

literarios destinados a satisfacer las inquietudes que parece manifestar ese público, pero en un nivel de generalización que concilie los posibles antagonismos sociales, buscando defender lo que, a primera vista, los autores creen que es el sentimiento mayoritario. De allí se explica que, en aquellas novelas que defienden principios sociales que están agitando tanto a la sociedad francesa como a la española (el socialismo utópico francés o el republicanismo democrático español), predomine una notoria falta de coherencia ideológica que se traduce en soluciones que sólo afectan al plano moral de la sociedad, es decir, aquel nivel donde se produce un aparente consenso ideológico. El folletín deviene así en literatura que, buscando atraer el favor de todo el público, presenta un mundo socialmente conciliado gracias a la imposición de valores demasiado abstractos, nunca definidos en una interrelación con las condiciones objetivas de la realidad histórica.

Quien ha explicado con claridad este fenómeno es Umberto Eco, al estudiar, en el caso de la conocida novela de Eugenio Sue *Los misterios de París*, lo que él llama la «estructura consolatoria» que manifiesta el género:

The author of a popular novel never expresses his own problems of composition to himself in purely structural terms (How to write a narrative work?) but in terms of social psychology (What sort of problems must I solve in order to write a narrative which I intend shall appeal to a large public, and arouse both the concern of the masses and the curiosity of the well-to-do?).

We suggest a possible solution: let suppose an existing everyday situation in which are to be found elements of unresolved tension (Paris and its poverty); then let us suppose a factor capable of resolving this tension, a factor in contrast with initial reality and opposing it by offering an immediate and consolatory solution to the initial contradictions. If the initial reality is authentic and the conditions necessary for the resolution of its contradictions do not already exist within it, then the resolute factor must be fictitious. In so far as it is fictitious, it can be readily created in the mind, and presented from the beginning as already in being: so it can go into action straightway, without having to pass through the restrictive intermediary of concrete events (7).

Esta atención, volcada exclusivamente hacia la satisfacción de las expectativas que se adivinan en un público amplio, y que fácilmente

público paga mucho más que el valor de un libro común, tiene la ilusión de participar del mundo de la cultura a bajo costo. Vid. Jean-François Botrel: «La novela por entregas: unidad de creación y de consumo», *Creación y público en la literatura española*, Madrid: Editorial Castalia, 1974.

(7) Umberto Eco: «Rhetoric and Ideology in Sue's. *Les Mystères de Paris*», *International Social Science Journal* (UNESCO), vol. XIX, núm. 4, 1967, p. 558.

se pueden resolver en el plano de la ficción, permite explicar los distintos grupos temáticos que irá recogiendo el género y situarlos históricamente en el desarrollo de la novela: de algún modo, hay una captación del tipo de preocupaciones sociales que van aflorando en la realidad, pero asumida y resuelta a partir de una intencionalidad predominantemente comercial.

La novela folletinesca —aceptando el sinónimo con «novela por entregas» y dejando de lado su clasificación tipológica de acuerdo al tema— se prolonga históricamente hasta fines del siglo XIX, y su declinación coincide con el afianzamiento de la industria editorial, que comienza a producir sus libros a bajo costo (8). Durante su vigencia como literatura popular, logra definir unas características estructurales que pueden individualizarla como un tipo específico de novela, algunos de cuyos elementos se prolongarán a formas literarias de otro nivel, tal como el género incorporó, a su tiempo, elementos provenientes de la tradición literaria anterior, entre ellos muchos rasgos de la literatura romántica.

Trataremos de definir a continuación los elementos que nos parecen distintivos del género, y considerando aquellos estratos que es posible deslindar a partir de la concepción de la obra literaria como una estructura que impone una situación comunicativa imaginaria: el narrador, el mundo narrado, el destinatario y los procedimientos narrativos que se asumen como usos constantes, definiendo una forma arquetípica de representación del mundo. Buscamos un modo de ordenación que integre en forma orgánica estos rasgos básicos que se dan en distintos estratos del folletín, muchos de los cuales han sido señalados en los estudios a que hemos estado aludiendo en las notas.

El mundo que presenta el folletín, en sus distintos tipos, está basado en un orden de valores constantes, nunca problematizados, y que se definen a través de oposiciones estereotipadas. Andrés Amorós señalaba que «todo el mundo del folletín se basa en los fuertes contrastes, utiliza ampliamente un técnica de rotundas oposiciones» (*ob. cit.* p. 134). Los temas que presenta son limitados, y fácilmente se pueden reducir a esquemas repetitivos: el tema de la pobreza, el de la honra, el de la conquista, el de la injusticia, el de la traición,

(8) El sistema de venta de textos por entregas se ha prolongado luego con la aparición de obras de ciencia, arte, historia, etc., en fascículos, reeditando los objetivos comerciales y el modo de producción practicado durante el siglo XIX, para competir con los textos de lujo. Pero Andrés Amorós destacó la supervivencia tardía —en España— de novelas por entregas, sin duda otra aislada proyección del pasado en un presente distinto. *Vid.* Andrés Amorós: *Subliteraturas*, Barcelona: Ariel, 1974.

etcétera. Una de las particularidades del folletín es presentar sus motivos literarios sobre la base del contraste fijo, a partir del cual el desarrollo novelesco consistirá en inventar las oposiciones. Así, inicialmente los buenos, a quienes debe estar destinada la felicidad, la honra, la riqueza, el amor, aparecen desdichados, deshonorados, pobres e incomprendidos.

Como el folletín no establece un cuestionamiento del mundo histórico-social que trata, ni define caracteres individualmente complejos sino simples estereotipos humanos, la estructura predilecta que desarrolla el género es, acudiendo a la distinción de Kayser para el estrato del mundo narrado, la de las novelas de acción. Al respecto, señala Ferreras:

De aquí que toda novela por entregas sea necesariamente una novela de aventuras, en la más amplia acepción del término. El autor intenta describir caracteres, pero no logra hacerlos funcionar; intenta sugerirnos un universo, pero no puede recrearlo y la sugerencia se pierde. Al autor sólo le queda el recurso de la acción de los personajes: acción o aventura siempre personal o individualizada (*ob. cit.*, p. 252).

Los personajes que presenta son, por lo general, personajes planos, sin complicación psicológica, y en la medida en que son portadores de los valores fijos que definen el mundo, aparecen caracterizados de una vez y para siempre. Uno de los rasgos típicos que manifiestan, en este sentido, es lo que Amorós llama «el determinismo de la raza»: todos los personajes llevan escrito en el rostro su carácter moral. Los cambios que se llegan a producir, por efecto de la trama, son básicamente sustitución de roles; así, el bueno se transforma en malo, el noble en villano, el aliado en traidor, etc.

Esta tipología maniquea de personajes, degradación de las concepciones idealistas del romanticismo, tendrá su contrapartida en el naturalismo, donde surgirá otra tipología destinada a representar las nociones deterministas (leyes de la herencia, temperamento, atavismos raciales) que definen al hombre como ser material. Dos concepciones opuestas recurriendo a un modo similar de representación literaria.

En correspondencia con este sistema rígido de representación de mundo, el género desarrolla algunas técnicas de narración destinadas a situar sin ambigüedad sus contornos. En relación al espacio, por ejemplo, las descripciones constituyen acotaciones funcionales, y en rigor no hay descripción configuradora del mundo, sino simple definición: se habla de la humilde huérfana, la lujosa casa, el lúgubre

castillo, la rutilante belleza, pero sin señalar en qué consiste la singularidad de cada objeto o situación. Lo mismo ocurre con la caracterización de los personajes en relación con las acciones que realiza, donde, como señala Ferreras, «el nombre representa al sujeto de la acción, y el adjetivo predefine la acción»; así, la mención del malvado conde precede a una mala acción del personaje, o la indicación del lúgubre castillo introduce una acción lúgubre, y así.

Junto a la acotación del espacio, se utiliza con profusión la referencia puntual del tiempo como modos de orientar al lector, pero sin que el tiempo juegue un rol definitorio de la naturaleza del mundo narrado, o por lo menos que contribuya a la configuración de un orden novelesco. Sólo aparece como un dato cronológico subordinado a la secuencia de las acciones.

En relación al narrador, por lo general se trata de un narrador omnisciente, pero no impersonal. Se caracteriza por imponer un punto de vista definitivo sobre el mundo —punto de vista que, por otra parte, se liga ostensiblemente al del autor, a veces a través de acotaciones directas— en una doble dimensión: desde el punto de vista de los valores que defiende y desde el punto de vista de su proyección sentimental en lo narrado. A lo largo del relato, el narrador va haciendo presente un tipo de destinatario caracterizado explícitamente por la misma actitud valorativa y sentimental. Las reflexiones, las angustias y las alegrías del narrador encuentran un eco solidario en el lector ficticio. La comunicación no alcanza a transformarse en diálogo creador, sino que se queda en un monólogo que repite así sus esquemas inmutables, estratificando la realidad.

En relación al estilo, hay varios rasgos que han caracterizado distintivamente al género, y que por una parte son tributarios del esquematismo de la representación del mundo, y por otra de la forma externa, esto es, de su carácter de novela por entregas.

En el primer caso, y en correspondencia con esa cerrada oposición de valores que acostumbra imponer al relato, el folletín desarrolla un ritmo de contrastes que alcanzan a la organización semántica y sintáctica de los enunciados. Son frecuentes, en este sentido, las frases de este tipo: «¡Si no merezco tu indulgencia como hija, tenme lástima como madre!».

Pero sin duda los elementos de estilo que más han contribuido a desacreditar el género, por el hecho de que, siendo generados por la necesidad de extender al máximo el relato, con objetivos comerciales, afectan fuertemente la coherencia interna de la obra, son los que surgen de la división formal del folletín en entregas periódicas.

El género abusa de lo que se ha llamado «estilo amplificatorio», esto es, la tendencia a extender la narración por medio de las repeticiones, las escenas trucas, la acumulación de incidentes, la minuciosidad del diálogo, etc. El objetivo es dilatar el relato y al mismo tiempo mantener la expectación del lector.

Uno de los recursos típicos que desarrolló el folletín —y que ha pasado a las nuevas formas de arte de entretenimiento, como la tele-serie o la radionovela— es el de la suspensión del hilo narrativo en un punto culminante, lo que Botrel llama la «técnica de la fragmentación». Tratándose de un fenómeno de tipo formal, no de necesidad interna, en el desarrollo del relato va superponiendo falsas «crisis», que luego tendrán que resolverse con flagrante menoscabo de la verosimilitud. En el lector estos finales, generalmente acompañados de interrogaciones formuladas por el narrador a fin de excitar la curiosidad y la tensión emotiva de los destinatarios, producen una mezcla de satisfacción (por lo ya conocido) e insatisfacción (por no saber lo que vendrá).

La novela folletinesca, durante su vigencia histórica como género popular, aun cuando se desarrolló al margen de la llamada literatura culta usufructuó a la vez de dos movimientos literarios distintos. Por una parte, recogió del romanticismo una concepción peculiar de las formas artísticas, especialmente las que contribuían a definir la historia como un mundo signado por el choque de las pasiones y el desborde sentimental (y que en la novela propiamente sentimental, quizás la de mayor arraigo, llevaron a concebir el mundo según «el orden del corazón» en oposición al orden de la realidad) y al narrador una individualidad proyectada decisivamente en ese mundo; por otra parte, se acercó al realismo que caracterizaba a la literatura de la época, pero entendiendo el realismo como dato topográfico o caracterización pintoresca.

En la historia de la novela decimonónica el folletín es, en cierta manera, un puente —un puente un tanto marginal, pero susceptible de medirse con detención— entre el romanticismo idealista y el realismo posterior, en especial el realismo costumbrista de la segunda mitad del siglo. Por una parte es un puente ideológico (9), y por otra

(9) Iris M. Zavala, en el artículo citado, destaca este rasgo cuando señala: «Estos escritores no defienden principios sociales coherentes, pero con ellos comienza el interés por las reivindicaciones sociales y la vida del bajo mundo, tema frecuente en la novela realista y naturalista tanto francesa como española de finales de siglo, y, sobre todo, entre los precursores de la generación del 98 (...) El novelista de mediados de siglo tiende a reconciliar las clases y los antagonismos sociales y pretende transformar la sociedad en el plano moral. Sólo más tarde otros pensadores y escritores opondrán una conciencia revolucionaria que aspirará a abolir el régimen social que engendra las diferencias» (*ob. cit.*, pp. 183-184).

una abigarrada y desigual forma genérica que impuso y difundió muchos procedimientos narrativos que con el tiempo serían redefinidos y superados por el realismo, a partir de una conciencia distinta del arte de la novela (10).—JUAN ARMANDO EPPLE (2 Peabody Terrace, Apartado 713, Harvard University, Cambridge, Mass. 02138. USA).

(10) Las deudas con el folletín, en este aspecto, están presentes en una parte importante de la novela decimonónica, tanto de España como de Latinoamérica. En el caso de la última, se reconocen tanto en la obra inicial del chileno Alberto Blest Gana, por ejemplo, y en especial en su novela *La aritmética en el amor* (1862), obra fundacional de la novela chilena, como en las novelas finiseculares de un Manuel Payno, especialmente en ese amplio friso sobre la vida de México que es *Los bandidos de Río Frío* (1889-91). Podría decirse que el folletín influye casi toda la novela costumbrista del XIX en la América de habla española.

ÉL PERIODO MEXICANO DE LUIS BUÑUEL

Cuando se ha intentado estudiar la actividad de los españoles exiliados por la guerra civil en América, el capítulo del cine fue uno de los menos conocidos y más a menudo soslayados, pese a su interés (1). Algunos nombres muy famosos (Luis Buñuel, Carlos Velo, María Casares...) han borrado a los demás, pese a su número e importancia: más de un centenar, según Román Gubern, quien reconoce que esta cifra es aún provisional. De este éxodo cinematográfico, cuyos contingentes técnicos y artísticos se reclutaron en los cuadros del film sonoro español del período Republicano (otro sector mal conocido hasta hace poco), el mayor número se dirigió a México y Argentina, en ese orden, donde su actividad fue bastante copiosa y relevante. Pueden ejemplificarlo, entre otras, la labor del pintor y escenógrafo Gori Muñoz y el fotógrafo José María Beltrán en el cine argentino, o la de Carlos Velo y Luis Alcoriza, directores cuya mayor (o total) obra artística se desarrolla en México. Junto a ellos hay muchos más: actores, guionistas, directores, técnicos, que se integraron paulatinamente a la industria de dichos países, cosechando a veces importantes premios y una posición destacada en la industria.

No hubo discriminación contra ellos; ni laboral ni artística. Y curiosamente fue el más genial, Luis Buñuel, quien tuvo una carrera americana más ardua. Probablemente porque sus metas eran más exigentes y difíciles. Por otra parte, aunque su actividad en México

(1) El vacío comenzó a llenarse con el documentado libro *Cine español en el exilio*, de Román Gubern (Barcelona, 1976) y las notas y referencias de los críticos J. F. Aranda, en España, y Emilio García Riera, en México.