

Introducción

A pesar de que, en términos relativos, entre la inmensa bibliografía dedicada a autores, géneros y escuelas literarias no son muchos los estudios que se han centrado de manera exclusiva o principal en el folletín y en sus cultivadores –más allá de su necesaria alusión y descripción en acercamientos de carácter general a la historia de la literatura o, más concretamente, a la narrativa del siglo XIX–, no es infrecuente encontrar en las monografías que lo tratan con detalle un singular énfasis en las explicaciones, a veces casi disculpas, con que se justifica la elección de tal materia.

El motivo recurrente de estas justificaciones es fácilmente comprensible: la composición de folletines tiene mucho –en ocasiones casi todo– de práctica industrial, y la mayor parte de las obras que conforman la producción folletinesca se caracteriza por una calidad estética ínfima o nula, de manera que muy pocos títulos sostienen cualquier comparación con los que integran la considerada gran literatura. Según la terminología de las teorías sistémicas, se trataría de un género que desde el momento de su aparición quedó situado en la periferia literaria, bien alejado de los canónicos, una situación que apenas se ha revisado. Solo los que lo caracterizan, tanto los relativos a la pintura –siquiera grosera– que suele hacer de la sociedad como, sobre todo, su enorme impacto entre el público lector, han dado lugar a argumentos incontestables sobre la pertinencia o la importancia de su estudio.

En efecto, predomina el convencimiento de que, si hablamos en términos estéticos, el resultado del estudio de obras concretas como *Los monjes de las Alpujarras*, de Manuel Fernández y González, o *La Baronne trépassée*, de Ponson du Terrail, nunca puede estar al mismo nivel que el de otras novelas como *La Regenta* o *Le Rouge et le Noir*, por ejemplo. Cabe esperar que las

obras escritas con mayor vocación artística y en las que el autor se permite plasmar con más libertad las elecciones que le dictan sus propios criterios literarios, sin que el resultado se supedita casi por completo al éxito comercial, tienen más probabilidades de aportar hallazgos y elementos valiosos en los distintos planos de la composición. Habría, en suma, una notable diferencia entre la creación y la fabricación, vinculada de manera directa a la dicotomía que se tiende a establecer entre alta y baja cultura, que encuentra su primera y más clara ejemplificación, precisamente, en la apelación que lo folletinesco hace al gusto vulgar y en la respuesta masiva que encuentra en una nueva y enorme veta de lectores.

No es menos cierto, sin embargo, como también se ha dicho en múltiples ocasiones, que el solo concurso de la vocación, de la voluntad y de la libertad artística, no garantiza un resultado feliz; la ambición de participar en la gran literatura no implica que la obra propuesta posea los valores necesarios para lograrlo, y esta puede hacerse acreedora con facilidad a la consideración despectiva de *pretenciosa* y *fallida*. De manera inversa, la adscripción a un género menor tampoco impide necesariamente que la obra en cuestión exhiba ciertos méritos, y, aunque una minoría, son varias las novelas de folletín que han alcanzado un lugar de relativa preeminencia –si bien toda preeminencia es relativa– en la historia literaria. La cuestión del valor estético y el mérito literario, siempre polémica, no deja de proyectar sobre el folletín sombras particulares, y la situación se complica si no nos limitamos a comparar los relatos publicados por entregas con la alta novela, sino que tomamos en consideración el hecho de que dentro de la propia narrativa popular decimonónica hay una enorme variedad de propuestas y de resultados; frente a productos verdaderamente infames y que no merecen otra cosa que el olvido, hay obras que han conquistado a lectores de muchas generaciones y de todos los niveles culturales. Personajes como Edmond Dantès, D'Artagnan, Sherlock Holmes o el capitán Nemo tienen un innegable poder de seducción, pero también una gran capacidad simbólica que les permite encarnar valores universales –la relación entre la venganza y la justicia, la osadía y el espíritu de la aventura, el poder intelectual o la amargura y la rebeldía frente a la crueldad de la civilización–.

Más allá, en todo caso, de su éxito particular y de la atención que han recibido por parte de la crítica obras como *El conde de Montecristo* o *Los papeles póstumos del club Pickwick*, son varias las razones que justifican el conocimiento teórico del género folletinesco. La primera, y más evidente, es su existencia histórica; si resulta necesario observar su nacimiento y desarrollo en Francia,

donde se cultiva de forma paralela –y en algunas ocasiones entrecruzada– a la gran novela realista, no hay que olvidar que en otras literaturas la situación es diferente, y en la española, por ejemplo, el folletín es, prácticamente, el único género novelesco que se practica desde 1837 hasta 1868, esto es, entre la novela romántica y la novela realista. Como es lógico, no se trata de un paréntesis inconexo ni de una deriva casual: hay una clara herencia tomada de la primera y una innegable influencia que el folletín lega a la segunda, por lo que debe tratarse como un eslabón más de la tradición literaria. Por otro lado, más allá de los factores sociológicos que provocan y explican la repercusión de la novela de folletín en la cultura decimonónica, hay en la relación de estas novelas con el público una serie de implicaciones comunicativas y hermenéuticas de gran interés. En este sentido, y este sería el primer objetivo del presente estudio, se hace necesario un análisis teórico e integral de los elementos y recursos narrativos de la novela de folletín. Aunque la comparación del folletín con la gran novela clásica o moderna siempre arrojará sobre el primero la impresión de una considerable pobreza de medios y una gran simplicidad, hay en sus técnicas y convenciones una serie de presupuestos literarios y determinados rasgos significativos que, en definitiva, plantean una visión particular de la literatura –o de cierta literatura–. Esa visión –*theoría*, en griego–, y las características que de ella se derivan, es lo que recibe habitualmente el nombre de poética, y es de la poética del folletín de lo que tratan las siguientes páginas.

Ahora bien, conviene subrayar desde el principio que para cumplir este objetivo habrá que superar un obstáculo de no poca entidad. Como se irá comprobando a lo largo del estudio, la diversidad de la novela por entregas y de folletín es extrema, y ante su variedad –temática, estilística, estructural y de mérito– resulta muy difícil establecer una definición precisa y acabada del término. Más allá de la eterna paradoja epistemológica de que no es posible estudiar las características asociadas a un determinado concepto que no está todavía definido, pero tampoco se puede definir el concepto si no es en función de sus características, el caso del folletín es especialmente complejo, puesto que, como señala Francisco Ynduráin, “tocamos aquí uno de esos problemas de lindes, cuya solución es más objeto de aprehensión intuitiva que de fórmula definitoria precisa” (1970: 58). Se comprobará que la casuística es muy variada, y que no hay un único criterio que sirva para distinguir lo que es una novela folletinesca de lo que no lo es. Lo folletinesco, además, y con toda la imprecisión del término, se integra a veces, en un grado variable que puede ser alto, en obras que nos resistimos a considerar folletines.

La enorme diversidad del género se debe, en su mayor parte, a cuatro factores. El primero, y acaso el más determinante, es el del sistema literario en el que se escriben y publican las novelas. Como luego se expondrá con más detenimiento, la novela por entregas tiene en Francia –cuna por excelencia de la tradición folletinesca– un público muy diferente al que tiene en Inglaterra, y distintas son, por lo tanto, las formas de distribución y las poéticas –más *democrática* la francesa del diario, más elitista o exigente, sin abandonar del todo su condición popular, la de la revista británica–. Frente a la pujanza de la narrativa en estos dos sistemas, la novela española apenas tiene pulso cuando aparece la moda o el negocio de las entregas, de manera que los planteamientos formales y temáticos de los folletinistas españoles son claros deudores de la línea gala. Es esta línea la que tendrá mayor presencia en este estudio, y de ahí que la mayor parte de los ejemplos y títulos citados pertenezcan a las literaturas francesa y española. El motivo es que, como decimos, y frente a lo que sucede con las novelas por entregas anglosajonas –menos rupturistas al dirigirse a un público más reducido y más culto–, en Francia y en España, donde se pretende llegar a un receptor casi universal, el folletín, inmerso en una situación comunicativa desconocida hasta la fecha, presenta unos rasgos más acusados y adquiere una dimensión más amplia y más compleja. Ahora bien, el análisis del fenómeno de la narrativa por entregas solo estará completo si se tiene en cuenta la diversidad de sus manifestaciones, y el hecho de que se atienda sobre todo a la producción francesa y española no exime de la obligación de considerar la práctica del *instalment* en los países anglosajones, el *folhetim* en portugués o el *romanzo d'appendice* italiano.

El segundo factor que favorece la diversidad de la novela por entregas es su condición histórica y la consiguiente dimensión temporal de los hechos estudiados, que se extienden a lo largo de casi nueve décadas. Los folletines fundacionales, aparecidos en la década de 1830, son muy distintos de los que se publican en los años cercanos –anteriores y posteriores– a la Gran Guerra. A lo largo de todo este período hay una evolución, lógica y evidente, en el plano temático, así como en el estructural, y que quizás sea más ostensible aún en el retórico y estilístico y en el ideológico. Esto ha llevado, sobre todo en el caso de la tradición francesa, a la distinción de diversas etapas, cuyo número y delimitación puede variar según el crítico, pero que suele incluir al menos un primer tiempo de clara influencia romántica y una evolución posterior en la que los ingredientes románticos van perdiendo presencia.

Una tercera causa de la diversidad en el folletín es la multiplicidad de tipos y subgéneros que conviven bajo la etiqueta común; desde la novela de

costumbres contemporáneas, a menudo en la variante llamada de dualismo social, a la novela de crímenes y judicial, pasando por la novela de aventuras históricas, la de aventuras exóticas –con sus propios subtipos, como el de la novela marítima–, la científica y de anticipación, o, cómo no, la sentimental. No se trata solo de una variedad temática: el subgénero puede ir dirigido a un público determinado –masculino o femenino, por ejemplo– y puede, en todo caso, estar asociado a unas características específicas en lo estilístico o en lo estructural.

El último factor, más indefinido, es el de la mayor o menor capacidad técnica y vocación artística de los autores. Entre los folletinistas hay escritores que ya tenían una trayectoria literaria previa a su producción por entregas, o que la tendrían después de abandonar el folletín, o novelistas que, en cualquier caso, no hacen sino aprovechar las nuevas tendencias editoriales y buscan el máximo rendimiento económico a una profesión que ejercerían del mismo modo aunque no se hubiera impuesto el modelo de distribución por suscripción; pero son más abundantes los escribidores –sobre todo periodistas– que comienzan a fabricar relatos como consecuencia directa e inmediata de este modelo productivo: una parte considerable de la novela de folletín se debe a estos últimos autores, y si nos ciñéramos solo al estudio de su obra obtendríamos una imagen muy diferente a la que nos proporcionaría el análisis exclusivo de la producción de los primeros. Ambas serían necesariamente visiones parciales e incompletas; los autores más ambiciosos son, como es lógico, los que escriben las historias más interesantes y significativas, pero son los menos dotados, muchas veces anónimos, los que dejan al descubierto las entrañas del folletín, sus defectos congénitos y sus vergüenzas, y es su obra la que mejor refleja sus convenciones y sus tics.

Y es que hay que considerar que la asunción tradicional de que el folletín está necesariamente cerca –o tal vez dentro– de la paraliteratura, opinión discutible pero arraigada, complica aún más el análisis de este fenómeno en toda su extensión, o bien da lugar a una imagen muy restringida y necesariamente pobre. La condición predominante, en cualquier caso, de obra inmediata, sin mayor ambición que el éxito instantáneo, hace que la casi totalidad de la producción sea hoy inaccesible en la forma en la que surgió –en muchos casos, de hecho, se ha perdido de manera irremediable–, y que a menudo dispongamos tan solo de los textos que se han conservado gracias a su publicación posterior en volumen, muchas veces sujetos a revisiones y cambios notables desde su primera aparición por entregas.

El propósito de este estudio, en definitiva, es el de tomar en consideración todos esos factores y elementos que, en su conjunto y con toda su diversidad, constituyen una poética, por así decirlo, urgente, construida sobre la marcha y multiforme, que bebe de numerosas fuentes y que en ocasiones se vuelve difusa; una poética implícita y alejada de las academias –incluso enfrentada a ellas–, pero en la que se sustenta una buena parte de la narrativa del siglo XIX. Es una labor que conviene acometer dejando atrás los numerosos prejuicios que han forjado una imagen parcial y despectiva del género; no se trata tanto de valorar como de describir y comprender lo que hicieron y lo que quisieron hacer unos autores conscientes de su oficio y cuya obra, por vez primera en la historia de la literatura, se dirigía a un público constituido por millones de personas.

Quiero concluir estos párrafos preliminares con varios agradecimientos. Estas páginas se han beneficiado notablemente de la amable revisión, atenta y perspicaz, que han llevado a cabo mis compañeras de Facultad, las profesoras Anna Raventós, Isabel Román y María Victoria Utrera. Agradezco en la misma medida sus sabias y atinadas observaciones y sus palabras de ánimo. alguna mejora se debe, sin duda, a los dos evaluadores externos que de manera anónima han emitido su informe para la Editorial Universidad de Sevilla: para ellos también alcanza mi gratitud. Debo subrayar, además, que la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla ha colaborado en la publicación de este libro mediante la concesión de una ayuda a la investigación que tampoco puedo dejar de agradecer.