

Folletín: la entrada de la literatura en la prensa

Hernán Pas

Universidad Nacional de La Plata | CONICET

Introducción

Tout ce que trouva l'imprimerie se résume, sous le nom de Presse, jusqu'ici, élémentairement dans le journal.
Stephan Mallarmé.

En 1895, el poeta simbolista Stéphane Mallarmé reflexionaba sobre los cambios que el periódico había introducido en el comercio de libros (o, con más precisión, en las prácticas de lectura). En un ensayo bastante visitado, *“Le Livre, instrument spirituel”*, Mallarmé, interesado en la nueva tecnología de la prensa, formulaba sobre el impreso cotidiano dos imágenes complementarias. Por un lado, a diferencia del libro, el periódico ofrecía una visión colectiva, anónima y casi fantástica; allí, el lector deambulaba por sus páginas como en un cuento de hadas popular (*“un charme, je dirai de féerie populaire”*, 1895: 34); un espacio idílico, cuyas dimensiones formales y tipográficas convidaban al lector a tomarlas como una extensión alternativa de su mundo real (tendencia fenoménica que anticipa algunas de las reflexiones que va a profundizar la crítica ulterior, desde Walter Benjamin hasta Peter Fritzsche)¹.

1 En esa línea, la cita que hace Fritzsche (2008: 37) de Dickens es elocuente: “Al pasar del editorial al sórdido informe de policía, doblamos la esquina y nos encontramos en un mundo diferente”.

Por otro lado, el periódico se unía al libro –y a la literatura– por su parte inferior, esto es, por la sección *feuilleton*. Desde luego, se trata de un ingreso deficitario, puesto que para Mallarmé –afiliado tangencialmente con la línea que iba de Sainte-Beuve y Nettement a Baudelaire y Flaubert–, si bien la parte inferior sostenía las columnas del periódico (es decir, si bien el folletín alentaba la lectura), se constituía al mismo tiempo en receptáculo de los deshechos, en el basural retórico (y tipográfico) del impreso². Si la literatura entraba en el periódico, lo hacía sin embargo a través del subsuelo.

En síntesis, para Mallarmé el periódico representaba una novedosa superficie de experimentación tipográfica (aspecto, como se sabe, caro a su poética), al mismo tiempo que una vulgarización de la literatura, toda vez que esta era arrojada –por la propia lógica del diario– al desagadero que representaba el espacio del folletín.

Esa doble mirada, ambivalente, del autor de *Un coup de dés...*, fue característica de una puja histórica y secular entre prensa y literatura muy abordada por la historiografía. Las metáforas arquitectónicas y espaciales (columna/friso, arriba/abajo) que jerarquizan los contenidos desde lo formal (resumidero, tienda, almacén) acompañaron desde temprano las transformaciones que el impreso periódico produjo en los circuitos letrados. De hecho, la metáfora del basurero o sumidero podría hacerse extensible al periódico en su conjunto³. Y esa es también una imagen de época que, más allá de

2 La contradicción –sostén, y al mismo tiempo basural– no es tal, si se piensa que Mallarmé tiene al libro como horizonte último de comparación. Como sostiene Steve Moyer (2016), Mallarmé supo ver en el periódico –como lo haría tiempo después Walter Benjamin– una estructura que evidenciaba la actitud creativa del lector.

3 En este sentido, una lectura atenta del ensayo que, bajo el título “Literature industrielle”, Sainte-Beuve publicó en 1839 en la *Revue des deux Mondes*, tomado en general como una crítica al folletín, demostraría que la diatriba del francés estaba dirigida principalmente a la prensa de 40 francos, es decir *La Presse* y *Le Siècle*, que empezaba por esos años

las conocidas diferencias estadísticas, trasciende fronteras. En el Río de la Plata ya la despuntaba Francisco Cabello y Mesa en el *Telégrafo Mercantil*, cuando definía al periódico, paradójicamente, como “la lectura de los que nada leen”:

[...] nadie duda que los papeles públicos son la educación de los que no la tienen y la lectura de los que nada leen, ¿qué educación tiene un Patrón de un Barco Inglés y con todo eso le veis entrar aquí siempre cargado de Gazetas y hablar de los asuntos políticos y comerciantes de modo que no haya uno entre vosotros que le conteste? Y ¿qué educación tiene un Peluquero Francés que os estará hablando horas y horas de revolución, o guerra, o de bellas y nobles Artes, teniéndos tan embobado y silencioso como en otro tiempo un tunante Andalúz que hubiera estado cautivo entre los Argelinos? Pues sabe que todo esto no lo han aprehendido (*sic*) en otros Libros más que en los Papeles públicos, ni en otras Academias que en los Cafés, o Tabernas; [...], y como estos periódicos son cortos, entretenidos y abundantes en Tiendas, Ante-Salas, y aun Basureros, brindan la curiosidad de las noticias sutiles y deleitables, y por diversión empiezan a leerse... (*Telégrafo Mercantil*, N° 10, 2 de mayo de 1902)

Esta literatura segunda, marginal y efímera, que resulta ser entonces el periódico, cuyos ámbitos de circulación son los cafés o tabernas y no los salones o librerías, se constituye en un virtual almacén de lecturas, una verdadera plataforma de tendencia popular (o, al menos, si nos atenemos a los datos de circulación y alfabetización, un potencial horizonte popular de lectura que hacia fines de la centuria se convertirá en lugar recurrente)⁴. A medida que la tecnología comienza a impactar en el discurso de la prensa –a medida,

no solo a consagrar el formato *roman-feuilleton* sino también a transformar la superficie de la prensa (Cfr. Sainte-Beuve, 1839: 675-691).

- 4 En el balance de la prensa realizado hacia fines de siglo por Jorge Navarro Viola, esa recurrencia cobra una figura precisa, la del libro del pueblo: “El diario abarca entonces, no solamente la política y la literatura, sino todos los ramos de los conocimientos humanos y viene a sustituir al libro: es el libro del pueblo” (Navarro Viola, 1897: 26).

digamos, que la noticia se convierte en mercancía–, el periódico diseña su propia biblioteca (portátil) y lo hace (lo hará) precisamente a través del ingreso del folletín en sus páginas.

El dispositivo folletín

Desde su instalación a mediados de la década de 1840 en Buenos Aires, con títulos célebres como *Los Misterios de París* y *El judío errante* de Eugène Sue –este último apareció en el zócalo del *Diario de la Tarde* en 1846–, *El conde Monte-Cristo* de Alexander Dumas o *Los misterios de Londres* de Paul Féval, el folletín se integró perentorio a la cultura local del impreso periódico⁵. Desde entonces, no hubo periódico –serio, satírico, ilustrado, comercial, diario, hebdomadario o mensual– que no incluyera su folletín en la parte inferior de sus primeras dos páginas. En esta primera instancia se trata, por cierto, de la reproducción de folletines extranjeros, entre cuyas firmas aparecen sobre todo las de Alexander Dumas, Eugène Sue, Frédéric Soulié, Paul Féval, Honoré de Balzac, Victor Hugo. Un lustro, o una década después –obviando incluso un clásico como *Amalia*– comenzarán a aparecer los primeros (y precarios) ensayos de literatura local.

La ubicua presencia del folletín hacia mediados de siglo hizo del periódico un objeto nuevo: menos político, más comercial y literario.

5 Sobre el ingreso del folletín en Buenos Aires nos hemos ocupado en otro trabajo, ver Pas (2018). En la historia del género se deben señalar dos momentos: 1800, cuando el *Journal des débats* inaugura el espacio del *feuilleton* con una línea horizontal que divide al impreso en dos partes; y 1836, con la creación de *La Presse* de Émile de Girardin (junto con *Le Siècle*, de A. Dutacq), momento que la crítica suele estipular como el del surgimiento del *roman-feuilleton*. La bibliografía sobre el tema es abundante. Ver, entre otros: Rivera (1968); Meyer (1996); Queffélec-Dumasy (1989 y 1999); Cachin, Cooper-Richet et al (2007).

El fenómeno, que tiene ya una bibliografía propia para el caso francés, ha sido descuidado en la historiografía de la prensa argentina⁶.

Desde luego, esto no significó la autonomía política de la prensa, sino su combinación con técnicas y géneros editoriales que respondían a demandas cada vez más diversificadas del público lector.

El folletín reconocía y negociaba un horizonte poco atendido o atendido con insuficiencia hasta entonces: la cultura del *entertainment*. Si bien el formato misceláneo, representado mayormente por la sección “Variedades” –con la cual el folletín tiene más de un elemento en común– acompañó esa incipiente demanda durante las primeras décadas (Cfr. Goldgel, 2013: 83-108), lo cierto es que, alrededor de los años 50, el folletín concentró, literaria y tipográficamente, los profusos márgenes de la noticia (cuando las noticias eran sobre todo escasas y extranjeras).

En abril de 1852, al fundar el periódico *Los Debates*, Bartolomé Mitre propuso nacionalizar esa sección. En su primer editorial –bastante recordado, titulado “Profesión de fe”–, Mitre subrayaba que la discusión pública se erigiría como la mejor contracara de una sombría época de uniformidad en la opinión. Tan importante como esa declaración, resultaba su atención al folletín:

Hasta hoy ningún periódico americano ha dado a esta parte del diario [el folletín] su carta de ciudadanía: ella no se adorna sino con

6 En su recordada participación en la American Antiquarian Society –que marcaría el tránsito metodológico de la historia del libro a la de la lectura–, Roger Chartier llamó la atención sobre un fenómeno que ya había sido examinado en varias zonas de su monumental *Histoire de l'Édition Française*: la hegemonía en el siglo XIX del periódico en la economía editorial. Luego de 1830, la edición “plagia del periódico la fórmula del libro publicado en fascículos y las entregas ampliamente ilustradas, vendidas a poco precio y lanzadas con gran despliegue de publicidad” (Chartier, 1994: 32).

pensamientos extraños naturalizados por los tipos de imprenta; y sin embargo esa es la parte del Diario que busca con más placer la mayoría de los lectores, ¿por qué no nacionalizarla? (*Los Debates*, N° 1, 1° de abril, 1852: 2)⁷

Al reconocerla como la sección más leída, Mitre daba al mismo tiempo una definición que la distinguía temáticamente del resto del periódico, colocando al folletín en la zona del ocio:

El folletín en los periódicos modernos es como esos bajos relieves que corren graciosamente al pie de las columnatas dóricas. Lo mismo que en las obras del artista, el pensamiento serio del escritor se refugia en la forma severa de la columna; los caprichos tienen su lugar en el friso esculpido cuidadosamente en los ratos de ocio. (*Ibidem*: 2)

La jerarquización entre lecturas serias y lecturas ociosas tenía como subtexto la breve historia del género en la prensa rioplatense, aunque apuntaba, como se dijo, a un conflicto secular de larga data. Previsiblemente, los lectores del folletín disipaban con su lectura el tiempo laxo de la distracción, mientras que las columnas editoriales del periódico demandaban –a esos u otros lectores– un compromiso distinto (sobrio, cívico, instructivo). Ahora bien, basta repasar la superficie textual de los periódicos en las décadas de 1850 y 1860 para ver que el arriba, “la forma severa de la columna” en términos de Mitre, es conquistado por la máquina de procesar lecturas del abajo. En efecto, entre 1850 y 1860 los periódicos más importantes de Buenos Aires solían ofrecer, junto al infaltable folletín, las sugestivas historias de un género de reconocida tradición folletinesca, el de las *causas célebres*⁸.

7 *Los Debates* era continuidad del *Agente Comercial del Plata* (que había comenzado a publicarse en 1851) y este, en su corta vida, venía publicando algunos folletines extranjeros (Alexandre Dumas, Pexier D’Arnoult).

8 Las causas célebres narraban por lo general historias sangrientas o macabras que corrían, desde la Edad Media, en los llamados *canards*, impresos volantes, generalmente ilustrados de alcance polémico o

Género universal, de exportación (como demostraron los *Crimes Célèbres* de Alexander Dumas), en Buenos Aires el *caso célebre* pudo oportunamente amoldarse a los fastos sangrientos de la tiranía rosista. En 1853, por ejemplo, *El Nacional* publicaba la causa criminal seguida a Ciriaco Cuitiño y Leandro Alen, dos de los vigilantes de la policía rosista e integrantes de la llamada “mashorca”, por los crímenes cometidos en los años 1840 y 1842; poco después, *La Tribuna* ofrecía en su zócalo el folletín “Un episodio del año 40 en Buenos Aires”, el cual, como tantas otras textualizaciones conocidas, narraba la historia de un amor (de unitarios) cercenada cruelmente por la banda parapolicial de Rosas (representada por un tal don Fernando, emblema de jefe policial *a la Cuitiño*)⁹.

difamatorio; y también se agrupaban en compilaciones, sumas criminológicas ejemplares. El antecedente más destacado se remonta a mediados del siglo XVIII. Entre 1734 y 1743 aparecieron recopiladas en veinte volúmenes las *Causes célèbres et intéressantes recueillés par Gayot de Pitaval*. De allí extrajo Dumas los perfiles biográficos y las historias para sus *Crimes Célèbres*, dieciocho textos publicados en París en ocho tomos, entre 1839 y 1840.

- 9 El folletín, endeble desde todo punto de vista, cuenta una historia de amor entre Julia, a quien se describe como “una hermosa rubia, muy blanca”, y el moreno Alfredo (contraste que es debidamente resaltado). Don Fernando, jefe de mazorqueros, enamorado de Julia, decide secuestrar y encerrar en un calabozo a Alfredo, pasándolo por muerto. Guillermo, amigo del preso, decide interponerse entre los deseos de Don Fernando y se casa con Julia. Esta acepta, a fin de no caer desposada en manos del supuesto asesino. Consumado el matrimonio, Don Fernando, luego de cuatro meses, decide liberar (en venganza) a Alfredo quien, al enterarse del estado de Julia, enloquece de cólera. Julia muere desesperada; Alfredo a manos de Fernando, apuñalado; y Guillermo queda preso. Al final, una especie de justicia divina narra la muerte, “víctima de su remordimiento”, del mazorquero Fernando. (Ver *La Tribuna*, nros. 633, 634 y 635, 13 a 16 de octubre de 1855). Como sostiene Molina, “El año 1840 se convierte en ‘el año del terror’ y, por tanto, clave para el ataque memorístico contra la tiranía” (2011: 85). La novelita se inserta en el contexto de una producción de propaganda anti-rosista que incluye, en la misma línea, títulos como “Dos víctimas

Estas coincidencias temáticas, tópicas, para usar los términos con que David B. Sachsman y David W. Bulla (2013) describieron los recursos sensacionalistas en la prensa estadounidense, se refuerzan, o más bien complementan, por vía genérica y tipográfica. Esto es, la criminalidad rosista es narrada con la misma apabullante carga melodramática del folletín. Entre la causa judicial y el relato folletinesco, entre el arriba y el abajo, entre las columnas y los frisos –según la metáfora de Mitre– se disipan, finalmente, las fronteras¹⁰.

El formato folletín –más, incluso, que el género– se convirtió rápidamente en un ubicuo dispositivo de lectura. Y el periódico, que a mediados de siglo exploraba los novedosos recursos de la comunicación pública impresa, llegó a pergeñar, bajo su impulso, la figura del “folletinista”.

Como el cronista, el folletinista era, al parecer, un *causer* con la pluma en la mano, según la definición de “chroniquer” que daría un importante periódico francés de la época¹¹. Una protofigura del cronista

de 1840”, de José Víctor Rocha (*La Tribuna*, 20-21 y 22 de abril de 1857); “Carlota o Una víctima de la mas-horca”, Francisco López Torres (una sola entrega en *La Tribuna*, el 12-13 de enero de 1857); o la saga de novelas que van de *Amalia* (1855, Imprenta Americana), de José Mármol, y *Los Misterios del Plata*, de Juana Manso (publicada en portugués en el *Journal do Senhoras*) a *Camila O’Gorman* (1856, Imprenta Americana) y *Los Misterios de Buenos Aires* de Felisberto Pelissot (aparecida en folletín de *La Tribuna*, a partir del 17 de julio de 1856) o la serie de relatos de Gorriti: *El guante negro*, *El lucero del Manantial*, *La hija del mashorquero* (1860-1863).

- 10 Nos referimos al tinte melodramático de la causa judicial contra Rosas en otro trabajo. Ver, para más detalles, “Crímenes célebres...” (Pas, 2020). Por su parte, Laera (2004) y Sosa (2020) han demostrado, en el caso de Gutiérrez, cómo lo político ingresa en la zona del folletín y cómo, a su vez, la potencia folletinesca invade el discurso cronístico y político del diario.
- 11 “Selon Jouvin, ‘chroniquer’, c’est causer la plume á la main (‘Messieurs les chroiniqueurs’, *Figaro*, 22 février 1866 (Díaz, 2011: 709).

urbano, o del *flâneur*-escritor, que combinaba apreciaciones de tinte costumbrista con algo de actualidad y chismografía comarcana.

Tan temprano como el año 1855 *La Tribuna* tuvo su folletinista, figura fugaz que ocupó sin embargo un espacio (tipográfico) importante en el periódico. En efecto, una primera entrega abarcaba las seis columnas de la primera página y se extendía a dos más de la segunda. El folletinista, anónimo, caracterizaba su sección como “olla podrida”, en tanto merodeaba diversos temas que iban desde anécdotas pueriles (un chasco entre vecinos en Nochebuena) hasta informaciones “tras bambalinas” (la inminente asunción de Alsina en la Cámara de Justicia, o de Mitre en el Ministerio de Guerra), pasando por su “revista” teatral o detalles sobre el Club del Progreso. Esta emergencia titubeante muestra, por un lado, el impacto que el formato y la sección del folletín había mostrado en términos de suscripción, y, por el otro, el estado de experimentación de la prensa del momento, que podía confundir la figura del folletinista con la del incipiente cronista¹². El impacto fue tal que incluso *La Tribuna* dedicó una edición especial a esa nueva figura. En entrega separada, con formato coleccionable, el folletinista declaraba:

A buen seguro que yo no llenaría mi misión de *Folletinista*, si a modo de *ave volátil* no me transportase de un punto a otro de esta hermosa ciudad y aun de sus campiñas, para poder narrar todo cuanto veo, oigo, y aun cuanto palpo. (*La Tribuna*, separata, p. 5, enero de 1855)

[Ver figs. 1-3].

12 Habría que señalar que la función de escritor-folletinista que se consolidará hacia final de la centuria resulta de una modalidad híbrida entre cronista (o *repórter*) y novelista (escritor de ficción), como puede observarse, por ejemplo, con el caso de Eduardo Gutiérrez. Sobre este punto, ver Sosa (2020: 368 y ss.).

ULTIMAS FECHAS.		MENSAGERIAS ARGENTINAS.	
Europa. Londres.....17Nºbr. Liverpool.....5 id. París.....16 id. Havre.....9 id. Ginebra.....8 id. Madrid.....18 id. Málaga.....10 id. Amberes.....9 id.		América. Nueva-York.....22Nºbr. Baltimore.....23 id. Boston.....23 id. Habana.....26 id. Valparaiso.....3Nºbr. Rio Janeiro.....29Nºbr. Rio Grande.....19 id. Montevideo.....5 Enero.	
AL MANAQUE! HOY 9.—San Fortunato Mártir.		Del Estado de Buenos Aires. Calle Santa Rosa N.º 125. PLANILLA demostrativa de los dias de salida y regreso de las correspondencias á la Campaña y Provincias del Interior que conducen dichas Diligencias.	
		Pueblos. NAVARRO..... CHIVILCO..... BRAGADO..... San José de Flores..... Maron..... Matanza.....	Salidas. 4-14-24 Regreso. 2-12-16
		VILLA DE LUJAN... S. ANDRES DE GILES... FORTIN DE ARECO... San Antonio de Areco... San Pedro..... Baradero..... ARRECIFES..... SAN VICELAS..... ROSARIO..... VILLA DE LUJAN... SALTO..... PERGAMINO..... BOJAS..... FORTIN DE ARECO... Federacion.....	

FOLLETTIN.

EL FOLLETTINISTA.

El año nuevo.

"En Enero de los doce
 "No tan solo primo-geñito
 "Si no tambien primo-nieto
 "Y por lo tanto el mas viejo,"
 I.

Estaba yo acariciando al hijo de mis entrañas, á mi hijo legítimo, á quien llamaré mi último folletín, cuando un amigo algo estoico que tengo, y el que dice que prefiere andar con la caiva pelada y al aire por no gastar en peluca, me dijo:—

—Sabes camarada que no me ha agradao mucho ese folletín que estas leyendo?

—Por qué querido?

—Se lo diré en dos palabras: Yo creo que cuando un año se despide del otro; cuando un año vá á perderse en el abismo de la eternidad; cuando un año huye rico de esperanzas y de ilusiones que no han podido realizarse; creo repito, que justo seria que un folletín hiciera un juicio de año.

—Vaya mi amigo:—eso de juicios de año es cosa de antaño y que no se usa ya...

—No tal camarada:—Como no nos ha de gustar por ejemplo á nosotros los pelados, que nos pronostiquen que los aires del año nuevo, nos han de hacer crecer los cabellos?

—Convenido amigo; pero créed vd. de veras que con eso tendrá vd. pelo el año entrante?

—Y si no lo tengo, me quedará el consuelo de que haya quien le pida.

No dejó de sorprendeme la rara mania de este hombre excéntrico bajo todos aspectos: pero sea por satisfacerlo, ó porque en efecto me convenza de que hay gentes que se pagan de estas fruslerías, me desiré á pedir algo para el año nuevo; es decir algo mas claro, pues al terminar mi anterior folletín desecé á mis lectores

Que llenos tengan sus bolsones de oro
 Y á portia se casen las doncellas,
 Aun sea con un indio ó con un moro,
 Y lindas, feas ó coquetas ellas:
 Que amengue del avaro su tesoro,
 Y no salga otro artículo de estrellas;
 Y que paz nos dé Dios por veinte siglos

rodar de un carro de muertos se hacia oír en el silencio de la noche, amen de los redoblados golpes que en una puerta daba el conductor de los difuntos á su última mansion.

Colocado yo con uno de los autores del chasco tras del carro, podiamos observar todo cuanto pasó! . . .

Despertóse el habitante de la casa tan fuertemente interpelada, á medio vestir, con una luz en la mano, y el aire del hombre á quien se arranca á deshoras de su mullido lecho.

Figúrese cualquiera cual no seria su asombro al hallarse de manos á boca con aquella ave de mal agüero, y aquel espantable carro-mato ó mato-carro: quiso hablar pero sus labios quedaron entrembiertos, quiso correr, y sus pies quedaron como atorillados en el dintel de la puerta.

El hombre conductor del carro, ó sea el hombre finebre fué el primero que rompió el silencio.

—Vengo á buscar aquí un cadáver, dijo con voz cóncava.

—Como, exclamó el vecino estupefacto. ¡Un cadáver!—Si aquí nadie se ha muerto.

—Dejémonos de bromas, y pronto el muerto, que no está para bufonadas la hora. Despéchese Vd. pues, que á mi me quedan varios viajes que hacer para la misma casa.

—Pero por la virgen santísima, murmuraba el adijido vecino, si le protesto á Vd. que aquí nadie se ha muerto, que yo sepa, ni el mismo perro de mi muger.

—Hum! Hum! refunfuñó el hombre de los muertos. Si se resiste Vd. llamaré á los serenos, y sacaré al difunto aunque se resista.

Y diciendo y haciendo; dejó sus caballos éticos acaso por el contagio de los muertos que llevan, y llamó á los serenos.

Acudieron dos (los que naturalmente estaban en el secreto) y empezaron con cortedes razones á aconsejar al tenaz vecino, que entregase el cadáver, pues era dañina á la poblacion su permanencia en la casa.

—Pero si aquí no hay muertos ningunos, exclamó al fin desesperado el pobre mozo, rasgando el viento con un termo de á ochenta.

—Como no!—replicó el conductor; si he recibido órden para llevar el cadáver del

broso penitentes, q dias festivos por la resolvi irá casa de nen varios leones se convensa mas bastas.

—Ola buenos a entrar á la ciudad.

—A propósito—de bella presencia, tono grave,—están punto histórico, et Vd. dar su opinion

—Esto ya me li quiera que Vd. est estoy que se ha de pero vamos al caso

—De ver cuales que han muerto en

—Zape! No cre haya quien lo sepa

—Como! Cree? no lo sabré?

—Ciertamente e

—Pues, para que te como muchos de la tierra, sepa que le diré:

Que, Carlo Mag mil veces los peligr de Enero.

Pedro Magno, ó logró asentar las b en esa temible Rus cion del mundo, m

El célebre Enric tierra, que decaipió encontró su tumba

—Hasta cuando ejemplos amigo, d

Carlos el Calvo, i en Alemania Maxi ron todos en el mes

—Basta, basta a vd. un hombre enci paz de contario; el cimiento de cuanto tado el globo.

—Esto es para q aquí hay tambien h historia, y si vd. de

—No, no por I amigo. hablemos de

Fig. 2. "Folletinista". Ampliación.

A modo de las fantasías ópticas del excursionista y explorador, que en épocas previas había nutrido la retórica vigilante de periódicos facciosos, el ave volátil –con ímpetu panóptico– es aquí un narrador urbano. Si bien, como muestran las mismas entregas del folletinista, el espacio urbano y social convocado por la escritura respondía al pequeño circuito de la élite (la ciudad como aldea, en la mentada imagen retomada por Vicente Fidel López), no deja de ser un síntoma de época la inscripción de textos despreocupados y lúdicos en las páginas de los diarios más importantes de entonces.

En definitiva, este tipo de propagación folletinesca marca el pasaje de una prensa doctrinaria, incluso facciosa, a un tipo de escritura cuyo fundamento reside en el gusto de un público que excede –o, mejor dicho, que ya comienza a exceder– a aquel que transita (o transitaba) por el periódico como si de un ágora impreso se tratara. El fenómeno puede comprobarse observando la superficie textual de los periódicos más importantes del período. En efecto, los diarios de la época convirtieron sus primeras páginas en virtuales bibliotecas coleccionables: como puede verificarse a simple vista, no solo presentaban en su parte inferior folletines sino que también ofrecían álbumes, novelas o relatos con cajas tipográficas distinguidas, destinadas evidentemente al recorte y la encuadernación, como se ve en las entregas de *La guerra de las mujeres* de Dumas, que acompaña al folletín *El castillo del diablo* de Sue, en el *Diario de Avisos* (1849), o como ocurre con las entregas separadas de *Pobres y ricos, o la bruja de Madrid*, de Ayguals de Izco y el folletín *Jorge*, de Dumas, que empiezan a publicarse conjuntamente en el *Agente Comercial del Plata* (1852) y se extienden a *Los Debates*, continuación a partir del 1º de abril del mismo periódico. [Ver figs. 4-6]. Desde que el dispositivo folletín se instaló en la prensa rioplatense, esta inició definitivamente su recorrido hacia la zona más bien comercial y literaria enunciada (y anunciada) en sus cabezales o *headlines*¹³.

13 En 1830, los periódicos comenzaron a enfatizar la voluntad de abarcar un espectro amplio de lectores, declarándolo con rótulos o inscripciones

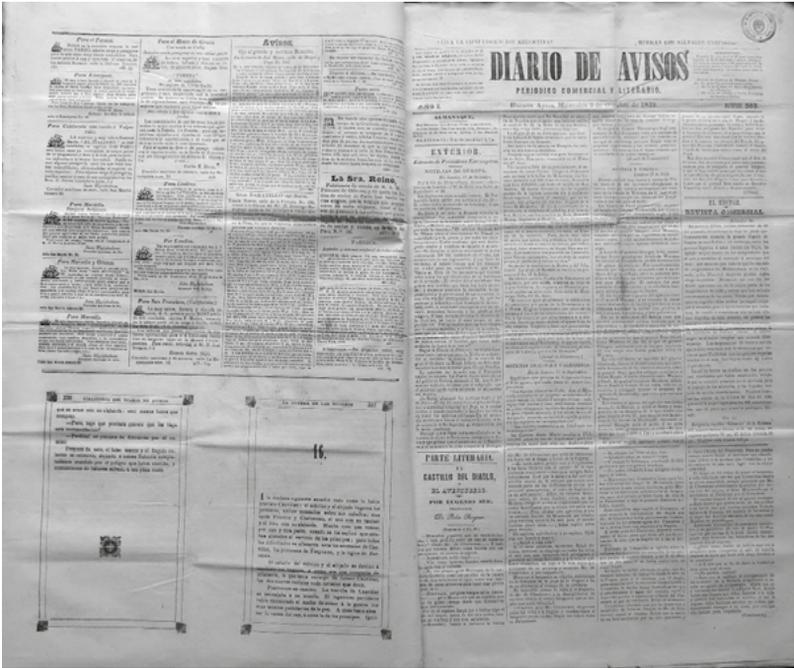


Fig. 4. *Diario de Avisos*, 2 y 3 de octubre de 1849.

Pág. 4: *La guerra de las mujeres* en caja tipográfica coleccionable. Pág. 1. Folletín. *El castillo del diablo*, de E. Sue.

aclaratorias, entre las cuales la de uso más común solía ser: *comercial, político y literario*. El caso emblemático es el de *La Gaceta Mercantil*, que añade en su número 805 del 14 de julio de 1826, esto es, a casi tres años de su aparición, el subtítulo “*Diario comercial, político y literario*”. A partir de entonces y de manera extendida la prensa rioplatense se caracterizará por expandir bajo el subtítulo esa tríada temática. Citamos aquí algunos ejemplos: *El Tiempo. Diario político, literario y mercantil* (Buenos Aires, 1828), *El Lucero. Diario político, literario y mercantil* (Buenos Aires, 1829), *Diario de la Tarde. Comercial, político y literario* (Buenos Aires, 1831), *El Amigo del País. Diario político, literario y mercantil* (Buenos Aires, 1833), *El Guardia Nacional. Diario político, literario y mercantil* (Montevideo, 1838), *Revista del Plata. Diario político, literario, noticioso y mercantil* (Montevideo, 1839).



Fig. 5. *Agente Comercial del Plata*, 28 de febrero y I de marzo de 1852.

Pág. 4: *Pobres y ricos, o la bruja de Madrid*, de Ayguals de Izco. Pág. 1: Folletín *Jorge*, de A. Dumas.



Fig. 6. *Los Debates*, 29 de mayo de 1852.

Continuidad del *Agente Comercial* (sigue publicando las mismas entregas en folletín y separata).

Hacia el cinematógrafo

El grado de experimentación que Mallarmé supo distinguir en la *mise en page* de la prensa estaba estrechamente vinculado con el nivel tipográfico. En dicho nivel, las imágenes, los dibujos, los clichés resultan un elemento fundamental no solo del diseño tipográfico, sino también de las potencialidades imaginarias de la escritura.

En trabajos previos desarrollamos la hipótesis de la predisposición gráfica de la narrativa de folletín, esto es que la retórica folletinesca emerge consustanciada con lo visual, aspecto que puede explicarse si se tiene presente el origen compartido del folletín con el melodrama (Cfr. Martín Barbero, 1991 y Pas, 2021a y 2021b). El folletín (y el mundo editorial que lo rodea), sostuvimos entonces, surge para ser ilustrado, algo que efectivamente sucede cuando las técnicas de reproducción de imágenes y las nuevas tecnologías de la imprenta posibilitan acompañar las entregas de sus zócalos con estampas alusivas, como veremos que ocurre con las populares novelas de Eduardo Gutiérrez publicadas en *La Patria Argentina*.

El parentesco entre ilustración y folletín venía sostenido por los “periódicos-museo” o mensuarios ilustrados como *El Instructor*, *La Colmena* (ambos de Ackermann), el *Correo de Ultramar*, el *Museo de las familias* o *El Eco Hispanoamericano*, entre otros, que difundían mediante agentes locales las obras de los más afamados folletinistas europeos, acompañadas de estampas (grabados o litografías) que eran un *plus* editorial consecuentemente destacado¹⁴.

Un primer y elocuente antecedente de dicha imbricación a nivel local lo encontramos en *El Progreso*, redactado por Sarmiento, en Santiago de Chile. El sanjuanino, atento a las posibilidades gráficas

14 El *Correo de Ultramar* y *El Eco Hispanoamericano*, dos revistas ilustradas de aparición mensual y quincenal, respectivamente, se publicaban en París, pero estaban dedicados al público hispano. *El Museo de las Familias*, de características similares, se editaba en Madrid.

que servían de atracción a los lectores, buscó tempranamente combinar sus folletines (recordemos que el autor del *Facundo* se jactaba de haber introducido el género en Chile) con imágenes litografiadas diseñadas o dibujadas especialmente para su periódico. Fueron dos las imágenes estampadas en *El Progreso*: la primera correspondiente al folletín “Fisiología del paquete”; la segunda acompañaba al folletín titulado “Chanfaina”¹⁵. Por entonces, la incorporación de la técnica litográfica en la prensa resultaba una carga gravosa, motivo por el cual Sarmiento no volvería a reincidir en su utilización. No obstante, el ejemplo de Sarmiento resulta elocuente respecto de la capacidad de las imágenes de convocar a una franja importante de lectores¹⁶ [Ver figs. 7-8].

15 Sobre este punto, y las estrategias narrativas de Sarmiento en *El Progreso*, ver nuestro libro: *Sarmiento, redactor y publicista* (2013).

16 Hay que tener en cuenta que la técnica litográfica imponía la impresión en dos imprentas distintas, de modo que las imágenes solían ir en hojas separadas del texto. No obstante, tal como nos cuenta el propio Sarmiento en esa entrega, titulada, además, “Litografía”, fue con dicha técnica que se imprimieron ambas imágenes, “con la circunstancia, que en toda tierra de garbanzos se hacen las láminas para ilustrar el artículo, y nosotros hemos hecho el artículo para ilustrar la lámina; porque ha salido tan descolorida que es necesario mirarla con la lente del comentario” (*El Progreso, opus. cit.*, p. 1). Sobre las técnicas de reproducción de imágenes en el siglo XIX, ver Szir (2009: 109-139).

Casi cuatro décadas después, los folletines de Eduardo Gutiérrez vendrían a explicitar la tendencia *magazinesca* que poco a poco fue ganando terreno en la prensa periódica rioplatense. A la eficaz amalgama entre causa criminal (archivo judicial) y prosa periodística en la formación del folletín criollo, las ediciones folletinescas de *La Patria Argentina* añadirían un elemento de capital relevancia: las ilustraciones.

El proceso constitutivo de los folletines criollos (y de su autor, Eduardo Gutiérrez, en tanto novelista) ha sido ya analizado con suficiencia. Desde un enfoque renovador sobre la consolidación de la novela en los 80, Alejandra Laera (2004: 73-125) demostró cómo las novelas con gauchos de Gutiérrez se forjaron en el cruce entre el *fait-divers* y los informes judiciales de Tribunales. Asimismo, el pasaje de las Variedades a los Dramas policiales resulta tan decisivo como el pasaje del *Juan Moreira* de esta última sección al zócalo del diario, es decir, al espacio del folletín. En ese movimiento, y en los recursos narrativos puestos en juego, “Gutiérrez toma un género universal, y lo *nacionaliza*” (ídem: 119) (la “nacionalización” que reclamaba Mitre desde las páginas de *Los Debates*).

Por su parte, Hernán Sosa (2020), en un estudio minucioso recientemente publicado, ha dado cuenta del progresivo fenómeno de hibridación genérica (entre prensa, discurso judicial y folletín), reconstruyendo la serie folletinesca hasta los primeros esbozos de lo que Sosa denomina “proto-folletines” (basados en el género de los *casos célebres*), y ha apuntado, asimismo, el proceso de modernización que impulsa la escritura de Gutiérrez en *La Patria Argentina*¹⁷. De hecho, hasta tal punto la impronta escrituraria de Gutiérrez determina ese proceso que no solo su salida de la redacción preanuncia la decadencia del diario, sino que, al menos hasta mayo de 1879 –cuando se inicia la sección “Variedades policiales” y se publica

17 Laera señala asimismo ese fenómeno al constatar la transformación de *La Patria Argentina* en una “pequeña empresa editorial” (2004: 89).

en ella “Juan Carnaval”, el primero de los proto-folletines vindicados por Sosa (2020: 178)–, podría considerarse a *La Patria Argentina* como un típico periódico de la época, con su folletín extranjero, su “Crónica parlamentaria” y su sección “Última hora” destacada (pretensión de tecnologización informativa típica del momento).

Ahora bien, esa impronta se caracteriza además por su no menos decidida apelación a lo visual. En efecto, *Juan Moreira*, *Juan Cuello*, *El Jorobado*, *El Tigre de Quequén* no solo fueron los primeros folletines publicados, fueron también los primeros folletines ilustrados aparecidos en la prensa argentina¹⁸.

Los estudios críticos sobre la producción de Gutiérrez han considerado en general el universo de las imágenes que abultan la parafernalia editorial de *La Patria Argentina* (en tanto empresa editorial), es decir: o bien aquellas ediciones ilustradas (“folletos ilustrados”) que la propia imprenta (y el diario) de los hermanos Gutiérrez publicitan al finalizar las entregas en folletín, o bien las ediciones librescas (Tommasi y Maucci, principalmente), inmediatamente posteriores, que solían ir acompañadas –como ocurre con el género– por grabados o estampas alusivas¹⁹. Pero la singularidad de los folletines

18 *Un capitán de ladrones*, el primero de los textos policiales firmados por Gutiérrez, también lleva ilustraciones: el rostro y el cráneo del bandido Antonio Larrea. Pero a diferencia de lo que ocurre con los folletines, aquí las imágenes cobran una función testimonial, de alegato (el cráneo representado en las columnas de la sección sirve, por ejemplo, para el despliegue cientificista de la frenología).

19 En su trabajo, Hernán Sosa incorpora una reflexión más amplia del uso de imágenes en el periódico (por ejemplo, al revisar la familiaridad de las estampas de *El jorobado* y de *Serapio Borches* de la Quintana con sus antecesoras publicadas en *La Revista Criminal*), observando además el hecho de que no todas las imágenes que acompañaron las tiradas pasaron luego a las ediciones librescas. Los responsables de realizar los grabados fueron Carlos Clérice y J. Supot; el primero había trabajado en otras publicaciones ilustradas (*El Mosquito*, *El Correo de las Niñas*) y fue el responsable de las ilustraciones de *La vuelta del Martín Fierro* (1879), de José Hernández. (Cfr. Sosa, 2020: 111 y 205-237).

de Gutiérrez también se asienta en la novedosa incorporación de grabados en las entregas folletinescas del periódico. En primer lugar, porque no son pocos los folletines ilustrados: los cuatro títulos mencionados ocupan todo el año 1880, y el último de ellos, *El Tigre de Quequén*, es el que más ilustraciones ostenta, lo que evidencia un interés sostenido por parte de Gutiérrez (y de los dibujantes y grabadores, cabe señalar) en explorar los recursos técnicos para una mayor estilización de sus productos, vale decir, para ofrecer a sus lectores aquello que estaban habituados ya a recibir, solo que no en formato periódico sino como novelas ilustradas.

En segundo lugar, porque la relativamente cuidada o esmerada intervención de los dibujantes o ilustradores –todas las imágenes son episódicas, esto es, alusivas a algún pasaje de la novela en cuestión–, demuestra, a diferencia de lo que ocurre con las ediciones posteriores (folleteriles o librescas), una preocupación genuina por satisfacer las expectativas (o, siguiendo a Louis Marin, los deseos) de los lectores. Así, para tomar un solo ejemplo, la estampa final del *Juan Moreira* captura de modo sintético el episodio que se convertirá en símbolo de las narrativas ulteriores del moreirismo: el “ajusticiamiento” de Moreira por la espalda, cuando este estaba a punto de sortear el muro que lo dejaría en libertad [Ver figs. 9-10]. Como se recordará, ese es el momento elegido por Leonardo Favio para cerrar su versión filmica del *Juan Moreira* de 1973. Momento inolvidable: el pasaje del folletinista al cineasta reafirma el sentido ilustrativo, emblemático y dramático de la escena. Que la imagen de esa escena final transite incólume del folletín a su versión filmica –es decir, que se inserte en dos versiones si no opuestas, sí notoriamente divergentes– es no solo indicio del potencial poder de la imagen, sino también de una concepción artístico-literaria en la que esta cobra un rol significativo²⁰. Como ocurría con los avisos y publicidades que desde hacía ya un par de lustros distinguían las

20 Resulta oportuno observar que esta imagen final del folletín, la del ajusticiamiento, no fue incorporada a las ediciones librescas posteriores.

páginas de los periódicos, las imágenes en prensa –y en particular, las destinadas a ilustrar un relato ficticio, en la tradición del *magazine*– refrendaban la ampliación de los límites de consumo, procurando un alcance popular (proto-masivo) de los impresos (y, desde luego, de sus subproductos, como el folletín).



Fig. 9. *La Patria Argentina*, 7 de enero de 1880. Anteúltima entrega de *Juan Moreira*, ilustrada.



Fig. 10. *Juan Moreira* ilustrado. Ampliación.

La historia del folletín es la historia de la entrada de la literatura en la prensa y también la de la mediatización del discurso literario, cuyos principios narrativos y estéticos se vieron conmovidos por los avances tecnológicos de la imprenta y de la industria cultural. En ese marco, las técnicas de reproducción de imágenes resultaron sin dudas un impulso decisivo en la ampliación de los componentes gráficos de la lectura, y en particular, avanzado el siglo, de la lectura periódica. A los dioramas, daguerrotipos, estereoscopios que dominaron la primera parte del periodo, siguieron la fotografía (sistema de negativo-positivo), el kinetoscopio, el cinematógrafo²¹. En este sentido, el título de este apartado no es sino una referencia implícita al pionero trabajo de Flora Süssekind, *Cinematógrafo de letras* (1987), que procuró leer el impacto de las nuevas técnicas en el marco de la modernización literaria brasileña. Si bien, por un lado, en 1880, en Buenos Aires estas tecnologías apenas si formaban parte de las noticias de la prensa (el proceso que va del calotipo a la fototipia ganará espacio recién en la década siguiente)²², por el otro,

21 La primera foto obtenida por daguerrotipo data de 1845, y corresponde al ex gobernador de Salta Miguel Otero (1790–1874), tomada por el retratista norteamericano John A. Bennet. Un siglo después, el coleccionista e investigador Julio Riobó halló la fotografía en un anticuario de Buenos Aires. (Cfr. *Daguerrotipos y retratos sobre vidrio en Buenos Aires, 1843-1873*). Hoy se resguarda en el Museo Histórico Nacional.

22 Las primeras publicaciones en utilizar el sistema de reproducción fotomecánica fueron *La Ilustración Sud-Americana* (en 1894), y luego

las estampas que acompañaron a los folletines criollos de Gutiérrez en *La Patria Argentina* indican que la “visualización imaginaria” –resultado del ingreso de la imagen en el texto– había alcanzado entonces un alto grado de aceptación y de demanda.

Con el auge del formato *magazine* –cuyo epítome en el Río de la Plata fue, como se sabe, *Caras y Caretas* (1898–1939)–, el dispositivo folletín se expandió más allá de los zócalos de los diarios, fusionándose con otros dispositivos –principalmente, icónicos– y ampliando, en consecuencia, no solo sus límites formales sino también sus alcances entre el público lector. Las “reconstrucciones fotográficas” de las grandes escenas novelescas locales que ofrecía el semanario de Eustaquio Pellicer y Fray Mocho, como las de *Juan Moreira* (1903) y *Amalia* (1904), por ejemplo, demuestran la continuidad –vía imagen e imaginario– entre relato melodramático y “atracción” visual²³. Por sobre dicha continuidad, hay no obstante un aspecto de distancia insoslayable: las imágenes se imponen (materialmente) a la tipografía. En el formato *magazine*, las ilustraciones se multiplican

Buenos Aires. Revista Semanal Ilustrada, La Revista Moderna, e Instantáneas Argentinas. La más longeva, y de rotundo éxito, fue *Caras y Caretas* (1898). Ver, respecto del desarrollo histórico de la fotografía en Argentina, Verónica Tell (2019); y respecto de las técnicas reproductoras de imágenes en el siglo XIX y de las ilustraciones ficcionales en *Caras y Caretas*, el trabajo de Sandra Szir (2009: 109-139), del cual tomamos prestada la idea de “visualización imaginaria”.

23 No casualmente *Caras y Caretas* reproduce la escena del ajusticiamiento, en el primer caso, y el inolvidable episodio en el que María Josefa Ezcurra apoya su mano en el muslo herido de Eduardo Belgrano, en el segundo. La primera se publicó en la sección “Episodios policiales” del número 235 (abril de 1903); las escenas de *Amalia* aparecieron, bajo el título de la novela, en el número 294 (mayo de 1904). (Ver, al respecto, los comentarios de Geraldine Rogers, 2008: 191 y ss.). Utilizamos la noción de “atracción” siguiendo los argumentos de Andrea Cuarterolo (2013), es decir atracción en sentido de efecto espectacular, *shock* (visual) causado en el espectador a partir de recursos ópticos como el relieve, la tridimensionalidad (estereoscopia) o el movimiento (kinetoscopia, cinematógrafo).

y conviven con la técnica del fotograbado. Al *numen* de la pintura –su captación en un instante inmóvil de la historia, según una clásica formulación de Roland Barthes (1989)–, la fotografía añade ahora su pretensión documentalista. Y allí, evidentemente, empieza otra historia.

Bibliografía

Alain, V. (2011). “La mise en page du quotidien”. En *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*. Paris, Nouveau Monde éditions, 865-878.

Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Notas sobre fotografía. Buenos Aires, Paidós.

Brake, L. and M. Demoor (Ed.) (2009). *The Lure of Illustration in the Nineteenth Century. Picture and Press*. London and New York, Palgrave Macmillan.

Cachin, M. F., D. Cooper-Richet, C. Parfait et J. Y. Mollier (Dir.) (2007). *Au bonheur du feuilleton. Naissance et mutations d'un genre (Etats-Unis, Grande-Bretagne, XVIIIe–XXe siècles)*. Paris, CREAPHIS éditions.

Chartier, R. (1994). “De la historia del libro a la historia de la lectura”. En *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid, Alianza, 26-45.

Cuarterolo, A. (2013). *De la foto al fotograma: relaciones entre cine y fotografía en Argentina (1840-1933)*. Montevideo, CdF Ediciones.

Díaz, J. L. (2011). “Avatars journalistiques de l'éloquence privée”. En Kalifa, Dominique, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant. *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*. Paris, Nouveau Monde éditions, 695-715.

- Fritzsche, P. (2008). *Berlín 1900. Prensa, lectores y vida moderna*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Goldgel, V. (2013). *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Laera, A. (2004). *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires, FCE.
- Mallarmé, S. (1895). "Le Livre, instrument spirituel". *La Revue blanche*, Tome IX, Deuxième Semestre, 33-36.
- Marin, L. (1993). *Des pouvoirs de l'image*. Paris, Ed. du Seuil.
- Martín Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona-México, Ediciones G. Gili.
- Meyer, M. (1996). *Folhetim. Uma história*. São Paulo, Companhia das Letras.
- Molina, H. B. (2011). *Como crecen los hongos. La novela argentina entre 1838 y 1872*. Buenos Aires, Teseo.
- Moyer, S. (2016). "Mallarmé y la organización formal del libro". *Infolio*, 7. Disponible en línea: <http://www.infolio.es/articulos/moyer/mallarme.pdf>
- Navarro Viola, J. (1897). *Anuario de la prensa argentina*. Buenos Aires, Coni.
- Pas, H. (2018). "Eugène Sue en Buenos Aires. Edición, circulación y comercialización del folletín durante el rosismo". *Varia Historia*, 34, n° 64, 193-225.

- . (2020). “Crímenes célebres. Folletín, lectura popular y magazine en la prensa argentina del siglo XIX”. En José Maristany... [et al.], *Literaturas de la Argentina y sus fronteras: tensiones, disensos y convergencias* (Actas del XX Congreso Nacional de Literaturas de la Argentina), tomo II. Buenos Aires, Teseo, 167-182.
- . (2021a). “Crímenes ilustrados. Folletín e imaginario visual en la prensa rioplatense, 1846–1880”. *Bibliographica*, Vol. 4, núm. 2, 15-44.
- . (2021b). “Os Mistérios de Paris em Buenos Aires. O espetáculo da leitura popular”. *Livro. Revista do Núcleo de Estudos do Livro e da Edição*, 9/10, 135-157.
- Queffélec-Dumasy, L. (1989). *Le Roman-feuilleton français au XIXe siècle*. Paris, PUF.
- . (1999). *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836–1848)*. Grenoble, ELLUG.
- Rivera, J. B. (1968). “El folletín, Eduardo Gutiérrez”. EN AAVV. *Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, CEAL.
- Rivera, J. B. *El folletín y la novela popular*. Buenos Aires, CEAL, 1968.
- Rogers, G. (2008). *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*. La Plata, UNLP.
- Sachsman, D. B. and D. W. Bulla (Edits.) (2013). *Sensationalism: Murder, Mayhem, Mudslinging, Scandals, and Disasters in 19th-Century Reporting*. New Brunswick and London, Transaction Publishers, New Jersey.