

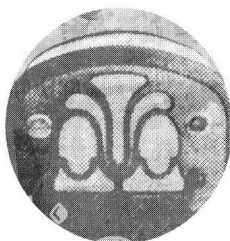


# Radionovela

la radionovela y el folletín

Federico Medina Cano

# y el folletín



“Ábrense las páginas de La novela del aire para brindar a ustedes emoción y el romance en cada capítulo”

*Mensaje radial*

«El habla de la radio es lo único existente cuando emite». La radio es el medio sonoro por excelencia : todo puede ser expresado con palabras o transformado en sonidos. En la palabra radial se congregan con libertad las ideas, los pensamientos y sentimientos, el acontecer y la vida misma. De una manera contraria a la escritura que condensa lógica y racionalmente, en un discurso coherente, claro y distante, la experiencia que el hombre tiene de la realidad, la palabra hablada tiene el poder de remitirnos inmediatamente a lo vivido (al mundo vital), es pasión, fuerza, expresa con intensidad nuestros sentimientos y emociones. No permanece como la escritura, la palabra hablada discurre, lo propio de ella es la fugacidad, la instantaneidad.

La radio es el dominio de la fantasía<sup>1</sup>, propicia la ensoñación, el soñar con los ojos abiertos : su dinámica yace en la imaginación y en la memoria <sup>2</sup>. El oído es un sentido atento que no se cierra y que «invita y propicia la introyección hacia un mundo interno, pleno de experiencias y sensaciones visuales, táctiles, auditivas. El lenguaje radiofónico es flexible y

1. Skármeta, Antonio. “Reina radio soy tu esclavo”. Nueva sociedad # 100, Marzo-abril 1989. Pág.

2. Bachelard, Gaston. “El ensueño y la radio”. El derecho a soñar. México, Fondo de cultura Económico, 1985. Pág. 223, 224.



fragmentaria, su dosis diaria de suspenso, lo mantiene atado. A través de la continuidad de los temas y la trama, de las intrigas secundarias y las historias paralelas, la radionovela establece un vínculo emocional día a día con el público. El radioescucha, a la misma hora, con una disciplina asombrosa y posponiendo tareas o compromisos, aguza el oído y sigue la trama en el episodio del día : "Los melodramas se transmitían en series que duraban hasta dos meses, interrumpiéndose cada episodio en el instante cúlmine, cuando el malvado se disponía a balear a la heroína, o cuando el joven tímido, que ha soñado hacer el amor durante años con la bella del pueblo sin hablarle jamás se animaba a decirle en la iglesia: "Susana, tengo algo muy importante que confesarte". !Extasis de violines, timbales, órgano ! Yo me comía las uñas, y después de la jornada del melodrama salía a caminar por el barrio obsesionado por el destino de los héroes radiales..."<sup>6</sup>.

La radionovela no es un géneros cambiante como la telenovela que incorpora intertextualidades, que dialoga con otros géneros, y que introduce en el lenguaje dramático y visual, y en su formato y su estructura narrativa cambios que tienen que ver con las nuevas tecnologías de producción, las nuevas formas de comercialización y los sondeos de los intereses del público y la segmentación de la audiencia <sup>7</sup>. Es un género más conservador que la telenovela y aun que admite

cambios, dialoga permanentemente con el pasado y mantiene los esquemas narrativos tradicionales.

El género es un modo de comunicación culturalmente establecido, reconocible en el seno de determinadas comunidades sociales. Todo género presenta un conjunto de propiedades textuales e intertextuales que permite configurar un sistema de relaciones establecido de contenidos, formas, papeles discursivos y actos lingüísticos tranquilamente identificables por el público. Es un sistema de reglas que determina tanto la producción como la recepción, son modelos de producción textual ("modelos de escritura") para los emisores y un sistema de expectativas ("un horizonte de espera") para los destinatarios<sup>8</sup>. En el plano textual es una estructura profunda o superficial que está presente en el imaginario colectivo (como un referente cultural) y determina el sistema formalizado de signos que le son propios: la temática o las temáticas más frecuentes, la estructura narrativa, los personajes y su desempeño en el relato, los conflictos, el manejo de la tensión y el suspenso, el fondo social y moral de la historia.

La radionovela es la suma de varias tradiciones con sus géneros. Es el "lugar de ósmosis entre el folletín y la tradición latinoamericana de leyendas y cuentos, en la que se incorpora una forma de narrar y de escuchar"<sup>9</sup>. El folletín, con su redundancia, su dosis de suspenso, su re-

---

6. Skarmeta, Antonio. Op. Cit. Pág. 189.

7. Mazziontti, Nora. «Creer, llorar, reír». Chasqui. # 46, Julio 1993. Pág. 41, 42.

8. Wolf, Mauro. "Géneros y televisión" . Análisi # 9, 1984. Pág. 189.

9. Martín Barbero, Jesús. "La televisión y el "mal de ojo" de los intelectuales". Comunicación y sociedad # 29, Enero-abril, 1997. Pág. 160.

petición de personajes y situaciones y su carácter serial, es una tradición literaria consolidada que en su estructura estandarizada condensa el tiempo del sistema productivo ; la otra tiene otros antecedentes, otra matriz cultural, y se forma en la tradición popular de acceso a la cultura de los sectores populares que no sabían leer y que se formaron culturalmente en los relatos que escuchaban de otros. La radionovela "tuvo un curioso antecedente en los lectores de tabaquería, que para entretener a los obreros les leían diariamente las novelas melodramáticas y románticas más famosas, siguiendo las preferencias del auditorio"<sup>10</sup>.

El patrón textual de la radionovela es el folletín. Por esta razón su estudio debe partir del reconocimiento de este género de la literatura popular y de sus esquemas narrativos, y de la evaluación de su influencia y permanencia. En este ensayo, vamos a hacer un análisis de sus características más importantes del folletín, desde su definición hasta el contenido social que le es propio. Este ensayo tiene una limitación: es necesario complementarlo con los aportes que este



género recibe de la modernidad y de otros géneros más recientes.

### Definición

El primer problema que se plantea es la determinación del concepto de folletín.

Las posibles acepciones del término son tan amplias que es necesario precisar desde el comienzo qué se puede incluir en esta denominación y a qué tipo de forma literaria se refiere. Se pueden emplear varias definiciones. En el diccionario de la Real Academia Española encontramos la siguiente definición: «Escrito que se inserta en la parte inferior de las planas de los periódicos, y en el cual se trata de materias extrañas al objeto principal de la publicación, como artículos de crítica, novelas, etc.».

En el **Diccionario de uso del español**, de María Moliner<sup>11</sup> encontramos otra definición que enuncia como folletín todo tipo de relato sensacionalista sin importar su contenido: «Como las novelas que se acostumbraban a publicar en esa forma (en los periódicos) eran de intriga, con sucesos y coincidencias muy dramáticas, sorprendentes e inverosímiles, se aplica tam-

10. Fiallo, Delia .Op.cit . "El primer novelón fue la radio serial de mediados de los veinte, pero había un antecedente mas ilustre, Chales Dickens en el siglo pasado dramatizaba sus novelas ante un público cada vez más creciente al leerlas con "diferentes voces". Mark Twain, con sus cuentos humorísticos declamados con acento sureño, fue su equivalente americano. En Cuba, otro antecedente por esta misma época, cuando se empezó a usar el lector de tabaquería para que leyera a los torcedores las novelas mas famosas de entonces escritas por Victor Hugo y por Dumas (su Conde de Montecristo dio nombre al más famoso puro de todos los tiempos), y mientras el lector leía, los tabaqueros torcían" (Guillermo Cabrera Infante. Op cit.).

11. Moliner, María. Diccionario de uso del español. Madrid, Gredos, 1970. Latina, 1968. Pág. 9, 10.

bién el nombre a una novela de estas características».

Se pueden determinar las características del folletín simplemente designando dentro de esta denominación a todo tipo de literatura más próximo a la producción de consumo que a la atención estética. Tiene que ver con la aparición de una «masa de lectores que interrumpe durante el primer cuarto de siglo (XIX) como consecuencia de la creciente laicización de la literatura y de las transformaciones socioeconómicas provocadas por el ascenso de la burguesía»<sup>12</sup> que encuentra en la confluencia de novela y periodismo su expresión <sup>13</sup>.

La novela de folletín fue el resultado de una gigantesca operación de democratización de la novela, de una homogenización de la sensibilidad y de una equivocada utilización de los signos «más sobresalientes de la llamada cultura popular». El folletín creó un vasto público homogéneo interclasista y abarcó con su estimulante evasión y las posibilidades que brindaba de proyección psicológica muchos sectores sociales. Fue un género perfectamente diferenciado y especializado que con su módico costo, su ración diaria de suspenso y aventura, sus intrigas peculiares y sus itinerantes golpes de efecto, vehiculó contenidos muy próximos a los del melodrama teatral con la ventaja de una mayor libertad de acción, situaciones y personajes.

El folletín no puede ser conside-

rado como una obra de arte en el sentido estricto que la moderna terminología estética le otorga a esta expresión. Es un universo narrativo rico en imaginación, en situaciones, en imprevistos y en golpes de escena. Es un universo en constante sobresalto. Sus personajes no se detienen nunca y su actividad puede llegar hasta límites insospechados (no nos presenta personajes inactivos, estos vacíos en la acción tienen muy poca duración). Los personajes raramente están quietos, se muestran incansables en cumplir sus propósitos, viven en continuo movimiento, en una acción ininterrumpida. Al personaje principal le suceden durante todo el relato una serie de acontecimientos y peripecias, lacrimosas o terroríficas, que culminan en un final que pone a prueba su ingenio y su recursividad. Posee una trama narrativa que multiplica monstruosamente, ad infinitum, en una serie continua y articulada, los momentos dramáticos a través de una serie infinita de contrastes, oposiciones, crisis y soluciones. En su trama lo más importante es el tráfico, la persecución, el encuentro, la huida, la prórroga permanente de la solución. Su principio narrativo es la peripecia continua.

El folletín no se puede confundir con la novela de aventuras. El folletín es un fenómeno esencialmente urbano, en tanto que la novela de aventuras se desarrolla en el mundo vasto de la naturaleza. La aventura se origina en el viaje, en cambio

---

12. Rivera, Jorge. *El folletín y la novela popular*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968. Pág. 9,10.

13. "La enorme tirada de los periódicos a comienzos del siglo XIX permite la creación de suplementos llamados folletón. El mas antiguo data de 1800 y consistía en paginas separables en una popularización de la separata... es una novela por entregas, escrita día a día, sin plan preconcebido, amontonando intrigas, y rompiendo la narración en el momento de mayor interés, inventando un recurso que ha aprovechado el cine, el suspenso" (Cabrera, Infante, Guillermo Op. cit).

el folletín comienza y termina en los callejones estrechos y mal iluminados, en buhardillas, en los suburbios malolientes y descompuestos de la ciudad, en el submundo urbano.

El folletín no se emparenta con las obras narrativas de curva constante en las que los elementos de la intriga se van acumulando hasta permitir en un momento de tensión máximo el desenlace. Pertenecen a las obras que tienen una «estructura sinusoidal»: momentos de tensión, aflojamiento, de nueva tensión, nuevo aflojamiento... y así hasta el infinito. La línea principal del relato no va en ascenso, se desarrolla sobre un plano horizontal, con giros laterales en los que caben pequeños dramas parcialmente resueltos y abandonados. El autor renueva la atención del lector en cada entrega aún abandonando parcialmente el hilo conductor del relato y postergando indefinidamente el final con otras historias en torno a otros personajes, introduciendo a medida que la historia progresa otras intrigas o falsas tensiones y falsos desenlaces. La obra aparece como una cadena de montajes destinada a producir satisfacciones continuas y renovables.

Los temas de la novela de folletín pueden oscilar en su desarrollo en dos extremos sin perder el dramatismo como su condición básica: inicialmente la historia se crea al rededor de «los infortunios de la virtud» y su restauración final; posteriormente el drama se estereotipa y pierde su carga moral y el motor de la historia es simplemente la búsqueda de aventuras (la aventura por la aventura: el amor por el riesgo y el cultivo de la capacidad de salirle adelante a las circunstancias).

La trama en el folletín se orienta desde sus inicios en lo que se puede denominar «conflicto y reivindicación». La estructura que se construye es válida para gran parte de las novelas y tiene como característica su solidez, es un principio estructural que admite pocas variantes. : el «malvado usurpa los derechos de (la) víctima, se adueña de su fortuna, ocupa su lugar y la obliga a llevar una existencia miserable. (El) Héroe resuelve reivindicar derechos de víctima e inicia lucha contra (el) malvado. Luego de sucesivos enfrentamientos consigue satisfacer su propósito: triunfo de la virtud sobre el vicio, reivindicación cumplida y apoteosis del bien»<sup>14</sup>.

### Los personajes

Sus caracteres están dibujados sólidamente, sin matices o claroscuros, sin ambigüedades. Ante todo el héroe es inmaculado, posee todo cuanto hay de bueno y de noble en el corazón del hombre: adora a su madre, es un hijo obediente y respetuoso, aprecia a todo el mundo y no siente odio ni desprecia a nadie, es una persona sensible y aprecia cualquier consejo que le puedan dar. Es de origen generalmente humilde. Su vida es una serie de actos heroicos, de acciones de entrega a los demás. La mujer que lo acompaña como su sombra (es un complemento) es una buena ama de casa, instruida, caritativa y muy sensible a los problemas de los desposeídos; no es orgullosa ni egoísta.

Los malvados son seres también de una pieza. Sólo viven para hacer el mal: siempre están al acecho de los desvalidos

14. Rivera, Jorge. Op.cit. Pág. 21.



y de las mujeres indefensas. Siempre están maquinando algo (fraguando una conspiración, urdiendo una trampa, tejiendo los hilos para atrapar a alguien, pensando en cómo burlar la justicia y salirle adelante a la ocasión), son incapaces de un solo pensamiento bondadoso: todo lo que se les ocurre es malo, perverso e infame como su interior. Siempre tienen pendiente algo con la ley o la justicia humana o divina («si existe justicia en este mundo él debe pagar por lo que ha hecho, en este mundo y en el otro»). Son unos «miserables».

El rostro de los personajes es fundamental para descubrir su carácter. Todos llevan inscrito en su fisonomía lo que son en su interior. En sus ojos, su boca, la forma de sus cejas, la angulosidad de su rostro, el color de su pelo, sus ojeras, sus pómulos, se puede descifrar su personalidad. El lector puede descifrar su predisposición a la maldad, su naturaleza siniestra o perversa, o su generosidad, nobleza y valor, su franqueza, lealtad, simpatía y bondad, su orgullo y altivez, su fortaleza interior y su capacidad para absorber el sufrimiento, por ejemplo.

El héroe del folletín es un personaje fuera de lo normal, muy pocas veces es normal y vulnerable. Desconcierta en un abrir y cerrar de ojos a sus enemigos, afronta sin ninguna dificultad obstáculos insuperables y arriesga su vida sin dejar por un momento de impresionar. Está dotado como protagonista de una turbadora fascinación personal, suscita la participación emotiva del lector y provoca en él, estados intensos de alegría y dolor. Su personalidad y su figura es una síntesis ambigua de algunos elementos que muy pocas veces aparecen reunidos, es una fusión de muchos factores personales excepcionales: una profunda ter-

nura hacia los demás (sin distinción de clase), una enorme capacidad reflexiva (es un pensador profundo, más bien contemplativo), una seriedad y una manera imperiosa de actuar, una fuerza física y una intrepidez sin límites, un gran atractivo físico (de facciones regularmente bellas -incluso extrañas para un hombre-, de color de piel pálido, de ojos grandes y profundos, de mirada distante, de un aire sencillo y de una sonrisa irónica o enigmática) y una transparencia moral privilegiada.

### **El lenguaje y el estilo literario**

En el lenguaje del folletín coexisten niveles lingüísticos muy diversos. Coexisten el lenguaje culto, la adjetivación culta, el empleo de un léxico anacrónico que a veces llega hasta la afectación, el lenguaje coloquial y pintoresco (en boca de los personajes populares), el uso de paralelismos y contraposiciones, de figuras retóricas, y de frases lapidarias.

El narrador emplea habitualmente un léxico «libresco», un lenguaje artificialmente culto. Es frecuente el uso de palabras insólitas para llamar la atención del lector y producir la impresión de un tratamiento profundo de lo narrado. Además cuando hay un intento de emplear un lenguaje popular cae con frecuencia en la artificiosidad y la incorrección. Para ello emplea los elementos más tópicos y estratificados, como algunos clichés y expresiones populares, sin que, en muchas ocasiones, sea necesario dramáticamente para caracterizar algún personaje. También es común el empleo de términos de la época o procedentes de las jergas del hampa o de los bajos fondos de la sociedad. Todos estos recursos se utilizan en contextos inadecuados o de forma siste-



mática con resultados arbitrarios. El uso de términos muchas veces está precedido de un distanciamiento del narrador: «Yo sí que puedo decir lo del otro...», «como dice el refrán». El narrador no se acerca al uso popular de la lengua ni le cede la palabra a su personajes; las expresiones las «cita» (como se hace de una obra literaria representativa en la tradición) manteniendo la distancia y reafirmando la diferencia del lenguaje libresco desde el cual él narra.

No es un lenguaje enigmático o hermético, como tampoco prima en la expresión la ambigüedad y la profusión de sentidos. El lenguaje está lleno de redundancias y de expresiones equivalentes. En los diálogos se vuelve frecuentemente sobre lo mismo. La redundancia no aporta nuevos sentidos, ni aporta información adicional para el lector. Como en la comunicación corriente, está en función de la claridad.

La tensión que se crea en los diálogos tiende a excitar las pasiones. Los parlamentos definitivos están impostados y requieren de cierto espacio teatral para conmover al lector. Los personajes hierven de indignación moral o de amor propio, de amor por la justicia, de deseo de venganza o de rencor ante los atropellos del poderoso, de compasión. Tienen la facilidad de llorar y pueden deshacerse en lágrimas ante cualquier situación límite o extrema: lloran de miseria, de dolor,



de indignación, de impotencia, de vergüenza, de rabia, de desesperación, de amor, de celos. Los sentimientos crecen como las tormentas y se disuelven copiosamente. Pero a veces no es suficiente esta manifestación extrema. Cuando las descripciones se quedan cortas el narrador inventa metáforas o comparaciones para glorificar el dolor o la tensión y hacer de ella un momento memorable: «expresión de madre», «amor de hijo». El personaje se convierte en una alegoría.

Las acciones que mueven a los personajes son extremas, cuando la miseria es abundante o cuando los sentimientos son indignos y oscuros, el narrador describe las escenas con patetismo. Este es el tono estético dominante. El narrador muestra los cuadros espantosos del dolor, las situaciones desconsoladoras, los momentos terribles, las experiencias difíciles de los personajes amplificándolas hasta hacerlas insostenibles. Su estilo es amplificatorio y en su afán de ser fiel y hacer notar el sentimiento que acompaña la acción utiliza una gran abundancia de adjetivos y de exclamaciones. No hay límite, todo está descrito con detalle y aumentado hasta el máximo.

### Ambientación y descripciones

En el folletín es común encontrar extensas descripciones. El autor llena con su propia sensibilidad el manejo del contexto o del entorno en el que se desarrolla la acción. No es fácil distinguir lo que es



preferencia del autor o lo que son concesiones que él le hace al gusto del público.

En las descripciones utiliza modelos pictóricos o literarios del siglo XVIII. Estos referentes conforman el código iconográfico básico que los autores emplean y que el público reconoce. «Los paseos campestres recuerdan los cartones de Goya; las figuras de los reyes, con sus brillantes vestidos y sus encajes delicados, o las escenas de bacanal, parecen de Velázquez; las comidas populares derivan de Brueghel. En la pintura de la miseria, Ayguals utiliza en cambio los blancos y negros del grabado, con préstamos de Goya» (15).

La ambientación de la acción es romántica. Es frecuente que comience en la noche o en la obscuridad, entre un juego de sombras y de lágrimas, de tenuidades y claroscuros. Son ambientes en los cuales los límites entre la verdad y la apariencia no están claros. La tensión es muy alta y los sentimientos están exacerbados hasta el límite. En las escenas idealizadas la virtud y la belleza coinciden como en un mundo rococó. Están saturadas de tantos matices que la realidad se torna empalagosa. El autor extrema el uso de la sensibilidad para hacer sentir al lector la pureza del momento, la belleza de los personajes o el lujo de las decoraciones.

### **El narrador**

Las novelas son narradas por un hombre concreto, apasionado, que opina y emite juicios sobre las acciones que describe, sus personajes y las cosas. Es el

dueño del relato: es una voz omnisciente que en ningún momento quiere pasar desapercibida o confundir entre las muchas voces de la historia. Él es el centro del relato. Manipula a su antojo la intriga y juzga a los seres que crea como un dios omnipresente. Todo lo sabe, todo lo ve, todo lo puede y todo lo dispone. Nada se le dificulta, sólo tiene como obstáculos las restricciones que él mismo se crea en su proceso de narrar.

El autor poco disimula o trata de ocultarse, su postura y la ideología con la que quiere impresionar al lector son claras. La relación que establece entre su vida y sus obras es muy cercana. Se puede conocer en las novelas su vida, el nombre de sus enemigos políticos, sus hazañas y sus debilidades, sus rutinas personales y su entorno vital. El lector conoce sus propósitos como moralista y hombre político, como sus objetivos como escritor. En cada novela reitera su modo de pensar y sus opiniones y esto lo asume el lector como parte indispensable del proceso narrativo.

Es una presencia física en sus novelas. Es frecuente que le transmita al lector sus propias sensaciones, la impresión que le causan los hechos desagradables o los más placenteros, su fatiga al narrar, sus dudas personales. El autor establece una proximidad afectiva y sentimental con el lector y luego le sugiere que para su propio beneficio lea con cuidado. «Se considera a sí mismo un «experto» en el tema de que está escribiendo y señala que sus conocimientos derivan del producto de su propia investigación y estudios, y en algunos casos de los estudios de otros

autores»<sup>16</sup>. Este papel con el que se revisite le permite asumir la función de consejero y validar la autoridad de su opinión frente a las opiniones rápidas y no fundamentadas. El papel de experto en el que se coloca lo capacita socialmente para dar juicios, para concluir y sacar moralejas o reflexiones sobre la ética y la moral. El auto-narrador asume que lo que narra es la vida verdadera, con todos sus dolores y conflictos, y que su objetivo es educar al lector, hacerle conocer la vida con todos sus recovecos y laberintos, es sus aspectos más sombríos y lúgubres. No necesita crear la ilusión de objetividad, la verdad está de su parte y este hecho no se pone en duda. La existencia «real» del autor le confiere veracidad a lo que cuenta. Al establecer esta identidad tan estrecha entre su vida y sus obras el autor-narrador logra una adhesión completa del lector. Es el código principal que le da coherencia a la historia.

El narrador es el guía del lector. Lo lleva de una escena a otra, lo conduce a la intimidad de una casa o al seno de una sociedad secreta. Tiene una absoluta libertad de movimientos. El narrador entabla un diálogo directo con el público. Se dirige a él por encima de la historia. Es fundamentalmente el qué ordena lo ocurrido y el qué hace la síntesis y la reflexión después. El dice que es el bien y en que consiste la mala acción que se avecina; él juzga a los personajes y les asigna su destino de acuerdo a la «intencionalidad» que encierra sus acciones; él restablece la armonía de las instituciones sociales y prueba, una vez más,

su solidez. Su «deber» no es sólo mostrarle al lector los asuntos fáciles y divertidos de la vida, asume como parte indispensable de su actividad mostrale al lector los actos más execrables, más desgarradores o inmorales. Finge una lucha entre su obligación y su deseo, entre el deseo de restringir su poder absoluto y la obligación de señalar estos hechos. Todo lo hace por el afán formativo que lo acompaña, por la necesidad de llevar por el camino correcto al lector. Es frecuente por esto que le recuerde al lector su sinceridad y su afán de mostrar la vida tal como es.

La actitud del autor puede variar: el tono con el que le habla al lector puede ser humilde y dulce, puede ser solamente la voz de una persona honrada y honesta que sin ningunas pretensiones insinúa algunas directrices a seguir, o puede ser una persona arrogante, insistente que censura y condena en el texto la voluntad frágil del lector y lo recrimina por no tomar el camino correcto. En los dos extremos el escritor coloca al lector en una relación inferior, de subordinación y establece una relación de paternidad. «El lector es como un niño al que hay que educar e instruir. Así hay que explicarle anécdotas históricas, historia natural e interpretarles los hechos. El novelista acompaña de la mano al lector y le guía como un maestro»<sup>17</sup>.

El narrador se manifiesta en textos diferentes, en comentarios «entre líneas» de algunos personajes, en las intervenciones de algún personaje que por su conducta podemos pensar que resume la posición

(16). Andreu, Alicia G. Galdós y la literatura popular. Madrid, Sociedad General Española de Librería, S.A., 1982. Pág. 38.

(17). Marco, Joaquín. Citado por Alicia G. Andreu Galdós y la literatura popular. Madrid, Sociedad General Española de Librería, S.A., 1982. Pág. 39.



moral del autor. Estos textos se integran a la totalidad de la historia y gracias al diálogo que provoca el lector puede saber más de la historia que los personajes que intervienen en ella o respaldar o aprobar los juicios y comentarios que arrastran las acciones principales.

Es frecuente que interrumpa el relato para hacer un corte en la ficción, hacer sentir su voz y llevar por la línea «adecuada» la mente del lector. Sus intervenciones son pausas donde predomina la función fática, donde se reafirman los papeles de los sujetos que intervienen en el proceso de la producción literaria: «Hemos presentado a nuestros lectores a María, su corazón tierno y su mente limpia...»; «es conveniente antes de continuar, anotar algo importante para el conocimiento de nuestros lectores...»; «para seguir adelante y darle desarrollo a la acción tenemos que presentar un nuevo personaje...». A veces el mismo autor finge ignorar que es el que habla y se hace preguntas como desde el lugar del lector, se interpela a sí mismo interpretando las dudas del lector y dando lugar a la intriga: «Y quién es esa mujer de rostro triste y palabras huidizas, señor autor?- Vas a saberlo pronto, amigo lector». En otras ocasiones el autor interrumpe el relato para hacer una reflexión filosófica, para llamar la atención del lector sobre una gran verdad a la que la marcha de los acontecimientos lo ha conducido o para inducir a lector a algún pensamiento vital; «el amor es un gran misterio, es el pilar de la subsistencia, el fundamento moral de la mujer». Otras veces lo hace para anticipar lo que vendrá en la historia crean-



do un clima de expectación («más adelante sabremos...») o para aclararle al lector lo que él mismo personaje desconoce, lo que hay en el pasado o en el interior de su alma que el ignora o ha olvidado. A veces restringe su omnisciencia por motivos estéticos, finge no saber lo que va a ocurrir o desconocer las causas. Pero esto es sólo un rodeo retórico que lo utiliza para crear la intriga o el suspenso.

El narrador entabla un diálogo constante con los lectores, como si fuera un vecino curioso interesado por la vida oculta de sus personajes. Los lectores a su vez viven en la obra, ven con sus propios ojos y oyen con sus propios oídos, y participan de la intimidad de los personajes. Éstos están como abiertos, tiene una existencia disponible a la contemplación del lector; el narrador le abre las puertas de su intimidad y las coloca a disponibilidad del lector. El lector tiene familiaridad con el personaje y conoce los lugares que habita, sus rutinas, sus costumbres más frecuentes y aún sus conductas siniestras o escondidas de las cuales es cómplice. El narrador lo ha llevado de la mano por todos los espacios, le ha enseñado todos los objetos y el entorno que le es familiar al personaje. Apela a su recuerdo frecuentemente para desarrollar la acción (la novela está llena de sobreentendidos: «Por las señas que ya reconocerá el lector», «el lector ya habrá adivinado que...», «figúrese, pues, lector qué triste noche...»).

Esta participación del lector en las novelas le permite al autor orientar las respuestas que exige de su público. Pero a veces las preferencias o expectativas del público cambian y éstas, por el «acuer-

do» tácito que existe entre el autor y el lector, pueden cambiar el rumbo de la historia. El narrador se convierte en el intérprete de las expectativas del lector: «¿Se celebrará el deseado enlace entre...?, ¿no habrá un nuevo contratiempo que lo impida?»

El autor incorpora en sus novelas, sin fundirlos o incorporarlos con la acción narrada, documentos de todo tipo: descripciones pintorescas, estadísticas, anécdotas, remedios, páginas del periódico, descripciones de los monumentos o algunos lugares de la ciudad. Algunos autores establecen un canal de comunicación entre él y sus lectores. La historia contada se puede interrumpir a veces para incluir una noticia imprevista o para incorporar una información de interés general a sus lectores. La novela es un vehículo total: a través de ella encauza toda una información económica, social y política, toda la información accidental que pueda servirle para algo al lector en su vida práctica y cotidiana. Es una estructura abierta para ser utilizada por cualquier propósito. Funciona de una manera similar a los periódicos.

### Enigmas

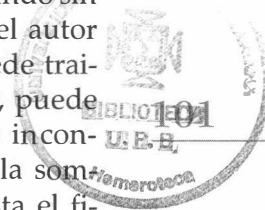
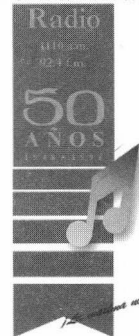
El folletín es una sucesión de enigmas que se van aclarando hacia el final. Éste puede estar vinculado con la extraña personalidad de un protagonista, con el destino o la intervención de la justicia divina, o con el carácter mismo de los acontecimientos (el personaje recibe una carta o al entrar alguien inesperadamente el personaje calla o muestra una conducta desacostumbrada). La novela se organiza como un acertijo, y el ordenamiento de la intriga consiste en la develación del misterio.

A veces el enigma se da en el plano del personaje y no en el del lector. El personaje ignora cosas que el lector conoce desde antes. Cuando el personaje persiste en su error el lector se llena de impaciencia e inicia un diálogo, sin encontrar respuesta, con el protagonista que lo mantiene «atado» a la trama. A veces el autor utiliza con frecuencia algunos recursos para mantener al lector ignorante de la verdad y confundirlo con las apariencias. Esto le permite al autor encontrarle salidas a la trama diferentes a las previstas o rearmarla según sus caprichos o improvisar soluciones en el sentido en que las exigencias del público o de sus editores lo demandan.

El mundo alrededor de los personajes está lleno de engañosas apariencias. Este clima de obscuridad y confusión permite la acción de los personajes siniestros. Las cartas sin firma o sin destinatario, las palabras sorprendidas al vuelo al final de una conversación, los comentarios dichos a medias y mal entendidos, los juicios dichos al oído, los malentendidos, son elementos que pueden desatar la tragedia. El lenguaje con sus ambigüedades contribuye a la interpretación inadecuada de la realidad. La ambigüedad es esencial al folletín, de ella se desgrana los conflictos, la posibilidad de una variedad de soluciones y el aumento de los capítulos. En el folletín nada se resuelve del todo, los hechos son ambivalentes.

El mundo del folletín es un mundo sin leyes, es un universo en el cual el autor puede moverse con libertad. Puede traicionar las expectativas del lector, puede corregir cuando advierte cierta incongruencia, o puede mantener en la sombra algunos acontecimientos hasta el final. La realidad es siempre ambigua y el misterio forma parte esencial en ella.

Bolivariana



## El suspenso

Cuando al final del capítulo crece el interés del lector, en el relato se presenta una deliberada interrupción cuyo objetivo es mantener el interés del lector hasta la próxima entrega. Es común que al terminar un capítulo el lector se encuentre con la protagonista o el protagonista, que sin esconder su ansiedad e impaciencia y en un monólogo dirigido a él, le exprese sus temores y dudas sobre su futuro. Y luego, como parte de la fórmula retórica el autor complementa este sentimiento sembrando más ambigüedad sobre lo ocurrido, dirigiéndose al lector e implicándolo en lo que le ocurre al personaje: «¿Quién puede inspirar a la virtuosa María esta ansiedad? ¿Quién puede tenerla en tan penosa agitación? ¿No es María un tesoro de virtudes? ¿No es un modelo de perfección? No, lectores, no... Nosotros, en nuestras ilusiones poéticas, creíamos haber llevado a la cima nuestro deseo. Queríamos poner un ángel en la tierra y los ángeles moran únicamente en el cielo. Hemos apelado a todos los esfuerzos de nuestra inteligencia para delinear en María el modelo de mujer; hemos deseado presentarla perfecta en todo. ¿Hay algo en el mundo que sea perfecto? María tampoco lo es... María tiene un defecto, pero un defecto muy grave... que le cuesta ya copiosas lágrimas»<sup>18</sup>.

La demora en decir las cosas o la poca claridad de lo que se dice dilatan la acción innecesariamente. El relato es una serie de complicaciones y se equívocos.



En muchas ocasiones se retrasan los acontecimientos y se suspende la acción definitiva por varias páginas. Se llenan las páginas de diálogos inútiles o de tensiones falsas que el único objetivo es alargar la historia un poco más. Pero estos retrasos en la narración son casi siempre innecesarios y aportan muy poco a la tensión inicial o en el desarrollo del asunto. Son rellenos en la historia que solo pueden explicarse por la finalidad comercial.

Es común que el folletín se empleen procedimientos de la novela terrorífica.

Pero no son solo los temores metafísicos los que se encuentran estas novelas. El autor proyecta en el plano narrativo los miedos más comunes en la sociedad de la época. Es frecuente encontrar revivido el miedo a la privación económica, a la miseria, a la mendicidad; también es frecuente encontrar el miedo a la enfermedad y a los males que atacan la niñez. El más frecuente es el miedo a padecer la violencia: a ser objeto de raptos violaciones, engaños, torturas, venenos, crímenes y a la represión política; es también común encontrar dentro de esta forma última el miedo a la mala justicia, a la represión política, a la cárcel, al patíbulo. Es un universo de engaños, soledad, lascivia y vanidad en el cual no existe seguridad y la esperanza no exista.

## Anticipaciones

En cada entrega suele anticiparse el contenido de la próxima. El narrador cierra la historia de cada entrega con un gru-

18. Ayguals de Izco, Wenceslao. El palacio de los crímenes (citado por Benítez, Rubén. Ideología del folletín español: Wenceslao Ayguals de Izco. Madrid, Eds José Porrúa Turanzas, 1979. Pág.180, 181).

po de fórmulas ya conocidas por el público: «En el próximo capítulo veremos...», «¿Qué será del protagonista? No tardará el lector en saberlo», «¿Qué pasará ahora?», «Continuara...». Además el título de los capítulos suele también anticipar la acción futura y crear en el lector una expectativa que a veces no se cumple. Es frecuente encontrar también anticipaciones en el diálogo de los personajes: el diálogo lo suspenden, dejan las frases a medio empezar y le colocan puntos suspensivos a lo que dicen. Los personajes silencian sus temores y ansiedades, y dejan un espacio abierto para lo que les esta por venir.

Los presentimientos de los personajes anticipan los acontecimientos futuros. El alma o el corazón les anuncian lo que les puede ocurrir. Los enfermos adivinan su muerte, los pecadores su castigo, los infelices la proximidad de su felicidad, etc. A veces estos presentimientos reafirman el conocimiento del lector y le confirman lo que el espera, sus vaticinios. Este recurso le permite al lector confirmar orgullosamente su perspicacia.

Los sueños son también un modo de ver anticipadamente el futuro. Con su imaginación y su delirio los personajes se pueden transportar a un mundo ideal donde reinan sus esperanzas o a su mundo interior dominado por sus temores. A veces los sueños son momentos de tensión y crean un falso enigma que el narrador no aclara. En estos casos el sueño cae en la zona del misterio y su sentido simbólico se le escapa al lector y el autor no lo explica en las páginas siguientes.

A veces los sueños son formas que emplea el autor para complicar la intriga. Un sueño relatado o confesado a otra persona se puede prestar a equivoco e se interpretado como no es correcto por

otro personaje. Las ensoñaciones de felicidad actúan del mismo modo: le anticipan al lector sucesos que están por venir o contrastan con la dura realidad que no pueden evitar los personajes. En sus delirios algunos los personajes borran los límites de su realidad y precipitan los acontecimientos hablando más de la cuenta o haciendo confesiones ante otros personajes. Todas estas formas crean un sutil tejido en el desarrollo de la intriga. Son semejantes a las intervenciones del coro en la tragedia griega y confirman como la vida para estos personajes está llena de infortunios: sus presentimientos anuncian los males futuros o la solución de sus expectativas.

Es frecuente encontrar al comienzo de cada entrega un resumen de la entrega anterior. Su objetivo es recordar la trama y sus complicaciones. Cuando las entregas se reúnen en un mismo volumen los resúmenes resultan innecesarios y pierden su función instrumental. A veces en los resúmenes se eluden hechos innecesarios o acciones que nos son importantes para la trama y que nos es necesario describir. O a veces son resúmenes que llenan páginas enteras y son un medio que el autor utiliza para llenar espacio y así evitar el trabajo de contar aspectos de real importancia dentro del relato. En este caso el lector se siente defraudado de no haber asistido a un cambio fundamental y percibe el resumen como un procedimiento falso o engañoso que permite o reducir el desarrollo de los hechos o explicar con detalle transformaciones completas en los personajes o en la acción.

### El contenido social

En el folletín encontramos un concepto romántico populista de la novela. Sus



propósitos, en general, son: «Abogar... por las clases menesterosas, realzar sus virtudes, presentar el vicio en toda su deformidad, ora se oculte haraposos en hediondas cavernas, ora ostente bordados y condecoraciones en los salones del gran mundo, ora vista sacrílegamente la modesta túnica del salvador»<sup>19</sup>.

El autor de folletines trazar un cuadro de los vicios y la corrupción de su tiempo con el pincel de un moralista e inculcar en las masas los principios de la democracia política. Sus propósitos son pintar el vicio tal como es, arrancar la máscara de los hipócritas y decirle al lector la verdad para que él pueda usar su soberanía. Su finalidad es moralizar al hombre, enseñarle al lector el camino de la democracia. El autor procura en sus novelas adelantar «la feliz aurora en que la humanidad entera respire bajo el amparo de los evangélicos principios que forman el santo dogma de la democracia y ahuyente para siempre la esclavitud, a la cual es mil veces preferible la muerte»<sup>20</sup>.

Algunos folletinistas valoraron nota-

blemente el marco histórico y lo señalan como el eje de la novela. Estos autores pretenden hacer historia social y consideran fundamental la búsqueda de la «verdad histórica». Su aspiración es enseñar la historia, alejarla de su «molesta aridez» y «ataviarla con las poéticas galas de la fábula». Su propósito es presentar los acontecimientos políticos e integrarlos con algunos incidentes dramáticos de pura invención, sin perjudicar la veracidad de los hechos. No quieren darle la espalda a la realidad: la amenidad, los recursos formales de la novela se pueden lograr sin perder de vista su objetivo de ser instructiva y respetable. La invención no debe perjudicar la veracidad de los acontecimientos.

El fin de la novela es actuar sobre el cuerpo social. Su interés es presentarle al lector una realidad dolorosa y oscura, la historia de los crímenes y las desigualdades, de los excesos políticos, de los abusos de los poderosos. Sus enemigos son los enemigos de la libertad, la justicia y el progreso de la humanidad.

(19). Ayguals de Izco. María, la hija de un jornalero. Citado por Joaquín Marco. Ejercicios Literarios. Barcelona, Ed. Táber, 1969. pag. 85.

(20). Ibid Pág. 163