

## EL FOLLETÍN MODERNO. EL REGRESO DE UN GÉNERO DECIMONÓNICO

Philippe MERLO MORAT  
Universidad de Aix-en-Provence

### 1. Introducción

«Novelas por entregas», «novelas folletinescas», «folletín», luego, de manera un poco despreciativa, «novela popular»<sup>1</sup>: varios nombres para calificar lo que *a priori* representa un mismo género y que en Francia, donde nace en gran parte y florece a lo largo del siglo XIX, tiene una sola determinación: «le roman feuilleton». Lo que nos interesó en este género es que a pesar de un olvido aparente, desde hace unos cuantos años vuelve a aparecer como lo presentía muy bien Kurt Spang al mencionar en su *Memorandum para el proyecto de investigación*, apartado «2.5.1. Géneros concretos: el folletín moderno». Es decir un género que se define a partir de lo que era anteriormente —«folletín»— pero visto desde nuestra modernidad y esencialmente desde las últimas décadas que estamos viviendo.

Por lo tanto, desde un principio, emerge una primera problemática que surge de la evolución temporal por donde pasó el género y que consiste en analizar los cambios que sufrió la novela folletinesca o, al contrario, lo que conservó a lo largo de todas estas décadas. Como lo propone el tema de este coloquio, intentaremos definir lo que es el folletín moderno a partir de uno de los autores que en sus últimas no-

---

1 M. Nathan, *Richesse du roman populaire de Balzac à Simenon*, (Exposition conçue et réalisée par l'Association des Amis du roman populaire), Lyon, Bibliothèque municipale Lyon-La Part-Dieu, 7 mars-27 avril 1985, VI: «Ce qui sera désigné du terme péjoratif de "roman populaire", quelques années plus tard, c'est peut-être tout simplement la partie de la production romanesque à laquelle la critique refuse de reconnaître une qualité littéraire».

velas adopta este género, es decir Arturo Pérez-Reverte y en particular a partir de su serie de *El capitán Alatriste*.

Dicho intento de definición se hará a partir de comparaciones con lo que era el género en el siglo XIX y de manera metódica, analizaremos las diferentes invariantes que constituyen una obra es decir, primero, el tiempo y el espacio, luego, los personajes que evolucionan a través de este cronotopo, después, nos focalizaremos en el estudio de la narración para mostrar que estamos frente a un género híbrido que otorga a la recepción un papel fundamental.

## 2. *El tiempo y el espacio de la novela folletinesca*

### 2.1. *Tiempo de la narración y tiempo de la escritura*

Con la expresión «tiempo de la narración», entendemos, como lo hace Milagros Ezquerro<sup>2</sup>, el tiempo desde el que se narra supuestamente la historia, mientras que «tiempo de la escritura» es la época durante la que la obra fue escrita. Si nos referimos a las novelas folletinescas decimonónicas el tiempo de la escritura es evidentemente el del siglo XIX y para el folletín moderno es nuestra época. Lo que es más interesante es que si varias obras tienen un tiempo de la narración contemporáneo al de la escritura —como lo podemos notar con *Les Mystères de Paris* de Eugène Sue, por ejemplo—, gran parte del género introduce una diferencia entre los dos tiempos.

En efecto, al escribir sus *Tres Mosqueteros*, Alejandro Dumas nos remite a dos siglos antes del suyo, es decir, al siglo XVII cuando en Francia reinaba Luis XIII. Esta tendencia puede explicarse en parte por la influencia que reciben los autores franceses de sus colegas ingleses y en especial de un Walter Scott por ejemplo con su famosa novela gótica que, de la misma manera, introduce un tiempo de la narración que como lo indica el adjetivo que acompaña el género nos da a conocer la época gótica inglesa. Con las obras de Arturo Pérez-Reverte, asistimos a una utilización similar a la época de la narración que tiene como telón de fondo el Siglo de Oro español. Por lo tanto, podemos afirmar que este juego entre tiempo de la escritura y tiempo de la narración es idéntico al que existe en las novelas históricas. Una primera constatación que nos muestra que las fronteras genéricas no son tan fáciles de definir y aún más para nuestra época de escritura que parece mezclarlo todo cada vez más.

2 M. Ezquerro, «Juan Rulfo. Le temps déserté», *Annexes aux mélanges de la Casa de Velázquez, Le temps du récit*, Rencontres 3, Madrid, 1989, 105-112.

## 2.2. *El espacio: un universo urbano*

Una de las primeras características de la novela folletinesca es su anclaje en el universo urbano. Arturo Pérez-Reverte, como lo podía hacer un Eugène Sue en los *Mystères de Paris* por ejemplo, ubica su acción en la ciudad. Y no en cualquier ciudad ya que se trata de la capital. Como si Madrid o París representaran la suma, un resumen o una síntesis de todo lo que es un país con sus costumbres. Pero al mismo tiempo, pone de realce tanto lo peor como lo mejor de una nación. El autor nos da a conocer los lugares más humildes y horribles del Madrid de la Corte de los Habsburgo. Penetramos en el laberinto de calles y plazas de la ciudad, sus iglesias, sus paseos como el que describe el autor en su capítulo titulado «La rúa del Prado» en *El capitán Alatríste*.

Luego el novelista pinta con muchos pormenores las escenas populares. El autor nos hace visitar y nos da a conocer los interiores de los hogares tanto palaciegos como obreros. Estos últimos son unos interiores humildes pero siempre limpios y cuidados con cierto esmero<sup>3</sup>. Frente a ellos, están los palacios, como el del amigo del capitán Alatríste, don Álvaro Luis Gonzaga de la Marca y Álvarez de Sidonia, conde de Guadalmedina, donde se alojan el capitán con los que fueron sus adversarios: Jorge Villiers, marqués de Buckingham, y Carlos, Príncipe de Gales.

Y como vínculo entre los interiores humildes y los de los ricos, encontramos el lugar de pasaje, de intercambios que es la taberna con su dueño, que aquí es dueña, Caridad la Lebrijana. El lugar está muy bien ubicado en el centro de la ciudad y por lo tanto se vuelve centro del centro, o sea un centro neurálgico por donde todo y todos pasan. Además el local tiene «una puerta trasera que daba a una corrala y a otra calle; procedimiento muy útil para esquivar la visita de alguaciles, corchetes, acreedores, poetas, amigos pidiendo dinero y otras gentes maleantes e inoportunas» (52).

## 3. *Las figuras indispensables de la novela folletinesca*

### 3.1. *El niño como motivo de la búsqueda de los orígenes*

Esta temática de los niños en busca de sus orígenes, de sus raíces es una obsesión y es casi consubstancial al género con su multitud de ni-

<sup>3</sup> N. Atkinson, *Eugène Sue et le roman-feuilleton* (tesis de doctorado presentada en la facultad de Letras de París), Paris, Librairie ancienne et moderne A. Nizet & M. Bastard, 1929, 151.

ños privados de sus padres, de padres privados de sus hijos y su inagotable búsqueda del pasado con un fin preciso: el de anular el trauma que causó la separación mencionada. Además, «el Origen, por antonomasia, es fundadora y fascina»<sup>4</sup> como lo dice Jean-Claude Vareille. Por su parte Marthe Robert (Vareille, 101) afirma que existen esencialmente dos modalidades de este ensueño. Primero la del «hijo encontrado» («*L'Enfant trouvé*») que es la más arcaica y la más regresiva: el niño se construye una nueva familia imaginaria y esencialmente real en el doble sentido de la palabra. La segunda modalidad es la del «bastardo» («*Bâtard*»), más maduro ya que supone que el soñador tomó conciencia de la diferencia de los sexos, de una posible ilegitimidad, lo que le brinda cierta aptitud para la lucha, la ambición y las iniciativas sociales múltiples.

En *El capitán Alatríste*, la figura del joven aparece bajo los rasgos de Iñigo que ejerce de criado y paje del capitán. El muchacho es a la vez «hijo encontrado» e «hijo bastardo» ya que al dejar a su madre, el capitán se convirtió en su única familia y al mismo tiempo el joven ya tomó conciencia de la diferencia de los sexos como lo notamos cuando habla de las relaciones que existen entre el capitán y la dueña de la taberna y más tarde cuando evoca sus deseos frente a Angélica de Alquézar.

### 3.2. *Un héroe por encima de todo*

La novela folletinesca es el lugar de creación de un personaje, un héroe que es omnipotente, como Monte-Cristo por ejemplo o el capitán Alatríste, que se opone a una sociedad imperfecta donde reina un orden falso que es el de la fuerza y no el del derecho. El héroe inicia entonces una lucha contra su(s) doble(s) negro(s), el(los) héroe(s) del Mal que desemboca en un reino de justicia, el del juicio final, y eso antes de regresar a las tierras extranjeras de donde es procedente y de donde surgió<sup>5</sup>. En la serie que nos interesa no podemos afirmar todavía si llegamos a este punto puesto que quedan por escribir aún otros «tomos-capítulos».

Pero, en cuanto al héroe, muy a menudo se trata de un hombre solo que recorre un itinerario lleno de obstáculos. El héroe siempre oculta

4 J.C. Vareille, *Le roman populaire français (1789-1914) — Idéologies et pratiques*, Limoges-Québec (Canada), Presses Universitaires de Limoges (PULIM) — Nuit blanche Éditeur, collection Littératures en marge, 1994, 100.

5 L. Queffélec, *Le roman-feuilleton français au XIX siècle*, Paris, P.U.F., 1989, 27.

algún secreto. Por otra parte, como lo indica Jean-Yves Tadié que cita a Alejandro Dumas:

Muchos de los rasgos de la aventura según Dumas se encuentran en esta frase muy bonita: la noche, la salida, el peligro, el corazón que late. Al principio, el aventurero tiene una vocación, como un sacerdote (por eso soporta muy mal el casarse)<sup>6</sup>.

Y en efecto, son rasgos que volvemos a encontrar en la figura del capitán Alatríste. Por eso, el héroe actúa como si fuera una verdadera persona fuera de la ley y que a veces parece llevar a cabo una lucha considerada como antigua, la de un honor olvidado. Parece que ignora el sentido de la Historia que condena los valores épicos y caballescicos que defiende a cualquier precio<sup>7</sup>. Además sólo las personas que viven fuera o al margen de la ley tienen algo que contar y no las demás. Según Gaston Leroux, las personas honestas no tienen historias, no conocen aventuras. Sólo los que no siguen los códigos establecidos tienen acceso a la vida novelesca. Pero, al mismo tiempo parece que llevan en sí una doble nostalgia: aspiran —vanamente— a volverse o querer volver a ser honestos y, por otra parte, son unos utopistas que van en busca de una inocencia primordial que ya se perdió del todo y para todos, según Joëlle Deluche<sup>8</sup>.

### 3.3. *Maniqueísmo de los personajes y de las clases sociales*

El novelista crea un mundo que le pertenece, un universo barroco, lírico en el que se enfrentan unos personajes enormes en unos combates épicos y no evita nunca el melodrama y al contrario lo exagera hasta un expresionismo a ultranza<sup>9</sup>. Lo que hacen las novelas por entregas es jugar mucho con el maniqueísmo. Oponen entre sí unos caracteres muy bien definidos. Incluso, el autor no vacila en oponer rasgos de carácter muy opuestos en un solo y mismo personaje. Tanto un Eugène Sue, como un Víctor Hugo o un Alejandro Dumas quienes inspiran mucho a Reverte, nos presentan personajes extremadamente buenos o malos. Parece que no conocen los matices, los términos medios. Como lo precisa Leonardo Romero Tobar: «La presentación de los personajes corresponde técnicamente a la construcción maniquea

<sup>6</sup> J.Y. Tadié, *Le Roman d'aventures*, Paris, P.U.F., Écriture, 1982, 50.

<sup>7</sup> J.C. Vareille, 115.

<sup>8</sup> J. Deluche, «Cheri-Bibi: Défense et illustration de l'ordre moral?», *Le Roman populaire en question(s), Actes du colloque international de mai 1995 à Limoges*, Limoges, Presses Universitaire de Limoges (PULIM), 1997, 241.

<sup>9</sup> L. Queffélec, 109.

de los caracteres morales, efecto que se consigue eficazmente con el procedimiento de la contraposición»<sup>10</sup>.

Este maniqueísmo lo encontramos incluso en los personajes femeninos. La mujer es fatal por antonomasia<sup>11</sup>. La heroína nació sólo por el amor, el amor conyugal por supuesto. Parece que sus ambiciones se limitan a casarse con su novio y cuidar de los hijos que va a tener<sup>12</sup>. Pero, sobre este punto, parece que hay una gran diferencia con la novela folletinesca actual de Reverte. La mujer se adaptó a la mentalidad de la época de la escritura que es la del novelista.

La representación histórica y social se hace a través de la descripción y de la puesta en escena de numerosos personajes secundarios que pertenecen a todas las clases: nobleza, burguesía, clases populares<sup>13</sup>. Con Reverte, todos estos niveles aparecen desde el más bajo con los mendigos que andan por la calle y con los que habla el capitán hasta el mismísimo rey Felipe. Como lo hacían sus modelos, Reverte presenta por lo general una aristocracia decadente y corrupta. Los hombres de Estado no tienen ni fe, ni principios, ni moral. Son unos hipócritas que alaban todas las virtudes y que al mismo tiempo viven en el desenfreno, en la disolución. Son unos ambiciosos que pueden incluso ir en contra de lo que juraron, como lo podemos comprobar con el personaje de Alquézar que adopta posiciones diferentes en función de las personas con las que se encuentra y eso con el único fin de obtener lo que pretende.

Por otra parte, el tipo de relaciones que se entabla entre inferior y superior es muy claro. Los grandes señores son unos insolentes y maltratan a sus inferiores. Siguen viviendo como en la Edad Media en cuanto a distinción de razas y de clases<sup>14</sup>.

#### 4. Una narración marcada por el género

##### 4.1. Una característica esencial: escribir rápido

Lo que se les reprochaba a los escritores de novela folletinesca es que escribían sin conocer realmente la continuación de lo que iban a

10 L. Romero Tobar, *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid-Barcelona, Fundación Juan March, Editorial Ariel, 1976, 127.

11 M. Nathan titula por otra parte su capítulo sobre las mujeres en la novela popular: «Feminidad, fatalidad».

12 M. Nathan, *Splendeurs et misères du roman populaire*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon (PUL), Littérature et idéologies, 1990, 107.

13 L. Queffélec, 27.

14 N. Atkinton, 150-151.

escribir. Es como si hubieran escrito siguiendo su instinto. Sin embargo, se sabe muy bien que Eugène Sue, por ejemplo, tenía un plan muy elaborado al que se atenía para su obra *Le Juif Errant*<sup>15</sup>. De cualquier modo, se plantean algunos problemas relacionados con la producción rápida. Primero, se trata entonces de una literatura industrial ya que, según algunos críticos, sufre de la ideología capitalista productivista. Hay que producir rápido, mucho, barato y poco importa si el producto es de baja calidad<sup>16</sup>. La rapidez de la escritura que proviene de la solicitud cada vez más apremiante del público implica para el novelista dejar de lado el estilo lo que, para muchos perjudica a la literatura como arte. El arte, que es trabajo y maduración, se pierde. Parece que en este caso, «la literatura sólo produce abortos. El trabajo del escritor se puede comparar con el trabajo en cadena»<sup>17</sup>. Las críticas que se dirigían al maestro de Reverte —Eugène de Mirecourt escribió en 1845 un artículo que llevaba como título *Fabrique de romans: Alexandre Dumas et C<sup>ie</sup>* y antes, en 1839, Sainte-Beuve, en *La Revue des Deux Mondes* del 24 de noviembre, califica las novelas folletinescas de «literatura industrial»<sup>18</sup>— son las mismas que tiene que sufrir el autor de *El capitán Alatriste*.

Como con las novelas folletinescas del siglo XIX, las producciones de Reverte encuentran rápidamente un éxito rotundo y entonces nace el escándalo, el que acompaña siempre los fenómenos colectivos que suscitan los celos de las autoridades y el desprecio de los «guardias de la cultura»<sup>19</sup>. Se le reprocha a Reverte ir demasiado rápido en su trabajo por presión de su editorial<sup>20</sup>, escribir sin conocer realmente lo

15 N. Atkinton, 134.

16 L. Dumasy (dir.), *La querelle du roman-feuilleton, Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble, Université Stendhal, ELLUG, col. Archives Critiques, 1999, 12.

17 L. Dumasy, 13.

18 R. Marty, *Découvrir le roman populaire*, Paris, Éditions Seghers, Anthologie-jeunesse, 1976, 9.

19 L. Queffelec, 4.

20 L. Dumasy, (dir.), *La querelle du roman-feuilleton, Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble, Université Stendhal, ELLUG, col. Archives critiques, 1999, 13: «La rapidité de l'écriture qu'implique la demande accrue de roman (demande du public, appâté par le roman-feuilleton) entraîne chez le romancier, à qui manque, selon le critique du *Constitutionnel*, "l'élément le plus précieux de toute exécution: le temps", une négligence du style préjudiciable à la littérature comme art. Le romancier devient improvisateur. L'art, fait de travail et de maturation, se perd. La littérature ne produit plus que des avortements. Le travail de l'écrivain est assimilé au travail à la chaîne».

que va a escribir después... Muy a menudo, esta mala prensa refleja el principio de incompatibilidad del arte con el dinero, lo que, según Anne-Marie Thiesse

tiene como consecuencia identificar el comercio (en el sentido vulgar de la palabra) con la producción para el vulgo. La carrera del novelista popular es entonces una elección deliberada que siguen los que esperan tener dinero fácilmente. Este desprecio para con el escritor popular «mercantil» reemplaza demasiadas veces el análisis de la economía de las prácticas literarias<sup>21</sup>.

A fin de cuentas, hacer la historia de la novela folletinesca del siglo XIX es hacer la prehistoria de este régimen «de masa» de la expresión y de la comunicación culturales en el que estamos viviendo en la actualidad.

#### 4.2. *El estilo: diálogos y relatos*

Si a los autores del siglo XIX se les pagaba según el número de líneas que escribían, no pasa exactamente lo mismo en la actualidad con un Reverte por ejemplo. Por lo tanto, si hace un siglo, una sola frase o una sola réplica se contabilizaba como para un párrafo entero, el estilo del autor se veía muy influenciado por este motivo. En efecto, al actuar de este modo, la técnica que sugiere constituye una verdadera puesta en escena, una dramatización que va a favorecer la teatralización de las novelas folletinescas. La diferencia con los relatos de Reverte es que el autor no tiene exactamente esta presión aunque se puede pensar que los contratos que firmó con la editorial Alfabuara que anuncia desde el primer número de *El capitán Alatriste* otros cinco números, constituye de cierto modo un compromiso que puede tener sus consecuencias sobre el estilo del novelista.

El relato se combina mucho con las escenas de diálogos. La mezcla de estos dos elementos es la que brinda a las escenas su dinamismo. Según Jean-Yves Tadié, «el relato relaciona y organiza el sistema de las escenas según un triple principio: la alternancia de lo trágico con lo cómico, el contraste brusco o la antítesis y finalmente el suspense»<sup>22</sup>. Al fin y al cabo, casi podríamos afirmar que escribir la aventura en las novelas folletinescas no ha cambiado y se limita a escribir una antítesis.

21 A.M. Thiesse, *Le Roman au quotidien: Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, La Chemin Vert, 1984, 173.

22 J.Y. Tadié, 58.

Por lo tanto, las figuras retóricas que más se usan en la novela folletinesca son la hipérbole y la repetición. Además, estas dos figuras estilísticas son necesarias a causa de la publicación (y por consiguiente de la lectura) que se alarga y que modifica su alcance: hay que impactar rápido y fuerte y renovar los efectos que, con el tiempo, corren el riesgo de perderse en una lectura que se veía interrumpida a diario o regularmente con la publicación de los diferentes volúmenes de la historia del capitán Alatraste. Pero esta rapidez de escritura no es totalmente negativa. Implica para los grandes novelistas folletinescos, según Lise Queffélec: «cierta soltura, cierto brío, una vivacidad de hablador y de cuentista»<sup>23</sup>.

#### 4.3. *Unos narradores omnipresentes*

Para Leonardo Romero Tobar:

El narrador adopta la consabida postura omnisciente, lo sabe todo sobre los personajes y sobre los acontecimientos. La voz del narrador, en un juego de complicidad con el lector, informa a éste con antelación de acciones posteriores o sugiere sobre los personajes noticias que los propios personajes desconocen. [...] La autoridad del narrador es absoluta en todos los grados y a ella se pliega la disposición narrativa de la materia novelesca: golpes de efecto, anagnórisis dinales, *metanoias* instantáneas, cortes de capítulos en momentos de tensión *proairética*, capítulos que suelen finalizar en la cumbre de una explosión exclamativa<sup>24</sup>.

Esta apreciación que el crítico aplicaba a la novela folletinesca decimonónica sigue siendo válida para los relatos actuales. El narrador no se oculta, al contrario muestra muy bien que está presente, que es él quien lleva la narración. Es cierto que a veces puede exhibir claramente su presencia, pero no es para que el lector se sienta alejado de la obra sino todo lo contrario: para que se sienta dentro de la obra, como si se sintiera invadido por ella.

El narrador toma al lector por la mano y lo lleva adonde quiere. El narrador omnisciente que conoce muy bien el interior de los corazones, que destapa los techos de las casas se inmiscuye en los personajes y al mismo tiempo introduce al lector en el interior de la ficción. Asistimos entonces a una inversión mágica del contenido y del contenedor: el acto de narrar o de lectura no engloba, no abarca la ficción sino, al revés, es la narración y/o la lectura las que se ven como inyectadas en la ficción.

23 L. Queffélec, 30.

24 L. Romero Tobar, 160-161.

## 5. Un género híbrido

### 5.1. *Novela histórica: la opción «capa y espada»*

Muchas de las primeras novelas folletinescas —las de Dumas y de sus discípulos— son históricas. Pero la novela histórica no es el tipo de la novela folletinesca por excelencia ya que Dumas explota un género ya *in extremis*<sup>25</sup>. Hay que precisar que la novela histórica es el género que predominaba con la novela de costumbres contemporánea que ilustraban Balzac, Sue, Dumas, Soulié, Gozlan, Féval y otros muchos. En estas obras que acaban todas un mismo proyecto de representación de la sociedad y de la historia se nota la influencia de la novela negra inglesa y francesa y la de una tradición burguesa cómica y satírica (troba —«fabliau»— y novela picaresca).

Regresemos al maestro de Reverte, o sea Alejandro Dumas. Dumas está por todas partes. Es un gran compilador de memorias y de crónicas que transforma a su gusto y según lo que le dicta su imaginación con un sentido innato de lo teatral. «Dumas viola sin remordimiento la Historia de Francia y le da unos hijos que viven en todas las memorias» según Lise Queffélec<sup>26</sup>. Todas sus novelas intentan pintar la Historia de un país desde el punto de vista del hombre del pueblo que se siente muy metido en ella. El capitán Alariste, por ejemplo, es un antiguo soldado de las batallas de Flandes que marcaron considerablemente la historia española. Como lo hacían Eugène Sue o Alejandro Dumas, con Arturo Pérez-Reverte la verdad histórica desaparece para dejar el sitio a lo pintoresco o a lo novelesco entendido aquí como escritura de la pura ficción. Característica de la novela histórica, Reverte introduce personajes históricos reales en la ficción como ya lo hemos dicho, el rey Felipe o también Francisco de Quevedo...

Pero el género que vuelve a interesar a Reverte es el de novela de capa y espada cuyo nombre proviene del título de una novela de Ponson du Terrail quien publica entre 1855 y 1856 en *L'Assemblée nationale* una obra que lleva como título *La capa y la espada*. Se trata entonces de una cierta transformación inesperada de la novela histórica. Este subgénero es una síntesis entre novela histórica y novela de aventuras como lo precisa Sarah Monbert:

Su doble obligación genérica le impone en efecto decir a la vez lo inédito de la aventura y el ya conocido de la Historia, es decir, crear peripecia a partir de una trama ya fijada por la doxa histórica. Se reconoce en este esquema una de las reglas fundamentales de la novela folletinesca que

25 N. Atkinton, 211.

26 L. Queffélec, 18.

consiste en jugar con la variación y la repetición, y que suscita en el lector el escalofrío de la sorpresa y el sentimiento tranquilizador de lo ya visto<sup>27</sup>.

La aventura, y por consiguiente la acción que la acompaña, es uno de los polos fundamentales del género. Sin embargo, en cuanto a *El capitán Alatriste*, la acción y la aventura van a sufrir transformaciones ya que no siguen estando en el centro del relato.

### 5.2. *Novela de aventuras: acción y suspense*

La influencia de la novela negra impregna la técnica narrativa: predominan los relatos con suspense, pasamos de un medio social a otro con una descripción muy pormenorizada de los clases pobres, luego de los ricos y una mezcla entre ambos grupos sociales. La aventura introduce una diferencia con las novelas de Reverte ya que hasta la fecha no existen finales trágicos en sus novelas al contrario de las novelas folletinescas. Como lo afirma Jean-Yves Tadié, «la aventura es el diálogo de la muerte con la libertad. En la mayoría de los casos, una novela de aventuras no es trágica. Frente a la provocación mortal, el hombre encuentra una salida de emergencia»<sup>28</sup>. Y la salida que más se propone a los personajes es el duelo que aparece necesario a partir del momento en que un personaje se vuelve estorboso y el escritor siente la necesidad de quitarlo de en medio. Entonces empieza una matanza general. Los más fuertes asesinan a los más débiles y aquéllos se suicidan. Así, con una monotonía casi inquebrantable, a partir del momento en que conocemos a un personaje de novela folletinesca, se le puede predecir un final violento o desgraciado. Pero, en cuanto a Reverte, no podemos llegar todavía hasta tal afirmación.

Lo que sí está presente es el duelo, uno de los motivos fundamentales de las novelas folletinescas. En *Los Tres mosqueteros*, en 1844, Dumas da el ejemplo a los futuros novelistas de capa y espada al imponer el duelo como motor esencial de la acción, al hacer de sus héroes los defensores de los valores aristocráticos contra el poder monárquico, al designar la venta, la calle y el palacio como los lugares de la aventura histórica.

El suspense, por su parte, aparece con diferentes elementos, como el disfraz. El disfraz, la máscara, el sombrero de ala ancha y la capa así

27 S. Monbert, «Lagardère de père en fils ou les aventures d'un genre populaire», *Le Roman populaire en question(s), Actes du colloque international de mai 1995 à Limoges*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges (PULIM), 1997, 407.

28 J.Y. Tadié, 12.

como los seudónimos acentúan el enigma, como lo podemos comprobar con las obras de Reverte. Más bien utilizados para los otros personajes de la novela que para los lectores, representan gran parte del secreto principal. La novela de aventuras organiza el suspense de tal forma que ningún acontecimiento lleva en sí un significado inmediato, que la solución (vida o muerte) así como la explicación (verdad o mentira) llegarán más tarde. A pesar de una intriga a menudo compleja y demultiplicada que permite contener en la representación histórica y social un campo más amplio, la acción muchas veces tiene sólo un eje director que es la gesta del héroe.

La búsqueda de la verdad es un resorte de la novela. La aventura pura es la forma moderna del sino. Lo que le da a la aventura su carga de seducción o de repulsión a la vez, tanto para el personaje como para el lector, es la muerte. Una vez sobrepasada, la vía se abre hacia los honores, el amor y el dinero.

### *5.3. Novela ilustrada: copresencia texto-imagen*

Desde las primeras novelas folletinescas, está presente la imagen. Los medios técnicos, litografía, estereografía pronto van a permitir la reproducción masiva de la imagen y suscitar los mismos ataques, las mismas angustias, los mismos rechazos que la producción y la reproducción masiva del texto novelesco. Se va a acentuar el lugar dejado a la imagen a lo largo de las décadas. El peritexto iconográfico vuelve a aparecer en las novelas de Reverte. Cada capítulo viene introducido por una tira vertical de tres centímetros de ancho y abarca la parte alta de la página. Penetramos así por la imagen en el interior del texto. Esta idea se confirma con la presencia de una letra florida que le invita al lector a empezar la lectura por el dibujo de la primera letra en mayúscula del capítulo. A continuación, el interior de los capítulos y de las secuencias es entrecortado por dibujos que ocupan una página entera y que ilustran un momento descrito por el texto. Pero, podemos decir que en este dominio, Reverte va aún más lejos ya que concede a la imagen más importancia que la que se le concede en las novelas folletinescas decimonónicas. Al introducir las letras floridas y la tira, el novelista juega con el mimetismo a ultranza y da a la imagen un valor que quiere ser histórico, como si tuviéramos entre manos un manuscrito o un incunable. La imagen se ve semantizada primero por un trasfondo cultural que remite tanto al tiempo de la representación icónica —el Siglo de Oro— como a un seudo tiempo de la escritura que sería el siglo XIX.

## 6. Una estética de la recepción muy elaborada

### 6.1. Una relación abierta autor-escritor

Como lo precisa Michel Nathan, en la novela folletinesca «hay que seducir rápido, prometer mucho, sorprender y chocar sin ir demasiado lejos»<sup>29</sup>. Para que el lector se quede siempre muy atento, el escritor (y eso desde los cuentos de *Las Mil y una noches* sabe perfectamente que tiene que acabar su capítulo con un suspense, unas interrogaciones, un «continuará»). La originalidad no sólo estriba en la invención de motivos, de situaciones o de personajes inéditos sino también en la modulación de los elementos que ya existían, modulación que procura a la vez el placer de lo ya conocido, de lo familiar y el de lo inesperado, lo que captura doblemente la atención del lector. El lector tiene que jugar al juego que se le propone, es decir, que tiene que entrar en el juego o hacer que el juego entre en él, «interiorizar» como lo dice Jean-Claude Vareille.

El autor marca su presencia y se dirige casi abiertamente al lector. La relación que se establece entre ambos es muy fuerte y directa como lo subraya Leonardo Romero Tobar:

Una constatación para el lector menos atento resulta ser la llamativa presencia del autor; en monólogo explicativo dirigido al lector, como cómplice de la trama novelesca y sus funciones simbólicas, o por medio más conocido de los comentarios y las explicaciones de finalidad docente<sup>30</sup>.

Esta relación se produce a veces en el relato por intermedio de un destinatario no definido: un oyente. El autor interrumpe su escritura para llamar la atención de los oyentes, cuya actitud debería comunicarse como por contagio al lector.

La novela folletinesca establece las reglas de juego con el lector. Como lo puede hacer un Stephen King en sus discursos paratextuales o en sus ficciones más metatextuales, la ficción de Pérez-Reverte está claramente en la filiación del gran relato popular, en la celebración de su imaginación y de sus formas, en el juego de referencias y de citas

<sup>29</sup> M. Nathan, *Richesse du roman populaire de Balzac à Simenon*, (Exposition conçue et réalisée par l'Association des Amis du roman populaire), Lyon, Bibliothèque municipale Lyon-La Part-Dieu, 7 mars-27 avril 1985, IV: «il faut séduire vite, promettre beaucoup, surprendre et choquer sans vraiment dépasser les bornes».

<sup>30</sup> L. Romero Tobar, 153.

que van a constituir luego el meollo de sus intrigas<sup>31</sup>. El escritor de *El capitán Alatriste* diegetiza al lector al dirigirse directamente a él en la obra avisándole de que si necesita más detalles sobre tal o tal punto de la Historia, no es necesario que pierda su tiempo porque representan «pormenores» para la historia que se le está contando:

En fin. Esos pormenores se encuentran de sobra en los anales de la época. A ellos remito al lector interesado en más detalles, pues ya no guardan relación directa con lo que atañe al hilo de esta historia. (175)

La originalidad de Reverte consiste aquí en el hecho de que propone una red compleja de niveles de narración que remiten a unos aspectos lúdicos que normalmente son los de los juegos de construcción como lo precisa Daniel Mellier:

[...] las nociones de *lectores implicados* así como los diferentes niveles de presencias autoriales vuelve a ser tema de discusión entre los protagonistas. Este último punto remite entonces al empleo renovado de algunas teorías y críticas contemporáneas que pasaron directamente al relato y que fueron transformadas abiertamente en elemento significativo de la ficción<sup>32</sup>.

## 6.2. Un género con un discurso ideológico

Como en la literatura romántica, los prisioneros, los bandidos, los asesinos y los cortesanos llenan las páginas y todos se distinguen por una grandeza moral. El hombre lucha contra la sociedad, la sociedad es responsable del mal. Sue critica la sociedad de su época. La sociedad es responsable de los bajos sueldos de las mujeres y, por consiguiente, de la miseria, de la prostitución, del infanticidio y del suicidio: «La sociedad egoísta y madrastra es responsable de todos los vicios y de todas las malas acciones» (*Juif Errant, Constitutionnel*, 16 de noviembre de 1844)<sup>33</sup>. La sociedad produce a los criminales y corrompe las buenas costumbres. Es una sociedad que piensa sólo en castigar el mal sin preverlo. El pobre, cuando es culpable, lo es siempre pero menos que el rico ya que tiene disculpas por el medio en que vive.

El novelista, por su parte, fuera de los partidos establecidos y de la gestión diaria de los asuntos pretende acceder a lo universal, trascender las diferencias de clases y las oposiciones políticas para decir la

31 D. Mellier, «*Thriller postmoderne et frontières contemporaines du littéraire (1990-1994)*», *Le Roman populaire en question(s), Actes du colloque international de mai 1995 à Limoges*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges (PULIM), 1997, 477-478.

32 D. Mellier, 479.

33 N. Atkinton, 167.

Verdad, lo Justo, el Bien. El novelista pretende ejercer un derecho de crítica radical sobre la sociedad y la política de los notables en nombre de la masa muda del que se hace el portavoz. Crítica muchas veces idealista y sin prolongaciones programáticas y pragmáticas pero con un impacto cierto en la sociedad.

Además, como los valores individualistas dominan, el cuerpo social se atomiza, cada individuo regresa a su soledad o a un círculo reducido de su vida privada. Sin embargo, la novela folletinesca penetra el círculo íntimo por medio del periódico y refuerza este movimiento de encerramiento de cada uno. En efecto, llena la vida de imaginación pero gracias a un medio —el periódico— que en un principio tiene como meta establecer contactos entre cada individuo y el mundo exterior y la comunidad. La novela folletinesca opera una subversión al desviar el periódico de su función de vínculo comunitario para favorecer una apropiación individualista y fantasmagórica. Las fronteras entre espacio privado y público se vuelven cada vez más sutiles.

Todo este discurso es el que los críticos aplican a la novela folletinesca decimonónica. Pero bien se puede aplicar a las narraciones del mismo tipo de estos últimos años. Nuestra sociedad es también individualista, y si no se trata de periódicos ya tenemos que hablar de Internet que de la misma manera opera una subversión al desviar el sistema de su función de vínculo comunitario para favorecer una apropiación individualista y fantasmagórica.

### 6.3. *La evolución del género*

Por otra parte, la forma de la novela folletinesca conduce directamente hacia lo *interminable, de lo infinito indefinido*. La novela folletinesca, por su funcionamiento y su modo de escritura, puede ser considerada como la negación de todo fin de la Historia.

Podemos decir que en la novela popular se encuentran dos filosofías o visiones del mundo casi incompatibles: una ideología nostálgica de una civilización cerrada con una retórica hiperbólica y esencialista y con la reintegración que el desenlace lleva en sí —un pensamiento de lo interminable que actúa en la historia y en la Historia y esta visión se tiene que relacionar con otra que es una visión nueva y profética del Tiempo en una época en que florecían, sin embargo, los milenarismos. De este modo, coexistirían y se contradirían una visión mítica o épica y una visión historicista, un sueño de lo estable y de lo cerrado, una constatación de lo inestable y de lo abierto, un fantasma de lo infinito indefinido—<sup>34</sup>.

---

34 J.C. Vareille, 119.

La historia novelesca como la Historia no llevarían fin en sí —sólo unas continuaciones— sin que se pueda determinar con certidumbre dónde se sitúa la causa y la consecuencia, si una visión (preconsciente) profética de la Historia influyó la estructura narrativa, o si un soporte mediático creó/engendró cierta filosofía. Rocambole es parte de Rodolfo y de Monte Cristo, pero ya también de Zorro o Superman. Interviene como salvador, desde el exterior, en unas intrigas en que no está metido. Por lo tanto, la historia nunca puede acabarse, la intriga queda siempre abierta hacia la serie, virtualmente infinita, de las situaciones que el justiciero puede enderezar y difundir en episodios que se acumulan sin poder sintetizarse nunca.

Pero, el género con Reverte sufre algunas modificaciones por razones de transformaciones estructurales y formales. Es evidente que la publicación en libro no tiene nada que ver con la publicación en periódicos. Sin embargo, hay que notar que las obras están divididas en capítulos de dimensiones más o menos idénticas y a su vez los capítulos están divididos en secuencias por un blanco tipográfico. Secuencias y episodios remiten a los episodios que se podían leer en los periódicos. Entonces, sobresale el tema del suspense que no puede ser el mismo entre un episodio y otro ya que los tenemos todos a la vez en el mismo libro. No obstante, el efecto de suspense sigue existiendo pero a otro nivel. En efecto, el autor establece una sucesión que no se establece al nivel de los episodios sino de los libros ya que *El capitán Alatriste* es el primer libro de una serie total de seis. Aunque cada novela es relativamente autónoma, se instaura una dependencia entre las obras ya que el lector quiere saber lo que les ocurre a los personajes en las otras novelas. Finalmente, las transformaciones que sufre el género debido a las condiciones de difusión actuales no alteran mucho el género en sí.

## 7. Conclusión

A través de este intento de definición del género de la novela folletinesca, primero, podemos decir que el folletín moderno ha conservado varias características de su antepasado decimonónico, más bien desde el punto de vista temático, como por ejemplo, la importancia del universo urbano en que se desarrolla la acción, la presencia de niños que van en busca de sus orígenes o un maniqueísmo que define las relaciones entre los personajes. En cambio, la (post-?) modernidad del folletín consistiría en la introducción de un héroe singular, individual y ya no colectivo que remitiría a un grupo social. Por otra parte y debido a cuestiones editoriales, el suspense no puede jugar exactamente con las mismas técnicas narrativas y debe introducir otros ele-

mentos, como la publicación en numerosos tomos, o tratar de otra manera la acción que no va a representar lo esencial de la obra.

Finalmente, podemos afirmar que parece cada vez más difícil definir un género puesto que los autores contemporáneos borran las fronteras genéricas para introducir en sus obras ingredientes característicos de géneros muy diferentes como, en el caso que hemos estudiado, elementos de la novela histórica, de la de capa y espada, de la novela de formación, de la novela iniciática, de la novela policíaca, etc. con una particularidad que no es desdeñable puesto que el autor introduce un verdadero juego con el destinatario que se vuelve cada más el centro de atención de todos los componentes de la obra: autor, editor e incluso personajes con los que puede dialogar. Por otra parte, el renacimiento de la novela folletinesca bajo la forma del folletín moderno es revelador de otra tendencia de la producción novelesca contemporánea que no quiere establecer ninguna jerarquía entre los diferentes géneros y que, al contrario, rehabilita y promociona, de cierta manera, los géneros que anteriormente sufrieron cierto desprecio. Ahora hablar de «novela popular» no es del todo peyorativo, e incluso puede llegar a ser muy laudatorio. Ahora tenemos que hablar de «novela popular culta» o de «best-sellers cultos».<sup>35</sup>

#### OBRAS CITADAS

- Atkinton, Nora, *Eugène Sue et le roman-feuilleton* (tesis de doctorado presentada en la facultad de Letras de París), Paris, Librairie ancienne et moderne A. Nizet & M. Bastard, 1929.
- Conte, Rafael, «Sangre de Reyes», *ABC. Cultural*, 03-03-1995, 11.
- Deluche, Joëlle, «Cheri-Bibi: Défense et illustration de l'ordre moral?», *Le Roman populaire en question(s), Actes du colloque international de mai 1995 à Limoges*, Limoges, Presses Universitaire de Limoges (PULIM), 1997, 241-254.
- Dumasy, Lise (dir.), *La querelle du roman-feuilleton, Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble, Université Stendhal, ELLUG, col. Archives critiques, 1999.
- Ezquerro, Milagros, «Juan Rulfo. Le temps déserté», *Annexes aux mélanges de la Casa de Velázquez, Le temps du récit*, Rencontres 3, Madrid, 1989, 105-112.

---

35 R. Conte, «Sangre de Reyes», *ABC. Cultural*, 03-03-1995, 11.

- Marty, Robert, *Découvrir le roman populaire*, Paris, Éditions Seghers, Anthologie-jeunesse, 1976.
- Mellier, Denis, «Thriller postmoderne et frontières contemporaines du littéraire (1990-1994)», *Le Roman populaire en question(s), Actes du colloque international de mai 1995 à Limoges*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges (PULIM), 1997, 469-486.
- Monbert, Sarah, «Lagardère de père en fils ou les aventures d'un genre populaire», *Le Roman populaire en question(s), Actes du colloque international de mai 1995 à Limoges*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges (PULIM), 1997, 405-416.
- Nathan, Michel, *Richesse du roman populaire de Balzac à Simenon*, (Exposition conçue et réalisée par l'Association des Amis du roman populaire), Lyon, Bibliothèque municipale Lyon-La Part-Dieu, 7 mars-27 avril 1985.
- *Splendeurs et misères du roman populaire*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon (PUL), Littérature et idéologies, 1990.
- Queffélec, Lise, *Le roman-feuilleton français au XIX siècle*, Paris, P.U.F., 1989.
- Romero Tobar, Leonardo, *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid-Barcelona, Fundación Juan March-Editorial Ariel, 1976.
- Tadié, Jean-Yves, *Le Roman d'aventures*, Paris, P.U.F., Écriture, 1982.
- Thiesse, Anne-Marie, *Le Roman au quotidien – Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, La Chemin Vert, 1984.
- Vareille, Jean-Claude, *Le roman populaire français (1789-1914): Idéologies et pratiques*, Limoges-Québec (Canada), Presses Universitaires de Limoges-Nuit blanche Éditeur, collection Littératures en marge, 1994.