

**LA GENERACION DEL 98 Y EL
DESARROLLO DE LAS
INFRAESTRUCTURAS CULTURALES
Y COMUNICACIONALES (1898-1936)**

**José Miguel Fdez. Urbina
Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitatea**

I.1

La irrupción en el panorama de la cultura española de los intelectuales de la *Generación del 98* coincidió con la invención del cinematógrafo y fue casi simultánea a la industrialización de la prensa, a la transformación del periodismo artesanal y doctrinario decimonónico en el informativo, de opinión y de masas elaborado con tecnologías sofisticadas (1). Luego, ya en la madurez, los «*noventayochos*» fueron testigos del nacimiento de la radiodifusión durante la Dictadura de Primo de Rivera y de su consolidación como medio de comunicación de masas durante la II República. Entretanto, habían conocido el nacimiento del automóvil y del avión, amén del espectacular desarrollo del cartelismo comercial, de la fotografía impresa y del libro de bolsillo. En definitiva, si aceptamos, como es convencional, que cinco han sido hasta el presente los grandes medios de comunicación de masas: el cartelismo, la prensa, el cine, la radio y la televisión... los miembros de la G. 98, salvo el último, conocieron los restantes, con la particularidad de haber asistido a la gestación y el alumbramiento de dos de ellos: el cine y la radio.

La prensa fue decisiva para su existencia como intelectuales porque les dio a conocer y porque les permitió sobrevivir económicamente. De la importancia que tuvo el periodismo en su vida y su obra, da idea el dato elocuente de que la mayor parte de sus publicaciones fueron artículos y ensayos aparecidos en revistas y en periódicos, posteriormente recopilados en libros, mientras que fueron contadas excepciones las obras de los «*noventayochos*» publicadas originalmente como «libros» (incluso las primeras novelas de Baroja, aparecieron antes en prensa que en libro, bajo la modalidad de «folletines»).

Maeztu y Azorín fueron periodistas profesionales durante toda su vida, o sea, de «redacción», constituyendo ambos dos hitos cimeros del periodismo español. La

(1) Para una primera aproximación a la historia del periodismo universal remitimos a Weill, G.; «El Periódico», Méjico, 1972, UTEHA; una detallada periodización de la génesis, invención y desarrollo de cada «mass-media», remitimos a la obra de Gutiérrez Espada, «Historia de los medios audiovisuales», 3 vols., Madrid, 1979, Pirámide.

actividad periodística de Unamuno fue copiosa, y la desarrolló a lo largo de toda su vida en un sinfín de diarios y de revistas españolas y extranjeras. La de Baroja, fue importante hasta que desde principios de siglo, el éxito de sus novelas le permitió vivir de la literatura; sin embargo, ocasionalmente volvería al periodismo, y durante la II República colaboró asiduamente en la prensa diaria. Respecto del menos «periodista», Machado, baste recordar que los primeros escritos que publicó fueron artículos en el semanario «La Caricatura» en 1893, que buena parte de sus poemas vieron la luz en revistas antes que en libros y que la totalidad de su prosa («Juan de Mairena») apareció primero en periódicos, amén de los artículos y ensayos que publicó ocasionalmente sobre temas literarios en revistas culturales y de la importante labor periodística que desarrollaría desde julio de 1936 hasta su fallecimiento, de manera que incluso hasta en el menos relacionado con la prensa se «*manifiesta asimismo la vocación de gacetero o de periodista de la que Machado, desde sus comienzos literarios hasta el fin de su vida, no deja de dar prueba*» (2), como detectó Sesé en los apócrifos machadianos.

En resumen, lo que nos interesa retener es que «*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*» (3). Ahora bien, estos intelectuales que vivirán de sus escritos (sólo Unamuno y Machado dispusieron de otra fuente de ingresos ajena a sus publicaciones: la enseñanza), inicialmente debido a su juventud y a su radicalismo no emprendieron su carrera colaborando en los periódicos más prestigiosos o de mayores tiradas como «El Imparcial» o «La Correspondencia de España», sino en otros minoritarios que cuestionaban el orden establecido, como «El Globo», «El País» o «El Progreso».

Su prolífica dedicación al periodismo y la costumbre de agrupar posteriormente en libros los artículos, fue causa de que exprimieran y dieran vueltas reiteradamente a una misma idea, expuesta al alimón en periódicos y revistas, y que a la hora de redactar un ensayo lo confeccionasen, en muchas ocasiones, entretejiendo párrafos literales extraídos de artículos ya publicados.

Por otra parte, hay que recordar que la aparición pública de los «*noventayochos*» acaeció en vísperas de un fenómeno que, sin duda, condicionó sus opiniones sobre el periodismo: la demagógica campaña patrioterá desatada por la mayor parte de la prensa en los prolegómenos del enfrentamiento bélico con los USA, en 1898, tratando de persuadir a la opinión pública de que la victoria del Ejército español, sobre segura, sería apabullante. Como señala Tobajas, fueron muy contados los periódicos que eludieron este suicida tratamiento informativo («El Socialista», «El Pueblo» —de Blasco Ibáñez—, y alguna revista crítica como «Germinal» o «La Revista Blanca»), e incluso periódicos progresistas como «El País», o prestigiosos como

(2) Sesé, Bernard, «Antonio Machado (1875-1939)», Gredos. Madrid 1980, 2 v., p. 559 del II volumen.

(3) Mainer, «La Edad de Plata, 1920-1931», Cátedra. Madrid 1983, p. 60.

«El Imparcial», se sumaron a esa irresponsable campaña que desprestigiaría durante bastante tiempo al periodismo español (4).

Los jóvenes del 98 no sólo no suscribieron ese patriotismo envilecedor y grotesco, sino que lo combatieron, (especialmente Unamuno y Maeztu, este último gran conocedor del problema cubano por haber residido en la isla), y advirtieron lúcidamente de la debacle que se avecinaba; por eso no es extraño que la repulsión que entonces experimentaron hacia esta torpe y lamentable instrumentalización de la prensa, les indujese después, en algunos casos, a confundir el medio en sí con ese episodio del mismo, e instintivamente asociasen la prensa de gran tirada al falseamiento de la verdad al servicio del partidismo político que tanto detestaban; sin embargo, simultaneamente, no sólo no despreciaron la oportunidad de colaborar en la misma cuando se les presentó la ocasión, sino que buscaron afanosamente que eso sucediera.

Por supuesto, esa activa participación en la prensa y la inevitable reflexión que el fenómeno les suscitó (en contraste con el nulo interés despertado por otras manifestaciones de la cultura de masas como la fotografía, el cine o la radio), no fue algo exclusivo de los «*noventayochos*»; antes que ellos, intelectuales de todas las latitudes habían recurrido a los periódicos para difundir sus ideas y disponer de unos ingresos económicos adicionales a los generados por los libros. Conviene recordar que ya desde el siglo XVII, en el país pionero del liberalismo y la industrialización, y por ende del periodismo, literatos ingleses como Milton, Defoe, Swift, Steele o Dickens habían colaborado en la prensa, e idéntica actitud se observa en los de los demás países, aunque también se dieron excepciones, siendo la más llamativa el desprecio demostrado hacia el nuevo medio de comunicación por los enciclopedistas franceses, que lo tildarían de género chabacano y populachero (5); pero esto fue la excepción, e incluso en un país como España, en donde el periodismo iba a remolque de las innovaciones inglesas y francesas, en consonancia con su retraso económico, se planteó tempranamente la cuestión de las relaciones entre literatos y periodistas: por ejemplo, como expone Acosta Montoro, Rodríguez Pacheco en 1845 había defendido en su discurso de ingreso en la Academia la condición literaria del periodismo, o Varela, en otro discurso en la misma institución, reconoció como liberatos a los buenos articulistas, y el propio Larra había meditado sobre el tema (6).

También es necesario recordar que, además del vínculo convencional de la publicación de artículos en la prensa por los literatos, existieron otros lazos entre la literatura y el periodismo como los folletones que publicaba la prensa diaria, modalidad que, desde los años 30 del siglo XIX, adquirió particular relieve en Francia, desde donde se extendió a otros países, entre ellos España, sobresaliendo el pionero Aygualls de Izco. Como recuerda Acosta Montoro, la novela de folletín

(4) Tobajas Marcelino, «El periodismo español (Notas para su historia)», Forja. Madrid 1984, p. 502.

(5) Vázquez Montalban: «Historia y Comunicación Social», Bruguera. Barcelona 1980, p. 140-141.

(6) Acosta Montoro, «Periodismo y literatura». Guadarrama. Madrid 1973.2 v., p. 188 del I volumen.

«convirtió al 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. Además estas novelas, por su temática y la crítica que expresan resultan aliadas de la difusión del socialismo» (7); asimismo, otro vínculo fue el establecido por la prensa «científica» y/o «literaria» de la que también fue Francia pionera, en el siglo XVII, con la revista «Le Journal des Savants», cuyo ejemplo se difundió rápidamente a otros países. Estas publicaciones periódicas que sirvieron de lugar de encuentro y de debate entre filósofos y literatos, proliferarían en España desde finales del pasado siglo, proliferación —catalogada por Domingo Paniagua y Guillermo de Torre (8)— sin la que sería inexplicable la «Edad de Plata» de la cultura española, brutalmente clausurada en 1936.

La proliferación de esas revistas, así como su reducida tirada y la duración efímera en la mayoría de los casos, era indicio de que la situación de los intelectuales a comienzos del siglo XX había mejorado respecto al pasado, aunque todavía era precaria; en palabras de Tuñón de Lara: «su función social era ya más extensa que hacia 1868; la prensa es más numerosa y está más difundida. Hay también más publicaciones de orden literario, pero de radio netamente minoritario. Se viaja más al extranjero, por lo menos a París. Van a iniciarse pronto intercambios culturales a base de esfuerzo de la Junta de Ampliación de Estudios. Hay un mínimo de posibilidades de subsistir en una tarea intelectual, aunque no esté integrado en la nómina universitaria, cosa mucho más difícil treinta años atrás (...). Añádase a eso el factor nada despreciable del origen social de la mayoría de las personas con oficio intelectual, que, como hemos visto, van surgiendo de clases medias, de pequeña burguesía ilustrada, etc., socialmente enfrentadas con la oligarquía dominante» (9).

Aunque las posibilidades de expresarse y de sobrevivir habían aumentado, los jóvenes del 98 tuvieron que autoeditarse las primeras obras, de las que, además, vendieron escasos ejemplares. Por ejemplo, según testimonio del propio Baroja, de «Vidas sombrías» su primer libro, no vendió más de 80 ejemplares, y del siguiente, «La casa de Aizgorri», todavía menos (O.C. VII, p. 687). Pero debe de tenerse en cuenta que la mayoría de los cuentos de «Vidas sombrías» habían sido publicados en la prensa durante los años precedentes, y que novelas como «Aventuras, inventos y mistificaciones de Silvestre Paradox» o «La busca», «Mala Hierba» o «Camino de perfección» aparecieron por entregas como folletines entre 1900 y 1903 en «El Globo» o en «La Opinión», lo que le había reportado unos ingresos previos que Baroja olvidaba en su lamento. El caso de Valle-Inclán fue diferente: sus libros «se vendieron poco, pero la estrechez económica de la que no logró liberarse en toda su vida se debió en gran parte a su negativa a escribir para la prensa, donde sólo

(7) Idem., p. 246 del I volumen.

(8) Paniagua, Guillermo, «Revistas culturales contemporáneas (1897-1912). I. De 'Germinal' a 'Prometeo'», Punta Europa. Madrid 1964; Torre, Guillermo de, «Del 98 al Barroco». Gredos. Madrid 1969.

(9) Tuñón de Lara, «Medio siglo de cultura española, 1885-1936». Tecnos. Madrid 1984. Tercera edic., p. 129 y 130.

publicaba ocasionalmente fragmentos de sus novelas o algunos cuentos», mientras que —siguiendo con los comentarios de Pérez de la Dehesa sobre los ingresos de los literatos a principios de siglo (10) los obtenidos por Unamuno alrededor de 1902— «se acercaban a las 3.000 pesetas anuales, es decir, eran casi equivalentes a un sueldo de catedrático de universidad, lo cual, teniendo en cuenta lo exiguo de las retribuciones académicas de la época permitía sólo una vida modesta»; en resumen, concluye Pérez de la Dehesa «los ingresos de los autores de principio de siglo, aunque modestos, eran razonables, y, desde luego, más altos que las cifras que se pueden deducir de sus frecuentes quejas. Hay que añadir que estos ingresos derivaban mucho más de colaboraciones en la prensa periódica que de sus libros, hasta ser necesario si se deseaba una posición desahogada pasar de colaborador a redactor fijo de un diario».

Constituiría flagrante injusticia silenciar la contribución al esplendor de la literatura española de los editores que, arriesgándose, facilitaron la publicación de las obras de los jóvenes autores: los propietarios de una serie de casas editoriales como «La España Moderna», «Rodríguez Serra», «Henrich», «Renacimiento»... fundadas en el gozne del viejo y del nuevo siglo. Estos nuevos editores sensibles a las nuevas corrientes intelectuales y literarias, además de propiciar el arranque de los escritores de la G. 98, tuvieron el mérito de difundir en España a Nietzsche, Ibsen, Schopenhauer o a los novelistas rusos. En esta vertiente destacó el filántropo José Lázaro que desplegó la actividad editorial tras fundar la revista «La España Moderna» en 1889, la cual aguantaría hasta 1914 y que, como afirma Asun Escartín, «sólo tiene paralelo con las grandes publicaciones del s. XIX europeo, cuyo modelo, la revista francesa 'Revue des deux Mondes', 'La España Moderna' imita» (11). Según Granjel «la empresa editorial creada por esta revista incluía ya en su catálogo de 1893 obras de Tolstoi, Turgeneff y Dostoiewski, de Wagner y Zola, de los Goncourt, (...); en fecha muy poco posterior este elenco de traducciones se enriquece con textos de Flaubert, Balzac, Gautier y Stendhal, de Renan y Taine, de Darwin, Spencer y Stuart Mill, de Kirolenko y de Kropotkine, de Engels, Lombroso y Ferri. En 1899 se habían ya editado de Schopenhauer 'El mundo como voluntad y representación', la obra 'Fundamentos de la moral' y un volumen de estudios escogidos; al siguiente año aparecen las versiones castellanas de dos obras de Nietzsche. Esta labor de divulgación cumplida por 'La España Moderna' la secundaron las editoriales de Jorro, Maucci y Lizcano; en 1900 el editor Rodríguez Serra muy ligado a la juventud literaria, inicia la edición de una 'Biblioteca de Filosofía y Sociología' que pronto encontró entre sus volúmenes textos de Schopenhauer y Nietzsche, de Emerson y Sterne. En esas versiones castellanas de obras de filosofía y crítica religiosa y política, de novelas y creaciones dramáticas, la promoción de escritores jóvenes encontró materiales para edificar su personal mundo ideológico,

(10) En el artículo «Editoriales e ingresos literarios a principios de siglo», en «Revista de Occidente», n.º 70, enero 1969, p. 217-228.

(11) Asun Escartín, «El proyecto cultural de 'La España Moderna' y la literatura (1885-1914)». Universidad de Barcelona, 1980, p. 1.

credos literarios y todo un sistema de preferencias y repulsas que había de utilizar, con desigual fortuna cada uno eso sí, para enjuiciar el mundo cultural en el que aspiraban a ingresar y que quisieron imponer rumbos nuevos a su inmediato futuro» (12).

Sin embargo, la importancia de estas nuevas editoriales a la hora de estimular el panorama cultural contrastaba con su escasa operatividad económica a la hora de garantizar pingües ingresos a los escritores, y habrá que esperar a la segunda década del siglo para registrar el nacimiento de editoriales como «Pueyo», «Renacimiento», «Caro Reggio» o «Biblioteca Nueva» que, además de proporcionar unas liquidaciones más sustanciosas a los autores, difundían con mayor amplitud sus obras, llevándolas incluso a los países latinoamericanos.

I.2.

A mediados del siglo XIX se observa el arranque de una tendencia en la prensa europea que se generalizaría en las primeras décadas del siglo actual: el desplazamiento de la prensa doctrinaria, elaborada artesanalmente, por la prensa informativa, difundida masivamente gracias a las innovaciones tecnológicas. Tres fueron las causas primordiales de esta mutación transcendental: a) implantación de los regímenes liberales, con su correlato de elecciones, partidos, e interés entre las gentes por informarse; b) el desarrollo de la industrialización, de la urbanización, de las infraestructuras educativas y de la publicidad; y c) los avances tecnológicos que permitieron, simultáneamente, las grandes tiradas y la instantaneidad informativa, así como la incorporación de la fotografía a los periódicos... sin olvidar, por supuesto, la importancia decisiva del no menos espectacular desarrollo de los medios de transporte (ferrocarril, automóvil) y de comunicación (telégrafo, teléfono) (13).

Seoane establece las siguientes diferencias entre periódicos representativos de mediados del siglo XIX, como «El Herald», «La Esperanza» o «El Clamor Público», y los de comienzos del siglo XX, como «El Imparcial», «El Liberal» o el «Herald de Madrid»: *«En el aspecto material llamará sin duda nuestra atención el contraste entre las páginas grises, monótonas, amazacotadas, sin relieves, con titulares sólo para las diversas secciones»* de los periódicos decimonónicos, *«y las mucho más movidas y dinámicas de los segundos, en las que los titulares, en distintos tipos y tamaños, a una o varias columnas gritan, atrayendo la atención del lector hacia un artículo o una noticia determinados, anticipando su contenido o despertando su curiosidad por conocerlo. Los periódicos de 1850 hay que 'leerlos'. Con limitarse a 'ojear', 'echar un vistazo' a los de 1900, se podía salir a la calle sabiendo cuál era la noticia del día, el tema de actualidad»,* y *«la mayor amplitud del espacio dedicado a los anuncios y su carácter más llamativo salta también a*

(12) Granjel, «La generación literaria del 98», Anaya. Salamanca 1973. Tercera edic., p. 95-96.

(13) Vid. P. 27-47 de Terrou, Fernand, «La información». Oikos. Barcelona 1970.

la vista. Pueden sorprender en cambio, algunas semejanzas: los periódicos siguen teniendo sólo cuatro páginas, si bien mayor tamaño, y son muy frecuentes los números extraordinarios de seis y hasta ocho; el folletín sigue ocupando la planta baja, como inquilino a quien el favor del público impide desbancar»; en lo concerniente a los contenidos de ambos tipos de prensa «el cambio no es menos notable. Frente a la hegemonía del artículo político, ideológico, doctrinal, la noticia, el reportaje, la interview se han enseñoreado del periódico. El artículo literario, la sección intrascendente, amena, de pasatiempos, anécdotas, humor, han adquirido también carta de naturaleza en él». En definitiva «puede afirmarse que el periódico burgués ha dejado de servir a los intereses de un partido para servir los supremos intereses de la Empresa. Para ello han de atraer a los lectores y anunciantes, dos factores en estrecha relación e interdependencia. Para conseguir muchos lectores, además de satisfacer sus gustos, ha de ofrecerles un bajo precio, que sólo el anunciante, atraído a su vez por el número y la calidad de los lectores, hará posible», en este nuevo panorama hegemonizado por la prensa de información, sólo «la prensa obrera, socialista o anarquista (y en menor medida la carlista), conserva la pureza del periódico de opinión. Vive precariamente de los adeptos a su doctrina y sus redactores son militantes entusiastas. Desprecia la información sensacionalista y la carrera por el anunciante» (14).

Ahora bien, como explicó Desvois, las cuantiosas inversiones que exigía la nueva prensa, originó «una concentración económica y geográfica en el conjunto de la prensa y particularmente en la de ámbito nacional, de donde desaparecieron, en torno a 1920, los supervivientes del modelo decimonónico, mientras triunfan las empresas con fuerte base financiera, que a partir de entonces son las únicas que pueden tener influencia directa en todo el país» (15), y cuya expresión más genuina fue «La Sociedad de Editores de España», fundada en 1906, popularmente conocida por el «trust», que englobaba a tres grandes periódicos de orientación liberal: «El Imparcial», el «Heraldo de Madrid» y «El Liberal», junto con otros de provincias.

Por supuesto, estas nuevas publicaciones convivían con una pléyade de pequeños periódicos que carecían de imprenta propia y cuya penuria de medios económicos contribuía a que la situación laboral y profesional de la mayoría de los periodistas fuese poco halagüeña, obligándoles a vivir miserablemente en los lindes de la picaresca; eso, sin olvidar que la libre expresión garantizada por la vigente Ley de Policía e Imprenta de 1883, era vulnerada continuamente por decretos «ad hoc» de manera que «en cuanto sucedían acontecimientos graves suspendían los gobiernos las garantías constitucionales y se establecía la censura militar» (16).

Otro factor imprescindible para la prensa moderna fue el desarrollo de las agencias informativas. A la pionera, la Fabra, fundada en 1867 y vinculada a la

(14) Seoane, María Cruz, «Historia del periodismo en España. El siglo XIX». Alianza. Madrid 1983, p. 220 y 221.

(15) Desvois, J.M., «La prensa en España (1900-1931)». Siglo XXI. Madrid 1977. En p. 11-23 datos sobre propiedad y tiradas de «El Imparcial», «El Liberal», «ABC», etcétera; en p. 23-38 idem sobre prensa doctrinal socialista, carlista, anarquista, etcétera.

(16) Idem., p. 7 y 8.

célebre agencia francesa Havas, se sumarían luego la Mendieta, en 1871, la Prensa Asociada en 1909, la Febus... Durante el período de 1914 a 1920, la prensa española creció en un porcentaje mayor que el del aumento de la población; pero después, entre 1920 y 1927, disminuyó el número de periódicos por habitante, involución sin duda achacable a las restricciones impuestas por la Dictadura, no obstante lo cual, los *«periódicos tenían mayores recursos y se perfeccionaban con la adquisición de material moderno: de 1913 a 1930, el número de rotativas en España pasó de 36 a 81, y el de linotipias de 15 a 213»*, siendo, por supuesto, en Madrid y en Barcelona donde la edición y la difusión de la prensa era incomparablemente mayor que en el resto del país. También hay que recordar, como lo hace Desvois, del que hemos tomado los anteriores datos, que si la Dictadura de Primo de Rivera no fue, en general, un período favorable para la prensa, sí que mejoró la situación laboral de los periodistas (17).

Otro aspecto destacado de la prensa española durante el primer tercio del siglo, lo mismo que en los demás países industrializados, fue el desarrollo de las revistas gráficas (uno de cuyos hitos lo constituyó el semanario «Blanco y Negro», fundado en 1891, cuyo éxito animó la creación del diario «ABC» en 1905) (18), con especial incidencia para la difusión de revistas de «moda» femenina (19); tampoco hay que olvidar la importancia adquirida en los años 20 por los semanarios humorísticos destinados a niños y adultos, entre los que sobresalió el «Gutierrez» (1927), donde colaboraron «K-Hito», Mihura y Tono, así como las revistas infantiles «Gente menuda», «Jeromín» o el «TBO».

Tres grandes fundaciones periodísticas durante este período resaltan la relevancia de Ortega y Gasset en la cultura y la política española: el diario «El Sol» y las revistas «España» y «Revista de Occidente». «El Sol», fundado en 1917, acogería a los intelectuales españoles más destacados, y su orientación se *«inscribía en la fracción liberal y moderna de la burguesía»* (20). En la revista «España» (1915) coincidieron los del 98 con los de la generación de 1912; sin embargo en «La Revista de Occidente», fundada en 1923, apenas intervinieron los *«noventayochistas»*, mientras que fue destacada la participación de los jóvenes de la generación de 1927, que también lo hicieron en la no menos célebre «Gaceta Literaria» (1927-1930). Además de las publicaciones mencionadas durante este período, los ya maduros miembros de la G. 98 colaboraron en otras muchas, no siempre editadas en Madrid o en Barcelona, como fue el caso de la brillante revista bilbaína «Hermes», fundada en 1917 por Jesús de Sarria y que aguantó hasta 1922 (21).

Junto a los artículos y los libros, otro soporte para difundir las obras y aportar ingresos a los escritores, fueron las numerosas colecciones semanales de novelas

(17) Idem., p. 43, 44 y 48.

(18) Para la fundación de «Blanco y Negro» y de «ABC» ver p. 263-268 de Espina, Antonio, «El cuarto poder». Aguilar. Madrid 1960.

(19) Litvak, Lily, «Erotismo fin de siglo» Antoni Bosch. Barcelona 1979, p. 161.

(20) Desvois, op.cit., p. 56.

(21) Una antología de artículos publicados por Baroja, Unamuno y Maeztu en la revista «Hermes» se recopiló en el volumen «Del espíritu de los vascos», Bilbao, 1930, Editorial Vasca.

cortas, alguna de las cuales alcanzó tiradas de hasta 60.000 ejemplares, en las que participaron todos los escritores significativos de la época. Aunque en estas colecciones, a tenor de la lista de autores proporcionada por Mainer (22), tuvieron especial incidencia los literatos eróticos, no faltaron ni siquiera los autores consagrados como Galdós, Clarín o la Pardo Bazán. Asimismo, los promotores de estas colecciones de novelas difundieron los textos de las obras teatrales, y si en este género predominaron también los autores cómicos y populacheros, tampoco faltaron textos de autores tales como Unamuno o Valle-Inclán.

La colección pionera fue «El Cuento Semanal» que duró desde 1907 hasta 1912, luego vinieron «Los Contemporáneos» (1909), «La Novela Corta» (1916-1925), «La Novela Semanal» (1921-1925), «La Novela de Hoy» (1922-1932), «La Novela Mundial» (1926-1928), etcétera.

Este género, que alcanzó su apogeo en los años 20, al ser más proclive a lo inmediato que la novela convencional, también fue más sensible que ésta a la hora de registrar el nuevo ambiente urbano que había propiciado la prosperidad económica de los años 20; así, muchos de esos textos reflejaron el «*nuevo Madrid 'cosmopolita', trepidante de los automóviles, cuyos ruidos no ahogaban todavía las voces de los vendedores ambulantes; el Madrid del 'hall' del Palace, recién inaugurado, donde se bebía y fumaba de un modo distinto, donde las mujeres reflejaban la moda de las siluetas deportivas y estilizadas que habían puesto de moda los estupendos dibujantes del momento*» (23), despegándose la «novela corta» —en muchos casos, se sobreentiende— de la hasta entonces casi inevitable codificación galdosiana del Madrid literario y proporcionando una imagen más acorde con las nuevas realidades impuestas por la rápida internacionalización de las novedades sociológicas y culturales que generaba la industrialización capitalista.

A la difusión literaria y a la mejora de la situación económica de los escritores, contribuyeron otros fenómenos como la implantación, en los años 20, de las primeras librerías modernas (la «Casa del Libro» en Madrid, «Catalonia» en Barcelona) o el aumento de la lectura estimulado por el crecimiento del número de universitarios en los años veinte y treinta; este último aspecto no fue sólo cuantitativo (24), sino también cualitativo: las Misiones Pedagógicas durante la República, la Universidad Internacional de Santander, la sensibilidad intelectual de buena parte de los gobernantes y políticos republicanos... todo lo cual contribuyó a que durante 1931-1936 aumentará el elenco de editoriales y las tiradas, como señaló Jorge Esteban (25).

En resumen, y en palabras de Tuñón de Lara, el «*intelectual de los años treinta (profesor, escritor, científico, médico, periodista, etc.) ha cobrado una importancia en la sociedad que era impensable a finales del siglo pasado*»; aumento de editoriales

(22) Mainer, «La Edad...», p. 73-75.

(23) Díaz-Plaja, «Estructura y sentido del Novecentismo español», Alianza, Madrid 1974. Segunda edic., p. 40.

(24) Martínez Cuadrado, «La burguesía conservadora, 1874-1931», Alianza, Madrid 1974. Segunda edic. En p. 127-128, cifras de escolarización.

(25) Esteban, Jorge, artículo «Editoriales y libros de la España de los años treinta», en 'Cuadernos para el Diálogo', n.º extraordinario XXXII, diciembre 1972.

y de las tiradas, pero también de los periódicos y de las revistas en donde publicar artículos y ensayos («Cruz y Raya», «Octubre», «Leviatan», «Acción Española»...), con el significativo añadido de que periódicos de difusión popular en la época republicana, como «Ahora» o «La Voz», captaron a prestigiosos intelectuales como colaboradores, cosa que sucedió con los ya muy maduros «*noventayochistas*» (26).

Libros, artículos, conferencias retribuidas, «novelas cortas», etcétera; en suma un crecimiento de las infraestructuras culturales que, como afirmó Brown, «*afianzaron la economía personal del escritor y explicaron buena parte de su tendencia al elitismo y su creciente sentido de independencia ideológica*» (27).

I.3.

De tan evidente como es, a menudo se olvida que el cinematógrafo fue «*el primer espectáculo que el hombre ha visto nacer*» y que «*frente a otros aparece al margen de la magia y bajo el calor de la técnica; lejos de minorías selectas —como señala Utrera, el cine— se adueña inmediatamente de un público ingenuo*». Y precisamente a este nuevo medio de comunicación, cuyo nacimiento emblematiza el inicio de una nueva era cultural, la de la imagen, «*los intelectuales van a negarle numerosas veces su condición artística; unos murieron sin llegar a verlo, otros, viéndolo, pero sin llegar a creer en sus posibilidades estéticas, algunos recurren a la palinodia tras advertir los intereses económicos que suponen las adaptaciones; los menos, convierten su visión en pasión y acaban incluyéndolo en su obra como un tema más*» (28).

Los intelectuales del 98, que nacieron como tales simultáneamente al cinematógrafo, repudiaron unánimemente el nuevo género (salvo que se considere a Valle-Inclán, Benavente y Blasco Ibáñez como «*noventayochistas*»). El principal argumento que esgrimieron para descalificarlo fue que la carencia de la palabra le convertía en algo meramente cinético, en puro y frenético movimiento que se les antojaba como un bochornoso espectáculo digno del mal gusto de las muchedumbres iletradas. También asistieron los del 98, en su madurez, al nacimiento del cine sonoro, acontecimiento que no modificó ni un ápice su desdén; incluso Unamuno, en una de sus habituales reacciones a la contra de lo establecido, expresó un nostálgico cariño por el cine mudo, que antes había anatemizado, cuando se generalizó el sonoro. Y si Unamuno despreció el cine en todas sus modalidades, algo semejante hicieron Machado (salvo con la faceta documental del cine), Maeztu (que entre sus miles de artículos apenas se encontrará un par de ellos alusivos al nuevo medio), Azorín (que hasta después de 1939, tampoco se interesó) y el propio Baroja, que

(26) Tuñón de Lara, «Medio Siglo...», p. 293; en p. 294-295 datos sobre ingresos de Broja y de Unamuno.

(27) Brown, «Historia de la literatura española. Siglo XX» Ariel. Barcelona 1980. Octava edic., p. 39.

(28) Utrera, Rafael, «Escritores y Cinema en España. Un acercamiento histórico». Ediciones J.C. Madrid 1985, p. 27.

abominó el cine pese a que asistió y participó en el rodaje de su novela «Zalacain el aventurero». En contraposición, las dos generaciones culturales posteriores, la de 1912 y la de 1927 se mostraron más perspicaces, algo que también sucedió en el resto de las élites culturales europeas, que sólo desde después de la II Guerra Mundial aceptarían unánimemente al cinematógrafo como algo más que un mero divertimento de las multitudes, como otro género artístico (29).

El cinematógrafo irrumpió en Madrid en mayo de 1896 (pocos meses después de que los hermanos Lumiere hubieran presentado su invento en París, el mítico 28 de diciembre de 1895), de la mano de Promio, un operador de la casa Lumiere que exhibió las películas rodadas por los inventores. Como explica Utrera, las «sesiones duraban unos veinte minutos; la entrada costaba una peseta» y para muchos periódicos pasó desapercibido el acontecimiento (30). Pero eso no fue óbice para que rápidamente se conociera en Barcelona y muy pronto en otras ciudades como Bilbao o San Sebastián (31).

Asimismo, enseguida surgieron los primeros realizadores españoles, como el aragonés Jimeno o el catalán Gelabert, y en 1902 «aparece otro de los grandes pioneros de nuestro cine: el internacional Segundo de Chomón, que venía de París y había trabajado con la firma Pathé (...). Influído por el genial Meliés, el aragonés Chomón cultivaría en su primera época española un cine fantástico que contrastaba con el realismo popular de Gelabert. Y así de pronto se dió lugar a dos escuelas creadoras» (32).

También en España, como en el resto de los países, el cinematógrafo suscitó el inmediato interés de las élites y del común de las gentes (por ejemplo, a las exhibiciones de Madrid asistió la Reina regente y el Rey niño), pero pasada la novedad, las élites se despreocupan de él «al tiempo que los espectadores quedan catalogados como 'desocupados, soldados de cuota, muchachas de servir, chiquillas traviesas'... El cinematógrafo pasa a ser negocio de barraca de feria, es el sustituto de hombres y animales en circos y teatros ambulantes» (33), de manera que las muchedumbres hacían suyo desde el primer momento un fenómeno cultural que, a causa de los medios tecnológicos que comportaba su elaboración, nacía como una industria y se erigía en símbolo del protagonismo político que habrían de tener las muchedumbres en el siglo en ciernes.

La receptividad popular hacia el cine, lo estigmatizó ante la analítica mirada de la mayoría de los escritores; sin embargo, paulatinamente modificarían su severa actitud, ante la evidencia de que el nuevo medio en pocos años había abordado «los grandes temas que mueven al hombre desde sus orígenes: la política, el sexo, la religión, las injusticias sociales...» (34), y ante la constatación de que podía cons-

(29) Para la actitud de los intelectuales europeos de la I mitad del siglo XX frente al cine, es fundamental la obra del cineasta René Clair, «Reflexiones sobre el cine». Artola. Madrid 1985.

(30) Utrera, op.cit., p. 22.

(31) Para los inicios del cine en el País Vasco, ver p. 26-44 de Santos Zunzunegui, «El cine en el País Vasco». Diputación Foral de Vizcaya. Bilbao 1985.

(32) Caparrós Lera, José M., «El cine republicano español», Dopesa. Barcelona 1977, p. 31.

(33) Utrera, op.cit., p. 23.

(34) Gubern, Román: «Historia del Cine». Lumen. Barcelona 1971. 2 v., vol. I, p. 88.

tituir una importante fuente de ingresos mediante la adaptación de las obras literarias, sin olvidar, además, la creciente complejidad del lenguaje cinematográfico gracias al desarrollo de técnicas de filmación sofisticadas, como el montaje, la cámara móvil o la diversidad de planos, desplegadas por directores singulares como Griffith, amén del surgimiento de actores igualmente peculiares. Unos y otros, proporcionaban al cine las «individualidades» tan gratas y los literatos, y allanaban su encuentro con la literatura; por ejemplo Brown señala como la «veneración que sintieron por estos actores (sobre todo por Chaplín y Keaton) muchos escritores españoles, era algo más que una afectación de moda. Las tonalidades trágicas de su melancólica alienación de la sociedad moderna, en medio de grotescos batacazos, tenía un fuerte atractivo para el gusto español, y aun favoreció a muchos escritores que la fragmentación aturdidora y episódica, la incongruencia y falta de lógica de la acción, y los movimientos y gestos espasmódicos, acelerados, como títeres reflejaban el absurdo de la vida moderna de un modo sumamente lúcido e imaginativo» (35), pero esto lo captaron poetas como Alberti o Lorca, no sus «abuelos» del 98.

Una paradoja española respecto del cinematógrafo, según Utrera, consistió en que pese a que los intelectuales admitieron más tarde que los de otros países al cine como a un género artístico, sin embargo «España es adelantada en la valoración intelectual del cine desde las perspectivas de la crítica cinematográfica» (36); así la revista «España», que fundó Ortega en 1915, fue una de las primeras publicaciones culturales europeas que tuvo una sección de crítica titulada «Frente a la pantalla», firmada por Federico de Onis, y el escritor mejicano Alfonso Reyes, con los seudónimos «El Espectador» y «Fósforo».

Por supuesto, antes que en «España», el cine fue acogido por la prensa diaria, ofreciendo la cartelera, y también se habían creado revistas informativas sobre la programación en las principales ciudades, tales como «El Cinematógrafo ilustrado», «Cinematógrafo», «El Saltimbanqui», en Madrid; en 1910 había aparecido en Barcelona «Arte y Cinematógrafo», de mayor rigor que las anteriores, etcétera (37).

Desde la segunda década del presente siglo se detectan los primeros síntomas de una mayor preocupación por el nuevo género entre los jóvenes escritores, pero fue en los años veinte cuando el fenómeno alcanzó una significación incuestionable: «De 1927 son los primeros 'cine-clubs', estimulados por 'La Gaceta Literaria', cuyo director, Ernesto Giménez Caballero, produjo una curiosa película titulada 'Esencia de verbena'. Ramón Gómez de la Serna, caracterizado de hombre negro, presenta 'El cantor de jazz' de Al Johnson (1929). En el grupo de los titulados 'Amigos del séptimo arte' Pío Baroja lee unas cuartillas en torno a la versión cinematográfica de 'Zalacaín el aventurero' (...). Los avances de la palabra en los logros de la filmografía francesa, especialmente por obra de René Clair ('Sous les toits de París' 1930), y el expresionismo en que desemboca el período final del cine mudo, feto de apoyo de la palabra, conducen a verdaderos alardes perfeccionistas

(35) Brown, op.cit., p. 30.

(36) Utrera, op.cit., p. 17.

(37) Idem., p. 24.

del lenguaje, que entre nosotros crea especialmente e Barcelona un excelente núcleo de aficionados» (38); sin olvidar que la cinematografía española contaba desde 1923 con un clásico del cine surrealista, la película de Dalí y de Buñuel «Un perro andaluz», o que el mismo autor de la larga cita anterior, Díaz-Plaja, publicaría en 1930 el libro «Una cultura del cinema. Introducción a una estética del film».

El interés por el cine entre los intelectuales posteriores a la G. 98, se manifiesta por doquier. Mainer señala, para los años 20, novelas de Gómez de la Serna y de Benjamín Jarnés, poemas de Alberti y de Lorca en los que aparece aludido o reflejado el cinematógrafo (39). Díaz-Plaja menciona los ensayos sobre cine en la «Revista de Occidente» firmados por Ayala, Antonio Espina, Corpus Barga, o de otros autores en otras publicaciones (40). En esta sensibilidad intelectual hacia el cine sobresaldría la revista «La Gaceta Literaria» que, como confirman los Pérez merinero, «cumplió en lo que al tema cinematográfico se refiere, una inapreciable labor. Fue la primera revista intelectual española —hecha la salvedad de las crónicas de Onís y Reyes en 'España'— que se aproximó al fenómeno cinematográfico con rigor. De ella surgió un movimiento fílmico de cierta consideración, que luego sería continuado dialécticamente por 'Nuestro Cinema' y otras publicaciones ('Nueva Cultura', 'Octubre', 'Frente Literario', 'Claridad' de Sevilla...») (41). «La Gaceta Literaria» organizó el primer cine-club de España, en el cual Baroja, con motivo de la presentación de un anticipo de la versión cinematográfica de «Zalacaín el aventurero», realizada por Camacho en 1929, vertió unas interesantes reflexiones sobre el nuevo arte.

Durante la II República, la importancia del cine en España se acrecentó desde todos los puntos de vista, aunque a comienzos de los años treinta la expansión del cine sonoro desde EE.UU. y Alemania, «tuvo como consecuencia una casi completa parálisis de la producción española en los años 1930 y 1931» (42). Sin embargo la reacción, readaptando la nueva tecnología del sonoro, no se hizo esperar al fundarse en 1932 en Barcelona los primeros estudios, y en 1933 los de la CEA, fundada en Madrid por un grupo de escritores monárquicos (Benavente, Arniches, Luca de Tena...) con el respaldo económico de financieros e industriales ideológicamente afines. Entre los polos de Barcelona y de Madrid, existía el foco de Valencia que adquirió mayor relieve al crearse en 1932 la que fue la productora de cine más importante de la era republicana: CIFESA, también vinculada a las derechas. Estas iniciativas de intelectuales y de capitalistas conservadores y monárquicos que les valió el control del cine español, es indicio elocuente, como señaló Gubern, de la miopía de los políticos republicanos progresistas y de las izquierdas ante el cine, dándose la paradoja de que volcaron ingentes esfuerzos en promocionar la cultura letrada mientras abandonaban a favor de las derechas la del celuloide, de

(38) Díaz-Plaja, «Estructura y sentido...», p. 181.

(39) Mainer, «La Edad...», p. 182.

(40) Díaz-Plaja, «Estructura y sentido...», p. 182.

(41) Pérez Merinero, Carlos y David (editores), «En pos del cinema», Anagrama. Barcelona 1974, p. 14.

(42) Gubern, Román, «El cine sonoro durante la II República», p. 11.

manera que «no debe extrañar, por lo tanto, que la politización republicanista de otros medios culturales contraste con el conformismo, cuando no con el camuflamiento social operado por el espectáculo cinematográfico» (43).

En esta promoción de una cinematografía comercial, acuñadora de estereotipos conservadores y casticistas, sobresalió el dramaturgo Benavente, que antes de presidir la CEA había fundado la productora «Madrid-films», después la «Films-Benavente», y había escrito numerosos guiones cinematográficos. Ahora bien, él y los demás dramaturgos ideológicamente afines, como los hermanos Alvarez Quintero o Arniches, partícipes en la CEA, entendieron el cine «y sobre todo el cine sonoro, como equivalente de un teatro filmado. Ello explica la poca calidad de sus guiones, pero también y sobre todo el escaso carácter 'cinematográfico' de su cinema» (44).

Pero el escritor pionero en vincularse al cine había sido alguien de muy diferente filiación política: Blasco Ibáñez, que en fecha tan temprana como 1900 ya aludía al cine en su novela «Entre naranjos», la cual se adaptó al celuloide en 1915, y poco después sucedería lo propio con «La barraca». De 1917 data la primera versión cinematográfica de «Los cuatro jinetes del Apocalipsis», realizada en Francia, mientras que la segunda, efectuada en Hollywood, está fechada en 1921, siendo el protagonista Rodolfo Valentino. Entretanto, en 1916, el propio Blasco había dirigido la versión de su novela «Sangre y arena», y desde 1923 trabajó como guionista para producciones de Hollywood (45).

De los escritores de la Generación del 98, hasta 1939, sólo Baroja tuvo una breve experiencia cinematográfica al filmarse en Vera, el año 1929, su novela «Zalacaín el aventurero». Este suceso despertó un efímero interés en el escritor guipuzcoano por el cinema, que fue nulo en los restantes.

En cualquier caso, al margen de la actitud de los escritores del 98, el cine español, que alcanzó su apogeo en 1935, siguió unas pautas «*calcadas de los grandes modelos norteamericanos, con la excepción del género autónomo (la 'zarzuela filmada' y la 'españolada')*», o sea, las comedias y los musicales, mientras que las obras «*atípicas o transgresoras fueron poquísimas*» (46). Por su parte, la vertiente documental tuvo un desarrollo menor, pero logró el hito de «Las Hurdes» de Buñuel.

No conviene olvidar que el espectacular desarrollo del cine español desde 1932 hasta 1936 se derramó por otros derroteros al margen del celuloide, como en el papel impreso o en las instituciones educativas. Así, por citar algunos ejemplos, Gonzalo Menéndez Pidal, hijo del célebre filólogo, leyó en Madrid, en 1932, su tesis doctoral «Elementos expresivos del cinema»; en 1933, Díaz-Plaja, el brillante historiador y crítico de la literatura española, impartió un curso de cine en la Uni-

(43) Idem., p. 224.

(44) Urrutia, Jorge, «Imago Litterae», p. 11.

(45) Para las relaciones de Blasco Ibáñez con el cine, ver p. 106-121, de Utrera, op.cit.; las adaptaciones cinematográficas de obras de la literatura española, han sido catalogadas por Gómez Mesa, Luis, «La literatura española en el cine nacional», Madrid, 1978, Filmoteca Nacional; y Quesada, Luis, «La novela española y el cine», Madrid, 1982, sin editorial.

(46) Gubern, Romón, «El cine sonoro en la II República (1929-1936)». Lumen. Barcelona 1977, p. 95.

versidad Autónoma de Barcelona; además, durante estos años proliferaron los cine-clubs (47), las revistas especializadas de cine, analíticas y no meramente informativas (48), así como los libros dedicados a cuestiones específicamente cinematográficas (49).

I.4.

En plena madurez y ya consagrados escritores, los «noventayochos» fueron testigos del nacimiento y de la consolidación de un nuevo medio de comunicación de masas: la radiodifusión. Si estos intelectuales educados en los cánones de la cultura libresco del siglo XIX habían repudiado el cine, su actitud frente al nuevo medio fue la de un silencio despreciativo, ocasionalmente profanado con irascibles comentarios, (e incluso demostrando un comportamiento irracional ante la nueva tecnología, como en el caso de Unamuno al que la audición de su voz grabada le suscitaba un pánico metafísico no menos acusado que cuando se veía en un espejo).

La radio nació en España durante la Dictadura de Primo de Rivera y se consolidó durante la II República, pero, como ha puesto de relieve Carmelo Garitaonaindia (50), antes incluso de que hubiera emisiones en España, ya existían radioaficionados que captaban las emisiones francesas e inglesas, de las que la propia prensa española, presintiendo la importancia del fenómeno, proporcionaba información. Las primeras realizadas en territorio español fueron las efectuadas intermitentemente por Radio Ibérica desde el último semestre de 1923, que se regularizarían al siguiente año, lo mismo que otras que habían surgido entretanto, como Radio Madrid o Radio Libertad.

En el verano de 1924 se reguló mediante concesiones gubernativas el espectro radiofónico español: EAJ-1 Radio Barcelona, EAJ-2 Radio España de Madrid, EAJ-3 Radio Cádiz, etcétera.

En 1925 aconteció el hito de la irrupción de Unión Radio «*la única cadena de radiodifusión española hasta la guerra civil y que al finalizar la Dictadura de Primo detentaría ya el casi monopolio de la radiodifusión, si bien tras el decreto de diciembre de 1932 deberá compartir el espectro radioeléctrico con las emisoras locales que se crean gracias a él*» (51). Además Unión Radio aportaría variedad

(47) Una reseña de los cine-clubs existentes en los años 30 y su programación, en p. 26-30 de Pérez Merinero, Carlos y David, «Del cine como arma de clase. Antología de "Nuestro Cine"». Fernando Torres. Valencia 1975.

(48) En Pérez Merinero, «Del cine...», puede consultarse una antología de textos publicados en la revista mensual 'Nuestro Cine' (1932-1935), de influencia marxista, fundada por el crítico Juan Piqueros.

(49) Caparrós, op.cit., p. 58.

(50) Garitaonaindia, Carmelo, «La radiodifusión durante la Dictadura de Primo de Rivera. Los orígenes», en p. 361-401 del volumen colectivo, «La crisis de la Restauración. España, entre la primera guerra mundial y la II República. II Coloquio de Segovia sobre Historia Contemporánea de España, dirigido por Manuel Tuñón de Lara». Siglo XXI. Madrid 1986.

(51) Idem., p. 378.

en la programación radiofónica que hasta entonces exclusivizaban las emisiones musicales y algunas conferencias de divulgación cultural o los partes meteorológicos.

Al proclamarse la República, las emisoras existentes eran las de la Unión Radio (Madrid, Barcelona, Sevilla, San Sebastián y Valencia), Radio Asturias, Radio España de Madrid y la EAJ-15, perteneciente a la Asociación Nacional de Radiodifusión. Después, como detalla Caritaonaindia, *«creció considerablemente el número de radios, llegando casi al tercio de millón cuando se desencadenó la guerra civil. El número de estaciones también experimentó un crecimiento considerable al autorizarse, previa licencia, la instalación de emisiones locales de pequeña potencia (inferior a 200 watios) a partir de 1932»* (52), contabilizándose a finales de 1933, 68 emisoras, 213.000 oyentes, 145.662 receptores y 30 revistas de radio. Para entonces ya se transmitían acontecimientos deportivos o discursos de los políticos, aunque la música seguía siendo el principal ingrediente de la programación; la música, precisamente, una modalidad artística que apenas despertó el interés de los escritores del 98, ni siquiera como simples aficionados y, en consecuencia constituyó una de las lagunas más llamativas en su versátil reflexión que sobre los fenómenos culturales desplegaron a lo largo de su dilatada vida.

Asimismo, hay que registrar también la ausencia de reflexiones sobre dos fenómenos de la cultura de masas: la propaganda política desde la perspectiva de las técnicas modernas, que ya empezaban a desarrollarse en los años treinta, y la publicidad comercial; aunque esta carencia fuese, a mi juicio, más justificable que las relativas al cine o a la radio, a causa del estado embrionario de los dos fenómenos antes citados en comparación con el ulterior desarrollo que tuvieron desde la II Guerra Mundial.