derecho a la vida, pues sin dejar de ser actual, debate, estudia, investiga y presenta el hecho, el suceso, la idea o la teoría en un plano muy superior al de la masa de lectores de un periódico. La revista es un índice para el estudioso y una síntesis, un extracto para el hombre mundano culto".

venía a prolongar la de Larra[11]: "Los hechos han desterrado las ideas. Los periódicos, los libros". En efecto, Juan Valera respondía indirectamente a estos negros presagios en 1898[12]: "El que no lee más que periódicos, si no hubiera periódicos, no leería nada"[13].

Todas estas publicaciones cuentan, no obstante, con un serio obstáculo: el limitado número de lectores, en primer lugar y sobre todo, por el analfabetismo dominante durante toda la centuria. En 1860, año del primer censo, se contabilizaban en España 3.129.921 personas que sabían leer y escribir, lo que representaba sólo el 20% de la población. En 1877 eran 4.071.823, es decir el 24,5%; y en 1900 la cantidad subía a 6.227.184, lo que suponía un 33,4% del total[14]. Si observamos el nivel de formación, limitándonos a 1877, tendríamos sólo un 1% de personas con formación universitaria y un 2,5% con educación media, es decir, un 3,5% de la población estaba en posesión de una formación superior a la elemental[15].

El Estado costeaba la enseñanza superior, de la que se beneficiaba una minoría privilegiada, y dejaba el peso de la enseñanza elemental en manos de quienes tenían más dificultades para realizarla: las corporaciones locales, las sociedades benéficas y culturales o las propias familias. La paradoja no era tal, según observa Escolano[16]: "Para el modelo de democracia censitaria y para el sistema de turnos políticos, el analfabeto no sólo no era un elemento disfuncional, sino que hasta podría ser percibido –aunque no se expresara de forma

---

[11] Larra (1997: 293).

[12] En su discurso de recepción al periodista Fernanflor en la Real Academia (Valera 1898: 49).

[13] A este propósito, no olvidemos que la crítica literaria, tan necesaria para la divulgación y venta de un libro, es en gran medida un producto de la prensa: en ésta ejerce el crítico o comentarista la mayor parte de su actividad... que versa precisamente sobre el libro y que, por lo tanto, no puede prescindir de él. Vallejo Mejía (1993) traza la trayectoria de la crítica literaria en la prensa desde *El Imparcial* hasta inicios de los años noventa del siglo XX.

[14] Se trata de datos elaborados por Antonio Viñao pero contenidos en Escolano (1992: 25). Por su parte, Botrel (1996b: 50) indica que unas 600.000 personas sabrían leer y escribir en 1830 y unos 6.000.000 en 1900, lo que supone una multiplicación por 10, con ritmo creciente en las últimas décadas, motivado tanto por una cierta alfabetización como por el mero crecimiento demográfico. Notemos que, si bien esas cifras indican un aumento, no implican una disminución de la población analfabeta, que se mantiene estable, casi doce millones de personas, durante todo el período.

[15] Según cálculos de Timoteo (1981: 204). La precisión de las cifras importa menos que el orden de amplitud.

[16] Escolano (1992: 26).

explícita– como un instrumento útil para el mantenimiento del orden social vigente" (por lo tanto, las cosas no cambiarían demasiado hasta que el movimiento regeneracionista se ocupara de ellas).

Un dato sin embargo llamativo es el crecimiento de la alfabetización en las mujeres, muy superior al de los hombres: en 1860 sabían leer y escribir sólo el 9% (715.906), en 1877 era el 14,7 (1.247.859) y en 1900 el 25,1% (2.395.839). En números absolutos se supera el triple de la cantidad inicial, lo que hace de la mujer una lectora y consumidora muy estimable para las revistas, sobre todo teniendo en cuenta que, al ser su nivel de ocupación laboral fuera de casa menor que el del hombre, se la considera en disposición de utilizar más tiempo para la lectura[17].

Estas cantidades, con el aumento real pero lento que suponen, han de ser matizadas por razones socioeconómicas (no sabe leer todo el que afirma saberlo ni lee todo el que sabe hacerlo) y no sólo en sentido restrictivo: por ejemplo, tanto en el libro como en la revista algunos editores imprimieron, junto a la edición de lujo, otra corriente para bolsillos más modestos. Por otro lado, si nos referimos al acceso al texto escrito y no estrictamente al hecho de leerlo, habría que incluir a los oyentes de lecturas en alta voz en la familia, en gabinetes de lectura, en las lecturas públicas animadas por maestros, en la empresa, etc. En tercer lugar, es cierto que se aprecia una variación en el lector: además del antiguo (clase alta, y media alta como médicos, abogados, funcionarios, empresarios, etc.), se produce la incorporación de nuevos tipos: artesanos, empleados, comerciantes, algunos obreros[18].

Sin embargo, estas observaciones deben completarse al menos con otras dos: primera, la ampliación de la lectura "fue ante todo un fenómeno urbano que afectó más que nada a las grandes ciudades embarcadas en un proceso de crecimiento, tanto de la oferta editorial como de la demanda de lectura"[19]. Segunda: aun dentro de esos espacios más favorecidos, interviene como seria limitación la capacidad adquisitiva. Confrontando precios y salarios, Martínez Martín[20] la da por prácticamente inexistente entre las capas populares del Madrid isabelino y, si tomamos el presupuesto establecido por *El*

---

[17] Para los hombres, las cantidades absolutas son superiores pero la progresión porcentual es menor: según la misma fuente, en 1860 el 31,1% (2.414.015) sabe leer y escribir; en 1877, el 34,7 (2.823.964); en 1990 el 42,1 (3.831.345).

[18] Botrel (1996b: 52).

[19] Martínez Martín (1992: 331-332).

[20] *Idem*, págs. 64-65.

Imparcial en los primeros años del siglo XX, una familia de clase media necesitaba 292 pesetas mensuales (sin incluir distracciones, lecturas ni cenar carne) mientras que el salario de un obrero no pasaba de las 3,50 pesetas por día, lo que implicaba la necesidad de trabajar varios miembros de la familia para equilibrar el presupuesto[21].

Como consecuencia de lo anterior, podemos preguntarnos por el impacto real de esta prensa en el público español de entonces. Una contestación a la posible influencia de la prensa decimonónica la daba Jesús Timoteo en 1981, considerando que de hecho no habían sido posibles en España auténticos periódicos de masas sencillamente porque no las había (constituidas como tales y con capacidad de absorción de la información escrita). Años después, el mismo investigador matiza su conclusión, "ya que en España se dieron periódicos diarios con muchas de las cualidades y sobre todo objetivos y funciones de los medios de masas, con influencia social, incluso, propia de los medios de masas, sin alcanzar un volumen masivo en ventas ni, presumiblemente, en lectores"[22].

Aunque difícilmente cuantificable, la prensa tuvo una influencia sin duda superior al libro y acometió, incluso por encima de sus medios materiales, una actividad múltiple y a veces contradictoria: información, educación, entretenimiento y propaganda (desde la comercial hasta la de ideologías). Por lo tanto, resulta indispensable para comprender la sociedad y la cultura española de la época, así como la prensa de hoy lo es para la actual.

---

21 Tuñón de Lara (1975: 355-358). En relación con Barcelona, Jutglar (1973: 59), después de señalar la cantidad de 17 reales diarios como salario para mecánicos, 16,50 para carpinteros y 10 para peones, añade: "Si como referencia al poder adquisitivo de dichos sueldos, analizamos el presupuesto de alimentación primaria (bacalao, patatas, judías, huevos, aceite, pan y vino) de una familia de cuatro personas, veremos que el coste mínimo de tal presupuesto (en el que la carne brilla por su ausencia) era ya de 14,50 reales. A ellos habría que sumar el coste de la vivienda, del vestido, del mobiliario, la escuela, los transportes, las medicinas, el combustible para cocinar, etc. " Quedaba poco margen para el diario (unos 5 reales) y menos aún para la revista (unos 20).

22 Timoteo (1989: 269). La conclusión anterior había sido producto de su reconocido estudio *Restauración y prensa de masas* y formulada en él (1981: 199-205): a finales del siglo XIX, España seguía siendo un país básicamente agrícola con una gran cantidad de desocupados, un grupo muy reducido y poderoso de inversores y, en medio, una clase media escasa e inestable: una estructura social más próxima a un país colonial que a uno desarrollado.

ELEMENTOS DE UNA EVOLUCIÓN

En el arranque y desarrollo inicial del cuento en el siglo XIX se halla la confluencia entre el interés que el Romanticismo mostró por los cuentos, especialmente los tradicionales y los fantásticos, y la posibilidad de reelaborarlos[23] y divulgarlos en la prensa que inicia su despegue en las primeras décadas del siglo. Trancón Lagunas resume así la situación: "Prensa, cuento y Romanticismo son [...] tres fenómenos interrelacionados que no pueden separarse. El Romanticismo trajo consigo el gusto por lo tradicional, por el folclore y, en consecuencia, por el cuento. La prensa, paralelamente, difunde las ideas románticas y las narraciones breves, entre las que ocupa un lugar destacado el cuento fantástico"[24] (que se afirmará por encima de las otras dos variantes principales: el histórico y el de ambientación costumbrista). Como ejemplo elocuente del espacio que la literatura encontraba en la prensa, la misma autora cita el artículo de *La Censura* "Folletines de los periódicos" (1844), en el que se critica la introducción habitual de cuentos y novelas en toda clase de prensa, ya sea política o literaria, con el consiguiente peligro para la moralidad en las familias, dado que el periódico tiene un alcance mucho más amplio que el libro[25].

---

[23] Sobre este punto es muy útil la consulta de los estudios de Amores (1994 y 1997).

[24] Trancón Lagunas (1993: 179). Tras los intentos iniciales de 1828 en el *Correo Literario y Mercantil*, los primeros cuentos plenamente fantásticos aparecerían en 1832 en las páginas de *Cartas Españolas*. La abundancia de relatos fantásticos (en *El Artista*, *No me olvides*, *El Alba*, etc.) se comprende dado que lo fantástico se identificaba por entonces frecuentemente con lo romántico, ya fuera para elogiarlo o para denigrarlo. Ambas posturas podían coexistir en la misma publicación, como en *Cartas Españolas* e incluso en las que no reivindicaban su adición al romanticismo, como el *Semanario Pintoresco español* (que destaca por la cantidad de relatos publicados durante su extensa vida, de 1836 a 1857).

[25] El artículo de *La Censura* es digno de atención por varias razones, además del valor descriptivo que puede presentar. Se hace eco de la oposición entre libro y periódico, que va a mantenerse e incluso ampliarse hacia final del siglo: el primero verá en el desarrollo del segundo un peligro para su propia supervivencia (Ezama [1992:19] da como registrados en 1900, 1347 periódicos, lo cual supone un aumento de más de doscientos respecto a 1892). Además, alude a la división de la prensa en dos grandes grupos (la política y la cultural), una división elemental pero útil porque cada una tendrá un comportamiento diferente en relación con la literatura.
Por su parte, Romero Tobar (1976:101), teniendo en cuenta el conjunto de la

Al margen del meritorio papel del *Semanario pintoresco español* con la profusión de cuentos impresos ya desde 1836 y de las otras publicaciones citadas, no cabe olvidar la importancia dada al cuento literario por numerosas revistas surgidas entre los años cuarenta y cincuenta como *Museo de las Familias* (1843-1867), *La Ilustración* (1849-1857), *La América* (1857-1886), *Museo Universal* (1857-1869), junto a otras de menor relieve y duración como *Revista de Europa* (1846) y *El Renacimiento* (1847).

Pero quizás uno de los momentos más significativos de mitad de siglo para la literatura en general (y para el cuento como consecuencia) es la aparición, en diciembre de 1850 de *Las Novedades*. Su fundador y director, Ángel Fernández de los Ríos, insistirá en dotar a la publicación de dos rasgos primordiales: cantidad de información y valoración del diseño gráfico. En lo referente a la literatura, nos importa sobre todo que, según Pilar Palomo[26], "es el primer periódico que comienza a considerar la literatura, artículos de crítica y de creación junto con una ilustración caricaturesca, como medio interesante en la construcción de la actualidad y se adelanta a *El Imparcial* en la publicación, los lunes, de un suplemento literario".

En estos mismos años coincide la edición de una notable serie de colecciones de cuentos, entre los que citaremos *Cuentos varios* (Hartzenbusch, 1852), *Cuentos, artículos y novelas* (Alarcón, 1859) y *Cuentos y poesías populares andaluces* (Fernán Caballero, 1859). La presencia, entre otras, de dichas publicaciones, ya es significativa pues se trata del cuento publicado en libro y dentro de una serie con mayor o menor coherencia. Igualmente es de notar la progresiva afirmación del vocablo *cuento* para un conjunto determinado de textos (dado que la multiplicidad de apelativos era y seguiría siendo frecuente: *historia, novelita, anécdota, cuadro, leyenda*, por citar algunos): supone un avance en el término que se impondrá, relativamente, hacia el tramo final del siglo[27]. Pero también se percibe cómo el cuento suele apoyarse en otro tipo de textos que lo arropen y que den en conjunto entidad a la publicación: algo que seguirá subsistiendo

---

evolución del periodismo en el XIX modifica la apelación en prensa de información general y prensa cultural: la primera se concentra en lo paratextual (noticias sobre autores, salida de libros, espectáculos, etc.) y la segunda lo hará en el comentario del material propiamente literario.

[26] Palomo (1997: 258).

[27] Ezama Gil (1992: 33 y 1998: 701) nos informa que, de 10.687 cuentos computados por ella y publicados en la década 1890-1900, el 87,60% utilizan el título de *cuento* mientras que la siguiente denominación, *historia*, aparece sólo con 2,25%. Las demás no llegan al 2%.

en publicaciones posteriores (muchos años más tarde, Galdós publicará sus colecciones siguiendo esa fórmula) como en *Cuadros y cuentos de aldea* (1877, de Peño y Becker) o en *Cuentos y artículos de costumbres* (1880, de Lustonó): al margen de consideraciones editoriales, económicas u otras, quizás sea un signo de las dificultades que tiene el género para afirmarse como tal entre los demás y ante los propios escritores y buena parte de los comentaristas literarios.

Volviendo a los suplementos literarios, el periódico *La Nación* merece ser tenido en cuenta a la hora de resaltar algunos de los destacados en la prensa del XIX: incluso en este caso, más que de un suplemento, se trataba de todo el periódico. En efecto, *La Nación* reaparece el día 2 de enero de 1868, después de una suspensión de año y medio (desde 21 de junio de 1866) y el día 5 del mismo mes sale un número titulado "Edición literaria". Se trata de la tirada del domingo, gratis para los abonados, consagrada por entero a temas culturales, según se anuncia en el editorial:

> El resultado es que nos da ocasión de echar semanalmente un párrafo con los amables abonados a *La Nación*, dejando a un lado la obligada gravedad de nuestras cotidianas tareas. En adelante, pues, *La Nación* saldrá los domingos, como ven ustedes, de traje corto [...] Si para muestra basta un botón, el presente número podrá dar a conocer a ustedes cuál será el objeto de nuestros trabajos dominicales.

Por cierto, inmediatamente Galdós va a ser uno de sus animadores principales: ya ese mismo día participa con la "Revista de Madrid" y con la primera entrega de la serie "Galería de figuras de cera". Posteriormente, va a concentrar lo esencial de sus entregas en los números dominicales del periódico: por ejemplo, el resto de la "Galería", todas las 'jaulas' de su "Manicomio político-social" y el relato *La conjuración de las palabras*.

Sin duda el suplemento que alcanzó mayor éxito y creó escuela fue el editado por *El Imparcial*. Isidoro Fernández Flórez (Fernanflor), creó y dirigió entre 1874 y 1879 *Los lunes del Imparcial*, suplemento literario de este periódico, como un espacio independiente en el que se pudiera manifestar la realidad literaria de su tiempo. Aunque, según hemos visto, no fue el primer suplemento periodístico importante, sí fue el más decisivo por el prestigio del periódico en que salía (auténtica referencia de La Restauración[28]), por el nivel de

---

[28] Martínez Olmedilla (1956: 195) cuenta que "un día le preguntaron a Sagasta, siendo Poder, si había alguna novedad política:

los textos publicados, por la variedad de autores y tendencias y por la duración de su andadura: cuando en 1879 Fernanflor rompe con este periódico, es sustituido por Ortega Munilla hasta 1906. Clarín, Echegaray, Galdós, Pardo Bazán, Picón y las principales plumas de la época aparecían en sus páginas, así como la mayor parte de los por entonces jóvenes escritores que formarían la llamada "Generación del 98" y sus aledaños (Azorín, Baroja, Valle, Unamuno, Benavente, etc.). Además, los textos no eran sólo de creación literaria sino también de ensayo científico y literario (Valera, Menéndez Pelayo, Echegaray), lo que contribuía a realzar el impacto de esas páginas, luego imitadas por otros periódicos, entre las que recordamos las de *La Época* y las del propio Fernanflor en *El Liberal*.

SOBRE LAS REVISTAS CULTURALES

Las revistas culturales tienen una parte fundamental en la evolución de la literatura española como de otros campos del saber y de las artes, por los temas que tocan, por el tono y altura de los artículos divulgativos o de discusión y por el esfuerzo de conexión que realizan entre España y la cultura europea. Baste anotar la difusión del darwinismo y del positivismo en *Revista de España*, la de la filosofía alemana en *Revista Contemporánea* y la publicación de Unamuno *En torno al casticismo* en *La España Moderna* (para la que Galdós escribió *Torquemada en la hoguera*). A este respecto no está de más indicar, aunque sea de forma aproximada, el espectacular crecimiento registrado también en este apartado: según Botrel[29], los periódicos científicos y literarios editados en Madrid a fines de 1860 eran 28; en 1880 subían a 78 y en 1900 a 149.

Dado el papel que Galdós desempeñó en ella, nos detendremos en *Revista de España*. Lo justifica también su larga trayectoria (entre 1868 y 1894), su tirada (en torno a los diez mil ejemplares a principios de los ochenta) y el gran nivel general de sus 149 volúmenes, que la sitúan entre las realizaciones periodísticas relevantes en este campo. Aunque se centró en los temas políticos y científicos, también produjo documentos literarios de particular interés, tanto en el campo del ensayo como en el de la creación literaria y el cuento en particular. Recordemos que Valera publicó aquí en 1887 sus "Apuntes

—Pues no lo sé —respondió don Práxedes—, porque aún no he leído *El Imparcial*".

[29] Botrel (1975: 37-40).

sobre la nueva manera de escribir novelas" y Galdós su 'manifiesto' literario "Observaciones sobre la novela contemporánea" (1870), cuyo alcance no se limita sólo a la novela sino que incluye al cuento literario en general (no es casual que su punto de partida fueran unos relatos breves de Ruiz Aguilera).

En las páginas de la *Revista de España* aparecen cuentos de asunto mitológico, religioso (*El delirio de una santa*, de Alfredo Calderón, 1884), moralizador, de tono satírico (*La ciudad muerta*, de López Vago, 1884), realista, naturalista (*Julián Calero*, de José Silés, 1880), fantástico (*Los siete viajeros*, de Luis Alfonso, 1881), etc., sin olvidar *El artículo de fondo* (1871), del propio Galdós. Por cierto, de él cabe suponer que, al menos durante su etapa de director (desde enero de 1872 hasta octubre de 1873), tuviera que leer numerosos relatos y pronunciarse sobre la oportunidad de su publicación, lo cual formaría parte de la tarea de Galdós como crítico en dicha revista, tarea oscura, sin trascendencia externa para nuestro autor, pero sin duda acorde con el nivel de madurez demostrado en un ensayo de la entidad de "Observaciones"[30].

Recordemos también que Leopoldo Alas destacó la función posible de la prensa en relación con el cuento literario (función extensible del diario a la revista):

> [...] la moda del cuento, que se ha extendido por la prensa madrileña. Es muy de alabar esta costumbre, aunque no está exenta de peligros. Por de pronto, obedece al afán de ahorrar tiempo; al artículo de fondo sustituyen el suelto, la noticia; a la novela larga es natural que sustituya el cuento. Sería de alabar que los lectores y lectoras del folletín apelmazado, *judicial* y muchas veces *justiciable*, escrito en un francés traidor a su patria y a Castilla, se fuesen pasando del novelón al cuento; mejorarían en general de gusto estético y perderían mucho menos de tiempo[31].

Clarín empieza atestiguando el hecho de la popularidad, reciente, del cuento en los medios de comunicación madrileños (que, por su volumen y capacidad de expansión por la península, pueden considerarse representativos de un fenómeno general y no meramente capitalino). Luego se hace eco de algo que puede explicar, al menos en parte, el auge del fenómeno: la existencia de un lector apresurado y que, por lo tanto, ya no corresponde al de épocas anteriores. Sin

---

[30] Ballantyne (1994) pone de relieve precisamente la función de la *Revista de España* en la historia del cuento literario del siglo XIX.

[31] Alas (1973: 93-94). Este "Palique" corresponde al 3 de agosto de 1892.

embargo, una parte de ese lectorado es contradictoria y carente de buen gusto: a pesar de sus prisas, pierde tiempo en la lectura de textos tan largos como aborrecibles ya desde el punto de vista lingüístico, mientras que podría ganar tiempo y gusto leyendo relatos.

Finalmente, Clarín se permite un elogio global a la cuentística publicada en la prensa, aunque matizando: el crítico sólo precisa que la ganancia estética se hace en relación con el folletín (no alude a ningún otro tipo de texto) y, en particular, al mal traducido del francés. Hecha esta reserva, lo que nos interesa aquí es destacar que Clarín afirma la gran aceptación del cuento literario por la prensa de la época y que le otorga un nivel estético en general aceptable, lo cual tiene todo su interés viniendo de un crítico literario y autor él mismo de excelentes relatos[32].

Tampoco debemos olvidar el notable papel que en el estímulo de la lectura y en la creación de textos desempeñaron las revistas femeninas de la época (destinadas a la mujer, fueran o no escritas por ellas), que recorren prácticamente todo el siglo XIX[33]. En efecto, si dejamos de lado publicaciones como *La Pensadora Gaditana* (1763[34]) y otras posteriores que son más bien colecciones de ensayos, la primera revista femenina, *El Periódico de las Damas*[35], aparece ya en 1822 (no por casualidad durante el trienio constitucional). La diversificación fue una nota a tener en cuenta: además de las dirigidas al público femenino en general como *La Guirnalda* (1867), *La Mujer* (1871) y *El pensamiento* (1877), había revistas destinadas a profesiones (*La Moda Elegante Ilustrada*, aparecida en 1870), a edades específicas(*La Ilustración de los niños*, de 1878), a funciones familiares (*La Madre y el Niño*, de 1883), a orientaciones políticas (*La Margarita*, de 1871, para las damas carlistas) y a instituciones o corporaciones diferentes *(La Instrucción para la Mujer*, de 1882, institucionalista; *El Álbum de las Familias*, de 1865, hecha por tipógrafas).

---

32 Conviene, en efecto, distinguir el elogio, mesurado, que se sobreentiende en estas palabras y la categoría estética que Clarín ve en el relato breve. El autor añade a continuación: "El cuento no es ni más ni menos arte que la novela: no es más difícil como se ha dicho, pero tampoco menos; es otra cosa; es más difícil para el que no es *cuentista* [...]. El que no sea artista, el que no sea poeta, en el lato sentido, no hará un cuento, como no hará una novela" (*Ibidem*, pág. 94).

33 Perinat y Marrades (1980).

34 A veces aparece como fecha la de 1786. Según Hartzenbusch (1894: 9-10), los textos publicados con tal fecha y consultados por él, "creo sean reproducción de los anteriores".

35 Simón Palmer (1975: 402).

El abanico de orientaciones ideológicas era igualmente bastante amplio, como se percibe en este ejemplo de dos revistas hacia finales de siglo: si *El mundo Femenino*(1886) critica la separación de sexos en los estudios, amistades y costumbres, *El Álbum de la Mujer* (1898) resume los derechos y deberes femeninos de este modo: "La dulce caricia del hijo de vuestras entrañas; el amoroso afán de vuestro esposo: ése es vuestro derecho. El noble respeto y entrañable amor a éste y la tierna solicitud y el constante amparo de aquél: ése es vuestro deber" (primer número, 19 de junio).

Junto a las secciones dedicadas a la educación, moda, labores, alimentación, moral, biografías, pasatiempos, etc., se encontraban descripciones costumbristas, poemas, evocaciones, folletines, fragmentos de novelas y cuentos de escritores extranjeros y españoles. Entre éstos aparecían nombres de primeras firmas, femeninas y masculinas, como Concepción Arenal, Fernán Caballero, Carolina Coronado, Gertrudis Gómez de Avellaneda, la Pardo Bazán, Alarcón, Ayguals de Izco, Bretón, Campoamor, García Gutiérrez, Hartzenbusch, Palacio Valdés, Pérez Galdós, Ruiz de Aguilera y Antonio Trueba, entre otros. A propósito de Galdós, recordemos aquí su participación, por ejemplo, en *La Madre y el Niño* (revista educativa y literaria de gran nivel, dirigida por el médico Manuel Tolosa Latour, amigo suyo): con dos fragmentos de obras: "La madre" (de *La familia de León Roch*) y "Pedagogía" (de *El Doctor Centeno*).

HACIA EL FINAL DEL SIGLO

El *Heraldo de Madrid* del 19 de febrero de 1900, en su artículo de primera página titulado "Periodismo y literatura", comenta que entre "los 671 cuentistas que acudieron hace pocos días al concurso del colega *El Liberal*" hay "más de 400 cuentos dignos de salir a flote". Semanas antes (el 14 de enero de 1900), la revista *Vida Nueva* informaba que el premio consistía en 500 pts. y añadía que en *El Liberal* se habían pagado cuentos a la cantidad, respetable, de 75 pesetas[36]. Estos simples datos ponen de relieve, primero, la populari-

[36] Para poner en perspectiva la cantidad citada, recordemos que, hacia el mismo año, el salario diario de un obrero en Barcelona oscilaba entre los 10 y los 17 reales, según Jutglar (1973: 59).
El ganador del concurso fue José Nogales con *Las tres cosas del tío Juan* y recibió el accésit *La chucha*, firmado por la Pardo Bazán, "aunque su autor efectivo fue Blasco Ibáñez", según Martínez Olmedilla (1956: 198). *El Liberal* llegó a tener dos secciones dedicadas al relato breve: "Cuentos ajenos" (de

dad del cuento literario en estos momentos y no sólo como producto de consumo sino como objeto de interés para los creadores; segundo, la posibilidad de que su nivel artístico sea relativamente correcto, es decir, que las características globales del género hayan sido efectivamente asimiladas por sus receptores convertidos en este caso en productores; tercero, el valor económico, más que discreto, del relato en la prensa, síntoma igualmente del atractivo que representa para el posible lector (en particular cuando venía avalado por una firma célebre, dado que esas cantidades no estaban al alcance de todos los autores)[37].

Quizás siguiendo la demanda del público y las corrientes literarias vigentes, el cuento literario de la Restauración derivó hacia el realismo como orientación primordial (al igual que lo fantástico había marcado el relato romántico), de acuerdo con el tipo de lector que lo recibía, esencialmente el de clase media urbana, principal consumidor de prensa y libros, y que desea sentirse representado en el relato para estar interesado en lo que lee. Como observa Ezama Gil[38], en esa coyuntura el relato fantástico apenas encuentra espacio, quedando relegado a un segundo término y perdiendo incluso la originalidad y la creatividad que había mostrado anteriormente, sin ser capaz de liberarse de la influencia manifiesta y repetida de Poe, de Bécquer o de Alarcón. La misma investigadora apenas destaca tres temáticas dignas de atención: la vida más allá de la muerte, la locura y el espiritismo.

En resumen, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, el cuento literario casi se ha convertido en un ingrediente habitual en las publicaciones periódicas. Botrel[39] sostiene que más de trescientos cincuenta libros fueron sacados a partir de los más de diez mil cuentos

---

autores extranjeros) y "Cuentos propios" (de autores españoles).

37 Serían numerosos los testimonios del atractivo económico que representaba para el escritor la publicación de un cuento en la prensa. Refiriéndose a Valera, Montesinos (1957: 43) resume perfectamente la situación: "Como todos los escritores españoles de su tiempo, Valera tuvo que acudir al periódico y a la revista cuando quiso hacer dinero con la pluma. Los cuentos y artículos permitían hacerlo dos veces; en la prensa y reunidos en libros. Todas o las más de sus novelas se habían publicado primero en revistas y periódicos, es cierto; sin embargo, los cuentos debían de tener colocación más fácil".
Posteriormente, Unamuno (1960, II: 197) no vacila en admitir con humor este aspecto de su trabajo: "No olviden ustedes que soy catedrático y de serlo comen mis hijos, aunque alguna vez merienden de un cuento perdido" (de "Y va de cuento", aparecido en *El espejo de la Muerte*, 1913).

38 Ezama Gil (1998: 708).

39 Botrel (1998: 4).

publicados en la prensa en los últimos decenios del siglo. Salvadas todas las distancias, se podría decir que la prensa fue al cuento literario lo que la imprenta había significado para el libro cinco siglos antes: una posibilidad insospechada de expansión y una configuración formal y estructural de acuerdo con el medio tecnológico que le servía de cauce para llegar a su nuevo público. Pero conviene notar que el beneficio fue mutuo: la prensa también necesitó a la literatura, especialmente a la narrativa (y dentro de ella, al cuento literario) para atraer al público con un cierto nivel artístico y una variedad que dieran la impresión de que, en efecto, entre sus páginas se encerraba todo lo que de realmente interesante podía haber para el lector hasta la nueva entrega del mismo periódico[40].

Lo que hemos dicho de la prensa diaria vale con más motivo para las revistas, especialmente las culturales, que se benefician, con mayor profusión que el diario, de los alardes gráficos (color, ilustración, calidad de papel). Es inevitable la referencia a *La Ilustración Española y Americana,* de las de mayor calidad formal, duración (1869-1921) y difusión (unos 30.000 ejemplares), así como *La América* (1857-1886), *La Ilustración de Madrid* (1870-1872), en cuyas páginas apareció *La novela en el tranvía,* de Galdós, *El Campo* (1876-1891) y *Madrid Cómico* (1880-1923), que contó con los "Paliques" de Clarín entre los textos más esperados por el público lector.

SINERGIA ENTRE PRENSA Y CUENTO LITERARIO

La relación entre la prensa y el cuento literario fue sistemática y creciente a lo largo del siglo XIX y resultó determinante para el desarrollo y asentamiento del relato breve. Se apoyó en dos componentes básicos: el hecho de que el cuento existiera ya como un ingrediente potencialmente rentable para la prensa y la posibilidad para ésta de modelar la configuración del cuento según sus posibilidades técnicas y sus intereses propios (financieros, políticos y culturales).

Destacaremos aquí una muestra representativa de los elementos que facilitaron esa combinación particularmente favorable para la

---

[40] De hecho, Mainar en su introducción a la profesión periodística (1906), destaca la necesidad de que el periódico incluya páginas literarias como estrategia eficaz para captar y conservar lectores e insiste particularmente en el folletín y en el cuento literario como variantes indispensables para lograrlo.

afirmación del cuento, teniendo en cuenta que en la realidad se hallan con frecuencia estrechamente imbricados.

— La prensa, por su propio carácter cíclico, compartimenta su transmisión de la realidad (según el período de tiempo existente entre cada entrega de la publicación), la renueva con la novedad de los sucesivos acontecimientos y transmite éstos de forma sucinta y concentrada en lo (considerado por el periodista como) principal. Al periódico le importan sobre todo los hechos y las personas en la medida en que son actores notables de ellos. Idealmente, debe atraer al lector desde el principio y mantener su atención con la palabra precisa y con el interés de la narración. Ahora bien, todos esos ingredientes se hallan en el cuento literario (brevedad, esencialidad, palabra exacta, intriga, acción más bien que personajes, etc.); y se hallan en él porque la prensa así se los va imponiendo, desde la extensión al tono del asunto (cuánto didactismo, derroche sentimental y mero afán de entretenimiento encontramos a lo largo de sus páginas...[41]) e incluso, en ocasiones, el asunto mismo (recordemos, por ejemplo, los cuentos de navidad, de meses o de estaciones). Como lo fue para la novela realista a partir del costumbrismo, la prensa constituyó un factor esencial en la configuración, desarrollo y afirmación del cuento literario.

— Aplicando al relato breve lo que Pilar Palomo[42] indica sobre la narrativa en general, diremos que la prensa funciona [todavía hoy] como una avanzadilla del cuento literario: el periódico ha operado un primer desbroce de la realidad y ha convertido tal o cual hecho en objeto de interés, de atención y, por lo tanto, en objeto literaturizable. Ofrece al escritor una materia prima (la noticia, la crónica, el suelto) que ya está delimitada (la ha extraído de la realidad separando sus fronteras: dejando fuera aquello que no es noticia), sintetizada (reteniendo del acontecimiento sólo los datos significativos) y narrativizada en un primera versión: el hecho es contado y ofrecido al lector por el periódico. Luego, el escritor lo manipulará según su conveniencia y habilidad técnica[43]. Si tenemos en cuenta lo extrema-

---

[41] Por su puesto que, al ser estos elementos casi inherentes (no forzosos pero sí muy frecuentes) al relato de prensa, los encontramos también en otras latitudes literarias: Jiménez Placer (1999: 271) los ha observado en el cuento norteamericano del siglo XIX.

[42] Palomo (1997: 248-249).

[43] En la literatura española de hoy, Juan José Millás es un perfecto ejemplo de

damente difícil que es establecer una frontera precisa entre el relato de ficción y el factual[44], podremos admitir que, en cierto modo, el texto de la prensa
actúa como una primera literaturización, ancilar pero a veces suficiente para estimular la composición de un cuento literario[45].

— También puede actuar el relato como factor de compensación ante la rapidez y acumulación febril de los acontecimientos diarios: cada uno suplanta al anterior y se hace olvidar por el siguiente en una rueda vertiginosa e imparable. Ello parece corresponder al sistema de vida urbano en el que el periódico circula de modo primordial, pero precisamente esa presión de lo urgente y de lo efímero hace sentir la necesidad de que el mismo periódico la compense con algunos momentos privilegiados, en que el ritmo se tranquiliza y el ser humano parece retomar el control de sí mismo, no dejándose arrastrar por el vértigo de lo cotidiano, sino permitiéndose compensarlo creando mundos ficcionales (el escritor) o recreándose con ellos (el lector).

— Si bien se apoya en el periódico y toma carácter y forma en él, el cuento literario se independizará en varias etapas o modalidades (sin que se trate de un proceso rigurosamente diacrónico), en función de la distancia que se tome del tono oral propio del cuento tradicional o folclórico y según se afirme como un discurso específico y creado para la lectura. Lo hará, en primer lugar, separándose del contexto en el que se inserta: en los relatos de Larra o todavía en alguno de Galdós (como en *Una industria que vive de la muerte*) encontramos el cuento a partir de unos preliminares de cuyo contenido el relato se convierte en ilustración.
Una variante (que puede también verse como un paso en el proceso) de ese "relato enmarcado" sería la que llamaríamos el "relato transfe-

---

pasión por la materia prima periodística que él luego reinterpreta, disloca y estructura, a veces sin el menor respeto por las convenciones lógicas de la "realidad". Sus colaboraciones periodísticas son elocuentes a este respecto.

44 Elaborada sobre todo a partir de Genette (1991), esta problemática ha suscitado diversas investigaciones de interés. Entre ellas destacan las que, desde hace varios años, lleva a cabo el Laboratoire de Littérature et Histoire des pays de langues européennes de la Universidad de Franche-Comté, en su Seminario "Figures du récit fictionnel et du récit factuel", con un equipo pluridisciplinar y la participación de diversos investigadores nacionales y extranjeros.

45 Juan Valera (1898) había ido más allá en su discurso de recepción ya citado, afirmando no ver diferencia entre periodismo y literatura: la afirmación vale tanto por sí misma como por producirse en ese lugar y en esa época.

rido" (tan del gusto de Alarcón o de Bécquer, por ejemplo): aquella en la que el narrador nos cuenta que alguien le contó lo que nos va a contar. Así se puede dar objetividad a lo narrado pero también descargar el peso autorial en una tercera persona, como liberándose de la responsabilidad de algo que no parece demasiado serio o creíble[46] (Galdós aporta a esta modalidad un ejemplo tan preciso como *Celín)*.

Como variante siguiente, el relato aparece perfectamente individualizado, se sostiene por sí mismo y es precisamente entonces cuando más lo vemos valorado con ilustraciones puestas a su servicio, relativas a algún rasgo argumental o meramente decorativas. Finalmente, el cuento pasa del periódico a la publicación en libro reuniéndose con su familia natural: otros relatos, agrupados según los criterios más diversos, con los que forma una antología, ya sea con textos de varios autores o, idealmente (para una homogeneidad más asequible), de uno solo.

— De acuerdo con los límites de extensión que la prensa se impone a sí misma en sus diferentes secciones, el cuento ha de respetar la máxima absoluta de la brevedad, lo que implica entrar inmediatamente en materia, imponerse al lector en las primeras líneas (que vienen a funcionar como el título y subtítulo en la prensa), selección rigurosa de peripecias, de personajes y de sus rasgos, así como una intriga precisa, claramente delineada y que mantenga la lectura hasta el final. La brevedad es, no lo olvidemos, una imposición compositiva casi permanente en las demandas del periódico: valgan como ejemplo las "dos o tres páginas" que Moya, editor de *El Liberal* le pedía con insistencia a Galdós según consta en la correspondencia privada de

---

[46] Tal vez se pueda relacionar este recurso con el anonimato, frecuente en los narradores, especialmente de cuentos fantásticos y hasta los años sesenta del siglo XIX: Trancón (1993: 246) lo achaca a la poca estimación literaria del cuento y, en particular del fantástico.
Nos interesa sobre todo la observación siguiente de Trancón: esos relatos se publican ante la insistente demanda de público y editores. Puesto que los textos irán apareciendo con la firma de sus autores (quienes darán poco a poco su confianza al género que cultivan), podemos suponer la importancia capital del público en el conjunto del proceso: crea la demanda, ocasiona una cierta configuración formal del relato breve (derivada de las características del medio donde el cuento se publica) y provoca su valoración positiva por parte de sus autores, que la demostrarán firmando sus obras. Tal vez el cuento literario constituya uno de los signos mas claros de la nueva sociedad en que ha de moverse el escritor: la demanda, si no crea el género, al menos lo estructura, lo mantiene e impone finalmente su "canonización".

éste y las convocatorias de los concursos: "una sola cara de una tarjeta postal" (*La Puerta del Sol*, 1899), "6000 ó 6500 palabras" (*Blanco y Negro*, 1900), "[no más de] tres columnas del periódico" (*El Liberal*, 1900)[47], etc.

— Las exigencias de la prensa no se paran en este punto sino que pueden abarcar al menos otros tres: en primer lugar, abordar ciertos asuntos, como se percibe en los relatos de circunstancias, especialmente los impuestos por el ciclo anual y, dentro de ellos, los cuentos de Navidad, de Carnaval y los de estaciones del año[48]. En segundo lugar, la orientación estética: si el diario dedica lo esencial de su atención a la realidad próxima temporal y espacialmente, si él mismo ofrece la materia prima para la composición del relato y si la estética predominante se focaliza también sobre la representación directa de la realidad, es comprensible que la prensa diaria favorezca el relato de orientación realista: Ezama Gil[49] ha mostrado cómo en buena parte del cuento finisecular se mantienen componentes costumbristas, de tal modo que el centro de numerosos relatos gira en torno a tipos (ahora especialmente de clase media) y a hábitos más o menos ritualizados (una procesión, el bautismo, un día de trabajo), lo cual posiblemente conllevara el agotamiento de una veta argumental ya explotada desde el primer tercio del siglo.
Finalmente, el grado de penetración del periódico en el seno de las familias, con las posibilidades de influencia ideológica que ello supone, facilita la introducción en el relato de un tono didáctico, incluso de una lección moralizadora que a veces llega a ser reivindicada explícitamente por autores y críticos, aunque no falten los que, como Valera, rechazan semejante propósito. En un texto de 1882 afirma: "No me propongo enseñar nada, ni moralizar, ni probar tesis, ni resolver problemas, ni censurar vicios y costumbres. Lo único que me propuse al escribir tales cuentos es distraerme o divertirme en el casi forzoso retiro a que mi vejez y mis achaques me condenan (...)"[50].

---

47 Ver los datos aportados sobre este punto y en torno a la "fiebre" de concursos en esos mismos años, en Ezama Gil (1992: 27-30).

48 Al estudiar la cuentística galdosiana ampliamos este punto; aquí nos limitamos a mencionarlo.

49 Ezama Gil (1992: 59-62). Nos referimos esencialmente a la prensa diaria. Las revistas no sometidas al seguimiento estrecho de lo cotidiano podían escapar más fácilmente a esta orientación (hablamos, claro está, de tendencias generales, no de "normas" absolutas).

50 Juan Valera, Prólogo a *Cuentos y diálogos*, citado por Ezama Gil (1995:269).

Si Valera se expresa de tal modo es para desmarcarse de una forma de escribir frecuente entonces y que choca con sus convicciones estéticas, pero también lo hace para que no se busque en sus textos ese tipo de contenidos y, si se encuentran, para que no se achaquen a un proyecto determinado por su parte (lo cual no impide que existan realmente, ya sea a espaldas de su autor o incluso de forma voluntaria).

SOBRE LA PRENSA Y GALDÓS

Una visión global de Galdós y la prensa habría de tomar en cuenta al menos los aspectos siguientes, aspectos que aquí sólo vamos a citar para tener presente la estrecha y continuada relación que hubo entre ambos. Primero, después de sus colaboraciones en *El Omnibus* de Las Palmas, su presencia sistemática y semiprofesional casi desde su instalación en Madrid hasta 1873: en *La Nación*, *El Debate*, *La Ilustración de Madrid*, *La Revista del Movimiento Intelectual de Europa*, *El Correo de España,* continuación en *El Ómnibus*, *Las Cortes*, quizás *Las Novedades*. En esa etapa, Galdós incluso actúa como director de una de las principales publicaciones culturales del país, *Revista de España*, así como de un periódico, *El Debate*, y se pronuncia tanto sobre literatura como sobre asuntos de interés nacional.

Luego tendríamos una fase de colaboraciones ocasionales y dispersas con artículos originales, con fragmentos de obras y cierto énfasis en las revistas más que en los diarios *(La Guirnalda, La Madre y el Niño*, etc.). Otro período notable, de un periodismo subsidiario, sería la de sus colaboraciones en *La Prensa* de Buenos Aires (1883-1894). Pasaríamos a una cuarta etapa, de nuevo con colaboraciones ocasionales (*Vida Nueva, El Liberal, El Imparcial, La República*, entre otros), y con un punto álgido: sus entregas autobiográficas para *La Esfera* (1916).

Además de las colaboraciones originales o adaptadas (los artículos que pasa de *La Nación* a *El Correo de España*, por ejemplo), no se debe olvidar la frecuente aparición de fragmentos de obras próximas a salir (sobre todo de novelas y *Episodios*), aspecto al que, por motivos obvios de promoción bibliográfica, Galdós estaba particularmente atento. Relacionados, aunque no siempre, con dichas publicaciones vienen reportajes y entrevistas con Galdós en su estatuto de personaje público de la vida cultural española y, como tal, periódicamente objeto de interés para diarios y revistas.

Otro punto, por cierto nada desdeñable, es el "diálogo" de nuestro autor con la prensa española, aunque ese diálogo no se desarrollara necesariamente en las páginas del periódico. Nos referimos, en primer lugar, a las réplicas de Galdós a los periodistas que enjuician sus dramas (prólogos de *Los condenados* y de *Alma y vida*). El dramaturgo habla desde la autoridad de quien conoce los mecanismos del funcionamiento de la prensa y desde esa posición sintetiza la "metodología de trabajo" de los comentaristas literarios y se permite ponerla seriamente en cuestión. En segundo lugar, y vinculada también con la experiencia periodística acumulada por un redactor y ex-director de periódicos, Galdós se permite teorizar en alguna ocasión sobre el estilo periodístico aunque sea brevemente, como en el prólogo a los *Cuentos* (1904) de Fernanflor[51].

Ese aspecto de diálogo, en sentido amplio, entre Galdós y la prensa tiene otro componente fundamental: la prensa como fuente de documentación imprescindible para la obra de nuestro autor, sistemáticamente consultada por éste y perceptible, ya sea de forma explícita o implícita, a lo largo de su producción literaria. En alguien con una sensibilidad y una capacidad de impregnación tan marcada como Galdós, el contacto íntimo con la prensa dejaría huella no sólo con la frialdad de los datos sino también con la disposición, la precisión (o su ausencia) y el calor de su exposición y, en general, con una asimilación constante entre la actividad del periodista y la del cuentista[52].

Tanto en su periodismo-profesión como en su periodismo-actividad[53], Galdós desarrolla en la prensa la capacidad de observar el

---

[51] No parece, pues, injustificada la presencia de Galdós entre los periodistas españoles del siglo XIX en el catálogo realizado por Ossorio y Bernard (1903: 342). Por su parte, López de Zuazu (1981: 457) lo sitúa entre los periodistas del siglo XX.

[52] Precisamente Fernanflor, el autor prologado, es un ejemplo casi perfecto de esto al ser él mismo gran escritor de cuentos y periodista profesional: en su discurso de recepción en la Academia Española (1898) percibimos unas características de fondo semejantes entre el cuento y el periodismo (realidad, acción y vida), una exigencias parecidas por parte del público ("calor y luz se pide hoy, sobre todo, al escritor de cuentos y de crónicas" (Fernández Flórez (1898: 11). Al contestarle, Juan Valera es aún más rotundo: el literato es un periodista y el periodista es un literato que escribe con frecuencia o a diario en un papel que se estampa periódicamente y se difunde entre el público; el periodismo es literatura y no un género literario aparte: "No hay en realidad diferencia literaria entre ambos medios" (Valera, 1898: 41).

[53] Tomamos esta distinción, sencilla y operativa, del prólogo de Enrique de Aguinaga ("Periodistas y publicistas") al *Catálogo* de López de Zuazu (1981:

detalle significativo, de situar las cosas en un escenario coherente, de seleccionar lo fundamental (los actores, el hecho, sus causas), de transmitir con exactitud y precisión, de atraer y mantener la atención, entre otros ingredientes comunes a la crónica periodística, a la novela de costumbres y al relato literario.

Además, la crónica, la variante que tal vez Galdós cultivó con más asiduidad, le permite superar el marco estricto de la noticia y vincular hechos y comentarios personales (en un relato, acción y descripción), dando un tono personal, humano, vivencial y, al mismo tiempo, de complicidad con el lector, que le serán particularmente útiles en la construcción de sus narraciones. Estudiando la estrecha conexión entre la prensa y los *Episodios Nacionales*, García Pinacho no duda en concluir lo que era predecible: "Galdós llega a la novela a través del periodismo"[54].

En relación con el cuento literario, se podría afirmar que, globalmente, en Galdós el relato breve se genera y se culmina dentro mismo de la prensa: con frecuencia el autor se inspira en asuntos transmitidos por ella, construye sus textos con elementos en ella habituales y, una vez elaborados, los vierte en las páginas del periódico, el lugar de donde habían venido (no olvidemos que casi todos sus relatos aparecen por primera vez en la prensa).

Galdós, en su triple calidad de actor, receptor e interlocutor de la prensa adquiere suficiente pericia literaria para elaborar ficciones, ya sean largas o breves; casi diríamos 'sobre todo breves', dadas las características del medio en que ejerce su actividad. Si Galdós no fue tan gran cuentista como novelista, tal vez no haya que achacarlo a la impericia, al contrario de lo que llegó a sostener doña Emilia[55], sino a otras razones, algunas de las cuales intentaremos precisar al final del presente estudio.

---

9).

[54] García Pinacho (1997: 19).

[55] "A Pérez Galdós, por ejemplo, le es difícil redondear y encerrarse en un espacio reducido; no maneja el cuento, la nouvelle ni la narración corta; necesita desahogo, páginas y más páginas (...)". *Nuevo Teatro Crítico* (1891: 38), citada por Baquero Goyanes (1949: 121).