



**DETLI**

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales  
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo  
ISBN 978-950-585-116-4



UNION  
ACADEMIQUE  
INTERNATIONALE

## Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

**folletín.** De folleto, que a su vez deriva del italiano *foglietto*, hoja, folio, en su forma diminutiva (ing. *feuilleton*, fr. roman-feuilleton, Ita. Romanzo d'appendice, Ale. Feuilletonroman, Port. Folhetim). Alterna con la forma folletón, del francés *feuilleton*, cuadernillo, pliego.

Con frecuencia, el uso del término *folletín* alterna también con el de *novela por entregas*.

1. *Sección del periódico que ocupaba la parte inferior de una o varias planas, y que albergaba regularmente textos de divulgación y entretenimiento.*

2. *Los propios textos en cuestión.*

3. *De entre estos textos, los de carácter narrativo y periódica.*

4. *Por extensión, cualquier novela que posea determinadas características habituales en tales relatos, como maniqueísmo, peripecia inverosímil, sensiblería, improvisación o esquematismo.*

5. *Género narrativo que suele englobarse en la paraliteratura, por su escaso o nulo valor estético y su carácter de producto industrial.*

El origen del folletín está ligado a varios factores que confluyen en el primer tercio del siglo XIX: el progresivo desarrollo técnico e industrial de los medios de producción, que permite una mayor difusión y un creciente abaratamiento de los costes, el acceso de un nuevo y más amplio público a la lectura, gracias a la creciente alfabetización, y, en tercer lugar, la mezcla de algunos rasgos heredados de la novela histórica romántica y del cuadro de costumbres con un afán moralista o un cierto reformismo social de carácter burgués.

Aunque el término *feuilleton*, diminutivo derivado de *feuille* (hoja) o de *feuilleton* (pliego), ya se usaba a finales del siglo XVIII, referido a algunas publicaciones menores en forma de cuadernillo de ocho páginas, el espacio conocido como *folletín*, situado en la parte inferior de la plana – denominado *rez-de-chaussée* (‘planta baja’)–, aparece por vez primera en *Le Journal des Débats* el 28 de enero de 1800, incluyendo algunas notas sobre varias representaciones teatrales del día, una ópera cómica y un espectáculo de fantasmagoría con actuación de ventrílocuo incluida. Desde entonces se entiende por folletín esa sección, que albergaba los contenidos más variados, tales como críticas literarias y de espectáculos, relatos cortos y poemas, aforismos, notas de sociedad o divulgación científica, que solía estar asociada a una firma y que se señalaba de manera habitual con una gruesa línea horizontal que servía para distinguirla de las noticias de la actualidad social y política. Se han señalado algunos precedentes dieciochescos, y, aunque muy minoritaria, no era del todo extraña la publicación seriada de novelas, sobre todo en revistas británicas. Entre 1712 y 1714 se publican de este modo tres novelas en la revista bisemanal *British Mercury*, y en 1719, seis meses después de su aparición en volumen, el *Original London post* publica de manera seriada el *Robinson Crusoe* de Defoe; sin embargo, los altos impuestos a que está sujeta la prensa diaria inglesa provocan que las narraciones seriadas vayan quedando limitadas a la publicación en revistas y semanarios (Cooper-Richet, 2007: 16-21; Decaux, 2007: 30-32). En España, el *Correo de Madrid* había publicado por entregas, y de manera póstuma, una parte de las *Cartas marruecas* de Cadalso, inéditas todavía, entre febrero de 1788 y julio de 1789. También las revistas francesas habían ido experimentando con la publicación de novelas desde 1829 –año en el que la *Revue de Paris* inaugura la fórmula «*la suite au prochain numéro*»–, pero la novela de folleín, como tal, aparece en 1836, y es el resultado de la novedosa

estrategia editorial de dos periódicos rivales, *Le Siècle* y *La Presse*, que comparten fecha de fundación –el 1 de julio de ese año– y que gracias a su precio reducido de suscripción alcanzan un número de lectores muy superior al acostumbrado hasta entonces. Se suele aceptar que la idea de utilizar el espacio del folletín para incluir un relato seriado corresponde al editor Armand Dutacq, fundador del diario *Le Siècle*, que publica en cuatro entregas, entre agosto y noviembre de 1836, una traducción parcial del *Lazarillo de Tormes*, a cargo del hispanista Louis Viardot; se trata de la primera novela que ocupa la sección del folletín, aunque, como es obvio, no puede calificarse como *novela de folletín*. Dado el éxito con que se acoge esa primera narración fragmentada, el empresario Émile de Girardin, director de *La Presse*, publica a partir del 23 de octubre de ese mismo año *La vieille fille (La solterona)*, de Balzac, que sí se considera la primera novela de folletín –aunque en rigor no ocupa el espacio inferior de la plana, sino la sección de *Variétés* del interior del diario (Mollier, 2007: 58); la primera novela de folletín en hacerlo será *Le Capitaine Paul*, de Alexandre Dumas, publicada en *Le Siècle* en mayo de 1838–.

El éxito de la novedad es inmediato y aumenta de manera progresiva, a medida que la práctica totalidad de los diarios franceses adoptan la iniciativa, aunque en 1840 la narración todavía no predomina en el espacio del folletín, y seguirá conviviendo durante más de una década con textos de crítica cultural. Dentro de la novela de folletín, el primer título que obtiene una notable repercusión es *Les Mémoires du Diable (Las memorias del diablo)*, de Frédéric Soulié, que aparece en *Le Journal des Débats* en 1837, pero su eclosión y su consolidación definitiva como género coinciden con la aparición en junio de 1842, en ese mismo diario, de *Les mystères de Paris*, de Eugène Sue, cuyas entregas se prolongaron hasta octubre de 1843 y que tuvo un éxito apabullante y sin precedentes, siendo ampliamente

traducida –en España cuenta once ediciones ya en 1845 (Botrel, 2006)– y dando lugar, de forma casi inmediata, a innumerables imitaciones en diversos países y lenguas. Su combinación de las peripecias típicas del melodrama folletinesco con la representación de los conflictos sociales y el papel relevante de los marginados y de los bajos fondos causa gran sensación entre el público y da origen a un subgénero bien definido, el de los *misterios urbanos*, así como a un encendido debate sobre la moralidad de sus páginas. La virulencia con que se extiende el modelo se comprueba en el siguiente listado de novelas: *Les mystères de Londres* (1843), de Paul Féval; *Die Geheimnisse von Berlin* (1843), de Paul Thiel; *Mysteries of London* (1844-48), de G. W. M. Reynolds; *Les mystères de Bruxelles* (1845-46), de Édouard Suau de Varennes; *The Mysteries and Miseries of New York* (1847-48), de Ned Buntline; *Les mystères du peuple* (1849), del propio Sue; *I Misteri di Roma Contemporanea* (1851-53) de B. Del Vecchio; *Samvetet eller Stockholms mysterier* (1851), de Carl Fredrik Ridderstad; *Mistérios de Lisboa* (1853), de Camilo Castelo Branco; o *Les Mystères de la Nouvelle-Orléans* (1852-54), de Charles Testut, por mencionar solo algunas de las obras más tempranas y conocidas –a veces, no obstante, las imitaciones se sitúan en París, pero buscan en el título alguna alternativa a la palabra *misterio*: *Mendiants de Paris* (1848), de Clémence Robert; *Les Viveurs de Paris* (1852), de Xavier de Montépin; *Les Puritains de Paris* (1860), de Paul Bocage; *Les Victimes de Paris* (1864), de Jules Claretie; o *Les Esclaves de Paris* (1868), de Émile Gaboriau–. En España aparece también un buen número de *misterios*, entre los que destacan *Los Misterios de Madrid* (1844), de Juan Martínez Villergas, y *Los misterios de Barcelona* (1844), de Nicasio Milà de la Roca; en 1845 aparecen *Los misterios del Escorial*, de Gabino Leonor, *Los misterios de los jesuitas*, de Joaquín Rodríguez, y *Los misterios de Sevilla*, de Emilio Bravo Romero; y con posterioridad, a lo largo de casi dos



décadas, van publicándose *Los misterios del pueblo español durante veinte siglos* (1858-60), de Manuel Angelón y Broquetas, *Los misterios del saladero* (1860), de Ceferino Tresserra, *Los misterios catalanes* (1860-62), de Rafael del Castillo, *Barcelona y sus misterios* (1860-61), de Antonio Altadill, o *Los misterios de las sectas secretas* (1864), de José Mariano Riera y Comas, así como algunos otros relatos que muchas veces se limitan a consignar la palabra en el título, sin adoptar el modelo de Sue y solo «rindiendo un tributo a la moda», como reconoce el anónimo autor de *Los misterios de Villanueva* (1851). Se ha señalado, sin embargo, que la influencia de *Les mystères de Paris* se extiende más allá de la novela de folletín, y alcanza a algunos autores realistas, como Balzac, pero su importancia reside sobre todo en el desarrollo del modelo que Ferreras (1972) denomina «dualismo social», en la creación de un público aún más amplio y, sobre todo, en que consiguió que el folletín alcanzara una nueva –y polémica– dimensión en la sociedad.

Estos dos últimos efectos van unidos de manera indisoluble, como el folletín en esencia, a sus vínculos directos con la prensa. Prensa y folletín se implican, se necesitan y se benefician mutuamente. Si el diario ofrece el espacio y garantiza una distribución ágil de la novela, ésta corresponde atrayendo a muchos más suscriptores –la venta del ejemplar suelto no se establece hasta 1863– y fidelizándolos mediante la estrategia de la entrega serial. El segundo gran éxito de Sue, *Le Juif errant* (*El judío errante*), publicado en *Le Constitutionnel* entre 1845 y 1846, hace que los suscriptores del diario se sextupliquen, pasando de 3.600 a 20.000. En general, en la década que sigue a la aparición de la novela de folletín, la prensa francesa duplica el número de sus lectores. Y a su vez, si la tirada habitual de una novela en octavo podía llegar a los 800 ejemplares, o poco más, a través del folletín el público se multiplica hasta por veinte o

veinticinco. Se percibe una estrecha ligazón entre una novela de folletín y el periódico que la publica, y los diarios pagan sumas exorbitantes para hacerse con los servicios de alguno de los folletinistas más prestigiosos.

Resulta difícil separar los conceptos *novela de folletín* y *novela por entregas*, cuya diferencia muchas veces reside tan solo en el modo de publicación, puesto que la misma obra podía publicarse de ambas maneras –primero por entregas y luego en un periódico–, para aparecer por último, si había tenido éxito, en forma de libro. A veces el recorrido es el inverso: primero la publicación en volumen y después en folletín, revista o cuadernillo. Las obras que adoptan el espacio del folletín y la forma de la entrega comparten la mayor parte, si no la totalidad, de las características genéricas en lo que se refiere a estructura, temática y estilo, así como un público similar en los gustos, las expectativas y la extracción social. La única diferencia efectiva se reduce a la cantidad de texto y, a veces, a la periodicidad de cada fragmento o al número de lectores: la entrega es más espaciada, suele ser semanal o quincenal, y el folletín diario, aunque a veces una obra se publica en semanarios o en revistas de aparición mensual o bimensual; en cuanto a la extensión, las entregas suelen constar de ocho o dieciséis páginas, en tanto que la publicación en prensa tiende a ocupar un espacio menor: el tercio inferior de una hoja o dos, por el anverso y el reverso (para que puedan recortarse y, si el coleccionista lo desea, encuadernarse en volumen). En el caso de que la obra se vaya componiendo a medida que se publica, cada porción de texto tenderá a concluir con algún elemento de *suspense* que mantenga viva la curiosidad del lector hasta la publicación siguiente. Si, por el contrario, la obra se comienza a publicar una vez terminada y completa, es posible que la entrega acabe con una línea inconclusa o incluso con una palabra cortada, práctica que tiende a evitarse –aunque no siempre– en el folletín del diario.

## folletín

En última instancia, cualquier relato es susceptible de editarse por entregas o en la sección del folletín; del modo de publicación no puede inferirse, a priori, un contenido determinado: ambos sistemas aceptaban novelas que en ningún caso cabe adscribir al género folletinesco, como, por ejemplo, *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, que se publica en *La Revue de Paris* entre octubre y diciembre de 1856, *Middlemarch*, de George Eliot, que aparece en ocho entregas entre 1871 y 1872, o *Crimen y castigo*, de Dostoievski, que lo hace en doce entregas mensuales en el magazín *Ruski Vestnik* durante 1866. El folletín, en su sentido estricto y original, es solo un espacio, y muchos autores de la considerada alta literatura se sirven de él como cauce de publicación, sin asumir ninguno de los rasgos esenciales de la narrativa popular e impersonal que mayoritariamente lo ocupa y que se suelen asociar a la novela de folletín.

Si en Francia son Dutacq y Girardin los que idean y ponen en práctica el sistema de la novela de folletín, en España son los empresarios Benito Hortelano, Juan Manini, Domingo Vila, Ignacio Boix y, sobre todo, Wenceslao Ayguals de Izco quienes reconocen sus posibles bondades y los pioneros en la edición de novelas por entregas. Hay que tener en cuenta que, a diferencia de lo que ocurre en la mayor parte de las épocas y de los géneros narrativos, en la novela de folletín y en la novela por entregas del siglo XIX el papel del editor es determinante en la producción de la obra, y es él quien, en la mayoría de las ocasiones, dispone los temas, las dimensiones y hasta los títulos y argumentos. Entre los escritores, solo algunos –pocos– nombres consagrados tienen una relativa autonomía, y, aunque son precisamente esos nombres los que, a veces, mayor calidad aportan a la obra y mayor interés estético podrían despertar, en lo que respecta al género del folletín, esencialmente y en términos cuantitativos, la figura del autor es de todo punto secundaria. La publicación de narraciones



de manera seriada, ya sea en el diario o para su venta por suscripción, es desde su inicio una estrategia comercial, y, dado el éxito que obtiene, genera una demanda que a su vez debe satisfacer, por lo que los editores, con frecuencia empresarios sin mayores vínculos con la literatura –con notables excepciones como la de Ayguals de Izco y, de forma más tardía, la de Blasco Ibáñez– llevan a cabo una producción de carácter industrial, donde las obras son una mercancía sin valores estéticos, o que solo excepcional y casi accidentalmente puede tenerlos. Se persigue deliberadamente la simplicidad de las formas y la abundancia de tópicos y fórmulas tan consabidas como previsibles, de modo que no se restrinja el acceso a los lectores menos preparados, que en este ámbito constituyen una considerable mayoría.

Los autores, por tanto, son meros trabajadores que cobran según la cantidad de texto escrito y que carecen de vocación estética o renuncian a ella. Suelen ser, en su origen o paralelamente, redactores de periódicos y hombres de letras en general, que incluso en algunas ocasiones cultivan una obra poética de mayores pretensiones que separan de manera clara y consciente de su producción folletinesca. La escasa importancia que se atribuye a la autoría se manifiesta, por ejemplo, en la frecuencia con la que las novelas de folletín y por entregas se publican de forma anónima, o en las cláusulas contractuales que de ordinario preveían que cualquier autor que estuviera al cargo de la elaboración de un relato y no pudiera suministrar la entrega en el plazo convenido podría ser sustituido, de modo transitorio o definitivo, por otro escritor de su elección o designado por el editor; no es infrecuente que el autor que lleva la escritura al día pida como favor a otro folletinista, ante una circunstancia imprevista, que se haga cargo de la entrega en curso. Por otro lado, es sabido que Alejandro Dumas contrataba colaboradores, entre los que destacó Auguste Maquet, que

intervenían en distinto grado en la elaboración de las obras que él firmaba; también se ha documentado esta práctica en otros autores, como Xavier de Montépin.

La necesidad de producir grandes cantidades de texto en poco tiempo, por otra parte, hace que se extienda entre los folletinistas el hábito de sustituir la escritura por el dictado, lo que no deja de reflejarse en el estilo de composición, en el que abundan expresiones tópicas y muestras de oralidad, y, sobre todo, en las construcciones sintácticas. Manuel Fernández y González llegó a dictar dos obras de manera simultánea, y en algún caso, como el de Julio Nombela, se recurrió a la contratación de los servicios de un taquígrafo para agilizar todo el proceso. El notable índice de incoherencias que cabe encontrar en los folletines guarda relación, como es obvio, con esa urgencia y esas técnicas de composición, que impiden construcciones complejas, dificultan la revisión y la corrección de los errores y van unidas a la improvisación y el descuido.

Tanto a los editores –que quieren prolongar la venta todo cuanto sea posible– como a los autores –que cobran por línea, por página o por entrega– les convienen las obras extensas, lo que tiene efectos tanto en la materialidad del texto como en la estructura de sus contenidos. En cuanto a lo primero, los relatos folletinescos, sobre todo los que se publican en forma de novela por entregas, se caracterizan, como señala Ferreras (1972: 238), por usar tipos grandes, diálogos con frases extremadamente cortas, márgenes generosos, párrafos breves y, por ende, profusión de puntos y aparte, además de numerosas divisiones en capítulos y subdivisiones, lo que da lugar a una gran cantidad de espacios en blanco. Aunque esas prácticas incrementan artificialmente el número total de páginas de la obra, con el consiguiente beneficio económico para los editores, también supone, según Jean-François Botrel, una lectura más fácil para un público lector

poco habituado, procedente en buena parte de clases sociales de reciente alfabetización y todavía, por tanto, «en la infancia de la lectura» (Botrel, 1974: 119; 1996: 262). En cuanto a lo segundo, para componer los volúmenes que rondaban las mil páginas y que con frecuencia las sobrepasaban, los autores alargan la peripecia todo cuanto su imaginación les permite, introduciendo todo tipo de digresiones y acumulando una continua sucesión de acciones cuyo encadenamiento no siempre responde a una lógica interna justificada o bien lograda. Las condiciones materiales de la publicación van en consonancia, pues, con las características formales y estructurales de las obras, y en gran medida las determinan. La principal de ellas es, precisamente, la extensión desmesurada del texto, conveniente al negocio pero perjudicial para la coherencia y la eficacia estética.

De la extensión que es habitual en el folletín proviene su típica estructura ramificada, que involucra una gran cantidad de intrigas secundarias que diversifican la peripecia, multiplican los personajes y complican, en definitiva, el seguimiento de la trama. Una de las funciones de esa acumulación de acciones secundarias es, como sucede con las abundantes digresiones, la de retardar la resolución de los distintos conflictos que se van planteando. Por otra parte, la abundancia de situaciones diversas y la aparición de numerosos personajes de los tipos más variados, sobre todo en el folletín social, obedece a la voluntad de formar y contener un mundo vasto, tan abarcador como caótico, en el que se integran, a la manera de un caleidoscopio, representantes de todas las capas de la sociedad.

En la práctica, el único elemento que aglutina toda esa variedad de personajes y situaciones es la figura del narrador, que goza de una autoridad irrestricta y una posición de superioridad absoluta. Su presencia

se hace notar de manera constante y se caracteriza por una omnisciencia autorial o editorial, aunque el narrador se permite a veces modular el volumen de información que transmite; en ocasiones breves y concretas puede fingir desconocimiento, usando tópicos de falsa modestia, con la intención de crear alguna incógnita, o bien, por el contrario, puede revelar que narra contra su voluntad determinados hechos desagradables o inmorales (Benítez, 1979: 168-70). Apela con frecuencia al lector y tiende a introducir con profusión comentarios y opiniones, a menudo con intención moralizante y no siempre al hilo de los hechos que está narrando; abundan, pues, los que Romero Tobar denomina monólogos explicativos y excursos narrativos, si bien a veces hay un excurso encubierto puesto en boca de personajes modélicos o ejemplares (Romero, 1976: 153-54) que, en tales momentos, ejercen de trasunto del narrador y aun del autor, pues es la ideología de este último la que transmiten, al igual que es su personalidad la que se deja traslucir. Estas irrupciones del narrador cumplen también con la función de retardo, interrumpiendo el curso de la peripecia e introduciendo así elementos anticlimáticos; en general constituyen una práctica molesta y una rémora para la lectura. La ideología que aparece en tales excursos y digresiones, por otra parte, suele carecer de una argumentación sólida o de matices; tanto en el ámbito social como en el moral, el planteamiento adoptado es siempre dualista; hay una permanente oposición entre el bien y el mal, simplificada y sin grados intermedios, y, con el objeto de evitar cualquier posible interpretación errónea, el narrador se encarga de explicarlo y aclararlo todo, dejando muy poco margen a la libertad e iniciativa de un lector que el folletín quiere y presupone pasivo –y que efectivamente, en su mayor parte, acepta o desea serlo—. En lo que respecta a su función estructural en la novela, el narrador adopta a menudo el papel de guía para conducirnos de una escena a otra,

supliendo de esa forma la falta de motivación intrínseca que suele haber en tales transiciones.

En cuanto a la fábula, la construcción de la narrativa folletinesca consiste en esencia en la repetición de un modelo, de una misma estructura profunda, que se manifiesta en elementos superficiales variados que, no obstante, están tomados igualmente de un limitado catálogo de situaciones. La trama principal suele girar en torno a un estado inicial de carencia – familiar, amorosa o de fortuna y justicia social, o todo ello a la vez – que los personajes protagonistas superan después de incontables peripecias y penalidades. El final feliz, en el que es frecuente la *anagnórisis*, es casi obligatorio y supone de ordinario una rotunda victoria sobre el mal, con premio para los personajes ejemplares y castigo para los villanos. Un tema recurrente es el de la orfandad del protagonista, normalmente muy joven y muchas veces femenino, que conlleva la desprotección y a menudo la miseria, y que tiende a resolverse con el matrimonio o bien con el reconocimiento en el último momento de unos lazos familiares ignorados hasta entonces, que le devuelven la estabilidad emocional y el ascenso social que también es frecuente en esta literatura. Entre los elementos superficiales típicos del folletín, cabe destacar la abundancia de situaciones melodramáticas y, según el subgénero folletinesco, de engaños y farsas, traiciones, equívocos, venganzas, naufragios, apariciones fantasmales, crímenes, celos y envidias, duelos y peleas, conspiraciones de sociedades secretas, encarcelamientos injustos, suicidios, raptos, cortejos, casamientos, adulterios, episodios de locura, etc. Tanto los esquemas generales como las situaciones concretas hallan su acomodo en las diversas tendencias generales de la novela de folletín, que son, principalmente, la histórica, la de aventuras, la de amor, la de terror, la exótica, la judicial y criminal o las



## folletín

del dualismo social y moral, si bien todas estas líneas pueden combinarse en cualquier proporción entre ellas.

La acción folletinesca se caracteriza por la sucesión constante de intrigas, sorpresas y casualidades, además de las mencionadas interrupciones por parte del narrador. A lo largo del relato se van planteando y diseminando enigmas cuya resolución se demora todo lo posible o, en algunos casos, simplemente se olvida y omite. La respuesta a esos enigmas suele constituir un golpe de efecto que puede obligar al lector a replantearse lo leído hasta entonces y ver tanto los hechos como las relaciones entre los personajes bajo una nueva luz, lo que, a su vez, puede provocar que algunos de los datos y sucesos que antes eran comprensibles se vuelvan inexplicables o carezcan de sentido; todo ello genera las incoherencias que son típicas del género y que se deben, en gran medida, a la ausencia de un plan inicial suficientemente elaborado, a la fragmentación de las entregas, a la desproporcionada extensión de la obra, al apremio de la escritura y a la importancia que se concede a la sorpresa y lo imprevisible, que conduce a que lo improbable se anteponga a lo que es lógico –y, por lo tanto, esperable–.

Esto último se relaciona de manera directa con la falta de verosimilitud, característica primordial del folletín y de la novela por entregas, que se debe sobre todo a dos factores; en primer lugar, a la intervención del azar, que da lugar a coincidencias inexplicables, así como a una considerable laxitud en las relaciones de causa y efecto, que tienden a caer en lo arbitrario y que, una vez más, se sustentan tan solo en la autoridad del narrador; en segundo lugar, a la desmesura de todos los elementos: las intensas pasiones de los personajes y sus gestos grandilocuentes, sus virtudes y vicios, sus exageradas reacciones ante los hechos y circunstancias, el tono enfático que adopta el narrador, el

contraste entre la absoluta miseria y la riqueza ilimitada, el recurso a lo truculento, a lo tremebundo, al sacrificio heroico, a la sensiblería: todo ello se presenta en su grado máximo. Precisamente, la combinación de hechos y circunstancias de carácter «extraordinario, exagerado e inverosímil» se designa con el término *rocambolesco*, derivado de Rocambole, el personaje protagonista del folletín creado por Pierre Alexis de Ponson du Terrail en 1857 y publicado en el diario *La Patrie*.

El conjunto de los factores antes descritos se traduce en una sobreexplotación del *pathos*, habitual en la literatura popular y casi constante en los géneros melodramáticos y folletinescos. A ello contribuye, igualmente, el hecho de que tanto el planteamiento de los sucesivos enigmas como la narración de los momentos de mayor tensión suelen coincidir con el final del capítulo o la entrega, con el propósito de despertar la curiosidad o la inquietud y mantener vivo el interés del lector hasta el momento de la entrega siguiente. Para ello, además, hay un claro predominio de la acción sobre la descripción, que, en general, se utiliza poco en el folletín, aunque en ocasiones, debido al interés por alargar la obra, cabe encontrar largas descripciones llenas de retórica y tópicos. La norma, sin embargo, es que los elementos descriptivos se reduzcan al mínimo; se describe a grandes rasgos, con unas pocas pinceladas convencionales. En las bases del certamen que convoca *El Imparcial* en 1883, con el objeto de publicar la novela ganadora como folletín, se especifica que la acción debe predominar sobre las descripciones o detalles, y que la obra «debe tener movimiento, viveza y otros caracteres del *género especial de los folletines*» (Lissorgues, 2004: 28). Como señala Ferreras, las escasas descripciones que hay parecen más bien acotaciones teatrales, y con normalidad se evita la descripción mediante el uso de adjetivos que, aplicados a lugares y personajes, predefinen la acción; así, «*el lúgubre*

*castillo* es frase que sirve de introducción a una acción lúgubre» y «*el buen padre* es una frase que introduce inmediatamente una conversación o una acción en la que el padre demuestra su bondad» (Ferrerías, 1972: 249-50).

La forma de adjetivar los personajes ilustra perfectamente la manera en que se conciben y desarrollan en el folletín. Suelen carecer de rasgos definidos y de cualquier atisbo de profundidad psicológica; se trata de personajes planos, esquemáticos y prototípicos, perfectamente intercambiables de un folletín a otro. En primer lugar se definen por factores generales como la edad, el sexo y la clase social, que tienen asociadas algunas características apriorísticas, como la ingenuidad, por ejemplo, de la joven quinceañera –que es, según Tobar, la edad habitual de la protagonista, en tanto que el protagonista tiende a estar en la veintena– (Romero, 1976: 125). En segundo lugar funciona una clasificación primaria, inevitable en el folletín, como es la adscripción del personaje al grupo de los buenos o al de los villanos, de acuerdo con la estructura dualista que rige todo el universo de ficción. Por último estarían los atributos individuales, que igualmente se reducen a una serie de cualidades típicas y que carecen de toda elaboración. En este sentido, el personaje del folletín no solo es simple, sino que una vez que ha sido presentado se mantiene invariable, sin que pueda experimentar ningún tipo de evolución o crecimiento a lo largo de la obra. Esta rigidez, inherente a la condición de cualquier personaje plano, no impide que, en ocasiones, pueda darse un cambio radical en el comportamiento y la actitud; sucede, por ejemplo, que un malvado se pase al lado del bien y se redima, pero sin que su arrepentimiento o su conversión obedezcan al proceso complejo que cabría esperar en otro tipo de narración; en el folletín y la novela por entregas, las transformaciones de esta índole se relatan y explican de manera tosca e insuficiente.

En conjunto, y de acuerdo con la naturaleza moralista de la novela popular, los personajes son representaciones de virtudes o vicios. Esto es evidente, en especial, en la contraposición entre héroe y antihéroe que todo folletín exige y cuyo enfrentamiento constituye la esencia de la trama. Esa condición antitética se manifiesta incluso en las características físicas: frente a la juventud y la buena figura del protagonista, el villano tiende a ser de más edad y a estar marcado por la fealdad o por algún defecto físico (cicatrices, una joroba, cojera, etc.); por lo demás, al valor del primero se opone la cobardía del segundo, a la sinceridad se opone la mentira, y así sucesivamente. Como sostiene Ferreras, el protagonista predetermina el carácter de su amada –cuando la hay, que es casi siempre–, que tendría los mismos valores que el héroe –adaptados a la condición femenina cuando se estima preciso–; a su vez, los compañeros del antihéroe no serían sino puras emanaciones del mismo (Ferreras, 1972: 257-58). Buena parte del éxito de los grandes folletines reside en la figura central del héroe: Rodolphe, Monte-Rio, Montecristo o Lagardère son casi encarnaciones del superhombre.

Es relativamente frecuente que el folletín o la novela por entregas estén protagonizados por una mujer, siempre muy joven y con frecuencia huérfana. A algunas de las virtudes que comparte con su versión masculina, la heroína añade la castidad; sin embargo, a diferencia del hombre, en las situaciones de conflicto tiende a enfermar, desmayarse o incluso enloquecer (Aparici y Gimeno, 1996, I: XXXIII). Según Ferreras, las novelas del dualismo pueden adoptar en ocasiones una estructura triangular en la que a la mujer le suele corresponder el papel de víctima, siendo los otros vértices del triángulo el traidor y el salvador (1972: 258).

Por lo demás, entre el conjunto de los personajes aparecen representadas todas las clases sociales, y siempre pueden clasificarse en función del dualismo, ya sea moral o social; en cuanto al último, y sobre todo en los folletines de orientación liberal o socialista, el obrero representa los valores positivos, en tanto que los malvados tienden a pertenecer a la aristocracia o a la alta burguesía; cuando entra en juego el dualismo moral, sin embargo, cabe encontrar ricos malvados –que quieren despojar a la heroína de su virtud a toda costa–, pero también millonarios o nobles de carácter filantrópico que velan por los protagonistas y son determinantes para la resolución del conflicto. Muchos de los personajes secundarios suelen ser satélites de los personajes principales: padres, hermanos, criados, preceptores o vecinos; otros son caseros, prestamistas, posaderos, comerciantes, representantes de la autoridad y, en definitiva, trabajadores de toda índole –destaca el respeto con que suele tratarse al médico, en el que convergen la ciencia, la rectitud y la voluntad de ayudar al prójimo–, así como múltiples tipos populares característicos del costumbrismo. Otro grupo estaría formado por individuos marginales: contrabandistas, bandoleros y criminales en general, así como mendigos y representantes de la miseria y la violencia de los bajos fondos. Merece destacarse la figura del religioso, fraile o cura, que según sea el signo ideológico del escritor, encarnará la bondad y la compasión, o bien, como antihéroe, la hipocresía y el egoísmo; especial protagonismo tiene la figura del jesuita, dibujada en los tonos más acres desde *El juicio errante*, de Eugène Sue, donde los jesuitas aparecen como conspiradores fanáticos y ambiciosos: el modelo tiene un gran éxito y ellos serán los malvados más habituales en el subgénero del folletín anticlerical, que se cultiva con profusión a lo largo del siglo XIX. Cabe, por último, recordar que el propio escritor de folletines se convierte en personaje de algunas novelas críticas y paródicas



—como en el caso de Ido del Sagrario, personaje de *Tormento*, de Galdós— donde aparece caricaturizado.

En las novelas de temática sentimental, o con abundante carga melodramática, tienden a desempeñar un papel de especial relevancia las figuras de los padres. Una vez más, los prototipos de padre y madre pueden situarse en cualquiera de los dos extremos: el padre autoritario, enérgico e inflexible, frente al padre anciano, frágil y comprensivo; la madre protectora, honrada y trabajadora, frente a la madre cruel, manipuladora y egoísta. También adquiere una notable relevancia en la trama sentimental, así como en otros subgéneros del folletín, incluso aquellos donde predomina la acción —como pueden ser las novelas de aventuras, la llamada *noir* (heredera del terror romántico o gótico) o las de capa y espada— sobre los conflictos familiares o emocionales, el hijo ilegítimo o bastardo, personaje recurrente que en numerosas ocasiones es el protagonista principal del relato y en muchas otras es la pieza que altera el equilibrio inicial o la clave que permite restablecerlo.

Si la construcción y la descripción de los personajes protagonistas ya es bastante esquemática y carente de matices, en el caso de los personajes secundarios resulta ser aún más tosca y pobre. No obstante, la proliferación de los personajes de todo tipo y condición cumple una función esencial en la elaboración de la obra: la de facilitar su progresivo agrandamiento. Dada la voluntad del editor y del escritor de prolongar al máximo las entregas, el recurso de ir introduciendo nuevos personajes permite, en el momento de su aparición, añadir además toda la historia y la biografía que arrastran con ellos —así como el ambiente en el que se desenvuelven—, por irrelevante que éstas sean para el devenir de la trama. Una variante de esta estrategia es la de hacer que reaparezca un personaje cuya intervención en la novela, en

principio, tenía todas las trazas de haber concluido; estos personajes, con frecuencia dados por muertos o, al menos, por perdidos irremisiblemente, o sabidos presos y sin posibilidad de escapatoria, regresan por sorpresa de la muerte, el exilio o la prisión, y cuentan su peripecia. Esta suerte de digresiones narrativas, relacionadas con la multiplicación de los personajes, contribuye en gran medida a complicar, mediante la ramificación, la estructura de la narración folletinesca.

Dado, en fin, el carácter esquemático de los personajes y su reducción a una serie de cualidades tópicas, lo que los aleja de la complejidad propia de un ser humano y los convierte más bien en simples y previsibles representaciones de vicios y virtudes, no es de extrañar que sus nombres tengan a menudo una cierta carga semántica o una función simbólica; así pues, encontramos a un capitán de alabarderos apellidado Monforte, una joven Clara Soldevilla, un doctor Mercurio, una malvada marquesa de Turbias-aguas o una virtuosa marquesa de Bellaflor. Se trata de un recurso que la novela realista adoptará de vez en cuando, no solo como parodia, sino como herencia del folletín.

Una de las manifestaciones más evidentes del personaje es el diálogo, cuya presencia en la novela de folletín es casi constante. Aparte de la característica mencionada de la brevedad de las frases, que cumple la función de ocupar el mayor espacio posible con los menores medios, los diálogos del folletín pueden contribuir a dar una sensación de agilidad a través de la sucesión de réplicas y contrarréplicas. Sin embargo, salvo en los casos más logrados –como en algunas obras de Dumas o Dickens, por ejemplo–, el diálogo folletinesco participa también de la desmesura del género y cae en el tono exaltado, la crispación y el abuso de interjecciones, aposiopesi, exclamaciones y otras fórmulas patéticas que lo vuelven pesado. El discurso de los personajes se manifiesta asimismo en un variado

repertorio de textos escritos por ellos mismos: notas y billetes que conciertan citas o crean confusiones, fragmentos de diarios, documentos con valor jurídico –confesiones, testamentos, contratos o declaraciones juradas– que dan un giro a la historia o resuelven un conflicto, y, sobre todo, epístolas de todo tipo –de amor o de amistad, que llegan a su destino o son interceptadas, que revelan un secreto, o piden un favor, o recuerdan un compromiso–.

La condición seriada de las entregas de un folletín puede multiplicarse y prolongarse más allá de la obra inicial, convirtiendo al propio folletín en serie. Si la novela tiene éxito, cabe esperar una continuación, como sucede con la célebre trilogía de Dumas –*Les trois mousquetaires* (*Los tres mosqueteros*, 1844), *Vingt ans après* (*Veinte años después*, 1845) y *Le vicomte de Bragelonne* (*El vizconde de Bragelonne*, 1847-48)– , que adapta al folletín la práctica balzaquiana de retomar personajes de obras anteriores; pero hay ocasiones en las que el número de novelas de la serie se incrementa hasta tomar las proporciones de una colección. La reunión de estas obras puede incluir un grupo numeroso de personajes principales y secundarios que aparecen, desaparecen, reaparecen y se entrecruzan, constituyendo una novela río o *roman-fleuve*, o bien organizarse en torno a la figura de un personaje protagonista cuyas peripecias vertebran una extensa serie de novelas episódicas. Es habitual que esta última práctica se centre en un héroe relacionado con el crimen, ya sea desde el lado de quienes lo cultivan –como Arsène Lupin, de Maurice Leblanc, o Fantômas, de Pierre Souvestre y Marcel Allain– o de quienes lo combaten –como Rouletabille, de Gaston Leroux–, si bien la norma es que los primeros acaben por redimirse y colaborar con la justicia. El héroe de este tipo más popular en un primer momento –y el que sirve de modelo a los antes citados– es Rocambole, protagonista de la serie de novelas que

publica Ponson du Terral entre 1857 y 1871; su caso ilustra perfectamente la colaboración entre autor y público –Ponson elimina, destaca o modifica personajes según sus reacciones (Olivier-Martin, 1980: 110-13)– y el papel del editor –tras la muerte de Rocambole en *Les Chevaliers du clair de lune* (1860-62), el director del diario en que se publicaba, *La Patrie*, dio la orden de que resucitara–. Por otro lado, Rocambole demuestra y ejemplifica también el hecho de que a veces en el folletín el personaje importa más que la firma del autor: tras la muerte de Ponson se publican nuevas novelas de la serie, escritas por Constant Guérault y Jules Cardozo entre 1875 y 1886 –hay muchas más en el siglo XX y en el XXI, pero sería discutible considerarlas folletines–. Junto a los relatos cortos publicados en semanarios y revistas literarias –como las aventuras de Sherlock Holmes, de Conan Doyle, o las de Raffles, de Hornung–, estas series de folletines con un protagonista criminal, detectivesco o aventurero tendrán como herederas directas a la novela pulp y la novela popular del siglo XX, con villanos como Fu Manchu, de Sax Rohmer, investigadores como Hercule Poirot, de Agatha Christie, o héroes como Tarzán, de Edgar Rice Burroughs. En general, esta novelística, que ya no se basa en la entrega ni produce obras tan extensas, hereda del folletín los planteamientos dualistas, los personajes planos y arquetípicos, las proezas inverosímiles de un héroe capaz de todo, y los giros inesperados basados, sobre todo, en el azar y las coincidencias.

En lo que respecta al tratamiento del tiempo, la novela por entregas y de folletín se caracteriza una vez más por la simplicidad y la convención. Predominan el tiempo lineal y el orden cronológico, aunque la diversificación de la peripecia, la introducción de nuevos personajes y las revelaciones sorprendentes sobre el pasado favorecen el frecuente recurso a la analepsis o el racconto. En los casos de mayor descuido, la acumulación

de acciones carece de referencias temporales y la cronología se vuelve imprecisa para el lector. La voluntad de centrar el relato en las acciones y de agilizar la peripecia favorece, asimismo, el recurso al sumario y a la elipsis, aunque esto contrasta con las continuas pausas digresivas. En cuanto al tiempo de la historia, la extensión material de las obras suele corresponderse con la narración de un amplio período en la vida de los personajes; el hecho de que uno de los sucesos recurrentes en el argumento de los folletines sea el de la orfandad y la bastardía, con la correspondiente anagnórisis final, hace que en muchas de las novelas el relato se remonte a los orígenes de los protagonistas y, al afectar a dos generaciones, abarque al menos un par de décadas. Por otro lado, para provocar los efectos deseados en el lector, es necesario que los personajes enamorados estén separados durante mucho tiempo; de ese modo se incrementará el patetismo durante el doloroso periodo, y se intensificará igualmente la alegría de los personajes –y del lector– cuando llegue el momento de la unión postrera. Romero Tobar, por su parte, subraya el hecho de que «el tiempo libre es constante; las aventuras ocurren siempre fuera del trabajo, incluso las de los obreros y menestrales» (1976: 148).

El tiempo histórico o época en que tienen lugar las ficciones narrativas del folletín es, en esencia, de dos tipos, y sirve en buena medida para clasificar la producción por entregas. La primera modalidad es la narración histórica de aventuras, que está ambientada generalmente en la Edad Media o en los siglos XVI y XVII; el universo ficcional de la segunda modalidad, sin embargo, se sitúa en la misma época en que se publica la obra, y suele girar en torno a conflictos sociales, morales o sentimentales. No obstante, una gran parte de la producción folletinesca utiliza un marco histórico más o menos lejano o exótico como simple pretexto para desarrollar una historia de amor o de intrigas completamente atemporal en



## folletín

su esencia. Tanto en este caso como en aquellos otros en los que el contexto histórico tiene mayor trascendencia en la trama, la novela histórica de folletín o por entregas se caracteriza por una notable falta de documentación y rigor por parte de los autores, en concordancia con la falta de interés por la verosimilitud en general. Por el contrario, en algunos folletines de ambientación contemporánea ha visto la crítica un valioso documento histórico y social del tiempo presente (Queffelec, 1989). Frente al desconocimiento de una época lejana y sentida como ajena, para el novelista es más fácil, y puede tener mayor interés, inventar una historia con personajes y lugares de su propio tiempo, lo que se traduce en una mejor ambientación. Y sin embargo, el pasado histórico tiene a su favor el elemento nostálgico, ante la visión de una España presente en decadencia (Aparici y Gimeno, 1996, I: LVI-LVII).

En el folletín, no obstante, adquiere más importancia el tiempo de la lectura que el narrativo. La publicación en el folletín y por entregas, que puede extenderse con normalidad durante un período de uno o dos años – incluso algo más –, trae consigo una experiencia lectora desacostumbrada hasta entonces –y hoy en desuso –, que implica una convivencia dilatada, a la vez que cotidiana, del lector con los personajes. Frente a la lectura de la obra concluida y en volumen, que puede ocupar unos días, o unas semanas a lo sumo, el seguimiento de la novela de folletín implica el contacto constante con la obra y llega a constituirse en hábito durante un periodo considerable de la vida lectora. Dados, además, la condición sentimental de la fábula y los diversos procedimientos que utiliza el autor para avivar la curiosidad del público –que a veces se vuelve urgencia por saber –, y unido todo ello a la condición seriada, y por lo tanto limitada e interrumpida de continuo, de la publicación, el lector no puede dejar de estar particularmente involucrado en la obra y en un constante estado de

expectación. Las dimensiones extraordinarias del folletín, y el hecho de que normalmente se ignora cuándo va a concluir, lo que hace que llegue a parecer interminable, contribuyen a crear unas condiciones peculiares de recepción, y al éxito en la acogida de un público que, sobre todas las cosas, pretende evadirse.

El folletinista, por su parte, juega de manera consciente con los tiempos del discurso y la lectura: alarga o acorta la narración de los sucesos, demora la resolución de un conflicto mediante el desplazamiento de la atención hacia otra parte o introduciendo comentarios y digresiones, y crea, en fin, pausas de diverso signo que pueden o no coincidir con el final de la entrega. Aunque la interrupción de la lectura está prevista, así como su reanudación, no es infrecuente que un diario, por causas sobrevenidas – generalmente de la actualidad política –, deje de publicar el folletín algún día aislado o incluso durante un tiempo más o menos prolongado, dando lugar a la consiguiente decepción de los lectores o incluso a un enfado que puede traducirse en amenazas (Lécuyer, 1995: 26).

La identificación del folletinista con sus lectores ha de ser grande y constante, y la relación entre ambos es muy estrecha. No solo hay una influencia directa y efectiva del público sobre el autor, al que se dirige e incluso presiona mediante abundantes cartas donde opina, protesta o se felicita sobre la evolución de la trama y de los personajes, sino otra indirecta: la obligación del novelista de tener en consideración en todo momento los gustos del público y sus exigencias, lo que se refleja en el número de suscripciones. La esencia de la novela de folletín y por entregas reside en la pretensión de satisfacer a los lectores mediante el cumplimiento total de sus expectativas y la confirmación de sus hipótesis, ya que lo que desean los lectores de estas obras es encontrar en ellas situaciones,

## folletín

estructuras y personajes familiares y reconocibles, y experimentan una sensación placentera al anticipar los hechos que necesariamente van a tener lugar y al comprobar al final, efectivamente, que sucede lo previsto. Este planteamiento de la situación comunicativa, en el que se prefiere lo consabido a lo nuevo, y que es típico de la literatura popular y de consumo, descarta la búsqueda de originalidad y confirma, en general y con pocas excepciones, la idea del folletinista como mero artesano, sin conciencia de autoría ni propósitos artísticos. Los elementos del folletín, pues, se basan en la repetición de unos modelos básicos con mínimas variaciones. La industria del folletín sabe cuáles son los materiales y los procedimientos efectivos, y los utiliza una y otra vez, en la seguridad de que el lector no espera ni demanda otra cosa.

Uno de los procedimientos que otorgan su identidad a la novela de folletín y que más favorecen su éxito de recepción es el intento permanente de mantener el interés del público durante la lectura, efecto que trata de lograrse mediante la apelación directa al lector, el patetismo de la historia, la introducción de digresiones dilatorias y, sobre todo, la conclusión parcial de cada entrega con un momento climácico o de especial tensión. Esta interrupción puede coincidir o no con el final del capítulo, y la tensión generada se relaciona habitualmente con una escena de elevado contenido emocional, con una situación peligrosa o hasta desesperada para los protagonistas, o bien con la cercanía de la resolución de algún enigma relevante. En algunas ocasiones la técnica no consiste tanto en interrumpir el desarrollo de alguna acción o situación de una manera brusca, cuanto en anticipar la proximidad de algún hecho de importancia o sorprendente, lo que funciona también como estímulo para esperar con interés el momento de reanudar la lectura; esa promesa de un suceso inesperado a veces se sitúa en el título del capítulo, que puede ser deliberadamente confuso; otras

veces, la anticipación se presenta en el propio mundo de ficción, a través de presentimientos, augurios, sueños o visiones. Se induce de estas formas al lector a que experimente una viva curiosidad, incluso una incertidumbre desasosegante que lo empuja a esperar con impaciencia la siguiente entrega y, en cierta medida, le impide desentenderse por completo de la obra en el intervalo. Esta técnica, conocida en la narración cinematográfica con el término informal de *cliff-hanging*, tendría su origen en el teatro; más concretamente, el folletín parece haberla tomado del melodrama, donde es frecuente que un acto finalice en un momento crítico. No siempre, sin embargo, la nueva entrega o el capítulo posterior resuelven el suspense o satisfacen la curiosidad como se prometía, al menos de manera inmediata; con frecuencia la pausa se revela como un verdadero corte y, sin transición, se prosigue la narración en otros ámbitos alejados de la tensión previa. A menudo se van alternando dos acciones simultáneas, y se aprovecha estos momentos de máxima expectación para ir cambiando de una a otra. También actúan como elementos de distensión las consabidas digresiones moralizantes o didácticas y los variados comentarios que acostumbra a introducir el narrador. No es raro que esas digresiones interrumpen la acción en un momento climácico por la simple razón de que el autor no sabe salir del atolladero en el que se ha metido al plantear una situación irresoluble.

El resultado de esta búsqueda continua de golpes de efecto que originen momentos de suspense provoca que, en general, la trama del folletín tenga un carácter errático y frenético, además de disperso. Se trata de una escritura orientada a corto plazo; dentro del plan general de la obra —siempre vago y sujeto a los cambios que imponga la reacción del público, así como la extensión depende del número de suscriptores—, el escritor va improvisando sobre la marcha para plantear algún tipo de incógnita al final

de la siguiente entrega. Dado que el objetivo prioritario es la creación del suspense, una vez cumplido, la resolución tiende a ser apresurada, tosca y carente de ingenio, cuando no de verosimilitud, por lo que puede provocar una insatisfacción que solo se supera con el recurso a otro momento de tensión.

Dada toda esta acumulación de situaciones y personajes, acciones secundarias o bifurcaciones, y comentarios y digresiones del narrador, y dada la desmesura del texto en todos sus aspectos, el lector puede encontrar algunas dificultades para ordenar en su mente la totalidad de hechos y actantes, de manera que se impone la conveniencia de insertar, de cuando en cuando, recordatorios que le ayuden a seguir convenientemente la trama; en el folletín, por lo tanto, abunda la información redundante, en forma de resúmenes –a veces excesivos– y alusiones a lo ya leído. Otras veces el autor, incapaz de desarrollar convenientemente los hechos, recurre al resumen para eludir las explicaciones pertinentes y evitar dar detalles que en principio son necesarios para comprender de manera adecuada la evolución de la trama (Benítez, 1979: 180).

De las características de la novela de folletín puede deducirse, hasta cierto punto, el tipo de público al que se dirige. Con todo, no es posible precisarlo con exactitud. En principio, los lectores provenían de diferentes clases sociales; se ha señalado como grupo principal el de los obreros o el de las lectoras, pero parece que el público mayoritario es el de la pequeña burguesía o clase media baja, y nada demuestra que predomine el femenino o el masculino. Hay indicios de que el lector al que se dirigen los *misterios* es masculino, y algunas novelas sentimentales y lacrimógenas como las de Rafael del Castillo *El sacrificio de una madre* (1878), *El llanto de una hija* (1879) o *Celos de un ángel. Páginas del corazón* (1878), o algunos folletines moralizantes de corte conservador, tienen a la mujer como

destinataria. Sí es evidente que el público que consume esta literatura es sobre todo urbano, dado que en el ámbito rural la alfabetización es muy deficitaria, el poder adquisitivo es bastante menor y la distribución editorial es mucho más difícil que en la ciudad. Cabe suponer que el suscriptor de una novela por entregas lo es porque no puede permitirse pagar el precio de la obra completa, pero la circunstancia es muy distinta en el caso del lector del folletín de un periódico. En cualquier caso, se trata de un público muy numeroso. Como señala Jean-François Botrel, la novela por entregas no representa una parte importante de la actividad editorial en cuanto al porcentaje de títulos, pero las tiradas son enormes, y en torno a 1868 pudo haber llegado a alcanzar el millón de lectores, lo que supondría un cuarto de la población alfabetizada (Botrel, 1974: 131-32).

Estamos, en el caso de la novela por entregas, ante una industria en la que el negocio, la situación del mercado y las características técnicas de la publicación determinan el resultado final del producto en un grado máximo. El abaratamiento de los costes de impresión, la posibilidad que ofrece la tecnología de hacer más copias en menos tiempo, y la demanda creciente de un público cuyos salarios no permiten la adquisición de libros se unen para crear el marco idóneo para esta práctica comercial. En realidad, el precio de la suma de las entregas es siempre varias veces superior al del libro que se vende completo y encuadernado –hasta decuplicarlo, a veces–, pero el proletariado, que gana doscientos reales o incluso algo más al mes, puede pagar con relativo desahogo el real o los dos reales que suele costar la entrega semanal de 16 páginas. El sistema – que no solo se aplica a obras literarias– tiene grandes ventajas para el empresario, que solo necesita disponer del capital que requiere la primera entrega; si ésta tiene éxito cubrirá los gastos de la siguiente, y empezará a arrojar beneficios de manera inmediata. Además, el sistema de suscripción

permite ajustar bastante la tirada a la demanda, con lo que los excedentes de producción se reducen significativamente –por otra parte, los remanentes pueden encuadernarse y venderse con posterioridad– y se evitan gastos innecesarios de almacenamiento (Botrel, 1974: 111-12). Una buena parte del negocio depende de la agilidad en la distribución; para reducir costes no se utiliza el correo ordinario, sino que se emplea a repartidores o bien se establecen puntos de suscripción y venta.

El producto final puede alcanzar –y a veces superar ampliamente– el centenar de entregas, que el suscriptor recibe a lo largo de uno o dos años y que puede encuadernar, si lo desea, en varios tomos de unas cuatrocientas páginas –en un papel de mala calidad– cada uno, aunque los caracteres de imprenta eran bastante más grandes que los actuales, y, como se ha dicho, abundan los espacios en blanco, por lo que la extensión real de la obra no es tanta como pudiera parecer. En ocasiones, al completar la colección, la editorial regalaba las cubiertas de la obra, los grabados fuera del texto o las primeras entregas de otra novela –lo que no deja de ser una estrategia publicitaria– (Romero, 1976: 105). Un atractivo añadido eran las láminas que acompañaban a la obra, habitualmente grabados en acero o en cobre de muy diversas calidades artísticas que solían tener una función más comunicativa que estética, y que tendían a ser vulgares y llamativas, aunque solían usarse como adorno casero (Ferrerías, 1972: 30, 59-60, 240).

La novela puede estar ya concluida cuando comienza su publicación, pero también no estarlo, con lo que su extensión se alargaría o acortaría en función del incremento o la disminución de los suscriptores. Para llegar a un público lo suficientemente amplio, suele haber un gran despliegue publicitario antes del lanzamiento de una novela, que se sirve de carteles y anuncios en la prensa, y que a menudo incluye el reparto generalizado y gratuito de la primera entrega, junto con un formulario y un prospecto



explicativo y elogioso (Botrel, 1974: 111-13). La media en Madrid estaría, según Ferreras, en unos 10.000 lectores, lo que supera ampliamente las tiradas de libros sueltos, que solían ser de 3.000 o 4.000 ejemplares (1972: 31, 243-44). Se trata, en definitiva, de un negocio muy rentable para los editores, cuya responsabilidad en la producción de esta literatura es mucho mayor que la de los autores; el editor toma la iniciativa de la publicación, impone títulos y temas, y da unas directrices al redactor que se encarga del desarrollo de la obra, quien muchas veces queda en el anonimato. Los novelistas se convierten en meros productores de una mercancía de escaso valor artístico, pero a cambio obtienen una mejora sustancial de su situación económica, que por vez primera –excepción hecha de los autores dramáticos– les permite vivir desahogadamente de su oficio. Su remuneración no depende de la calidad o las ventas, sino del número de entregas: por cada pliego de ocho páginas llegan a cobrar, durante el apogeo del sistema, 25 o 30 reales, pero los especialistas –como Fernández y González o Nombela– fabricaban varias novelas al mismo tiempo, y algunos eran capaces de producir una decena de entregas o más en una jornada de trabajo, de manera que sus ganancias eran considerables.

En el caso del folletín del periódico, hay también un claro afán de atraer lectores, pero la importancia de la ideología es más acusada que en la novela por entregas. Si cuando la novela de folletín aparece en Francia se abre una polémica que enfrenta a diarios conservadores y progresistas, en España sucede otro tanto poco después. En un primer momento, el folletín halla acogida en la prensa progresista y liberal, y predomina la publicación de obras del dualismo social, como los mencionados *misterios*, que tienen una orientación reformista y vocación de denuncia de las injusticias sociales, con una cierta carga de socialismo utópico. La prensa conservadora califica a estas obras de inmorales; un artículo de 1884 del

diario barcelonés *La Censura* las tacha de libertinas, obscenas, antisociales e impías, y a partir de 1852 se aplica a los folletines la censura previa. Y sin embargo, el anticlericalismo, la imagen negativa que se proyecta de la aristocracia, y el reflejo crítico de las condiciones sociales de los obreros que caracterizan a muchas de estas obras no pueden llamarse revolucionarios: en muchos autores predomina una defensa del entendimiento fraternal, así como la idea de que el esfuerzo y la honradez siempre tienen recompensa, y se observa en ellos una actitud populista y paternalista que produce también rechazo en los ideólogos de los movimientos obreros; es conocida la crítica que hace Marx de la obra de Sue: para los socialistas, la novela folletinesca es «un instrumento producido y manejado por la burguesía para la alienación y la subordinación de las clases populares» (Magnien, 1995: 8) o, como sostiene Umberto Eco, siguiendo a Marx, una literatura de la consolación (Eco, 1978). Una función del folletín, sobre todo el de aventuras, sería la de satisfacer la necesidad de evasión del proletariado de las nuevas ciudades industriales, cuyas condiciones de vida son muy difíciles.

Después de las críticas iniciales de la prensa católica y conservadora contra el folletín, al que se acusa, entre otras cosas, de poner en peligro el orden social, se inicia en ella la publicación de obras de contenido didáctico y moral, consideradas «buenas lecturas» y caracterizadas por la constante intervención del narrador a través de comentarios que guían la interpretación del relato así como instrucciones y aforismos de espíritu aleccionador, todo ello envuelto en una ideología basada en la resignación cristiana y la conformidad con la injusticia social (Hibbs-Lissorges, 1995: 56-58). Por lo demás, en esta prensa predominan las traducciones de autores franceses y británicos, y se prefiere la novela popular de género histórico, con títulos como *Los últimos días de Pompeya* (1834), de Edward

Bulwer Lytton, *Fabiola* (1854), de Nicholas Wiseman, *Ben Hur* (1880), de Lewis Wallace, o *Quo Vadis?* (1896-97), de Henryk Sienkiewicz. De entre los narradores españoles se publica a escritores de profundas convicciones religiosas como Fernán Caballero o Luis Coloma.

A pesar de la calidad discutible y muchas veces inexistente de la novela folletinesca, su aparición desempeña un papel importante en la evolución de la narrativa española, y aunque en España no ha producido obras que hoy puedan considerarse canónicas, sí lo ha hecho en otros lugares como Francia, donde publican los principales autores de folletín, o Inglaterra, donde los grandes narradores del siglo XIX publican por entregas. Aunque hay grandes autores de la literatura culta que aprovechan el folletín como medio de difusión, como Théophile Gautier o Joris-Karl Huysmans, que en ningún caso pueden considerarse folletinistas, hay numerosos escritores que hacen del folletín su especialidad y que se convierten en figuras ineludibles para comprender una buena parte de la literatura posterior, como Sue, Ponson du Terrail, Dumas, Féval, Gaboriau o Leroux.

El nacimiento del folletín, por una parte, hereda algunos planteamientos de la novela histórica romántica de Walter Scott y de Fenimore Cooper, que en Francia cultivan, entre 1820 y 1835, Alfred de Vigny, Prosper Mérimée o Victor Hugo, entre otros, y se beneficia de su popularidad; por otra parte, la novela folletinesca toma elementos y rasgos de los retratos que hacen de la sociedad de su tiempo autores como el Balzac de *Eugénie Grandet* (1833) o *Le Père Goriot* (1835). De ambas tendencias, que a veces mezcla y a las que une la influencia de la novela gótica, del melodrama, de los cuadros de costumbres e incluso de la crónica periodística de sucesos, surgen las dos grandes ramas de la novela de

folletín: la de aventuras y la del dualismo social y moral. Todos los grandes impulsores del folletín, por otra parte, habían publicado ya obras de manera exitosa antes de 1836, cuando nace la novela de folletín.

La primera etapa del folletín en Francia, que abarcaría desde su nacimiento hasta la constitución de la Tercera República, se caracterizaría por un mayor peso de la herencia romántica. Los primeros autores que destacan en el folletín –aparte de Balzac, cuya obra adquirió una mayor calidad estética bajo los principios del realismo– son Charles-Paul de Kock, Frédéric Soulié, Eugène Sue y Alexandre Dumas. Paul de Kock es un novelista popular prolífico y ya consagrado cuando aparece el folletín; sus obras, cuyo tema principal es el amor galante en el contexto de la pequeña burguesía, se caracterizan por un estilo ligero y bienhumorado; en su etapa folletinesca destacan *La Maison blanche* (*La casa blanca*, 1840), *Sans Cravate ou les Commissionnaires* (*Sans Cravate o los recaderos*, 1844) o *L'Amant de la lune* (*El amante de la luna*, 1847). A partir de 1850 comienza su declive, aunque seguirá publicando durante dos décadas más. Tampoco Frédéric Soulié era un desconocido entonces, pues había estrenado media docena de dramas antes de llegar a la novela, donde es muy clara la huella dramática; la primera que publica es *Les deux cadavres* (*Los dos cadáveres*, 1832), novela de horror ambientada en la guerra civil inglesa. Sus primeros folletines le convierten en el principal folletinista entre 1836 y 1842; entre sus títulos, *Six mois de correspondance* (*Seis meses de correspondencia*, 1838), *Le lion amoureux* (*El león enamorado*, 1839), *Le maître d'école* (*El maestro de escuela*, 1839), *Les quatre soeurs* (*Las cuatro hermanas*, 1841) o *Le château des Pyrénées* (*El castillo de los Pirineos*, 1842), aunque su gran éxito es *Les Mémoires du diable* (*Las memorias del diablo*, 1837-38), obra muy extensa pero ágil donde un pacto entre el barón François-Armand de Luizzi y el diablo sirve como excusa

para trazar un retrato crítico de las costumbres y la moral de la época, centrado en las bajas pasiones. Después de 1842 todavía publicará una decena de novelas muy leídas, entre las que destacan *Le bananier* (*La bananera*, 1843), *Les drames inconnus* (*Los dramas desconocidos*, 1845) o *La comtesse de Monrion* (*La condesa de Monrion*, 1845-46), pero ya entonces el público ha encontrado un nuevo folletinista favorito, Eugène Sue.

Eugène Sue es el primer autor que consigue un éxito abrumador con la novela de folletín, al revolucionar el todavía nuevo género con *Les mystères de Paris* en 1842. Si al principio de su carrera había publicado novelas exóticas y de aventuras, sobre todo de escenario marítimo, y más tarde alguna novela histórica, con el tiempo fue inclinándose por el folletín de marco contemporáneo, aunque centrándose primero en la alta sociedad – *Arthur* (1838) y *Mathilde* (1841)–; su evolución desde el dandismo hacia el socialismo le lleva a escribir la obra que le dio la fama y que consolidó el género folletinesco, en la que, además, incluye todo un programa de reformas sociales. El término *misterio* que aparece en el título alude al propósito de desvelar el submundo marginal que suele estar oculto, alejado de la sociedad bienpensante y de la propia literatura, y en el que el protagonista, el príncipe Rodolphe de Gérolstein, se sumerge disfrazado de obrero para redimir a los desheredados de buen corazón –y en especial a Fleur de Marie, joven prostituta que resultará ser su hija– que han de corromperse para sobrevivir, al tiempo que castiga a los malvados, buscando así su propia redención. El siguiente folletín de Sue, *Le Juif errant* (1845-46) es todavía más popular, a pesar de la factura descuidada; en él incorpora elementos fantásticos y alegóricos y vuelca su anticlericalismo: la trama gira en torno a la conspiración criminal con que los jesuitas pretenden apropiarse de la herencia millonaria que

legítimamente corresponde a la familia Rennepont, a la que protegen el Judío errante –de cuya hermana son descendientes– y Herodías, quienes representarían, en su penoso y eterno deambular, a la clase obrera. Con posterioridad, y con relativo éxito, aunque menor, Sue publica una docena de novelas más, la mayoría en forma de folletín, entre las que destaca la ambiciosa y monumental *Les mystères du peuple* (*Los misterios del pueblo*), publicada en 400 entregas ilustradas desde diciembre de 1849 y concluida en julio de 1857, pocas semanas antes de la muerte del autor; escrita en su mayor parte en el exilio, y prohibida y secuestrada por la justicia, narra la historia de la familia Lebrenn desde el año 57 a. C. hasta 1851, y cuenta cómo todas las generaciones padecen algún tipo de servidumbre y opresión. En esta novela, que concluye con la decepción que supone el fracaso de la Segunda República, reaparecen personajes de obras anteriores de Sue, como el príncipe Rodolphe o el jesuita Rodin.

El último de los grandes folletinistas de la primera etapa, que triunfa sobre todo a partir de 1844, es Alexandre Dumas. Después de alcanzar un éxito notable como dramaturgo, publica sus primeros folletines, entre los que destacan *Le capitaine Paul* (*El capitán Paul*, 1838) y *Le chevalier d'Harmenthal* (*El caballero de Harmental*, 1841-42); pero es en 1844 cuando alcanza el dominio casi absoluto de la escena literaria, con la publicación de *Le comte de Monte-Cristo* (*El conde de Montecristo*) y *Les trois mousquetaires* –obra que se prolongará con las otras dos novelas citadas del ciclo de D'Artagnan–. Durante esos años y los siguientes, con la ayuda de sus numerosos colaboradores, surte de folletines –a veces de forma simultánea– a los grandes diarios franceses –*Le Siècle*, *La Presse*, *Le Journal des Débats* y *Le Constitutionnel*–, y acumula una fortuna. Son también novelas destacadas de ese período *La reine Margot* (*La reina Margot*, 1844-45), *Le chevalier de Maison-Rouge* (*El caballero de Casa-*

Roja, 1845-46) o *La dame de Montsoreau* (*La dama de Montsoreau*, 1846). Prolífico hasta prácticamente su muerte, de entre las decenas de folletines posteriores cabe recordar *Le Collier de la reine* (*El collar de la reina*, 1849-50), *La Tulipe noire* (*El tulipán negro*, 1850), *Les Mohicans de Paris* –el más extenso de Dumas– (*Los mohicanos de París*, 1854), o *Les Blancs et les Bleus* (*Los blancos y los azules*, 1867). El género en que mejor se desenvuelve Dumas es la novela histórica de aventuras, aunque sacrifica sin escrúpulos cualquier fidelidad histórica en favor del atractivo de la intriga y de los personajes.

En la siguiente generación de folletinistas sobresalen Paul Féval y Ponson du Terrail, los autores más leídos a finales de los años 50. Féval cosecha, bajo pseudónimo, un primer éxito con *Mystères de Londres* (1844), donde sigue la huella de la obra de Sue pero desde un planteamiento político opuesto; en el resto de sus novelas, en general, predomina la aventura, a veces de capa y espada, como en su folletín más célebre, *Le Bossu* (*El jorobado*, 1857); a veces el tema es legendario, como en *Le Loup blanc* (*El Lobo Blanco*, 1856), y también cultiva la novela gótica de elementos fantásticos, como en *Le fils du Diable* (*El hijo del diablo*, 1847), *La soeur des fantômes* (*La hermana de los fantasmas*), conocida como *Les Revenants* (1853), o *La Vampire* (*La vampira*, 1874), y, por último, en un intento de competir con Ponson du Terrail, el género criminal: *Les Habits noirs* (*Los hábitos negros*, 1863), *L'Arme invisible* (*El arma invisible*, 1869), o *Jean Diable* (1862), antecedente de la novela detectivesca. Pierre Alexis de Ponson du Terrail, por su parte, escribe una obra en general complaciente, acrítica y algo edulcorada; sus primeros folletines son novelas góticas como *La Baronne trépassée* (*La baronesa difunta*, 1852) y *La Femme immortelle* (*La mujer inmortal*, 1852), pero su inmensa popularidad se debe al ciclo de Rocambole, que se extiende desde



*Les Drames de Paris* (*Los dramas de París*, 1857-63) hasta *La Corde du pendu* (*La soga del ahorcado*, 1870). En el ciclo de Rocambole destaca la voluntad de escribir una novela inacabable, y la continuidad es posible porque su protagonista representa a la perfección al héroe popular y porque se trata de uno de los ejemplos más claros de interacción constante entre autor y público, donde se cumplen todos los tópicos y excesos del folletín.

Al comienzo de la Tercera República, la novela folletinesca en Francia va superando la herencia romántica y tiende al relato sentimental burgués. Émile Richebourg pondrá de moda el folletín lacrimógeno con *L'Enfant du faubourg* (*El niño del suburbio*, 1876) y *Deux Berceaux* (*Dos cunas*, 1877), y uno de los folletines más leídos de la época será *La Porteuse de pain* (*La panadera*, 1885), del prolífico Xavier Montépin. Otros dos folletinistas, hoy olvidados pero de enorme popularidad en su día, fueron Amédée Achard, especialista en novelas de capa y espada, y Georges Ohnet, tal vez el autor más leído en la década de los ochenta, especialmente con novelas sentimentales como *Le Maître de forges* (*El maestro herrero*, 1882). Al final del siglo, los diversos géneros de la novela popular comienzan a cobrar autonomía. Destaca el folletín policíaco y criminal que inaugura Émile Gaboriau con obras como *L'Affaire Lerouge* (*El caso Lerouge*, 1863 y –muy revisado– 1866), *Le Dossier n° 113* (*El expediente n° 113*, 1867) o *Monsieur Lecocq* (1869), y que, ya en el siglo XX, continúan Maurice Leblanc con las aventuras de Arsène Lupin, publicadas entre 1907 y 1935, Gaston Leroux con las de Rouletabille (1907-22) y las de Chéri-Bibi (1913-25) y Marcel Allain y Pierre Souvestre con las de Fantômas, contenidas en una treintena de novelas que aparecen como folletín entre 1911 y 1913 –Allain, tras la muerte de Souvestre, publicará nuevos relatos entre 1926 y 1963–. Jules Verne, que publica por entregas y durante cuarenta años casi toda su obra en la revista quincenal

*Magasin d'éducation et de récréation*, sobresale en la novela de aventuras, con títulos todavía célebres como *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* (*La vuelta al mundo en ochenta días*, 1872), *Michel Strogoff* (1876), *Un capitaine de quinze ans* (*Un capitán de quince años*, 1878), o *L'École des Robinsons* (*Escuela de Robinsones*, 1882), entre otros. El propio Verne es uno de los creadores de la novela de anticipación, –*De la Terre à la Lune* (*De la Tierra a la Luna*, 1865) y *Autour de la Lune* (*Alrededor de la Luna*, 1869) –, en la que también se distingue Gustave Le Rouge, aunque éste tiende más al relato fantástico, otro género que cada vez tendrá más éxito y donde destacan novelas de Leroux como *Le Fantôme de l'Opéra* (*El fantasma de la ópera*, 1909-10) y *La Poupée sanglante* (*La muñeca sangrienta*) –todavía en folletín en una fecha tan tardía como 1923–, o de Verne, como *Le Sphinx des glaces* (*La esfinge de los hielos*, 1897) y *L'Île mystérieuse* (*La isla misteriosa*, 1875).

Los géneros que predominan entre los folletinistas franceses finiseculares son los mismos que cultivan los autores anglosajones, si bien los medios de divulgación son diferentes, ya que en Gran Bretaña y Estados Unidos se prefiere la distribución por entregas o bien la publicación en semanarios y revistas mensuales. Entre los británicos destacan *The Strand Magazine*, donde se publican las novelas de aventuras y detectivescas de Arthur Conan Doyle o de E. W. Hornung y que llegó a rondar el medio millón de suscriptores, o *The Pall Mall Gazette* (H. G. Wells, Joseph Conrad), *The Winsord Magazine* (Henry R. Haggard, Edgar Wallace), *Young Folks* (Robert Louis Stevenson) y *All the year round* (Wilkie Collins, Charles Dickens); entre los estadounidenses cabe recordar *The Saturday Evening Post* (Jack London), *Collier's Magazine* (Sax Rohmer) o *Cosmopolitan* (Ambrose Bierce, Rudyard Kipling). Los diarios ingleses, sin embargo, sí publican en forma de folletín algunas traducciones de las

obras más representativas de Sue o Dumas, por ejemplo. En la época en que aparece el folletín en Francia, entre 1836 y 1837, Dickens publica en entregas mensuales su primera novela, *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* (*Los documentos póstumos del Club Pickwick*), con gran éxito de ventas. En Alemania, como en Gran Bretaña, predominan las revistas, como *Gartenlaube*, donde E. Marlitt, E. Werner, o, más tarde Wilhelmine Heimburg publican por partes novelas populares ilustradas de carácter burgués.

Aunque se trata de un fenómeno de origen francés y es en Francia donde surgen los folletinistas más importantes, la moda del folletín se extiende por otros países como Italia, Suiza, España o Brasil. En Italia destacan Francesco Mastriani –autor del primer folletín italiano: *La cieca di Sorrento* (*La ciega de Sorrento*, 1852)–, Emilio de Marchi –que funda la novela negra italiana con *Il capello del prete* (*El sombrero del cura*, 1888)–, Carlo Lorenzini, Carolina Invernizio o Guido da Verona y, entre los autores de novelas de aventuras, Luigi Natoli –cuyo mayor éxito es *I Beati Paoli* (1909-1910)– y, sobre todo, Emilio Salgari, con sus ciclos de novelas de piratas –especialmente los de Sandokan (1883-1913) y el Corsario Negro (1898-1908)–, el del lejano oeste, y su tendencia a la aventura exótica. En Portugal, donde el espacio del folletín conserva en mayor medida su original carácter misceláneo, destacan Júlio Dinis, António Pedro Lopes de Mendonça y Julio César Machado; en Brasil, donde hasta 1843 no hay novelas autóctonas, se publican en folletín traducciones francesas, hasta que Martins Pena, Joaquim Manuel de Macedo –con *A moreninha* (1844)–, José de Alencar –con *O Guarani* (1857)– o el primer Joaquim Machado de Assis crean obras de considerable éxito.

En España el folletín entra a través de las traducciones que se hacen de la obra de Sue y de Dumas, sobre todo. Se ha citado como primera

publicación en forma de folletín *El castillo de Monsoliu*, novela corta romántica de Pablo Piferrer y Fabregas, que aparecería en el diario *El vapor* en 1837 –si bien Romero Tobar data su publicación en 1840, en el *Diario de Avisos*, con el título *El castillo de Montfeliu* (Romero, 1972: 66)–. La práctica se extiende cuando, en torno a 1843, Ayguals de Izco y Martínez Villergas fundan la Sociedad Literaria de Madrid, empresa responsable de la publicación en España de obras de Sue y de folletines originales españoles. Wenceslao Ayguals de Izco tiene especial importancia como empresario, como director de varios periódicos y como principal folletinista español durante los primeros años. Caracterizado por una vocación política reformista y una actitud polemista, su mayor éxito es *María, la hija de un jornalero* (1845-46) –traducida pronto al francés y con prólogo del propio Eugène Sue, su reconocido modelo–, cuyo éxito se prolonga con *La marquesa de Bellaflor o El niño de la inclusa* (1847-48) y cierra la trilogía *El palacio de los crímenes o El pueblo y sus opresores* (1855); además publica, entre otras obras, *Pobres o ricos o La bruja de Madrid* (1849-50) y la novela histórica *El Tigre del Maestrazgo* (1846-48). Su socio, Juan Martínez Villergas, es conocido sobre todo por *Los misterios de Madrid. Miscelánea de costumbres buenas y malas* (1844-45), si bien no persevera en el folletín.

Aunque en este tipo de literatura comercial predomina el anonimato, hay algunos profesionales del folletín –casi todos ellos periodistas– que alcanzan una considerable popularidad. Una vez consolidada la novela por entregas y de folletín, los autores de más éxito son Nombela, Pérez Escrich y, en un lugar destacado, Fernández y González. Julio Nombela y Tabares escribe –o dicta– sobre todo novelas históricas de aventuras –como *La pasión de una reina* (1862)– y novelas de tipo costumbrista de ambiente contemporáneo y de dualismo moral –*La mujer adúltera* (1864), *El primer*

*millón* (1867)–, siempre en un tono amable y moderado. Enrique Pérez Escrich comenzó por novelar sus piezas dramáticas y publicó medio centenar de folletines sensibleros, moralistas y amanerados en donde siempre triunfa la virtud; cabe destacar *El cura de aldea* (1861) y *Los ángeles de la tierra* (1867). El más prolífico y leído de los folletinistas españoles fue Manuel Fernández y González, que se especializa en un primer momento en la novela histórica –donde destacan *Los monjes de las Alpujarras* (1856) o *El cocinero de su majestad* (1857)– para luego extenderse a otros subgéneros de ambientación contemporánea, sobre todo sentimentales –*La Dama de noche* (1861) o *Luz y sombra, historia de un hijo natural* (1864)– y de dualismo social –*La Honra y el Trabajo* (1867) o *La sangre del pueblo* (1869)–; las aptitudes literarias de Fernández y González, su imaginación –aunque excesiva–, su estilo y su pulso narrativo, son algo superiores a las de los demás folletinistas españoles, pero el descuido y la premura al componer, junto con las demás exigencias del género, neutralizan sus cualidades. Otros folletinistas de mayor o menor fama en la época fueron Rafael del Castillo, Ramón Ortega y Frías y, en las postrimerías de la novela por entregas, Luis de Val, autor de más de un centenar de títulos de enorme éxito, casi todos ellos creados según el mismo patrón, dentro del dualismo moral y social, con gran sentimentalismo y predilección por temas como la orfandad y los padecimientos inmerecidos; algunos de sus relatos son: *El llanto de los pobres* (1892), *Los ángeles del hogar* (1895), *¡Huérfana!* (1898) o *Los ciegos del corazón* (1899).

Si en Francia la aparición del folletín da lugar –o responde– a una división entre alta y baja cultura –o democrática, o de masas–, y de la narrativa entre novela artística e industrial, en España la situación es completamente distinta, y la novela folletinesca viene a ocupar un espacio

vacío evidente para los propios autores. La novela española, entre 1840 y 1868, es la novela de folletín y por entregas; de hecho, en un panorama en el que tan solo se publican traducciones de novelas francesas, folletinistas como Villergas o Aygual se presentan a sí mismos como pioneros de la creación de la novela nacional (Romero, 1976: 36-37), y es cierto que son los folletinistas quienes, pese a su pobreza estética, comienzan a novelar la realidad de su tiempo. A pesar del desprecio que los autores cultos –Sainte-Beuve, Chateaubriand, Pereda, Galdós o Clarín– sienten por el folletín, y que da lugar a encendidas polémicas, muchos de ellos reconocen haberse formado con tales lecturas, y la novela realista hereda algunos de sus elementos. El propio Galdós, tanto en los *Episodios nacionales* como en algunas de sus primeras novelas, tiene una considerable influencia de lo folletinesco; y Blasco Ibáñez, que publica en folletín una de sus mejores novelas literarias, *Arroz y Tartana* (1894), escribe tres novelas por entregas con características plenamente folletinescas: *La Araña Negra* (1892), *¡Viva la República!* (1893) y *Los fanáticos* (1894).

El declive de la literatura por entregas y de folletín se debió fundamentalmente a que su lugar en la narrativa popular lo fue ocupando, con el cambio de siglo, la novela corta, que aparecía en colecciones de periodicidad semanal y ofrecía una historia completa por un precio reducido, en tanto que, desde 1868, la narrativa culta –accesible sin embargo a un gran público– quedó en manos de los autores realistas y naturalistas. Lo folletinesco, no obstante, pervive en gran medida en los nuevos géneros populares literarios y audiovisuales –la novela popular corta, la novela pulp, el serial radiofónico, el melodrama cinematográfico, la fotonovela, el cómic o la serie televisiva–. Por otra parte, muchos contenidos, personajes y técnicas del folletín decimonónico han quedado en



la conciencia colectiva de la cultura moderna, y suelen reaparecer, de una u otra forma, en la narrativa culta de los siglos XX y XXI.

## BIBLIOGRAFÍA

Andreu, Alicia Graciela. «El folletín como intertexto en *Tormento*», *Anales Galdosianos*, XVII (1982), pp. 55-61; Angenot, Marc. *Le roman populaire: Recherches en paralittérature*, Montreal, Presses Universitaires de l'Université du Québec, 1975; Aparici, Pilar; Gimeno, Isabel (eds.). *Literatura menor del siglo XIX: Una antología de la novela de folletín*, 2 vols., Barcelona, Anthropos, 1996; Baulo, Sylvie. *La trilogie romanesque de Ayguals de Izco: Le roman populaire en Espagne au milieu du XIXe siècle*, Presses Universitaires du Septentrion, 1999; «La producción por entregas y las colecciones semanales», en V. Infantes, F. López y J.-F. Botrel (coords.), *Historia de la edición y de la lectura en España (siglos XVI-XIX)*, Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 2003, pp. 581-587; «La novela por entregas a mediados del siglo XIX», *Ínsula*, n° 693, (2004), pp. 8-11; Benítez, Rubén. *Ideología del folletín español: Wenceslao Ayguals de Izco*, Madrid, José Porrúa, 1979; Bonet, Laureano. «José María de Pereda y el escalofrío folletinesco», *Ínsula*, n° 693, (2004), pp. 11-16; Bory, Jean-Louis. *Eugène Sue: Le roi du roman populaire*, París, Hachette, 1962; Botrel, Jean-François. «La novela por entregas: unidad de creación y consumo», en J.-F. Botrel y S. Salaún (eds.), *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia, 1974, pp. 111-155; *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Madrid, Germán Sánchez Ruipérez, 1993; «La literatura popular: tradición, dependencia e innovación», en *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX*, Madrid, Germán Sánchez Ruipérez, 1996, pp. 239-271; «L'acclimatation du roman populaire français en Espagne», en A. Santa (coord.), *Réception de la littérature française en Espagne: Oeuvres et Critiques*, Tübingen,



2006, pp. 9-23; Boyer, Alain-Michel. *La paralittérature*, París, PUF, 1992; Brey, Gérard. «Práctica del folletín en la prensa obrera española (1881-1910)», en B. Magnien (ed.), *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela*, Barcelona, Anthropos, 1995, pp. 64-76; Cachin, Marie-Françoise (et. al). *Au Bonheur du Feuilleton*, París, Créaphis, 2007; Carmona González, Ángeles. *La mujer en la novela por entregas del siglo XIX*, Sevilla, Caja San Fernando, 1990; Cooper-Richet, Diana. «Panorama de la serialized fiction dans les périodiques britanniques avant l'ère victorienne», en M.-F. Cachin (et al.), *Au Bonheur du Feuilleton*, cit., pp. 13-26; Couégnas, Daniel. *Introduction à la paralittérature*, París, Seuil, 1992; Decaux, Sylvie. «Une chronologie du feuilleton en Angleterre : 1676-1855», en M.-F. Cachin, *Au Bonheur du Feuilleton*, cit., pp. 27-40; Eco, Umberto. *Il superuomo di massa*, Milano, Bompiani, 1998; Epple, Juan Armando. «Notas sobre la estructura del folletín», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm 21-22 (1972), pp. 87-103; Ferreras, Juan Ignacio. *La novela por entregas: 1840-1900*, Madrid, Taurus, 1972; «La actualidad de la novela por entregas», *Tiempo de historia*. Año I, n. 10 (1975), pp. 68-73; García Castañeda, Salvador. «Folletín y melodrama: Dos versiones teatrales españolas de *Les Mystères de Paris* y *Le Juif errant* de Eugène Sue», *Ínsula*, n° 693, (2004), pp. 17-20; Goimard, Jacques. «Quelques structures formelles du roman populaire», *Europe*, núm 542 (1974), pp. 19-30; González Herrán, José Manuel. «*Misterio* (1902), de Emilia Pardo Bazán: Entre la novela histórica y el folletín», *Ínsula*, n° 693, (2004), pp. 20-22; Guise, René y Neuschäfer, Hans- Jörg (eds.). *Richese du roman populaire: Actes du Colloque International de Pont-à-Mousum, octobre 1983*, Nancy, Centre de Recherches sur le Roman Ropulaire, 1986; Hart, James David. *The Popular Book: A History of America's Literary Taste*, University of California Press, 1950. Hibbs-Lissorgues, Solange. «Práctica del folletín en la prensa española», en Brigitte Magnien (ed.), *Hacia una*

*literatura del pueblo*, cit., pp 46-63; «La prensa católica del siglo XIX: Un soporte de difusión privilegiado para la difusión del folletín», *Ínsula*, n° 693, (2004), pp. 22-24; James, Louis. *English Popular Literature 1819-1851*, New York, Columbia University Press, 1976; Lécuyer, Marie-Claude. «Feuilletons et feuilletonistes en Espagne sous Isabelle II», *Iris* (1993), pp. 157-182; - y Villadepierna, Maryse. «Génesis y desarrollo del folletín en la prensa española», en Brigitte Magnien (ed.), *Hacia una literatura del pueblo*, cit., pp 15-45; Lissorgues, Yvan. «Chismes folletinescos para todos los usos», *Ínsula*, n° 693, (2004), pp. 27-28; Magnien, Brigitte (Ed.): *Hacia una literatura del pueblo*, cit.; Marco, Joaquín. «Sobre los orígenes de la novela folletinesca en España. Wenceslao Ayguals de Izco», en *Ejercicios literarios*, Barcelona, Taber, 1969, pp. 73-95; «¿Recuperación del folletín?», *Ínsula*, n° 693, (2004), pp. 29-30; Martí-López, Elisa. «The Folletín: Spain Looks to Europe», en H. Turner y A. López (eds.), *The Cambridge Companion to the Spanish Novel From 1600 to the Present*, Cambridge University Press, 2003, pp. 65-80; «Historiografía literaria y folletín: Notas para un debate crítico sobre el siglo XIX español», *Siglo diecinueve*, núm. 4 (1998), pp.109-130; Martínez Martín, Jesús A. *Lectura y lectores en el Madrid del siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1991; Molas, Joaquim. «La novel.la popular: del fulletó a la novel.la de quiosc», *L'Avenç*, núm. 104 (mayo 1987), pp. 14-23; Mollier, Jean-Yves. «Aux origines du feuilleton dans l'espace francophone», en M.-F. Cachin (et. al), *Au Bonheur du Feuilleton*, cit, pp. 53-66; Olivier-Martin, Yves. *Histoire du roman populaire en France: de 1840 à 1980*, París, Albin Michel, 1980; Queffélec-Dumasy, Lise. *Le roman-feuilleton français au XIXe siècle*, Paris, PUF, 1989; Rivera, Jorge B. *El folletín y la novela popular*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1960; Romero Tobar, Leonardo. *La novela popular española del siglo XIX*, Barcelona, F. Juan March-Ariel, 1976; «El *continuará* de los folletines en la novela

actual», *Ínsula*, n° 693, (2004), pp. 32-34; Santa, Àngels. *La literatura popular francesa: folletines y melodramas*, Lleida, Pagès editors i Universitat de Lleida, 2012; Sebold, Russell P. «La novela realista 1840-1869», *Ínsula* n° 693, (2004), pp. 35-6; Tierno Galván, Enrique. «La novela histórica folletinesca», en *Idealismo y pragmatismo en el siglo XIX español*, Madrid, Tecnos, 1977, pp. 11-93; Vann, J. Don. *Victorian Novel in Serial*, New York, MLA, 1985. Yndurain, Francisco. *Galdós, entre la novela y el folletín*, Madrid, Taurus, 1973; Zamora Vicente, Alonso. *Valle-Inclán, novelista por entregas*, Madrid, Taurus, 1973; Zavala, Iris M. «Socialismo y literatura. Ayguals de Izco y la novela española», *Revista de Occidente*, núm. 80 (1969), pp. 167-188; *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Madrid, Anaya, 1971.

Juan FRAU

Universidad de Sevilla

Diccionario Español de Términos Literarios-Interdisciplinarios