

EL FOLLETÍN POR ENTREGAS Y EL SERIAL*

Mesa redonda

INTERVIENEN: Joaquín Marco, Mario Vargas Llosa, Manuel Puig, Luis Gasca, Romà Gubern, Fernando Savater, José Enrique Monterde, Juan Cueto, Vicente Molina Foix, Augusto Martínez Torres, Paco Ignacio Taibo, Guillermo Cabrera Infante, Julián Marcos, Javier Coma, Salvador Vázquez de Parga, J. L. Guarner, M. Rotellar.

Joaquín Marco. —Podríamos empezar por explicar qué entendemos cada uno por folletín o serial. Ya de entrada es un tema controvertido y complejo, puesto que el folletín aparece en el siglo XIX y es la definición de un *continente*, no de un contenido; luego pasa a convertirse en una palabra que indica una determinada manera de entender el fenómeno literario. Por consiguiente, si me lo permitís, podemos empezar por discutir qué entendemos por folletín hoy en lugar de lo que fue históricamente. Tenemos aquí, además, a creadores que han utilizado recursos del folletín, como puede ser el caso de Mario Vargas Llosa o de Manuel Puig, que han dado en la actualidad categoría literaria a recursos que eran tradicionales en la literatura del pasado siglo. Por tanto, agradecería a Mario y a Manuel, si son tan amables, que iniciaran este debate.

Mario Vargas Llosa. —Quisiera comenzar el debate discutiendo una de las afirmaciones que justamente acabas de hacer, y es la de que el folletín nació en el siglo XIX. En realidad yo creo que sus orígenes son bastantes más antiguos y que el folletín es una versión decimonónica de lo que fue la novela de caballería medieval. Se pueden encontrar una serie de similitudes en la visión del mundo que ofrecen el folletín y la novela de caballería, tanto

* Mesa redonda celebrada en el marco del XXX Festival de cine de San Sebastián (1982) y que reproducimos con el consentimiento de sus organizadores. *Anàlisi* les queda, pues, agradecida. Adaptación de Dolores Montero.

en la concepción del mundo como en las técnicas de que se valen sus autores para recrear o, mejor, dicho, crear su propia realidad. Creo que el folletín no es un reflejo de la realidad, sino que es una realidad paralela, una realidad autónoma, o, si se prefiere, es esencialmente una irrealidad. Esto en cierta forma se puede decir de todas las ficciones, pero en todo caso creo que el folletín expresa la forma más extrema de irrealidad que puede constituir la ficción. Es decir, el folletín no expresa la vida, no expresa la experiencia humana, sino una vida regida por unas leyes propias, distintas a las que rigen nuestra vida. Cuáles son estas leyes del folletín, eso es algo que se podría desarrollar a lo largo de una extensa intervención. Pero, resumiendo de una manera muy apresurada y esquemática, se puede decir del mundo del folletín lo siguiente: en ese mundo la realidad exterior importa siempre mucho más que la interior y, en muchos casos, es la única realidad que importa. Es decir, es un mundo de actos, un mundo de comportamientos, en el que tanto las motivaciones como las consecuencias íntimas que pueden acarrear los actos importan poco o simplemente no importan nada. Es un mundo de psicología elemental, en muchos casos un mundo donde no se puede hablar propiamente de la existencia de una psicología. Es también, esto ya en lo que se refiere a la técnica del folletín, un mundo en el que los hechos importan más que las palabras. El lenguaje del folletín es tradicionalmente un lenguaje puramente instrumental; es, básicamente, un medio. Quizá por eso el folletín pasa con muchísima más facilidad que la literatura artística o la literatura de creación, al cine. Porque en la literatura artística y en la literatura de creación la palabra no es nunca un mero instrumento, un medio, sino también un fin, una realidad en sí misma. Y es la trasposición de esa realidad de la palabra a la imagen la que produce tantas veces los fracasos en las adaptaciones cinematográficas de novelas. En el folletín esto no ocurre, porque la palabra no existe, porque la palabra es blanca, esencialmente transitiva.

Otra característica esencial, otra constante del folletín, es la proliferación anecdótica. Los hechos están como sometidos a una necesidad de partenogénesis continua. Los hechos se desdoblan, cada hecho genera a su vez otros hechos que son siempre en esencia hechos similares, semejantes; cambian los nombres, cambian los lugares, pero existen unas constantes que son típicas y tópicas del folletín. Ahora bien, que el mundo del folletín sea un mundo irreal no significa que sea un mundo inhumano. Hay una cierta vida, indudablemente, que se expresa de una manera profunda e indirecta en el folletín, y creo que es ésa la explicación de la enorme audiencia que ha tenido a lo largo de toda la historia y a través de muy distintas culturas. Sería un gravísimo error considerar que el folletín es típico de la cultura occidental. Por ejemplo, un libro como *Las mil y una noches* es esencialmente folletinesco; tiene todas las características del folletín, en lo que se

refiere tanto a la técnica del relato como a la visión del mundo escondido en él. Es un mundo irreal, pero no inhumano; es humano en la medida en que expresa, ritualizándolas, convirtiéndolas en retórica, en una forma bastante rígida, ciertas pulsiones elementales del ser humano. Hay instintos que se expresan en el folletín y hay también una ritualización de valores. Los valores o desvalores por los que se rige una sociedad se proyectan generalmente en el mundo del folletín —en el caso de las novelas de caballerías, del folletín decimonónico, de los seriales cinematográficos en nuestro tiempo— de una manera directa, pero tan extremada que llegan a ser irrealizados el amor, el odio, el coraje, la caballerosidad, el riesgo, y también ciertas pulsiones elementales con una voluntad de destrucción, una voluntad de autodestrucción. Todo eso aparece en el mundo del folletín, pero codificado, ritualizado, convertido en retórica a tal extremo que racionalmente, a veces, es difícil descubrirlo en un primer contacto. Pero, profunda e íntimamente, creo que esas grandes masas que han mantenido una enorme fidelidad hacia el folletín sí lo descubren, y es eso lo que explica realmente el extraordinario arraigo que ha tenido a través del tiempo esta forma folletinesca, tanto en el género de la literatura como en el de la imagen.

Manuel Puig. —En mi trabajo he tratado de rescatar algunas características del folletín que me parecían válidas, y de desechar otras, pero tal vez no lo logré. Por ejemplo, me interesa del folletín la preocupación por mantener una intriga y mantener al lector o al espectador despiertos a lo largo de toda la narración. Empecé a trabajar en una época en que lo sentimental era casi mala palabra y se me ocurre que ésta es una parte de la experiencia humana y... ¿por qué no puede entrar en la literatura? La cuestión es que básicamente he tratado de integrar esos dos puntos en mi narrativa y no usar, por ejemplo, la inexcusable del folletinista por el uso de personajes unidimensionales. Otra falla muy visible todavía en el teleteatro, como antes había existido en el radio-teatro, heredada de los folletines del siglo pasado, es la necesidad de alargar las historias, sin ninguna razón; no sé por qué los folletines tenían que ser tan largos: ¿sería cuestión de contratos? No sé por qué las telenovelas tienen que durar meses e incluso hay algunas que duran años. La cuestión es que he tratado de incorporar esas características y me ha traído problemas, porque hay críticos que ven en una lectura rápida la sospecha de que algo no está bien, como si el placer fuera sospechoso. Hay una actitud elitista en ciertas críticas según las que lo que puede ser de fácil acceso, lo que puede ser popular, resulta sospechoso. He tratado, con mi trabajo, unir la lectura accesible y el interés anecdótico a una pretendida profundidad de discurso. Pero ésas no son nada más que las intenciones.

Joaquín Marco. —Para abrir un poco más la perspectiva y responder así al título de la mesa que estamos celebrando, invitaría a Luis Gasca a que nos hablara sobre lo que él entiende de la relación que existe indudablemente entre el folletín y el serial y los episodios cinematográficos que, en cierta manera, justifican la relación cine-literatura que se produce en la literatura popular.

Luis Gasca. —Analizando una muestra de folletines la primera conclusión que se saca es la riqueza, la maravilla de ingenio que tienen los titulares, que parten de una literatura completamente popular. En el caso de España un mismo título se repite semana a semana en las ventas; ignoro en Latinoamérica lo que opinaréis Néstor Almendros y los que habéis vivido la experiencia americana, pero aquí el folletín por entregas se distribuía a principios de siglo y hasta los años treinta por debajo de las puertas de las casas. Era una entrega semanal. Los abonados, luego, una vez al mes, pagaban los céntimos que correspondían a las entregas. Y los títulos de entonces se mantenían semana tras semana hasta veinte o treinta semanas. Por ejemplo, el titular de un folletín: *La monja enterrada en vida* o *Secreto de confesión*; realmente daba toda una riqueza tan terrible al contenido, que hacía que unido a otros factores, sin necesidad de campañas de televisión, este precedente del fascículo actual, esta forma de comercialización de la literatura, permitiese venderlo muchas semanas. El pobre comprador gastaba cantidades que estaban muchas veces por encima de su presupuesto habitual para literatura. Estos títulos se agudizan, naturalmente, en el caso de la venta de lo que dentro del folletín por entregas irrumpía en el área de la literatura sicalíptica. Por ejemplo, el título más perfecto de esos años fue *La perseguida hasta el catre*. Creo que todavía el cine español no ha sabido captar la gracia de un título así. Esta riqueza de titulares yo la cerraría en las postrimerías del folletín por entregas, en la novela rosa, en el inicio de la novela rosa (por entregas, también), es decir, con el «continuará...» Otro título es *Rosita la mecanógrafa* y, realmente, el que se haya elegido el acceso de la mujer al trabajo y el ser mecanógrafa como la primera profesión, que era la única forma de liberación que tenía la mujer en aquellos años, es también un tratamiento definitorio.

Esta riqueza la tenía también el cine en sus títulos, sobre todo el serial americano, mucho más rico que el serial europeo; por ejemplo, cuando el serial titula una de sus series *Judex*, realmente utilizaba un personaje popular, pero los americanos le habrían añadido *Judex, el justiciero enmascarado*, o un título que lo definiese aún más y con más gancho comercial.

Siguiendo siempre con la portada del folletín, ésta utilizaba también, y esto era anterior al cine, la ilustración. En la ilustración veréis la frecuencia

con que la mujer es sometida a ruedas de tortura, a trenes que van a llegar y la van a destrozarse, o violada por el protagonista. Todo esto lo tiene también el serial en los carteles que anunciaban la entrega semanal. Realmente, la iconografía del cinematógrafo lo que está retomando es esta riqueza gráfica que tenía el folletín.

Por último, apuntaría, como principio de comentario y de discusión, la gracia con la que se cerraba normalmente el final de capítulo para dejar el «hand-gap» americano, pero que era muchas veces europeo, y el comprador se veía obligado a comprar la semana siguiente el otro capítulo para saber realmente cómo se podría solucionar una situación insostenible, esperando siempre con un placer morboso y completamente masoquista el que de nuevo los protagonistas se encontrasen en una situación límite. Creo que resultarían interesantes estos puntos como iniciación de una discusión sobre el cine y el serial, unido también a algo que no hemos presentado aquí, que es el serial radiofónico y, muy concretamente, la forma de presentar cada semana el capítulo, utilizando siempre la misma sintonía, las mismas palabras, los mismos lugares comunes.

Mario Vargas Llosa. —Hay una conexión bastante estrecha entre el folletín y la novela rosa en la medida en que ambas formas representan una irrealidad. La novela rosa es un mundo también esencialmente irreal, en el que hay asimismo una ritualización de ciertas pulsiones, ciertos instintos, valores o desvalores llevados a un nivel puramente retórico. Pero lo que diferencia la novela rosa del folletín es quizá el elemento de aventura que hay en el folletín, el mundo exterior que es esencial en la historia folletinesca, pues no siempre es el espacio donde están situadas las historias rosas; las historias de amor muchas veces tienen una proyección sentimental, interior. Hay puntos de contacto si las comparamos con la literatura de creación, de las que ambas se distancian considerablemente en sus casos extremos y en el cómodo medio, lo cual no quiere decir que no haya folletines que sean grandes obras de la literatura. Así, *Los miserables*, por ejemplo, a pesar de que no fue publicada como una novela por entregas, está indiscutiblemente dentro del mundo del folletín. Hay algunas novelas de Dumas que son a la vez folletines y grandes obras artísticas. En fin, en general, el folletín promedio, la novela rosa promedio, no lo son; representan una forma puramente instrumental de literatura que sirve para expresar ciertas funciones: sobre todo, me parece, para ritualizar una serie de valores o desvalores en los que la sociedad vive, para popularizarlos.

Romà Gubern. —Desde el punto de vista de la sociología de la cultura —y aquí abro un campo que todavía no se ha abordado—, de la cultura de masas, encontré ocho razones que me parecen que avalan el interés que

motiva el folletín y el serial. Y estas ocho razones que me parecieron a mí que estaban, por lo menos en mi caso personal, en la base de mi interés por el folletín y el serial, eran las que a continuación enunciaré muy brevemente, sin comentarlas. En primer lugar, recogiendo lo que decía Mario, a mi juicio el origen del folletín está presente en los cuentos persas de *Las mil y una noches*. La estructura de serie, de episodios, está en los cuentos de Scherezade. Lo que ocurre es que en esta estructura narrativa de cuentos que se continúan cada día, aparecen dos datos fundamentales: la revolución industrial y la aparición de la prensa de masas, que modifican cualitativamente la naturaleza del serial euroamericano. El serial americano es diferente del serial árabe, de la serie árabe de *Las mil y una noches* que está en el origen estructural del género.

La segunda razón es que el folletín es, después de las viejas literaturas orales, el primer género literario de gran audiencia popular. Es decir, desde Homero, prácticamente desde la literatura oral, no se había producido en literatura un género de tan vasta audiencia popular como la que genera el folletín. También me parece muy relevante el hecho de que el folletín crea a mi juicio el público interclasista del siglo XIX, que es un público definitivamente arrebatado a la Iglesia. Si la Iglesia había tenido durante largos siglos el monopolio de la cultura, básicamente a través de la misa como espectáculo y de los textos sagrados de la Biblia —que eran los espectáculos interclasistas por antonomasia—, el folletín arrebató este protagonismo a la Iglesia. La sociedad laica del siglo XIX crea el público interclasista laico.

La cuarta razón es sencillamente obvia para cualquier estudiante de periodismo: el folletín hace posible la prensa de gran circulación del siglo XIX, porque el folletín se publica en los periódicos y esto permite la prensa de gran circulación. Después, en el campo del cine, el serial, que es hijo del folletín como ustedes saben —y ésta es la quinta razón—, establece el hábito de la frecuentación semanal y regular al cine, lo que los americanos llaman «*theater-going habit*». En el año 14 el ritual semanal del cine se establece gracias a la continuación de los episodios.

La sexta razón es que, como es notorio, el serial fue admirado e influyó en los surrealistas franceses. Max Jacob y Apollinaire fundaron la sociedad de amigos de *Fantomas*, y, como es bien sabido, Breton, Eluard y Aragon admiraron a Musidora. Los seriales fueron, realmente, géneros muy influyentes en la génesis del surrealismo en los años veinte o incluso un poco antes. La séptima razón es que los cómics épicos o de aventuras importaron y extrapolaron del género del serial la estructura de entregas que se continúan, hacia el año 29. En este mismo año nace el género de cómics que prosigue cada semana, como una extrapolación o una copia o imitación del serial.

La última razón, muy relevante de la cultura de masas, es que el folletín

y el serial fijan y dignifican una mitología y tipología que estará en vigor hasta la Segunda Guerra Mundial. Por ejemplo: el oriental perverso y cruel, el sabio loco y malvado que utiliza la ciencia como instrumento de perversión, el protagonismo de los medios de locomoción y las persecuciones, etc. Son algunos de los ítems que aparecen con gran persistencia en el género.

*Roberto**. —Quiero añadir una pequeña matización sobre los orígenes del folletín, aunque ya se han dicho las cosas sustanciales. En el momento culminante de la consagración del género en el siglo XIX también lo cultivaron no sólo escritores hoy poco relevantes sino los grandes creadores de lo que para entendernos se llama el realismo literario. Es decir, Dickens publica muchas veces novelas en forma fragmentada, lo mismo que Balzac. Los grandes creadores de la novela realista española llegan en algún caso a publicar simultáneamente o incluso, como ocurre con Pío Baroja, con anterioridad, alguna de sus novelas por entregas. Tal es el caso de *La Busca*. Sobre este hecho concreto quiero hacer una reflexión sobre lo que ocurre en torno a los años 1830 a 1840, desde el punto de vista de la técnica del relato. El folletinista introduce al lector como un personaje más. Más sencillamente, hay una apelación constante al lector: «oye, lector», «ven», «acompañame», etc. Esto da lugar a unos *excursus* amplísimos en los que el folletinista, sea de la orientación ideológica que sea, hace propaganda política. Hay un folletinismo revolucionario, pero también otro folletinismo conservador. Recuerdo una novela de folletín que se situla *Los misterios de las sectas secretas o el francmasón proscrito*. Estos amplísimos excursos, como decía, llevan a Izco a hacer propaganda política y nos habla de cómo se está transformando urbanísticamente Madrid. Incluso en una novela titulada *Los misterios de Madrid* hace propaganda de un bálsamo reumático. Son cosas muy pintorescas. Pero en los años treinta ó cuarenta, junto a esta interpelación o intervención del lector, hay también una práctica de la técnica descriptiva muy próxima a lo que en la literatura española se ha llamado el costumbrismo y que se debe poner en relación inmediatamente con el grabado costumbrista de la primera mitad del siglo XIX; de modo que volvemos de nuevo a lo que Gubern señalaba acerca de la importancia de la iconografía. Y concluyo recordando algo que también ha apuntado Gubern. El acto de consumo del folletín, la lectura, evidentemente proviene de aquella comunicación oral, de los poemas épicos medievales. Las lecturas de textos en microgrupos, —pensemos que el grado de alfabetización en el siglo XIX es muy reducido— corresponden también en el orden de la escritura a una improvisación en muchos casos del texto. El escritor está

* Interviene desde el público.

redactando a tenor de las reacciones de su público. Cuando Dickens decide eliminar un personaje en la página dos, con el que se han encariñado los lectores, recibe una cantidad impresionante de cartas reclamando por qué ha actuado de esa forma.

Fernando Savater. —Quisiera insistir en algo que ya se ha dicho, en el papel del tiempo, o más bien, en el papel de la eternidad en el folletín. Creo que es una supervivencia del gusto infantil; a los niños no les gustan las historias perfectas, la historia acabada, la historia con un final. Así lo demuestra la experiencia que tenemos cada uno cuando hemos intentado contar un cuento a un niño: al niño no le gusta el final. Es inútil buscar un buen final porque va a decir ¿y qué pasó después? Aceptará el final como un efecto más dentro de la narración, pero no aceptará que sea un verdadero final, que todo acabe ahí. Es decir, el niño no se desprende, no se separa de la obra, como hacemos los lectores mal llamados adultos. Nosotros lo vemos como algo separado y por lo tanto acabado, delimitado, cerrado; vemos todo lo que ha ocurrido antes como efectos que van preparando algo que finalmente le da sentido. El niño más bien va viviendo paralelamente junto a la narración y, por lo tanto, pide para la narración la misma eternidad y la misma inacababilidad que pide para su propia vida. Quiere que se vayan acumulando los incidentes, lo mismo que todos queremos que todo dure eternamente, que todo continúe eternamente. La moda actual de ciertas películas, de ciertas series de películas, como la saga de *La guerra de las galaxias*, por ejemplo, que van continuándose, vuelve a crear esa posibilidad de ir viviendo paralelamente a la narración, de no separarse de ella, de no verla como algo cerrado, acabado, sino dándole todos los finales, puesto que uno no quisiera que tuviera ningún final. Mi hijo de siete años, que siempre me está preguntando sobre cuándo llega la tercera parte de *La guerra de las galaxias*, el otro día, después de haber mencionado que iba a venir el año que viene en marzo, me decía: «Imagínate qué estará pasándole ahora a Fan Solo». Entonces, claro, me di cuenta de que él realmente iba viviendo paralelamente la historia y que en ese momento lo que estaba preguntando es qué estará pasando ahora. No estaba en ese tiempo acabado, cerrado de la obra literaria, sino en algo que continúa y que por lo tanto tiene que renovarse eternamente y que no puede morir. De ahí que, como se comentaba antes, los lectores protestasen enérgicamente ante la muerte de la pequeña Dorrit. No digamos cuando a Conan Doyle se le ocurrió la idea de acabar con alguien tan literalmente inacabable como Sherlock Holmes. Evidentemente, hubo una protesta, puesto que precisamente la gracia del personaje estaba en su inacababilidad, en que iba a continuar eternizando al lector con la misma eternidad que él tenía o que el niño disfruta.

José Enrique Monterde. —Quería plantear algunas constataciones y luego dejar también algunas cuestiones abiertas, sobre todo desde el punto de vista cinematográfico. Principalmente acerca de la intervención de Mario Vargas Llosa, hablando de que precisamente el folletín se caracterizaba porque no planteaba la vida o no presentaba la vida, sino una cierta forma de irrealidad. Lo curioso es que ese folletín, cuando se convierte en serial cinematográfico, hacia la segunda década de nuestro siglo, lo que hace es introducir lo que va a ser más adelante un realismo cinematográfico; es decir, es el campo de batalla frente al cine teatral que se ha estado desarrollando como espectáculo durante los primeros años. A partir de ahí, por tanto, es muy curiosa esa relación entre un origen irrealista y por otro lado una manera de introducir tal vez la ausencia de psicología, la acción, la variedad de situaciones, etc. que va a definir claramente el espectáculo cinematográfico en los años sucesivos.

Una segunda cuestión que no se ha planteado, y que al menos en el terreno cinematográfico es bastante importante, es la diferencia entre la serie por entregas y los episodios con continuidad. Es decir, la serie en la cual se continúa donde había quedado interrumpida la semana anterior y las series sin continuidad argumental, aunque manteniendo la continuidad de personajes. Esto, evidentemente, en el caso en que hubiese ocasión de profundizar en el análisis del serial cinematográfico, sería una fisura, un corte importante a nivel histórico, porque, de hecho, hace mucho tiempo ya que se dejó de hacer el serial con continuación al cabo de una semana, de un mes o de lo que fuese. Tal vez se mantiene hoy en día en algunas formas televisivas, pero normalmente en el cine ya no. Por poner un ejemplo tipo, la serie de James Bond u otras series más o menos recientes mantienen una determinada unidad, pero no una continuidad. Después hay un punto que entra dentro del terreno de los problemas y que únicamente dejó planteado: se ha hablado antes de folletín como género literario (me parece que ha sido Romà Gubern quien lo ha planteado). Un problema en todo caso grave es el folletín como género cinematográfico o no. Es decir ¿cuál es la presencia del folletín?, ¿qué es el folletín o el serial desde el punto de vista cinematográfico?, ¿puede entrar en la clasificación como género? Es un tema a investigar.

Temas a investigar también los habría si pensamos que siempre que se habla de folletín nos referimos al cine americano o cierto cine europeo: también existe una presencia de lo folletinesco en el cine soviético de los años 1920 y 1930. Hay películas de Andrussov y otros que realmente están planteando el tema de lo folletinesco. Esa misma cuestión de lo folletinesco: la diferencia entre lo que es el folletín como definición de un sistema narrativo, de una manera de incubar la literatura, y luego su conversión en adjetivo. Es decir, cuándo el folletín se convierte en

folletinesco y cuándo lo folletinesco aparece en sistemas narrativos que no son necesariamente el serial.

Finalmente quería plantear y dejar abierta desde el punto de vista cinematográfico la cuestión de hasta qué punto está presente el serial en el cine actual. Precisamente era ya, en todo caso, pensando en películas del tipo *La guerra de las galaxias* en que también está prevista su continuidad, etc. Hasta qué punto se puede buscar el origen de este resurgir del serial: y aquí sí que se puede hablar del cine americano como el que lo está desarrollando más a fondo. ¿De dónde viene este resurgir? ¿Viene vía televisión, de haber acostumbrado a los espectadores a esa serialidad, por lo que el cine vuelve a recuperar algo que había dejado de lado durante unos decenios?

Juan Cueto. —Quería tomar el tema donde lo había dejado Fernando Savater y algún otro que ya había apuntado el «continuará...» A mí me parece que es fundamental en el folletín, y no solamente por ese aspecto de que el folletín sigue vivo mientras no se publica, sino por algo que a mí me parece importante: la presencia del público, la presencia del lector, como se había apuntado antes, en este género. Quiero decir que por primera vez en la historia de la literatura escrita, cuando empieza el serial por entregas, el folletín por entregas, el público tiene un papel preponderante en el folletín de dos maneras. En primer lugar, el escritor de folletines está pensando en un público, en una masa, en una gran audiencia interclasista, como había dicho Romà Gubern antes. Ya no entran ahí los factores clásicos, las clases, sino un público muy amplio, y esto evidentemente determina la narración de una manera total. En segundo lugar, y es lo que a mí más me interesa, aparece la influencia del público en el folletín: y no solamente diría en el folletín, sino también en la televisión, en el momento actual. Se trata de saber hasta qué punto el público es el verdadero creador del folletín. Bueno, no digo que sea la hipótesis central, pero no es una hipótesis muy importante. Por ejemplo, cuando Eugenio Sue empezó a escribir *Los misterios de París* tenía una idea completamente distinta de lo que iba a ser. Por un lado fue la crítica de los intelectuales lo que determinó que el folletín siguiera con ese paternalismo, pero fue sobre todo la presencia del público, de los lectores, la que determinó totalmente la narración. Luego, esto está clarísimo en otras historias ya relacionadas con el género policíaco, el género de enigma. Es decir, el personaje *Fantomas* fue creado por el público, no por su autor. Y es en esta influencia del público, en este papel del lector, este papel central, donde me parece que reside una de las características fundamentales del género. Esto se ve actualmente en algo tan importante como es la televisión. Todo el mundo está hablando de la influencia de la televisión en el público, pero también hay que decir que el

público influye en la televisión. Quizá esto sea un callejón sin salida, pero vemos por ejemplo que en series como *Dallas* los sondeos de opinión del público, de cómo recibe a ciertos personajes, influye en los guionistas de manera determinante. Muchas veces obliga a que se continúe o no, a que se liquide a un personaje o que se alargue en exceso, como Manuel Puig apuntaba.

Esos sondeos y encuestas tienen un papel fundamental. Creo que esto también puede determinar otros géneros en relación con el folletín, como es el caso de la novela rosa. Puedo dar fe de que una amiga de Guillermo Cabrera Infante, de Mario Vargas Llosa y mía, que es Corín Tellado, está influida totalmente por el público. Corín Tellado escribe sus novelas a partir de las cartas que recibe y ese personaje que hay simpático es el que sale en la próxima novela y así sucesivamente. Es decir, que no es sólo Corín Tellado la que está reflejando su visión del mundo, del mundo rosa, sino que realmente esta influencia viene a través de ese público y muchas veces de un público mediocre, incluso muy pequeñito, que no refleja más que una parte de la sociedad pero que tiene un papel muy importante.

Vicente Molina Foix. —Se ha hablado aquí de la influencia, la interdependencia que había entre el folletín y el público, más bien la influencia del público como generador de ciertas soluciones en el folletín. Quería sacar un poco el tema, creo que además muy pertinente según la propia definición de esta mesa redonda, de la influencia que tuvo el serial —tanto literario como cinematográfico— en sus comienzos sobre los escritores. Romà Gubern lo ha enunciado brevemente; éste era el tema que yo había preparado de forma más amplia y que voy a exponer brevemente.

Los seriales tuvieron una influencia enorme, como es sabido, no solamente en los surrealistas franceses y Apollinaire, que fundó la sociedad «Amigos de Fantomas», sino también en la propia *intelligentsia* española de los años veinte. Hay muchos textos interesantes, algunos recopilados y otros por recopilar, de escritores catalanes y del círculo madrileño en torno a la *Gaceta Literaria* y la *Revista de Occidente*. La abortada serie que había pensado Juan Piqueras en la que iban a participar escritores como Ramón Gómez de la Serna, Bergamín, Arconada, etc... consistía en diversas biografías, de las cuales la única que se llegó a publicar fue la de Arconada sobre Greta Garbo. En Rusia, como antes se ha mencionado, toda la estética futurista estaba muy influida: por ejemplo, hablando de cine, en el manifiesto fundacional de la «Fábrica del Actor Excéntrico» se puede ver esta influencia. El nombre Nak Pinkerton aparece como uno de los maestros iniciáticos de esta estética que dio películas muy notables en los años veinte. A mí lo que me interesa realmente es lo que atraía a los escritores de los años veinte y anteriores, de estas formas folletinescas. ¿Era

únicamente la recuperación de unas formas primarias de expresión que en esa época son frecuentes, en la pintura, por ejemplo —recuperación de los años primitivos, de las artes negras, etc.—, o era algo más? La sociedad «Amigos de Fantomas» creada por Apollinaire y Max Jacob, buscaba de alguna manera una cierta forma de agitación social, muy de la época y del ambiente dadaísta o predadaísta. Apollinaire se dedicaba a recorrer las calles de Montmartre y pintar *grafitti* con manos ensangrentadas y la silueta de Fantomas que despertaban verdadero miedo entre los pacíficos habitantes burgueses de la zona. Pero luego hay, además, la incorporación evidente de ciertas formas folletinescas a la literatura surrealista. El grupo de Blaise Cendrars en *La fin du monde* realiza lo que él llama una novela filmada, que es verdaderamente folletinesca y sigue las técnicas del folletín cinematográfico y la secuencia constante.

No solamente los surrealistas iban a ver esas películas y reconocían estar fascinados por la figura de Musidora o de Pearl White en todas las series americanas que en Francia se llamaban *Los misterios de Nueva York*, sino que parecía haber algo muy fuerte en el folletín que atraía a los escritores vanguardistas en general. Robert Desnos es quizá el surrealista que, junto a Breton, incorpora más directamente a su obra esta influencia. Breton llegó a decir que la literatura folletinesca le parecía un ejemplo inconsciente de escritura automática. Y Desnos, en un texto del año 27, de su etapa de crítico cinematográfico en distintos periódicos franceses, habla de un impaciente deseo de amor, de revuelta y de sublime que les atormentaba y cuya resolución encontraba en ciertas películas. Habla particularmente de tres películas, *Fantomas*, *Los vampiros* y *Los misterios de Nueva York*, que le parecían llenas de esta idea de amor y de sensualidad, amor y poesía, revuelta y libertad. En realidad, a los surrealistas les gustaba del cine lo que justamente no era artístico en él. De alguna manera Dalí en su trabajo sobre cine antiartístico del año 28 condenaba, por ejemplo, el cine de Fritz Lang; en un momento dado llega a comparar una película como *Metrópolis* con las pinturas de historia de Moreno Carbonero. Y, sin embargo, contraponen este cine a las películas cómicas, a los seriales cómicos y a las películas de serial de Tenillade. En un texto que quería leeros brevemente, Robert Desnos dice que nunca podíamos marchitar la imagen que nos hacíamos del amor y en el cine nos aparecía con todo su artificio, sus encantos y su esplendor. La sensualidad era la justificación de todas las formas de vida y su expresión. La literatura, el arte representaban las manifestaciones reaccionarias y sin embargo estos seriales pertenecían a los profundos gozos revolucionarios y las legítimas perversiones amorosas y poéticas. Hay una idea de perversión, desencadenamiento, liberación, que es el tema que indudablemente creo que importaba a los surrealistas y que ha tenido una mayor influencia en la literatura posterior.

Augusto Martínez Torres. —Yo quería hablar muy brevemente de algo que conozco poco y de lo que no se conserva nada en absoluto: el cine por entregas español. Un cine que se hace curiosamente durante la Primera Guerra Mundial, entre 1914 y 1919 y que no parte de los folletinistas españoles, como Fernández y González, Pérez Enrich, Ortega y Frías, sino del éxito que tienen las producciones americanas. Siguen completamente su estilo, su manera de hacer y su concepción; tratan de partir de la realidad española, pero uniéndola a la realidad mejicana que era una irrealidad total. Sobre todo hay una película muy famosa: *Barcelona y sus misterios*, que se hace en 1916 y consta de ocho episodios divididos en veintidós partes, con una duración total de más de cuatro horas. Está basada en una novela del folletinista Antonio Altavín, que por lo visto era una imitación del *Conde de Montecristo*. La dirigió Alberto Marro y tuvo tanto éxito que los productores barceloneses de esa época —el único centro de producción que había entonces en España— llegaron a hacer una segunda serie que se llamaba *El testamento de Diego Rocafort*, que consiguió todavía más éxito que la anterior. Luego hay otra serie de películas, como pueden ser *El signo de la tribu*, *Perfidia*, *Fuerza y nobleza*, que dirige el más conocido Ricardo Baños. Otras muchas, como pueden ser *Codicia*, *El protegido de Satán*, *Mefisto*, *La dama duende*, *Las máscaras negras*, *El botón de fuego*, se basan también en el modelo norteamericano y tienen muy poca relación con la realidad española. Otro tipo de series, como *La España trágica* o *Los arlequines de seda y oro* hablan de la realidad española mucho más directamente, pero son muy censuradas a juzgar por lo que he podido leer sobre ellas.

Paco Ignacio Taibo. —Quisiera retomar lo que habíais dicho sobre este sorprendente, en apariencia, amor de los surrealistas por el cine, sobre todo norteamericano y de la época muda. Verdaderamente este amor está bien justificado; para apoyar esta afición de los surrealistas por el cine se me ocurre contar cuatro o cinco cosas que lo explican bien. En Hollywood todavía se habla mucho de una película, de una de las series de Eddie Polo, en la que al final de uno de los capítulos, a Eddie Polo lo metían en un baúl, lo ataban con cadenas, lo precintaban, salían mar adentro y lo tiraban al agua. En el capítulo siguiente aparecía un letrero que decía: «Habiendo podido escaparse...» Bien, a mí me parece que muchos de estos finales sorprendentes dieron lugar a que Luis Buñuel hable a menudo a sus amigos de una película que le gustaría hacer, que consistía en estar proyectando la película con una tijera y en un momento dado cortarla. Éste sería otro bello final surrealista tomado también, en cierta manera, de las películas norteamericanas, pues cuentan algunos de los hombres de la época que en ocasiones no proyectaban la película entera, sino una parte. Buñuel

recordaba cómo una vez en uno de esos estudios mínimos de cine de París pasaban solamente unos siete capítulos o unos siete rollos, mejor dicho, de una cierta película y todo el mundo salía sin saber que no habían visto el final. Y parece ser que Breton dijo: «¡Oh, qué bello, qué bien rematada está!» Aún este surrealismo llega a nosotros: ahora en México está teniendo mucho éxito una serie de doscientos y pico de capítulos, tengo entendido, que se titula *Los ricos también sufren*.

Y se me ocurre hablar de un tema al que soy especialmente aficionado: la búsqueda de elementos surrealistas en el cine cómico mudo de los EEUU. Ustedes recordarán que la vaca de Buñuel encima de una cama tiene un precedente, de pocos meses, pero un precedente, en una película de Stan Laurel y Oliver Hardy en la que hay una vaca sobre una cama. Otra de las imágenes más queridas de Buñuel, que es cuando van a matar un cordero y entonces le tapan los ojos, tiene un precedente en una película de Harold Lloyd en la que él quiere matar a un pavo y también le cubre los ojos como se hace con los condenados a muerte en ciertos lugares. Entonces este surrealismo que constantemente llegaba a París de un mundo del que ellos tenían pocas noticias, muy fraccionadas y asombrosas, iba a su vez despertando en los surrealistas un asombro y un entendimiento que se convirtió en amor. Tuve ocasión de hablar con Buster Keaton sobre esto, sobre muchas —y algunos de ustedes lo recordarán muy bien— de sus secuencias, absolutamente surrealistas y Buster Keaton me confesó que no supo lo que era surrealismo hasta que era muy viejo y que aún entonces no lo entendió.

Guillermo Cabrera Infante. —Aquí he oído constantemente dos palabras que parecen ser una sola y me ha preocupado saber cuándo es el folletín folletón o cuando es el folletón folletín. ¿Es el folletón un folletín que ha crecido, o es el folletín un folletón disminuido? Entonces alguien sugirió en realidad incluir el verbo «follar» entre esta etimología, y yo sugiero que haya obviamente una novela por entregas, asquerosamente erótica, que sea un follatón. Pero, realmente, voy a disentir previamente de Mario Vargas y después de Fernando Savater y si queda alguien más disentiendo de esa persona, porque yo no creo que toda la literatura del siglo xx tenga su origen en la novela de caballería. Tampoco creo que la novela de caballería tendría que remitirse entonces a otro modelo anterior y a su vez llega hasta Homero. O si hay prochinos aquí pensar que Whatermathen es un antecedente de la novela moderna, porque es un folletón moderno y una novela de peripecias constantes en que, por supuesto, como ocurre con los chinos, nadie muere jamás, siempre hay alguien que reaparece en forma de fantasma en la próxima entrega. Pero yo sí quiero —es obvio que soy inglés, se ve a simple vista— recobrar para Inglaterra un antecedente directo del

folletón y es lo que los ingleses llaman «romance», contemporáneo a la novela picaresca española, tal vez un poco posterior. No conocían el Quijote para nada y su nombre más extraordinario es una señora que se llamaba Afra Bent, que escribió uno o dos bestsellers en esta forma de «romance» y que es una típica prenovela. Creo que los géneros surgen porque son una necesidad de cierta invención, es decir, es obvio que sin la imprenta no habría surgido la novela, aun con el antecedente de la novela de caballería. También sin la televisión o sin radio no existiría la novela radial, eso que llaman aquí el folletón, lo que se conoce en EEUU como «*soap-opera*» y que en Cuba se llamaba un novelón. Entonces esto evoluciona evidentemente hasta llegar a la novela de televisión. Uno podría pensar que en realidad todo lo que se habla de las novelas, del folletón en el cine y del serial tiene una continuación en ciertas películas como *Stars War*. Pero ¿es realidad que *El Padrino* no es un gran serial?, ¿o una mezcla de serial y «*soap-opera*» en que el «*soap*», es decir, el jabón, se sustituye por las balas y además había sido planeado un «Padrino n.º 3»? Ahora tenemos a *Rocky*, que llegará hasta «*Rocky 50*», porque se siguen continuando las películas con este mismo personaje y con este mismo tema.

Fernando Savater ha hablado de los niños como óptimos lectores de literatura para niños o algo así. Creo que los niños son los peores lectores del mundo; no creo en el mito del niño como gran lector, ni mucho menos. Además, no creo que exista una literatura para niños ni que los cómics jamás fueran hechos para niños. ¿Por qué entonces el autor se molestaba? ¿Por qué un Milton Canned se molestada en ser tan perfecto en los cómics que editaba? No era lógico, porque el sentido visual del niño es bastante pobre. Por otra parte, ¿por qué tantas mujeres ven esos novelones por televisión? ¿Significa que las mujeres, como los niños, tienen otro sentido de la lectura que exige una continuación perenne, que jamás el héroe muera, etc. etc.? No, no lo creo. Creo que, en realidad, no hay más que un tipo de televidente, de lector y de mirador de muñequitos. No recuerdo que en mi niñez ninguno de los niños que yo conocía se interesara para nada por los cómics; más les interesaba tirar piedras, que consideraban una actividad mucho más divertida que leer *Dick Tracy* o *El príncipe valiente*, o cualquiera de estas cosas.

Por último, hablando del regreso de lo que es la forma del serial o del folletón, quiero decirles que en Inglaterra se está poniendo constantemente alrededor de las 6 ó las 7 —y no piensen que ésta no es una hora para niños en Inglaterra, porque a las 6 todo el mundo está comiendo— todos los antiguos «*serials*» de la «*Monogram*», de la «*Republic*». He tenido oportunidad de gozar varias veces de *Nabioka y los hombre tigres*, que es una serie verdaderamente extraordinaria.

Julián Marcos. —Yo quería señalar algunos datos que parece no han surgido. Así la relación entre literatura oral y el folletín, o el folletón o como se le quiera llamar. Creo que sobre esto hay datos en España, no sé en otros países. Por ejemplo, el «cartel de Ciego» y el «romance de Ciego» y los ámbitos poéticos. Cómo esto se traslada a Latinoamérica, cómo existe la canción mexicana, que es romanceada, etc. Existen una serie de datos relacionados con lo popular y el arte que es el fondo de la cuestión de lo que estamos hablando. Y cómo se puede hacer un arte divertido y cómo muchas de las cosas que se hacen en cine o en folletón, o en lo que sea, son aburridas. Se me ocurrió también que dentro de lo popular y el arte está Brecht por medio, y expongo esa relación entre Brecht y el cabaret alemán como sugerencia.

Joaquín Marco. —Bueno, me permito tratar este tema de la literatura popular, el folletín y el romance de Ciego. Es verdad que hemos estado aquí utilizando ambiguamente el término literatura de folletín, de folletón, de lo que sea. Y en cierta manera hemos bordeado lo que es literatura popular, que tiene sus orígenes en la literatura oral, pero que nos llega de una manera práctica y plástica a través de los pliegos de cordel que recitan los romances de Ciego en los siglos XVI a XIX y parte de este siglo. Todavía en la guerra civil española los poemas de Antonio Machado, Altolaguirre o García Lorca son distribuidos en forma de cordel por trincheras y publicados de una manera sofisticada, claro está, por Manuel Altolaguirre en forma de pliegos. Pero quizá lo más interesante para este coloquio es señalar la interacción que se produce en este tipo de literatura popular entre la imagen y el gesto. Es decir, inmediatamente que aparece el pliego de cordel con un índice de analfabetismo muy notable en el público lector aparece la imagen. Es decir, en estos pliegos que son hojas de papel impresas por dos caras y plegadas en forma de cuatro hay siempre en la portada un esquemático dibujo que tiene —o a veces no— relación con el tema del que se habla en el interior. En principio esta literatura transmite romances tradicionales; más adelante pasa a ser una especie de crónica de sucesos de las ciudades, de los crímenes que se suceden en las ciudades o en los campos. También tiene interés el pensar que el pliego de cordel español se exporta a América; es decir, los emigrantes españoles en la Argentina, por ejemplo, tienen una editorial en Barcelona que les manda regularmente los pliegos de cordel con los últimos acontecimientos romanceados de lo que está sucediendo, lo que ahora llamaríamos la prensa amarilla. En relación con esta literatura como derivación aparece el folletín, que es una prolongación de la prensa escrita. Es decir, estos pliegos de cordel son una especie de apéndice al periódico que nace en la segunda mitad del siglo XIX.

Y lógicamente este tipo de literatura, se ha apuntado aquí en diversas

ocasiones, tiene como base el hecho de que los personajes que intervienen son mitos. Se convierten en mitos y responden a un esquematismo muy claro de carácter moral. Hay siempre buenos y malos, y una especie de alternativa en la que muchas veces los malos son los buenos; por ejemplo, el caso de los bandidos generosos que aparecen con tanta frecuencia no solamente en los pliegos de cordel, en los romances de la época del siglo XVII, sino que también aterrizan en la novela folletinesca. Son los malvados que en el fondo son buenísimos y son realmente los que nos atraen. A esto responde quizá, haciendo un paralelismo audaz, el éxito de algún personaje como el J.R. de *Dallas*, que no es otra cosa que esta traducción del malo tan malo que naturalmente resulta el más atractivo de esta serie de imbéciles que aparecen en televisión.

Juan Cueto. —Sólo quería comentar el fracaso de *Dallas* en el Japón. No sé si fue un fracaso. Bueno no fue un fracaso, sino que se considera que es un serial altamente pornográfico por la manera de reír que tiene Lucy. Los japoneses consideran el acto de reír, sobre todo enseñando las encías, como una de las cosas más obscenas; más obscenas incluso que enseñar otra cosa cualquiera. Y la manera de reír de Lucy, la enana ésta, es lo que ha provocado ese asunto en el Japón. Por otro lado, lo de que es una serie de imbéciles, hombre, realmente no voy a defender *Dallas* en absoluto, pero ya que estamos hablando del folletín folletón y de todo esto, no creo que haya que hacer juicios de valor. *Dallas* me parece exactamente tan defendible como *Los misterios de París* o como cualquier otra cosa. Quiero defender la serie *Dallas*, ya que estamos hablando de literatura popular; que luego tenga miles de connotaciones es otro asunto. Me parece muy duro decir que es una serie de imbéciles porque resulta entonces que este coloquio no tendría sentido.

Mario Vargas Llosa. —Me parece muy interesante la cuestión sobre cuáles son las relaciones entre el folletín —el mundo del folletín— y el melodrama. Existe una íntima relación entre ellos, ambas cosas son inseparables. El melodrama, entre otras cosas, es un drama tratado con mal gusto y el folletín hace exactamente lo mismo. Trata los temas desde un cierto mal gusto, lo que los patrones estéticos de una sociedad consideran que es mal gusto. Lo que en el Perú llamamos guachafería o en Venezuela un gusto pavoso. Es decir, cierta distorsión de los patrones estéticos que rigen en una sociedad. Me parece que ese elemento cursi es uno de los grandes atractivos, lo que imanta más al público respecto al mundo de folletín. Como en el folletín los hechos de la realidad están llevados a un extremo de irrealidad, el gusto se convierte en mal gusto a causa de este tratamiento exacerbado y extremo. Y justamente éste es otro de los puntos en los cuales, a pesar de lo que dice Guillermo, se puede establecer un parentesco bastante estrecho con

la novela de caballería. Ésta fue, como el folletín en el siglo XIX, un género eminentemente popular, nacido al margen de la literatura oficial y que tuvo una audiencia enorme en un público que no leía, analfabeto, al cual estas historias se le leían o simplemente se le contaban, exactamente como ocurre con el folletín en el siglo XIX. Ese mismo mal gusto, esa cursilería tan característica del folletín decimonónico es lo que encontramos en la novela de caballería, es el mal gusto tan satirizado, tan ridiculizado justamente por Cervantes en *El Quijote*. Quisiera dar algunos ejemplos de ese mal gusto, por ejemplo en una novela de caballería que yo admiro mucho, *Tirant lo Blanc*. Hay una escena famosa que es el descubrimiento por el héroe Tirant lo Blanc de la persona de quien se enamora la princesa Carmencina. ¿Cómo ocurre este hecho? Fíjense ustedes si no es una situación absolutamente folletinesca. Llega a un entierro, o velatorio como dicen en España, donde están velando precisamente a la madre de la princesa Carmencina. Entra en la sala donde están todas las dueñas, la gente de luto, el cadáver, y ve allí a la princesa llorando al pie del lecho. Ve que tiene un escote muy abierto por el cual se llegan a ver los pechos, los bellísimos pechos de la princesa. Entonces el narrador con gran maestría no nos dice en absoluto qué pasa ni en el corazón, ni en la cabeza, ni en los instintos de Tirant. Simplemente que sus ojos ven estos dos globos blancos, me parece que es la frase. Entonces vemos que Tirant que ha ido allí a asistir al velatorio se levanta, se va y desaparece. Continúa la acción y no se habla de Tirant, se crea un vacío, una expectativa, un suspense, una curiosidad. ¿Qué es de Tirant, dónde está, qué hace? Nadie sabe, no asiste a ninguna de las veladas que hay en palacio, ni a los torneos, ha desaparecido completamente. Sus amigos se inquietan y sólo lo localizan al tercer día. Tirant ha salido del velatorio, ha ido a encerrarse en su alcoba y está sin comer, ni beber, tres días tumbado en una cama con los ojos abiertos. Al final su gran amigo entra en la habitación muy asustado y le pregunta qué ocurre, ¿qué ha pasado contigo? Entonces, sin mirarlo, con esos ojos en blanco que tiene clavados en el techo, Tirant le contesta con una sola palabra: amo. Yo amo. Es una escena absolutamente truculenta, melodramática, de una gran cursilería. Este tipo de escenas son muy frecuentes en el folletín. Yo diría que la versión que dan del amor, de la amistad, del odio, de la justicia y la injusticia, de la rebelión ha tenido, sobre todo en el siglo XIX, un carácter de crítica social muy acusado. Eugenio Sue escribió sus folletines, según dijo, justamente para combatir el clericalismo y defender las ideas socialistas. Creo que ese mal gusto es absolutamente esencial al folletón, al folletín, y que eso se ha transmitido en gran parte de la época moderna al folletín radiofónico, cinematográfico y televisivo.

Romà Gubern. —Quería hacer una declaración lingüística, ya que me has

aludido en la pregunta, que «follar» viene de «follaje». Pero aparte de eso, ¿cómo se relacionan el folletín y el cómic, folletín y melodrama, folletín y panfleto? Efectivamente hay una relación estrecha entre folletín y cómic. El cómic adopta la estructura de serialización a partir del año 29 y uno de los primeros héroes que se idealizan es Tarzán. *Tarzán* comenzó a publicarse en 1912, si no recuerdo mal, en forma de serial, en forma de novelas que se iban prosiguiendo. O sea, que efectivamente el cómic adopta del folletín esta estructura seriada de «continuará la semana que viene...», o al día siguiente, etc. Respecto al folletín-melodrama, tengo que decir a Mario que el tema es más complejo de lo que plantea. La palabra melodrama nace en Florencia, en Italia, durante el Renacimiento y su significado es el de drama con música, drama musicado. De Florencia habría mucho que hablar, pues esto del melodrama sería muy largo. En sentido moderno la palabra melodrama aparece en Inglaterra, en el Romanticismo, como forma escénica, de teatro, de horror, de espanto, de efectos especiales, truenos, de *Frankenstein* de María Shelley, pues es el típico de los melodramas previctorianos y se adapta al teatro. Esta técnica del efecto, que es efectivamente inglés, paso luego al continente y Balzac —que es un folletinista que apenas se ha mencionado hoy— pasa a ser escenificado en forma de melodrama. Hoy en día hay una atracción semántica y este drama musical cuyos orígenes están en el Renacimiento, viene a ser sinónimo pervertido semánticamente de folletín, de dramón, de novelón, etc. Éste es un tema que sería muy largo y abandono su explicación, aunque sería muy rico y complejo.

Finalmente, el tema de folletín y panfleto. Efectivamente, el folletín aparece en el siglo XIX asociado a lo que hoy se llama genéricamente, de una forma simplificada, literatura social. Ha mencionado Martínez Torres el folletín *Barcelona y sus misterios*. Su autor era Altavid, socialista, y, por cierto, te corrijo, pues no se inspiró en *El Conde de Montecristo* como dices, sino en *Los Misterios de París*. Efectivamente, su protagonista era un personaje progresista, tejedor, de condición humilde, que Antoni Comas —el único que ha publicado sobre este folletón— lo califica de un santo laico; un personaje laico, progresista, víctima de la sociedad.

Se ha mencionado el caso de Baroja, que publica *La Busca*, novela social por excelencia, en forma de serial. Ahí entraría también otro aspecto que enlaza con lo que ha dicho Vicente Molina Foix de la fascinación de los surrealistas hacia el folletín de cine. *Fantomas* es un personaje subversivo y es subversivo porque es un genio del crimen impune. Muchos alcaldes franceses prohibieron la proyección de *Fantomas* en su jurisdicción porque había un personaje anarquizante, peligroso, desaconsejable. Invocaron una ley de 1884 que aconsejaba a los alcaldes prohibir películas. Hasta el punto de que Feuillade hizo *Jude*, que es la apología del detective, para

desquitarse, y de alguna manera compensar, las críticas que había recibido por dos seriales anteriores, *Fantomas* y *Los vampiros*, que habían sido muy criticados por la derecha: incluso por el ministro del Interior Malvi, que se pronunció contra los vampiros. Esto demuestra sencillamente que esta subversión social de la que hablabas está justificada por hechos históricos.

Javier Coma. —Se ha hablado varias veces de pasada sobre el tema «cómics» y quería hacer unas puntualizaciones que pueden ser interesantes como respecto a las relaciones cómics/serial. Unas puntualizaciones puramente anecdóticas, aunque quizá pueden dar una visión de las enormes dimensiones que han tenido los cómics en la narrativa por entregas. Romà Gubern se refería evidentemente a los «cómics» de aventuras cuando decía que su serialización había comenzado en 1929 y se ha hablado también del folletín como un género de aventuras o melodrama. En este sentido tenemos el caso de un cómic melodramático sobre el que John Huston ha realizado la película *Annie*, aunque en realidad está más basada en la opereta de Broadway *Little Orphan Annie*. Empezó serializado en 1924 y con algunas interrupciones, después de muerto su autor, ha llegado hasta hoy. Pero también, incluso antes, en 1917, los cómics ya se habían inventado a través de una serie que se llamaba *The Camps* y que era la serialización de una comedia satírica. Duró varias décadas. El caso quizá más relevante de todos y el más curioso con relación al folletín, al contenido del folletín y con relación también a la serialización, es el de una serie creada en 1919 que todavía se publica, es decir, que lleva más de sesenta años publicándose día a día en la prensa norteamericana. Se llama *Grasoline Alley*. Después de más de sesenta años, aunque ha habido varios autores, los protagonistas iniciales se han ido manteniendo, pero no con la misma edad, situación, etc. como acostumbra a suceder en los relatos por entregas, con personajes fijos, sino que se han ido manteniendo, creciendo al mismo tiempo que los lectores; ha tenido descendencia, familia, hijos, finalmente nietos, etc. y todo eso viviendo las circunstancias históricas del momento en que se producía cada entrega. O sea, los que en 1919 acaban de pasar por la Primera Guerra Mundial, fueron luego a la Segunda, su descendencia llegó incluso a Vietnam... Es un caso de comedia sentimental, alejada quizá de los contenidos más lacrimógenos o melodramáticos típicos del folletín, pero que ha seguido con un aspecto de realismo intenso a través de sesenta años. Querría añadir que esta serie y otras más del cómic se convierten en obras monumentales del folletín, incapaces de encontrarse en otro medio expresivo. Pues si hacemos un breve cálculo nos encontramos que esa serie que estoy citando, este cómic tiene 20.000 entregas, con 20.000 «continuará...», y eso es prácticamente inencontrable en otros medios.

Salvador Vázquez de Parga. —Al hablar de folletín hay que partir de que es un reflejo de la literatura popular y de la conciencia popular. En este sentido ya se ha hablado de la intervención del público lector en la construcción de los folletines. Efectivamente, se daba al público lo que quería, es decir, el público pedía precisamente este tipo de irrealidad que es el que se le daba. Pero existe otro factor del que no se ha hablado aquí y es muy interesante: el editor. El editor de los folletines en el siglo XIX tenía bastante importancia en la construcción del folletín. En España, el editor que hacía un contrato con un autor tenía la facultad de cambiar el autor cuando se daban determinadas circunstancias, como que no entregara el folletín, o no lo hiciera a su gusto, etc. Es decir, el autor era intercambiable. Lo que no era intercambiable por supuesto era ni el editor ni el público. El editor podía manipular la obra que se hacía de tal manera que todas estas ideas liberales que se dice se propagaban a través del folletín era precisamente lo que el público pedía. Normalmente estas ideas estaban a lo largo del folletín, pero no al final. Al final siempre ganaba el bueno, y nada más. En fin, exceptuando algunos casos, como el de *Fantomas*, etc., que no llegaban a cogerlo nunca, creo que el editor era un elemento importante y quizá el menos importante de todos era el autor.

José Luis Guarnier. —Me parece que ha sido Mario quien inició el tema de la irrealidad en el folletín o en el folletón o como diablos se diga. Es perfectamente cierto; lo que es divertido es descubrir que para llegar a esa realidad se parte de una estricta y pura descripción de hechos casi absolutamente documentales, se habla puramente de hechos, no de entelequias, siempre ocurren cosas. Lo que sí está claro, y en eso reivindico totalmente lo dicho por Manuel Puig, es que la gran lección o la gran sabiduría que podemos extraer de este tipo de literatura es el valor de la intriga, esa curiosidad por saber siempre qué es lo que va a ocurrir. Yo nunca he podido dejar de sentir una inmensa admiración por los escritores que son capaces de llenar hasta cinco páginas con la descripción minuciosa de una puerta, o tal vez de una cornupia. Es decir, he sentido admiración, lo que no puedo sentir es que ese tipo de literatura me procure diversión. Esto me lleva a otra consideración, que es el tiempo de la narración, el tiempo absolutamente trepidante. Me acabo de acordar de una curiosa película de 1930 que he visto recientemente, protagonistas por Boris Karlof que se llamaba *The walking dead* y que ignoro si se estrenó en España. En ella Boris Karlof interpreta a un pobre expresidiario al cual a los diez minutos de la proyección se le cuelga el asesinato de un juez perpetrado por unos hampones; a los quince es condenado a muerte, a los veinte es ejecutado y a los veinticinco es resucitado por un doctor amante de experiencias genéticas afines a las del doctor Frankenstein. Este tiempo absolutamente trepidante de

la narración responde, me parece, a un deseo, un muy sano deseo de llegar cuanto antes a lo esencial, es decir, a un deseo de síntesis. Propongo como conclusión que si está claro que como espectadores o lectores hemos perdido la inocencia, nuestra obligación es aspirar a la síntesis.

Manuel Rotellar. —Yo quería hablar un poco sobre cine español, ese cine que se hacía a principios de siglo, por los años 16 y 18. Precisamente en Barcelona se realizó una serie basada en un tipo popular, el aragonés baturro, y se titulaba *Cuentos baturros ilustrados en cine*. Tuvo un gran éxito, una gran repercusión. Me refiero a esto porque antes se ha mencionado el casi anonimato del cine español de episodios y esto puede ser una aportación documental. Esta serie tuvo 18 capítulos. Todos empezaban y acababan con un personaje, el tío Isidro, que humorizaba todos los aspectos que se narraban en las películas. Esta serie surgió de una literatura muy popular que se publicaba masivamente por aquellos años: los cuentos baturros. Los cuentos baturros ridiculizaban hasta cierto punto este personaje que se presentaba noblote, fresco e intencionadamente ingenuo. Las películas fueron realizadas por Domingo Ceret, un valenciano, o catalán, no sé. Luego surgieron las películas de tema más o menos aragonés que destacan en los años treinta.

José Enrique Monterde. —Bueno, yo expongo una cosa que antes se ha planteado y con la que no estoy de acuerdo y es que parece que hay una tendencia a identificar folletinesco y melodramático. En todo caso, creo que en el folletín puede haber elementos de melodrama y puede no haberlos y, a partir de ahí, habría un tema importante que es deslindar lo que es el folletín y el serial. Al menos en el caso cinematográfico es muy evidente que el serial de aventuras, en el sentido en que puede entenderse como folletín, muchas veces no tiene ningún elemento melodramático. O en todo caso únicamente ciertas puntuaciones que pueden ir ligadas a temas como el suspense o un estado de angustia en un momento determinado de la historia y demás, pero realmente no a una estructura melodramática, formal, acabada o completa. Por otro lado, en el melodrama, aparte de lo folletinesco, hay muchos aspectos que llevarían a una discusión completamente distinta de la de ahora. Pero, en mi opinión, no se puede plantear esa absoluta identificación entre el modo melodramático y el folletinesco. Una cosa muy importante que ha dicho Vázquez de Parga es lo del editor y, llevándolo al terreno cinematográfico, el productor. Es muy probable que sea en el terreno del serial y del folletín precisamente donde haya que hablar de un cine de productor, más que de un cine de autor. Y en ese sentido habría toda una serie de conexiones con lo que tiene no ya de literatura o de cine popular, sino de relato industrial. Es decir, relato industrial en cuanto a

la cantidad de gente que quiere abarcar como espectadores o lectores. Entonces sí habría que conectar con toda una serie de consideraciones acerca de la aparición histórica de estas formas narrativas en un momento dado de industrialización, etc. Otra cosa con la que no estaría de acuerdo es la apresurada calificación en contra del melodrama y la identificación entre melodrama y cursilería. En todo caso habría que matizar. Sobre todo si el debate se llevase, por ejemplo, al terreno etimológicamente melodramático de la ópera, etc. donde la cursilería no necesariamente tiene que estar presente. En todo caso es una cuestión que puede estar presente, pero es uno de los factores, no el más decisivo...



THE END