

¿ORALIDAD Y *LITERATURA DE CONSUMO*
EN LA NOVELA GRIEGA ANTIGUA?:
CARITÓN Y JENOFONTE DE ÉFESO (I)

Máximo Brioso Sánchez
Universidad de Sevilla

Un artículo reciente de M. Fusillo ha vuelto a plantear la identificación de las primeras novelas griegas con una *literatura de consumo* o *popular* (*paralittérature, Trivialliteratur, popular* o *lowbrow literature*). Esta tesis es muy cercana a otra precedente sobre la oralidad de estas mismas novelas. El autor discute el alcance de estas teorías y trata de establecer la caracterización de la *literatura de consumo*, así como, en la prevista continuación de este artículo, se referirá más concretamente a esa supuesta identificación en el caso de la novela griega más antigua.

A recent paper by M. Fusillo has dealt again with the identification of the first Greek novels as *popular literature* (*lowbrow literature, paralittérature, Trivialliteratur*). This thesis is very close to a previous one on orality about these same novels. The author discusses the application of both theories and intends to establish the characterization of *popular literature*, and, in a next issue of this essay, that supposed identification, especially referred to the oldest Greek novels, will be analysed.

I

1.1. El tema del origen de la novela griega antigua es recurrente. Cuando creemos que los especialistas están fatigados de oponer sus diversas teorías y que se nos anuncia una etapa de descanso, reaparece bajo un nuevo aspecto. Esto puede

decirse que sucedió cuando se introdujo en él la cuestión de la oralidad, concretamente con algunas contribuciones de A. Scobie¹, T. Hägg² y, más tarde y ciñéndose de modo particular al texto de Jenofonte de Éfeso, J. N. O'Sullivan³, y lo mismo ha ocurrido con la hipótesis que apunta a los primeros pasos del género como una forma de *literatura popular, de consumo* o, con un nuevo tecnicismo, *paraliteratura (Trivialliteratur)*, o todavía para algunos *literatura de fórmula*. Esta última posibilidad la ha puesto de nuevo en circulación un reciente artículo de M. Fusillo⁴, pero había sido ya sugerida por otros autores y por el mismo Fusillo en trabajos previos⁵. Oralidad y consumo son, en principio, conceptos distintos, apuntando el primero esencialmente a una forma de transmisión, el segundo a una vasta divulgación del producto. Pero ambos son sin embargo también asociables por cuanto la oralidad suele presuponer igualmente una amplia aceptación. Por ello aquí y de acuerdo con nuestra particular finalidad se les tratará, aunque sin confusión, como dos caras de la misma y única moneda.

Conviene dejar claro, pues, que una problemática como ésta, referida a la divulgación, ligada a un enfoque social del género y que parece ser una superación de aquella obsesiva búsqueda de los orígenes, no está en absoluto, como decimos, desvinculada de ésta última, puesto que de algún modo parece proponer, si se acepta que la novela griega nació realmente como un producto de divulgación oral o como *literatura de consumo*, unos oscuros orígenes populares, al menos en la concepción del género como tal producto, incluso como una forma degradada de alguno o algunos géneros previos.

Es nuestra intención entrar en este debate no con ánimo de zanjarlo desde luego, sino de aportar alguna clarificación. Descartaremos primeramente con los mejores argumentos que podamos algunas tesis que nos parecen inadmisibles, discutiendo en un segundo apartado ciertos aspectos del propio concepto de *literatura de consumo*, para centrarnos luego, en la tercera parte, en un caso concreto de

¹ "Storytellers, Storytelling, and the Novel in Graeco-Roman Antiquity", *RhM* 122 (1979) 229-259. Cf. ya anteriormente su libro *Aspects of the Ancient Romance and its Heritage* (Meisenheim/Glan 1969), en particular 22. Cuando se trate de referencias a trabajos ya mencionados, en adelante se dará sólo, si hay más de un título, el año de publicación (si es necesario, con subíndices). Por lo que se refiere a nuestras propias publicaciones que aquí deban ser aludidas, por estar aún alguna en prensa las referencias habrán de ser en ese caso menos escuetas.

² *Narrative Technique in Ancient Greek Romances. Studies in Chariton, Xenophon Ephesius, and Achilles Tatius* (Stockholm 1971), y "Orality, Literacy, and the 'Readership' of the Early Greek Novel", en R. Eriksen, ed., *Contexts of Pre-Novel Narrative* (Berlin-New York 1994) 47-81.

³ *Xenophon of Ephesus. His Compositional Technique and the Birth of the Novel* (Berlin-New York 1995).

⁴ "Il romanzo antico come paraletteratura? Il topos del racconto di ricapitolazione", en *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino*, a cura di O. Pecere e A. Stramaglia (Università degli Studi di Cassino 1996₁) 47-67.

⁵ "Letteratura di consumo e romanzesca", en G. Gambiano et al., eds., *Lo spazio letterario della Grecia antica*, I.3 (Roma 1994) 233-273, y, aún posteriormente pero más de pasada, en "Modern Critical Theories and the Ancient Novel", en G. Schmeling, ed., *The Novel in the Ancient World* (Leiden-New York-Köln 1996₂), en particular 288-293.

aquel tipo de despropósitos, y, por fin, insistir en un punto que se nos antoja esencial y que es la posición muy particular y por lo general mal entendida de Jenofonte de Éfeso y en su usual emparejamiento con Caritón.

En lo que sigue haremos también, de pasada, referencias a relatos modernos y algunas particulares alusiones a una situación literaria que para nosotros por muy diversas razones guarda un cierto paralelismo, salvadas todas las diferencias, con la antigua que nos interesa aquí: la novelística inglesa del siglo XVIII y comienzos del XIX. Esperamos que no se nos acuse de confundir de modo absurdo ambos momentos, ni literaria ni menos históricamente, pero las concomitancias que observamos nos parecen suficientes para que creamos que una siempre prudente comparación sea útil y esclarecedora. Incluso las mismas diferencias también pueden llegar a serlo. No tratamos con ello de proceder, sin embargo, a un análisis de literatura comparada, sino simplemente de aprovechar ciertas enseñanzas de otro caso mejor conocido y aplicarlas en la medida de lo posible y con toda la cautela necesaria a éste otro, el de la naciente novela griega, cuyas dimensiones y formas de divulgación se nos escapan o son sólo materia conjeturable.

1.2. En el fondo de esta cuestión hay naturalmente un tema de primera importancia: el del público receptor. Sobre el público en general como receptor del texto literario, en particular de la novela, y sobre el público concreto de la novela griega antigua se ha escrito mucho en estos últimos años⁶. Del tipo de lector que suponemos para el género novelesco en Grecia trataron ya B. E. Perry (cf. § 1.4) y Hägg, éste sobre todo en su artículo citado de 1994, y con un fondo de razón indiscutible: el género ofrece planteamientos técnicos, de contenidos, etc., muy distintos en su evolución y no hay la menor duda de que el tipo o tipos a que respondieron sus lectores también evolucionaron. Y empleamos intencionadamente esta ambigua expresión disyuntiva porque se reconocerá fácilmente que hablar de un *tipo de lector* es un punto peligroso. Incluso en el caso de que una clase de relatos esté, desde las pretensiones del autor, destinada a un público concreto (como *intended readers*, *intended readership*), éste en la realidad pierde necesariamente esa supuesta homogeneidad (como *actual readers*)⁷. Podrá poseer muy diversos subconjuntos con intereses dispares, si bien es presumible que entre esos subconjuntos existan puntos de atención más o menos comunes. Los hechos son siempre más complicados de lo que un examen superficial puede revelar y, en el caso de la com-

⁶ Sobre este tema y el debate en torno a él puede verse el útil resumen de C. Ruiz-Montero en su contribución "The Rise of the Greek Novel", en Schmeling (citado en n. 5), sobre todo 82-85.

⁷ Quien más y mejor ha trabajado sobre esta distinción ha sido sin duda E. L. Bowie (en Schmeling —cf. n. 5—; véase luego n. 31). Pero los matices posibles y siempre reinterpretables entre conceptos teóricos como *intended reader*, *implied reader*, *narratee*, *model reader*, etc., nos llevarían demasiado lejos y no pueden plantearse aquí. Un meritorio, pero, sin embargo, desorientador resumen definitorio de estos términos puede verse en el excelente *A Glossary of Contemporary Literary Theory* de J. Hawthorn (London-New York 1992), s. v. "Readers and reading". El intento de fijar con algún rigor estos y otros términos por parte de A. Marchese y J. Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (Barcelona 1997), nos parece bastante más endeble.

posición del público literario, no decimos nada nuevo si afirmamos que, si referido al futuro, es un fenómeno bastante imprevisible y, si al pasado, no siempre bien definible.

Cuando un texto asume, explícita o implícitamente, una función didáctica, o, de modo más concreto aun, como no es raro en la narrativa, un fin didáctico-moral, quizás los límites de ese público puedan precisarse más, pero sin que podamos ir mucho más allá de lo que sea atribuible al concepto que el autor pudo tener de su público como destinatario ideal implícito o explícito⁸ de sus adoctrinamientos. Así, en un caso como el de las novelas de Jane Austen, que nos parece oportuno para nuestro tema, sobre todo por su carácter de *corpus* muy limitado y en cierto modo cerrado, es hipotética e ingenuamente admisible que su público primario fuese, por ejemplo, un conjunto de jovencitas de cierto nivel social a las que se dictan reglas de conducta. Unas reglas de conducta que son claramente equiparables en su última finalidad a las que proporcionaban ciertos manuales de la época como *An Enquiry into the Duties of the Female Sex* de Thomas Gisborne (1796), salvada, si se quiere, la distancia de unos pocos años. Pero, como es natural, esta lección moral tiene otros niveles (el modelo del caballero y su propia conducta, la reprochable actitud de ciertas personas de edad, etc.) y no tiene nada de sorprendente que desborde aquel restringido conjunto. Es una idea bastante extendida la de que la novela inglesa previa a Walter Scott fue o al menos corrió el riesgo de llegar a ser un reducto típico de escritoras y lectoras y que Scott “masculinizó” el género, pero esto no deja de ser una generalización que, como tantas otras, ofrece resquicios suficientes a la crítica como para que no pueda realmente afirmarse en serio nada parecido. Pero la propia Austen no nos presenta sólo un tipo femenino de lector; de sus textos también se deduce la existencia de un público masculino y quizás tan impresionable como el Sir Edward Denham de *Sanditon*.

1.3. Por lo que se refiere a la novela griega, su público es para nosotros un profundo y problemático misterio, por más que poseamos ciertos indicios que aportar a la polémica. Y apenas es de esperar desde luego que podamos decir nosotros nada nuevo sobre él. Por lo demás, plantea muy diversas cuestiones, algunas de las cuales podrán ser mencionadas, mientras que otras serán dejadas de lado en la medida en que o efectivamente no tengamos nada que decir sobre ellas o nos parezcan aun más oscuras o de importancia menor. No entraremos aquí, por ejemplo, en el tema del supuesto público juvenil, que sugiriese Perry, y sólo parcialmente en el de otra hipotética audiencia básicamente femenina, sobre la cual se ha escrito quizás demasiado en proporción a la información de que disponemos. El número de mujeres suficientemente ilustradas como para poder leer de modo satisfactorio la mayoría de esos textos debió ser sin la menor duda inferior al de los lectores masculinos. La situación era indiscutiblemente muy distinta de la del público de la novela

⁸ En el sentido de *narratee* o *narratario* estricto: cf. G. Prince, *A Dictionary of Narratology* (Aldershot 1988).

inglesa de fines del XVIII y comienzos del XIX, cuando en ciertos niveles sociales (aquellos para los que más especialmente parecen haberse escrito esos relatos) la mujer recibía una instrucción suficiente. Incluso las señoras escritoras como Burney o Radcliffe, mucho menos la señorita Austen, pudieron tener quizás prioritariamente en mente un público de lectoras, lo que en buena ley no significa que su público real tuviese en ellas su núcleo principal. Pero aun más difícilmente Caritón o Aquiles Tacio.

Un ejemplo reseñable de la ligereza con que a veces se ha operado en este terreno concreto, en el afán de aprovechar cualquier tipo de indicio, es una frase de N. Holzberg como ésta: “Furthermore, the genre’s readership probably also comprised one particular group whose interest in the novel may be inferred from Antonius Diogenes’ dedication of *The Wonders Beyond Thule* to his sister: the female audience”⁹. Que determinados aspectos de las novelas pudieran atraer un cierto interés femenino es perfectamente aceptable, como en sentido amplio afirma también Holzberg, pero un tipo de lectora representado precisamente por la erudita hermana de Antonio Diógenes debería tenerse por un caso demasiado especial como para convertirse en un argumento de más amplio alcance. Y lo mismo cabe decir del alegado sentimentalismo, como si este aspecto literario no pudiese ser atractivo por igual para un público masculino. Richardson en su portada de las primeras ediciones de *Pamela* se refirió prudentemente a todos los jóvenes y no sólo a las damas¹⁰. E igualmente se puede responder ante una idea como la de que precisamente un ideal de mujer como el representado por las heroínas novelescas cumpliría mejor las expectativas de lectoras que de lectores, puesto que esa idealizada figura femenina puede ser el producto más atractivo justamente para un público masculino. Criaturas deliciosas como Elisabeth Bennet, Emma Woodhouse o Anne Elliot siguen siendo a los ojos y al espíritu de lectores varones señuelos estupefactos de los relatos de Jane Austen. Del mismo modo se ha pensado en el estímulo de un público básicamente femenino para la creación y expansión de la novela llamada “gótica”, como si “the beauty of the Horrid” fuese sólo disfrutable por las damas del tiempo. Espíritus impresionables abundan en ambos sexos y, además, ¿no es quizás más atractiva para los varones la figura de una heroína acosada tan típica de esos relatos? Si para las jovencitas y damiselas de aquella época podía ser morbosamente gratificante, como para la Catherine Morland de Jane Austen, identificarse con ella, también existe un morbo varonil que se imagina una linda víctima a la que acosar o a la que salvar. Lo mismo se ha afirmado incluso de las novelas de caballería, sin duda con idéntica falta de certidumbre. Debe tener alguna razón Hägg sin embargo cuando afirma que de hecho la novela pudo ser el primer

⁹ Citamos por la versión inglesa de su libro, revisada y ampliada respecto al original alemán (*Der antike Roman. Eine Einführung* [München-Zürich 1986]): *The Ancient Novel. An Introduction* (London-New York 1995) 35.

¹⁰ “Published in order to cultivate the principles of virtue and religion in the minds of the youth of both sexes”: tenemos delante el facsímil de la edición decimocuarta (London 1801).

género que penetró en los hogares, ya fuese para la lectura individual o en grupo y que podemos ver en ello un signo de que debió interesar también a las mujeres. Pero esto no debe llevarnos a suscribir que “it is tempting to think of the novel as the first great literary form to have had its main support among women”, o esta otra afirmación: “If we examine the ideals it expresses, we shall find our theory of a predominantly female audience at least partly confirmed”, y con argumentos añadidos como el de que las figuras más descollantes de algunas de las novelas (no de todas por supuesto) sean mujeres¹¹. Si dejamos de lado el relato de Heliodoro, que plantearía en este punto muchos problemas por su complejidad, sólo el de Caritón parece cumplir con decisión ese supuesto. Y Caritón ofrece muchos otros aspectos en los que no ha sido seguido por la corriente que mejor conocemos del género. La importancia de la mujer en algunas novelas puede tener otras razones, como simplemente el mayor peso que llega a ocupar en la sociedad del tiempo, sin que se nos olvide su atractivo precisamente, como hemos dicho, para un público de lectores masculinos. Por ese camino, en fin, corremos el riesgo de acceder a algunas otras hipótesis, como la de que los nombres de los novelistas pudieran no ser sino un modo de encubrir a escritoras, de lo cual no hay la menor prueba.

1.4. Sea como sea, no podemos dejar de sorprendernos de que ciertos estudiosos se aventuren sin demasiadas precauciones a definir un público tan hipotético como es para nosotros el de la novela griega antigua. Una indagación en la que además suelen mezclarse confusamente los niveles sociales y los literarios. Y es que creemos que deberían distinguirse los conocimientos que tengamos sobre la misma época también por otras fuentes, que puedan proporcionarnos información sobre el público lector, de aquellos basados sobre todo en un examen interno de los textos.

La filología tradicional dio por sentado, como nos recuerda Hägg, que la novela griega fue un género destinado a un público popular: “The genre in itself was of no interest: simple in form, lacking deep and original ideas, obviously aimed at a popular audience...” (1983, 81). Ésta era aún en fin de cuentas la posición de Perry, que hoy puede tener la relativa disculpa de su carácter pionero. Perry pensó en un público de bajo nivel en perfecta correspondencia con unos primeros autores a los que aplica en diversos momentos de su libro el término “naïve”¹². Así, escribe en un párrafo claramente definatorio de su pensamiento sobre esta primitiva novela griega: “The serious Greek romance had originated with naïve authors who were of small understanding, and whose moral sentiments, like those of Richardson, were narrowly conventional and jejune. They were not addressing themselves to educated readers whose sense for ethical values would be cultivated and discriminating; and, apart from that, they had no such positive and absorbing interest in morality and problems relating to the conduct of life as did most English writers in

¹¹ *The Novel in Antiquity* (Oxford 1983) 95 s.

¹² *The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of their Origins* (Berkeley-Los Angeles 1967).

the eighteenth century. Virtue, or heroism, for those obscure Greek romancers was usually a negative quality, meaning little more than sexual respectability, conformity to middle-class *mores* generally, and the heroic(?) readiness on the part of lovers to give up and commit suicide whenever external circumstances seemed to triumph over their struggles... What interested the early Greek romancer positively, the inspiration that moved him to write, was not a moral problem, as it was primarily with Richardson, nor the artistic exhibition of ethical qualities, as in much of the higher literature of antiquity, but a sentimental ideal centering about young love and the sensational buffetings of Fortune that interfered with its realization and prolonged the dramatic suspense” (117 s.). Esa primera etapa, que como tantos otros califica de “presofística”, sería radicalmente distinta de la siguiente etapa, y es evidente que para Perry posee las notas menos atractivas imaginables. En consonancia con esta caracterización, sus autores y su público se mueven en un tan pobre nivel que no sería muy distinto del de nuestra *novela rosa*, o, de otro modo, de un género perfectamente encuadrable hoy como *literatura de consumo*, casi tan despreocupado de un serio didactismo moral como alejado de unas aceptables inquietudes literarias. Y, si nos preguntamos de qué datos partió Perry para llegar a estas conclusiones, apenas podremos decir sino que de su apreciación subjetiva de la novela.

Por ello hoy prácticamente todo esto debe sonarnos a ideas trasnochadas, a herencia del desdén que arrastró la filología hasta muy avanzado nuestro siglo ante un género que aparentemente se apartaba del venerable cauce de la literatura antigua más respetable. Una prolongación, si se quiere, del silencio, cuando no del admirable desprecio, por parte del academicismo de rétores y literatos de época imperial, para los que la novela, si les era conocida, no representaría sino una producción plebeya. Esa opinión, antigua y seguramente recuperada por autores como Perry, ignora la densidad de valores éticos que hay en ella ya desde Caritón. El tema del amor concretamente, que para Perry es central, no es un hecho aislable, dissociable de una concepción moral que se remonta, en una primera etapa reconocible, a la Comedia Nueva.

También es evidente que resulta muy arriesgado hacer descansar la propia opinión sobre una cita tan traída y llevada, además de aislada e incierta, como la de Filóstrato referida al supuesto novelista Caritón como hace Perry: “The writing of that ideal kind of romance in prose, at least in the early stages of its practice, was left to authors who were nobodies (as Philostratus says of Chariton), and of these and their readers in the Greek-speaking world there were many” (89). Pero sobre estas bases del supuesto carácter plebeyo de las primeras novelas es como Perry establece precisamente su diferenciación entre las dos etapas del género: “They may be called the presophistic and the sophistic, respectively, in order to indicate their historical sequence; but since the difference between the two kinds is due less to the age in which they appear than to the mentality and educational background of the authors themselves, and the class of readers for whom they wrote, it follows

that romances of the presophistic type (or the non-sophistic), may be produced in the same age as that in which the sophistic type is coming to the fore, as they were in the second century after Christ” (109). Un dato este último que deberemos recordar después (§ 4.5), la posible contemporaneidad de textos diversos de uno y otro tipo y que sin duda, esta vez sí parcialmente de acuerdo con las palabras de Perry, tiene mucho que ver con las clases del público novelesco. Y es que un género que se desarrolla durante varios siglos y que en sus textos muestra cambios notables pudo tener diferentes tipos de público con el paso del tiempo. Pero esta diversidad de públicos puede darse de modo simultáneo, habida cuenta de que las variedades del mismo género también pueden serlo.

Pero la reiteración de opiniones como las ya citadas de Perry, por lo que se refiere al público, sorprende más viniendo de un autor posterior, mucho mejor informado y siempre ponderado como Holzberg. Éste ha expresado con extrema claridad el tipo de literatura que –según él– debió representar la novela griega. Ya en una primera aproximación la compara con “the television serials and dramas designed solely to entertain –some commanding an audience as large as the readership of penny-dreadfuls or romantic novelettes”, con el natural dato añadido de que “the greater part of the viewing public that consumes this type of entertainment is probably unaware that the literature of ancient Greece, which is generally thought of as high-brow in content and edifying rather than entertainment, could offer readers in many respects remarkably similar...” (1).

Holzberg se plantea luego el problema del público de un modo acorde con ese su primer esbozo de la cuestión y tomando también a todas luces demasiadas premisas por demostradas: “Given the similarity between the surviving novels of antiquity and modern popular literature, and given the fact that the genre is neither discussed by ancient theorists nor can be seen to have had any appreciable influence on other literature of late antiquity, we could be led into thinking that we must picture the novel’s reader as someone of little learning and accordingly low social standing. We could also substantiate this assumption by pointing out that in the Hellenistic period, and even more so in Imperial times, illiteracy amongst the lower classes was considerably reduced”. No obstante, ha de admitir que nuestro conocimiento de la división de las capas sociales del tiempo sigue siendo precaria (y sobre todo respecto a sus posibilidades culturales, cabe añadir), pero ello no le impide concluir, creemos que razonablemente, si bien con una apreciable desviación de lo dicho antes: “Only this much can be said with any degree of certainty: the number of people who were able and could afford to read a book purely for entertainment was still quite small and comprised for the most part members of the upper and middle classes” (33 s.). Lo que en el caso de la novela podría confirmarse con el dato entre otros de la calidad material de los papiros novelescos, un tema que tocaremos luego (§ 1.11 s.).

1.5. Ahora bien, hablar sobre *literatura popular* o *de consumo* en el mundo antiguo es extremadamente arriesgado. No podemos por supuesto recurrir a esta-

dísticas (incluso las cifras de textos papiráceos pueden ser poco expresivas en este nivel). En todo caso, apenas cabría hablar de *paraliteratura* cuando se trata de libros, con una divulgación siempre restringida. Seguramente deberíamos limitarnos al teatro, en sus diversos estratos, y entender como *de consumo* los diferentes géneros dramáticos, que podían reunir cientos y sin duda incluso millares de espectadores. A este respecto, desde el punto de vista de determinados autores hubo momentos en que se produjo una cierta teatrocracia, al amparo de este carácter masivo del espectáculo, que debió influir en los escritores. Platón alude a ello alguna vez (*Lg.* 700c-d y 701a) y Aristóteles (*EN* 1453a35) se refiere a los finales felices impuestos por la presión del público hasta en la tragedia, en paralelo evidente con los de la comedia de su época (la *Mese*) y de lo que ya existían antecedentes bien conocidos en el *corpus* eurípideo: son los casos de *Ión* o *Hélena*, el segundo texto ya con el dichoso reencuentro de dos esposos que tanto se va a reiterar en la novela más tarde. Pero éstas son notas sueltas y provenientes —el caso de Platón es muy claro— de críticos de esa presión popular que denuncian, lo que no quita para que realmente en un espectáculo masivo como era el teatral de entonces esa presión pudiese llegar a ser muy poderosa. Como ha dicho un estudioso del tema¹³, “the fact that Athenian drama was staged at festivals organized by the state proves that it was entertainment designed for a ‘popular’ and not an élite audience” (35).

Pero en la literatura antigua no cabe imaginar nada semejante fuera del teatro o, en todo caso, de cualesquiera otras manifestaciones literarias orales. Y nada comparable al reflejo de lo que pudieron ser los gustos de amplias masas, por ejemplo, en la cerámica ática. Ateniéndonos a las palabras de un experto en el tema, leemos lo que sigue en un trabajo de R. F. Sutton: “More than thirty thousand painted Attic vases survive from the seventh through the fourth centuries, apparently only a small proportion of the original production... This quantity indicates that we are considering a popular art that is comparable in relative scale to contemporary mass-market media”¹⁴.

De hecho, cuando se habla de *literatura popular* o de masas en fechas anteriores al uso de la imprenta e incluso todavía previas a sus avances técnicos en el siglo XVIII y comienzos del XIX, debemos ser siempre muy cautos. Hay que acudir a un fenómeno como la *literatura de cordel* (*littérature du colportage*) para encontrar un arte de masas, según lo entendemos hoy, y eso porque sabemos que los *pliegos de coplas* tuvieron tiradas nutridas para la época y porque a la vez, sobre todo desde más o menos 1570, gran parte de sus contenidos se inclina hacia gustos y lenguaje claramente populares. La variopinta *literatura de cordel* engloba-

¹³ P. Walcot, “Aristophanic and Other Audiences”, *G & R* 18 (1971) 35-50. Walcot encuentra equivalentes del público de la Comedia Antigua concretamente en el del multitudinario del fútbol actual o en el de la británica “Christmas pantomime”. Y establece jugosas comparaciones con el público del drama isabelino.

¹⁴ “Pornography and Persuasion on Attic Pottery”, en *Pornography and Representation in Greece and Rome*, ed. by A. Richlin (New York-Oxford 1992) 4.

ba decenas de géneros, incluidos los derivados de piezas teatrales y desde luego los piadosos, pero su éxito siempre debe tenerse en cuenta que dependió durante siglos no sólo del carácter efímero y barato de la gran mayoría de sus materiales y textos, sino de su estrecha dependencia de la divulgación oral¹⁵ y, si se nos apura, del complemento gráfico representado en ocasiones por el cartelón o el grabado que a partir de cierto momento fueron típicos del *pliego de cordel*. Los *pliegos (livrets bleus)* fueron un fenómeno bien distinto del libro y admitían no sólo esa rica variedad genérica sino muy diversos niveles de calidad¹⁶. Y no obstante sus tiradas siguieron siendo bajas en los primeros siglos, a lo sumo de unos 3000 ejemplares.

Por lo que se refiere a las ediciones de libros de las que tenemos noticias en los siglos XVI y XVII, no debieron pasar de un número bastante limitado de ejemplares y en buena parte eso precisamente explica que ciertos textos de éxito fuesen reeditados con llamativa frecuencia. Y los de mayores cifras suelen ser libros de devoción y los que recogen piezas teatrales, o los de carácter escolar o francamente utilitarios. En España suelen citarse como textos de grandes tiradas por edición los 1200 ejemplares de las *Instituciones* de Nebrija y, dentro del ámbito literario, los 2000 del *Psalteri* del catalán Francesc Eiximenis¹⁷, de suerte que para entender la situación de los autores del tiempo ha de tenerse en cuenta como bastante determinante su dependencia durante los siglos XVI y XVII mucho más del mecenazgo que del mercado editorial. Y todavía en la Inglaterra del XVIII que una tirada subiese hasta los 4000 ejemplares suponía un enorme éxito¹⁸. Y por poner el ejemplo de un género aparentemente tan divulgado como fue el de caballerías, éste no tuvo la lectura masiva o popular que algunos han pretendido: sus lectores eran por lo general hidalgos y cortesanos. M. Chevalier suma 267 ediciones de tales libros entre 1501 y 1650 en España, la mayoría anteriores a 1600, puesto que esta afición se redujo considerablemente en el siglo XVII, y concreta: "...Estas cifras representan la más amplia producción literaria del Siglo de Oro por lo que es de la novela: únicamente sufrirían la comparación las cantidades de ediciones que ha de alcanzar la llamada novela cortesana en el siglo XVII"¹⁹. Chevalier califica efectivamente esa divulgación de las novelas caballerescas como de "éxito de una produc-

¹⁵ Cf. A.-M. Boyer, *La paralittérature* (Paris 1992) 50.

¹⁶ Véase la atractiva obra del ya desaparecido J. Caro Baroja *Ensayo sobre la literatura de cordel* (maneja la reedición del "Círculo de lectores" [Barcelona 1988]). Las pp. 87-89 ofrecen un catálogo de los "géneros" en verso y prosa. Un libro fundamental y mucho más sistemático, aunque más circunscrito al verso, es el de M. C. García de Enterría *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco* (Madrid 1973). Sobre el público lector véanse especialmente las pp. 131 ss.

¹⁷ Cf. R. García Cárcel, *Las culturas del Siglo de Oro* (Madrid 1989) 133 s.

¹⁸ Cf. R. D. Altick, *The English Common Reader* (Chicago 1957) 49 s.

¹⁹ *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII* (Madrid 1976) 67. Cf. otros trabajos de interés sobre el tema como el de D. Eisenberg, "Who Read the Romances of Chivalry", en *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age* (Newark 1982) 89-110, y, con carácter más general, K. Whinnon, "The Problem of the 'Best-seller' in Spanish Golden-Age Literature", *Bulletin of Hispanic Studies* 57 (1980) 189-198. También pueden extraerse interesantes datos de T. J. Dadson, *Libros, lectores y lecturas. Estudios sobre bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro* (Madrid 1998), en particular sobre los inventarios de librerías del tiempo y precios de los libros.

ción de masas” (69), pero, cuando responde a la pregunta de la entidad de su público, no tiene muchas dudas al respecto. Tales prosas fueron, como ya hubo de reconocer Rodríguez Marín, “lectura privilegiada de los caballeros” (70 s.), tal como en otros países europeos, frente a quienes erróneamente han creído en una literatura de carácter y divulgación popular, y esto para un tiempo en que tales lecturas eran muy costosas y el analfabetismo sí era un fenómeno masivo²⁰ y en el que alguna propuesta sobre lecturas más o menos públicas está condenada a no tener pruebas de peso (89 ss.). Esos hidalgos y nobles lectores lo son tanto durante el reinado de Carlos V como durante el siguiente de Felipe II y, cuando ellos pierden interés, pierde “popularidad” el género y sus ediciones caen en picado²¹.

Una conclusión razonable es que una literatura de tipo auténticamente popular, si dejamos de lado sus manifestaciones orales, está estrechamente ligada a la producción masiva, *industrial*, típica precisamente de una era que se inicia bastante más tarde. Por tanto, una comparación como ésta que claramente se deduce de un texto de Holzberg que citábamos anteriormente (§ 1.4) es por lo menos muy desorientadora.

1.6. Pero aun hay más. Puestos a imaginar, una conjetura puede convertirse fácilmente en afirmación. Así, cuando el mismo Hägg describe cuál debió ser el público lector de la novela: “Between the Greek top stratum of the cities, chiefly consisting of high officials and officers, and the large indigenous mass of workers and farmers, free or slaves, there was the comparatively well-to-do middle class which is of most interest to us in this context: merchants, civil servants (bureaucracy developed rapidly), lawyers, teachers, doctors, engineers, and so forth, either Greek and Hellenized Macedonians or (in increasing numbers) Hellenized orientals” (1983, 84). Este público, debe deducirse del texto de Hägg, es aquel tipo de población que, sin llegar al nivel de ilustración necesaria para que se interesara, en su búsqueda de orientación vital y mental, por el más exigente nivel de la literatura política de carácter utópico, constituía “the mass of security hunters travelled along broader roads than those of moral philosophy, heading for astrology (imported from Mesopotamia), other varieties of belief in fate, or the mystery religions, which promised individual salvation” (86), o, como escribe más adelante, “rootless, at a loss, restlessly searching – the people who needed and welcomed the novel are the same as those who were attracted by the mystery religions and Christianity” (90). Pero, reconocerá igualmente, ese fenómeno de una sin duda amplia divulgación del nuevo género sólo fue posible por una previa extensión de la capa-

²⁰ Como resume Chevalier, “recordemos el analfabetismo en el que viven sumidos la casi totalidad de los aldeanos y la gran mayoría de los artesanos en aquella época. Recordemos que los libros de caballerías son casi todos pesados infolios, relativamente caros, cuya adquisición suponía cierto desahogo económico” (93).

²¹ La afirmación de Caro Baroja de que el libro de caballerías fue en su momento de mayor auge “el folletín de su época” (407) debe entenderse en sus justos términos por tanto. Otra cosa pudo ser su divulgación incluso hasta bien entrado el presente siglo en forma de recortadas y con frecuencia adulteradas ediciones “de cordel”, estudiadas precisamente por Caro Baroja.

ciudad lectora, como un prerrequisito paralelo al que se dio en la Inglaterra del XVIII, de modo que “when in the last part of the second century BC literacy had become more widespread, the possibility of satisfying other needs was there as well”. Incluso “the population outside the big cities, the women, people looking for romanticism and idealism – all now had the opportunity to have their wishes fulfilled”, si bien siempre debemos tener en cuenta alguna debida restricción: ese público imaginado como el de la novela, deseoso de leer “for pleasure and relaxation”, seguía siendo “a small proportion of the population, the comparatively well-to-do stratum of Greek or Hellenized citizens working in the administration, in the professions, or in commerce, and their families; and this is probably an important point in dealing with the novel. This stratum expanded during the Hellenistic period, and literacy seems to have increased within it, notably to include the women. Still one may legitimately ask how many attained such proficiency in reading that they took pleasure in it; it is one thing to be able to function in a society which demands an elementary knowledge of reading and writing for economic and legal transactions and for certain kinds of communication, quite another thing to turn to a book for entertainment in one’s leisure” (90 s.).

Todo esto representa un cuadro en extremo brillante y detallado, pero, efectivamente, hay que tener en cuenta la gran distancia que suele haber, y que hoy podemos comprobar todavía, entre una cierta capacidad de lectura, suficiente para desenvolverse prácticamente en la vida, y un interés por la lectura de textos literarios. Los datos que luego veremos sobre la materialidad de los papiros novelescos (§§ 1.11 s.) nos alejan indudablemente de esta lucida descripción de un supuesto público tan nutrido como bien definido. Por ello agradecemos profundamente a Hägg que en el mismo libro y sólo un poco más adelante matice, de un lado, que la variedad de los textos novelescos de que hoy disponemos apunta a públicos también diversos: “A novel like Chariton’s *Chaereas and Callirhoe* presupposes an audience with a taste for sentimentality; certain fragments, on the other hand, such as those from Lollianus’ *Phoenicica*, indicate that others demanded sexually titillating reading and got their share; violence and exoticism are offered to prospective readers by Xenophon and Iamblichus, and so on”. Y, de otro lado, que no debemos incurrir en la identificación de ese público lector con una clase social determinada, como hiciera ya en cierto momento Schmeling con su “middle-class audience”: hoy debemos hablar –sigue Hägg–, como más recientemente el mismo Schmeling, “of ‘a sentimental group, that is, one which suspends its intellectual judgements and appreciation for reality and adopts a view that events in life are simple’. Such readers may obviously be looked for both in the top stratum of society and in the Hellenistic middle class, the prerequisite is only true literacy, or membership in a group where such literacy is represented” (91).

1.7. Decíamos antes que aquellas dos perspectivas citadas no son fácilmente dissociables. Incluso la primera, la de una creación con vistas a una transmisión y divulgación oral, no se entiende bien si no se concibe una audiencia popular. Esto

tiene especial peso si se piensa en una época esencialmente libresca como fue la helenística, en cuya etapa final debe haber nacido la novela y en la cual es de suponer que oralidad sería prácticamente un equivalente a popular, folclórico, quizás calificable como *de consumo*. Pero para todo esto nos movemos en un terreno muy oscuro, en el que sólo caben hipótesis.

La segunda teoría, en cambio, admite por supuesto, si el hábito de la lectura literaria está suficientemente extendido (no sólo una simple alfabetización), una publicación y amplia divulgación por escrito. Pero lo uno no excluye lo otro, o, dicho en otros términos, una obra literaria publicada y destinada a la lectura puede también divulgarse eventualmente de manera oral, con una lectura ante otras personas distintas del lector, incluso ante un grupo o público²². Claro es que en este caso la oralidad se convierte en un hecho de rango muy secundario. Pero, si el autor ha previsto esta posibilidad, si tal hábito era usual en su comunidad y época, y sobre todo si era previsible una forma de divulgación oral más sistemática, el texto puede mostrar determinados rasgos que lo aproximen a una cierta formalización oral. Para nosotros, faltos de alguna información más directa, estos hipotéticos rasgos serán la única pista atendible. Y esto es justamente lo que han tratado de rastrear autores como Scobie, Hägg y O'Sullivan.

Pero, como evidentemente una solución como la de un lector ocasional para un grupo igualmente ocasional no era la más deseable para cimentar una teoría sobre la oralidad de la novela, se ha propuesto la tesis de ciertos lectores más o menos profesionales, que sí daría mayor consistencia a la oralidad como sustrato del género. Por ello este tema de un posible lector profesional se ha planteado en diversas ocasiones. El mismo Hägg lo aduce tanto en su monografía de 1971 como en su manual citado de 1983. Y así, escribe en el segundo de esos libros: "...We may speculate about one special craft which may have had a crucial role in spreading this kind of literature further down the social scale. I refer to those who made their living by reading and writing for others, the scribes and secretaries, either in public or private service or working in their own employ" (91). Esos profesionales, a los que Hägg asimila incluso el tipo representado por Caritón como "secretario" de un rétor (93), podían ser por tanto divulgadores orales del nuevo género: "The ability to read, and read easily and for pleasure, in a milieu where true literacy was not common, no doubt carried with it the obligation to read aloud to members of the household, to a circle of friends, perhaps even to a wider audience. This would mean that the novel could reach not only below the ruling classes, but also outside the towns and beyond the households of the rich landowners: each village would have had a scribe, in function if not in office" (*ibid.*). Hägg debe reconocer sin

²² García Cárcel constata la existencia de una divulgación oral de la literatura (aparte de los textos *de cordel* y del teatro) en nuestro Siglo de Oro a base de lecturas "en el marco de las distintas formas de sociabilidad de la época: la familia, el viaje, la taberna, el salón..." (138 s.). Y remite a R. Chartier, *Lecture et lecteurs dans la France de l'Ancient Régime* (Paris 1987) para un análisis más amplio del tema.

embargo que “this remains a hypothesis, which however to my mind accounts for the wider circulation of the novel better than the assumption that it was due to professional, itinerant story-tellers” (*ibid.*). Tales “story-tellers” difícilmente habrían practicado la lectura de textos tan extensos, siendo más verosímelmente su campo el de “wonder-stories, or their profane counterparts” (*ibid.*). Pero, como vemos, en estas referencias lo que subyace es un mero intento de imaginar una posibilidad de la que no tenemos el menor indicio y no sólo documental. Sin que haga falta advertir que nuestra desconfianza no apunta a la existencia de profesionales de la letra escrita o incluso de la recitación o la lectura, por ejemplo, para la correspondencia epistolar o para la elaboración de documentos o el relato de cuentos; sino que se refiere en particular a la lectura de textos como las novelas. Nuestro conocimiento del género nos hace recelar de todo lo que no fuese alguna lectura ocasional en ámbitos familiares o muy restringidos en todo caso.

1.8. Pero, como decíamos, una lectura eventual ante otra u otras personas distintas del lector no implica una estricta oralidad. Esa tesis nos podría llevar hasta a catalogar las novelas de Dickens como literatura oral. Lecturas así pueden darse en cualquier época y para cualquier tipo de obras literarias. En esta frontera pudo situarse, por ejemplo, la de Heródoto, que tiene ciertos rasgos que alguien podría definir como tendentes a una comprensión oral. Algo distinto es la existencia de lectores o incluso *story-tellers* más o menos profesionalizados, como ha sido imaginado para el caso de la novela por Scobie y Hägg. Para el primero, dos novelistas concretamente, Caritón y Jenofonte (en realidad se refiere también a Apuleyo y al *Asno* en la versión griega, así como a *Babilonianas* y los fragmentos de Loliano), podrían responder en la redacción de sus textos y muy en particular en ciertos recursos y pasajes (entre ellos los que caracteriza como *recapitulations, summaries* o *resumes*: cf. luego §§ 3.1 ss.) a una técnica de divulgación oral, con materiales que se conocerían precisamente por mediación de *story-tellers* profesionales (1979). Las actividades de éstos coexistirían, ha de reconocer Scobie, con un nivel bastante extenso de capacidad de lectura acreditado para los tiempos en que supuestamente escribían esos novelistas y muy especialmente, como es natural, en las zonas urbanas. Esto podría llevar a la conclusión de que esos textos divulgados oralmente responderían, por contraste con otros *leídos*, a una literatura de tono menor, que hoy llamaríamos *de consumo*. Pero ésta sería sin duda una vez más una interpretación abusiva y no fundada en dato alguno. Según luego discutiremos, Scobie además empareja, como no es infrecuente y creemos que por igual imprudentemente, a los dos novelistas mencionados y no indaga un posible origen distinto de esos recursos citados. La comparación con el caso muy concreto de la antigua novela china, floreciente ya en el siglo XVI y que parece proceder, al decir de la práctica generalidad de sus estudiosos, de una corriente de relatos cortos de divulgación oral, le parece un argumento de peso a favor de su tesis en la novela griega. No obstante, cabría objetar (si los especialistas no nos dicen lo contrario) que esa divulgación oral debe corresponder en la literatura china al género previo

de los relatos breves, no al género, derivado de aquél, de la novela extensa. Por tanto, mientras no se demuestre que la novela griega procede de un género previo de relatos cortos orales (y todo apunta a que no fue así), debemos seguir considerando que ambos casos son distintos. Y, sea como sea, lo que aquí sometemos a debate es la hipotética divulgación oral precisamente de la novela extensa.

1.9. En cuanto a Hägg, podemos leer estas líneas en su monografía de 1971: “An epic poet like Apollonius Rhodius could expect an exclusive and learned audience, willing to make an effort to understand the poem... The romance writer must have had a broader and more heterogeneous public in mind; his story was simple, and he did his best to make the ‘consumption’ of it even more effortless. Furthermore, his audience may have consisted more of listeners (to private readings) than of real readers. The consumption may well have had to be in small portions (serial story!) and under unfavourable conditions” (332). La verdad es que el parangón establecido entre el nada fácil épico helenístico y la naciente novela griega no puede ser más extremado y, si nos animásemos a retomararlo, no tendríamos el menor problema en aceptar que sus públicos respectivos debieron ser bien diferentes. Pero ello no implica la deducción sacada después sobre esa divulgación particularmente oral de la novela. Entre ambos hechos –relato y lenguaje de un nivel menos elevado y una hipotética oralidad– no tiene por qué haber la menor relación. Añadamos que, si ni siquiera para un autor formulario como Homero hay hoy certeza de una plena oralidad (como divulgación sí posiblemente, pero no como creación), ¿en qué nos fundamos para trazar esa otra relación entre un modo de composición y oralidad?

Hägg naturalmente se plantea aquel problema en especial para los primeros tiempos de la creación novelesca y por ello en su citado artículo de 1994 vuelve a distinguir dos públicos sucesivos del género, de acuerdo con la muy distinta composición de las obras. Pero en la frase que hemos reproducido hay diversas suposiciones, incluso la sugerencia de un tipo de divulgación oral que podría ser funcionalmente comparable, salvadas las distancias, al de los modernos *roman-feuilleton*, *serial story* o *entrega* ya impresos²³, lo que sin duda es demasiado aventurado y sólo se deduce de aquella hipotética divulgación oral y en todo caso de la dilatada extensión de las obras. Por otra parte, si pensamos en una amplia divulgación por escrito (pero no identificable por principio con *literatura de consumo*), el *roman-feuilleton* y la *entrega* nacen sucesivamente de unas condiciones editoriales muy particulares, a partir de las revistas literarias, con su apogeo entre la década de los treinta del siglo XIX y hasta no hace aún demasiados años, y es muy ini-

²³ Con el término *roman-feuilleton* aquí nos referimos, como es lo usual, al fenómeno inaugurado al parecer en 1836 en Francia (“roman publié par tranches dans le ‘feuilleton’ des quotidiens -c’est-à-dire dans un espace réservé au bas du journal”: L. Queffélec, *Le roman-feuilleton français au XIX^e siècle* [Paris 1989] 9) y que conllevó la expansión y abaratamiento de la propia prensa diaria y luego, en los años 40, la condición material de la *entrega* o *livraison* periódica. Pero después utilizaremos por lo general *folletín* en el sentido tan frecuente de *novela popular*, aunque no intervenga la distribución por *entregas*.

imaginable la existencia no ya de un fenómeno parecido en la antigüedad, cuando las precarias reproducción y distribución eran problemas reciamente obstaculizadores de la difusión libresca, sino de nada que se aproxime o que tuviese una función y un coste equiparables. Y es que desde el siglo XVIII se dio una situación nueva en el mundo de la divulgación de la letra impresa que a todas luces es paralela al ascenso de la burguesía y a la consiguiente expansión del público lector. Pero en el XIX incluso aún con la explosión del *roman-feuilleton* la lectura novelesca no fue mucho más allá del nivel de la burguesía²⁴. El prodigioso éxito de *Pamela* de Richardson en 1740, el primer *best seller* de la novela en inglés, no es un hecho debido al azar. Los progresos técnicos de la imprenta, la aparición de las llamadas “circulating libraries” (“cabinets de lecture” en Francia) con sus sistemas de préstamos, el abaratamiento de los libros, pero sobre todo de las publicaciones periódicas en las que se contenían muchas novedades literarias, hasta llegar al fenómeno seguramente más espléndido de la expansión de la lectura que representa la invención en 1836 del *roman-feuilleton* y luego del sistema autónomo de las *entregas*, fue aprovechado de inmediato también para obras que hoy tenemos por clásicas como *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* (“price one shilling”) de Dickens. Incluso la divulgación oral desempeñó su papel en este milagro, como muestran las multitudinarias lecturas públicas de su propia obra por el mismo Dickens. En la Francia del XIX un folletín podía alcanzar tiradas de entre 25.000 y 100.000 ejemplares, lo que representa cifras francamente inimaginables pocas décadas atrás²⁵.

1.10. Por otra parte, la referencia que a la vez hace Hägg a autores como Homero y Heródoto como antecedentes de esa misma técnica y por tanto como posibles influjos para su adopción en la novela (1971, 332; véase luego sobre esta cuestión § 3.3) nos plantea un problema adicional, sin que entremos todavía en el análisis de la *repetición* como nota típica de la oralidad: el de hasta qué punto aquellos autores respondieron a una corriente de literatura popular. Incluso si volvemos a dejar de lado el muy difícil problema de Homero y la épica arcaica, el caso de Heródoto parece muy poco razonable como ejemplo de estricta oralidad, pues, como se ha advertido, una eventual lectura pública de un texto no implica propiamente transmisión oral, y menos literatura de carácter popular. Autores como B. Wesseling²⁶ y K. Treu²⁷, que han tocado también el tema del público de la novela griega, no excluyen estas lecturas eventuales (como tampoco las excluimos nosotros), que no serían especialmente significativas para el carácter del género, y menos, añadamos, para su composición. Y esas lecturas públicas eventuales no

²⁴ Cf. Queffélec, 34.

²⁵ Cf. de nuevo Queffélec, 32.

²⁶ “The Audience of the Ancient Novels”, *Groningen Colloquia on the Novel I* (Groningen 1988) 67-79.

²⁷ “Der antike Roman und sein Publikum”, en H. Kuch, ed., *Der antike Roman. Untersuchungen zur literarischen Kommunikation und Gattungsgeschichte* (Berlin 1989) 178-198.

serían por supuesto incompatibles con los datos que ofrece un texto como el de Caritón, en el que explícitamente se alude a los *lectores* de su novela²⁸, que a todas luces no serían esos supuestos divulgadores públicos.

Así, llegados a este punto, podemos concluir que el paralelismo que se ha intentado en el examen de las dos cuestiones en litigio, la de la oralidad y la de la novela antigua como *literatura de consumo*, es difícil que se pueda mantener. Respecto a lo primero no hay más que vagas suposiciones que no nos conducen a ningún puerto. La oralidad, tal como ha sido imaginada por algunos estudiosos, no sería en todo caso sino una forma hipotética, eventual y secundaria de divulgación, factible en cualquier otro momento histórico, una forma más de manifestarse un supuesto consumo amplio del género, y, aparte de ser sólo imaginada, no nos diría demasiado sobre el propio género, puesto que además ignoraríamos la entidad de esos grupos que asistirían a alguna posible lectura colectiva (círculos familiares o de mayor amplitud), su nivel social, etc.

Pero quizás a estas alturas el lector pueda ya haberse preguntado: si no hay información alguna constatable sobre una divulgación oral de la primitiva novela y estamos reducidos a puras hipótesis, ¿no será esa tesis de la oralidad la única propuesta posible para poder imaginar un carácter popular de la novela antigua? O, formulado de otro modo, ¿no será la oralidad un mero subterfugio para introducir un hipotético nivel popular o paraliterario respecto a unos textos que, por las condiciones de la cultura del tiempo y como género escrito y leído, muy difícilmente pudieron tener una amplia divulgación? Si esto es así, la presunta oralidad no es sino una forzada vía de escape para quienes se empeñan contra todo obstáculo en ver en el inicio del género novelesco en Grecia una *literatura de consumo*.

Por consiguiente y ante tales dudas nos parece preferible dedicar nuestra mayor atención en adelante al segundo planteamiento, el de la novela como posible *literatura de consumo*, aunque no faltarán ocasiones en que estaremos obligados a referirnos también, pero siempre de modo secundario, a la supuesta oralidad. Y desde luego trataremos de ver más de cerca la realidad de la propia transmisión y de otros datos como camino más apropiado en esta indagación.

1.11. Puntos de interés de la caracterización de una literatura popular o *de consumo* son los que D. Couégnas²⁹ llama “modes de lecture”, que apuntan, en parte, a la materialidad del producto, su producción editorial, etc. Es evidente la importancia de estos datos para el tema, como hemos visto, por ejemplo, para el folletín

²⁸ Un hecho que parece olvidado o tenido por insignificante por algunos de los estudiosos citados. Y es que, tal como hemos recordado en una contribución (“La técnica del *resumen retrospectivo* en la novela griega antigua”) a un volumen de homenaje al Profesor Francisco Romero que es previsible que aparezca en este mismo año, Caritón emplea términos como ἐρώ, εἰπεῖν (3. 2.17), λέξω (8.1.5), etc., que debemos tomar como puramente convencionales, puesto que puede escribir a la vez un pasaje tan revelador como νομίζω δὲ καὶ τὸ τελευταῖον τοῦτο σύγγραμμα τοῖς ἀναγιγνώσκουσιν ἥδιστον γενήσεσθαι (8.1.4). Una situación equivalente se da, por ejemplo, en Heródoto, que emplea εἰπεῖν (1.140.1), pero a la vez γράφειν (1.95.1, 2.70.1, etc.).

²⁹ *Introduction à la paralittérature* (Paris 1992) 23 y luego 29-51.

decimonónico, pero no hace falta decir que nuestras limitaciones en estos aspectos, para el caso de la novela antigua, son también muy grandes. Se ha escrito recientemente bastante en concreto sobre lo que pueden ser nuestras restringidas pero muy útiles vías de acceso para esta cuestión. Y los especialistas que han tratado el tema suelen coincidir en su rechazo de que por este otro camino se pueda llegar a una concepción de la novela antigua como *literatura popular*. A tal concepción se han opuesto de modo radical muy concretamente S. Stephens³⁰ y Bowie³¹, basándose tanto en el estudio de la materialidad de los fragmentos papiáceos como en nuestros datos sobre los estratos sociales de la época, los posibles lectores de nombre conocido, etc. A las conclusiones de estos autores, sobre las que volveremos de inmediato, es muy difícil oponer argumentos de peso. Pero todavía otros estudiosos han aducido fuertes reservas a cualquier hipótesis de una caracterización de la novela griega como *literatura popular*. Es el caso de los citados Wesseling y Treu, así como de J. J. Winkler, R. Dostálová y otros, casi siempre tomando como base justamente esos “modos de lecture” que permiten dentro de lo posible una perspectiva de cierta objetividad. Pero aún Treu cae en la debilidad de aceptar la posible existencia de redacciones extractadas para un público amplio, lo que nos remite desde luego al supuesto caso de Jenofonte, cuando lo cierto es que la tesis del epítome en nuestra redacción de *Efesíacas* está con razón cada vez más desacreditada y no es oportuno recurrir a ella para elaborar cualquier hipótesis sobre tales epítomes. Precisamente este caso concreto de *Efesíacas* requiere un enfoque particular, que intentaremos más adelante (cf. sobre todo §§ 4.2 ss.).

Y todavía un autor como Holzberg, al que ya encontramos preocupado por la entidad del público novelesco antiguo (§ 1.4), puede escribir lo siguiente, con algunas sugerencias que hemos visto compartidas por Hägg (§ 1.6), pero con la pretensión de buscar un punto de equilibrio: “Whatever the case, the ancient novels could offer something for all tastes. The reader looking for entertainment alone found an exciting plot and assorted descriptions of foreign lands. This audience probably included the businessmen whose balance sheets were, as the papyri reveal, turned over and re-used for copying novel texts. Their tastes also seem to have been shared by some of the more well-to-do; we have fragments from ‘de luxe’ editions, and mosaics found in a villa near the ancient Syrian capital Antioch depict... scenes from *Ninus* and *Parthenope*. The educated reader who was well versed in literature would find in almost all of the ancient novels we have today -perhaps not in Xenophon of Ephesus, but all the more so in Heliodorus, for example- scope

³⁰ En su contribución (“Who Read Ancient Novels?”) al colectivo editado por J. Tatum *The Search for the Ancient Novel* (Baltimore-London 1994) 405-418. Cf. también luego Stephens y Winkler (vid. n. 34).

³¹ Cf. de éste último “Les lecteurs du roman grec”, en M. F. Baslez et al., eds., *Le monde du roman grec* (Paris 1992) 55-61, y “The Ancient Readers of the Greek Novels” en el volumen editado por Schmeling (cf. n. 5), 87-106.

enough for testing his ability to recognize allusions to several centuries of Greek prose and poetic works” (34 s.).

Sobre lectores ilustrados de las primeras novelas no tenemos aparentemente ninguna información sólida. No obstante, hay un hecho que suele olvidarse, que debe situarse muy en primera línea y nos ha sido oportunamente recordado tanto por Ruiz Montero como por Bowie en sus correspondientes trabajos en el colectivo editado por Schmeling. Se trata de que en la segunda etapa de la historia de la novela individuos tan ilustrados como Longo, Aquiles Tacio o Heliodoro (y debemos añadir a un escritor también cercano al Neoplatonismo como Antonio Diógenes) emulan precisamente textos previos como los de Caritón, lo que atestigua que formaron parte de una capa de lectores de esos textos a los que no cabe asignarles en modo alguno la calificación de populares. El que otros intelectuales (serían posiblemente aquí mencionables Filóstrato y Juliano, de cuyo testimonio como “lectores” trata en detalle el artículo de Bowie) las desdeñasen y tantos otros “académicos” las ignoraran como género no significa algo muy distinto que el desdén mostrado por el academicismo que la propia Jane Austen, refiriéndose a sus tiempos, denunciaba en *Northanger Abbey*. La gran novela del XVIII y buena parte del XIX se redactó a contracorriente del pensamiento conservador, tanto academicista como puritano, y la misma novela de caballería soportó la ojeriza de los moralistas de su tiempo. El género ha padecido censuras semejantes a lo largo de su historia, las más de las veces por su carácter abierto, difícilmente controlable por las preceptivas tradicionales, o por sus osadías morales y sociales. Y en ese punto no hubo especiales distinciones, ya que el conservadurismo, en un ámbito como el de la novela inglesa, se opuso tanto a la novela sentimental como a la novela llamada “gótica”, que engloban, la una y la otra, obras de muy distinto nivel de calidad y diversa aceptación. Por ello, si la consideración como *literatura de consumo* de la novela primitiva griega dependiese de tan escasas opiniones conocidas y del denso silencio de los ambientes que, anacrónica pero expresivamente, cabe llamar “académicos”, éste sería de por sí un argumento muy débil. Dicho de otro modo, la falta de consideración académica (cuando no la condena clasicista o puritana) y, si se quiere, el silencio en torno al género, pueden depender de un prejuicio, como lo fue evidentemente en el citado caso de la novela inglesa, sujeta a la acusación de frivolidad por parte de los ambientes académicos imbuidos de clasicismo y desde luego necesitada de una dignificación social y moral que la preservara también de cualquier tacha de ligereza ética, frente al puritanismo triunfante sobre todo precisamente en la sociedad británica, todo lo cual no fue obstáculo para su amplia divulgación. Esas reservas morales, sociales y académicas –cabe añadir– fueron al menos en parte responsables del frecuente anonimato de diversas novelas, como ocurrió ya (recuérdese nuestro *Lazarillo*) con autores como Richardson o Walpole. Pero no debemos estar muy seguros de que fuese necesariamente así respecto a la novela griega; muy probablemente se dio una lógica coincidencia de tal silencio y

mínimas referencias con una escasa divulgación, es decir, lo contrario exactamente de una supuesta popularidad.

1.12. Un tema que para algunos quizás no sea determinante es el ya aludido de la materialidad de los papiros. Es muy difícil imaginar, sin embargo, que, si las primeras novelas en especial hubiesen tenido una nutrida divulgación popular, este hecho no tenga un cierto reflejo en los restos fragmentarios que nos han llegado. Lo cierto es que no parece ser así. Ya Dostálová señaló hace años que precisamente la materialidad de los papiros no se puede alegar como prueba de una literatura calificable de efímera³², mostrando también de paso su oposición a la tesis de una divulgación secundaria de ciertas novelas a base de redacciones extractadas, que podrían haber tenido un público de más bajo nivel socio-cultural. Y esto no ya en el caso del supuesto epítome de Jenofonte de Éfeso, sino en otros que algunos han llegado a imaginar, como ha ocurrido incluso con la novela de Heliodoro.

Los estudios de Bowie sobre todo analizan bastante exhaustivamente diversos aspectos de extremo interés y en los que conviene detenernos, aunque sea también brevemente, para mostrar su coincidencia con los resultados apuntados por Dostálová. Para este estudioso estamos desde luego ante un tema que “is still one where the best that can be offered is plausible inference and not proof” (1996, 88), lo que muestra su ecuanimidad y al tiempo no le impide llegar a ciertas conclusiones a las que no nos cuesta nada adherirnos. Por supuesto Bowie no se limita a subrayar aisladamente el hecho ya citado de que la imitación, por muy *sui generis* que sea, que practican los novelistas sofisticados de la corriente novelesca previa es un dato que ha de ser tenido en cuenta a la hora de indagar el tema precisamente del público de aquellas novelas primerizas (1996, 93), sino que enfatiza a la vez el perfectamente complementario de que las muy variadas alusiones literarias que se leen en Caritón van en dirección idéntica³³: reclaman un lector (al menos como *intended reader*) cultivado, si no tanto como el de los poetas helenísticos, sí al menos provisto de un abanico de lecturas de cierto nivel.

Observaciones semejantes han sido repetidas por diversos especialistas en distintos momentos, a veces combinadas con referencias a la lengua y a otros aspectos de los textos fragmentarios y de las novelas que nos han llegado completas. Los papiros novelescos, efectivamente, tienden a ser, como han señalado también Treu (1989) y Stephens (1994) de una cierta calidad, al menos más mediana que ínfima y desde luego muy semejante a la de otros textos literarios, lo que nos ofrece un cuadro aproximativo que parece alejarnos de un público vulgar o popular. Como ha subrayado Stephens, el número no muy elevado de papiros con fragmentos novelescos y también su calidad material no permiten imaginar, al menos con razones de mucho peso, un público de ese tipo: “The need to create a different audience [sc. de la de los “high culture authors”] for stories we perceive as romantic or

³² *Il romanzo greco e i papiri* (Prague 1991) 55.

³³ Cf. sobre este punto, entre otros, también D. N. Levin, “To whom did the Ancient Novelists Address Themselves?”, *Rivista di Studi Classici* 25 (1977) 18-29, en especial 28.

fanciful may simply reflect our own cultural prejudices” (415). Unas conclusiones que han sido recogidas por Ruiz Montero, que resume así la cuestión: “The studies of Bowie and Stephens, then, posit a minority and cultivated audience, the same as for the rest of the literature (Plutarch, Lucian or the historians) or for the sophists” (84). Stephens y Winkler, por su parte, en el preámbulo de su edición de los fragmentos³⁴ han insistido en esa misma dirección, reforzándola con otros hechos coincidentes. Es más, han trazado un paralelo muy significativo entre la composición de los textos fragmentarios (“...the fragments we did select, in the main, are composed according to the most exacting rules of ancient rethoric and employ a series of highly artificial conventions...”), con rasgos como la erradicación parcial o completa del hiato, un léxico aticista, cláusulas rítmicas, etc., por contraste con documentos en general de tosca elaboración como las actas de los mártires o los apócrifos neotestamentarios, y la propia calidad de los materiales empleados como vehículos: “The novel fragments are written in practiced hands ranging from workmanlike to elegant; books contain wide margins and employ the formats in vogue for the prose writing of oratory, philosophy, or history. At least one (*Kalligone*) ranks among the most attractive papyrus rolls yet found. Moreover, careful punctuation and lectional signs were employed, and many texts show signs of the corrector at work” (9 s.). La conclusión sacada por ambos estudiosos no puede ser equívoca: “This evidence from the formatting and presentation of ancient novels tends to undermine a common misconception about them, namely, that they were targeted for a clientele qualitatively different from that for other ancient books”. Y añaden un poco más adelante: “Further, the relatively small number of copies of novels (compared to the number of copies of other texts of the high culture) indicates that novels were not much in demand in Greco-Roman Egypt”, en coincidencia con la parca cifra de referencias antiguas al género (10 s.). E igualmente todavía: “...The obvious first impression generated by the stylistic level of this [*Babyloniaka*] and many other novel texts, that they were aimed at an audience trained in the fine arts of language” (183 s.).

Los datos, pues, que podemos conceptuar como más objetivos no encajan con una calificación ni siquiera parcial, referida sólo a la fase inicial de la novela, del género como *literatura de consumo*. Y sólo nos queda dejar en el aire una duda que puede asaltar a algún lector: la de que esa parquedad en el número de restos papi-ráceos del género no signifique en realidad un argumento a favor precisamente de una hipotética divulgación oral de la novela. Como suele subrayarse, esto sólo valdría en todo caso para la etapa inicial, a la que hasta ahora se ha limitado la adscripción como popular. Pero a nadie se le oculta que no estaríamos sino ante un argumento muy endeble e indirecto y que además obligaría en buena lógica a

³⁴ *Ancient Greek Novels. The Fragments*, ed. by S. A. Stephens and J. J. Winkler (Princeton, NJ, 1995).

ampliar la caracterización como *de consumo* a los autores posteriores, es decir a la propia fase sofisticada de la novela, lo que iría contra cualquier actitud razonable.

II

2.1. Pero quizás no sea inoportuno antes de seguir adelante plantearnos la cuestión de qué debemos entender realmente por *literatura de consumo*. El tema ha suscitado interés sólo en fechas muy recientes y, aunque en pocos años se hayan creado revistas, celebrado congresos y publicado monografías sobre él, sigue siendo una materia, nos tememos, todavía poco madurada. En todo caso, hoy, cuando existen grandes complejos editoriales y hasta el tipo y calidad del formato, del papel y la encuadernación pueden ser datos significativos, por no hablar de los puntos de venta o de las cifras constatables de las tiradas, tal vez una calificación semejante para una obra o un subgénero sea relativamente fácil de aplicar. Así, cuando hablamos de *novela rosa*, de *novela de quiosco* (*littérature de gare*), de *literatura de verano* o de *playa*, de *bestsellers*... Puede darse editorialmente una planificación previa para sacar a la luz pública una obra o una colección incluso a propósito considerable como *de consumo*. No obstante lo cual pueden darse confusiones entre volumen de venta y calidad, etc. Y, por otra parte, entre las intenciones de un autor o editor y la cuantificación de la lectura no tiene por qué haber existido o existir siempre una relación directa. Y, así, por poner un ejemplo, no era en su momento fácilmente imaginable el éxito cosechado por las novelas de Walter Scott, que siempre se han puesto como muestra de auténtico fenómeno en cuanto a su popularidad. Como ha escrito un editor de *Waverley*, A. Hook en la edición en Penguin Books (London 1972, 9), “for every category of reader -high-born and low-born, rich and poor, town-dweller and countryman, the literary critic and the common reader, statesman and student- Scott’s appeal was irresistible. From Land’s End to John O’Groats, from Maine to Florida, from France to Italy, to Germany, to Russia and the rest of Europe, everyone who could read read Scott. In his own lifetime Scott was rocketed to a position of unrivalled greatness and fame. With Napoleon safely caged on St Helena, whose name was more widely known than Scott’s?”. Una inmensa popularidad que sin embargo no implica que sobre un producto tal podamos ponernos de acuerdo en si debe considerarse como *de consumo*.

Pero de nada ni remotamente semejante hay por supuesto constancia alguna para una época como la de la novela griega. Sí la certeza contraria de que no podía ocurrir nada ni remotamente parecido. ¿De qué criterios, pues, podemos partir para hablar en ese momento de *literatura de consumo*? Sobre los hipotéticos lectores ya hemos hablado y nos hemos enfrentado con las dificultades del tema. El dato más objetivo, el número y la calidad de los papiros, parece llevarnos en un sentido contrario, de suerte que, al no poder contar con ninguna otra información válida al res-

pecto, sólo disponemos básicamente del análisis de los propios textos. Y esto nos lleva al siguiente problema: ¿es la *literatura de consumo* definible no ya sólo por el volumen y calidad de su audiencia y por unos ciertos “modos de lecture”, sino también por unos rasgos propios, como los apuntados, según ahora veremos, por autores como Couégnas y otros? Si la respuesta es positiva, es evidente que ésta será la solución más adecuada para nuestro problema concreto, ya que cualquiera otra vía de indagación no parece ofrecer resultados totalmente satisfactorios.

2.2. Por supuesto, al proponer un catálogo de estos posibles rasgos cabe una actitud decididamente peyorativa, como la que “tend à assimiler ‘paralittérature’ et ‘mauvaise littérature’”, en palabras de Couégnas (17), y que busca sólo notas dispersas como la inverosimilitud de los argumentos, la inconsistencia psicológica, la atracción por lo morboso y anormal, la pobreza formal y estilística e incluso la alta frecuencia del final feliz. Pero, como ha mostrado el propio Couégnas (19), caracterizaciones como éstas son muy discutibles, incluso por el hecho de que pueden, al menos por separado, atribuirse a textos literarios que suelen tenerse por respetables; naturalmente también porque determinados autores muy populares escapan a ellas, y, en último lugar, porque “définir la paralittérature par le biais d’un ensemble *immuable* de traits présents dans un ouvrage (‘paralittérature’) ou au contraire absents (‘littérature’) semble impossible parce que trop réducteur. La littérature –au sens large– est trop variée, trop riche, trop complexe. Mais affirmons aussi que toutes les oeuvres ne se valent pas (encore faut-il énoncer clairement ses critères d’appréciation), qu’il existe des stratégies d’écriture qui empruntent des voies opposées, qui procèdent de logiques différentes, *mais* sans donner lieu forcément, et à tous égards, à des oeuvres irréductiblement inconciliables” (19 s., las cursivas son del autor).

No obstante, Couégnas cree posible, sin el agobio impuesto por una simple oposición binaria (*literatura/paraliteratura*) e incluso dejando de lado “les modes de lecture” (23), encontrar criterios para situar la segunda, Y es que tal oposición binaria, que Todorov con una brillante y paradójica radicalidad ha identificado con una pareja aparentemente tan heterogénea como “chef-d’oeuvre/genre”³⁵, no nos conduce muy lejos desde luego. Es cierto sin embargo, al menos en un primer análisis y en expresión del mismo Todorov, que “le chef-d’oeuvre de la littérature de masses est précisément le livre qui s’inscrit le mieux dans son genre”³⁶, pero esta afirmación nos vale sólo en cuanto que la *literatura de consumo* tiende a estar regulada visiblemente con el margen mínimo para la novedad o para la desviación frente a las expectativas genéricas. En cambio, la literatura, frente a este definido *horizonte de expectativas* o *contrato de lectura* paraliterario, tiende a suponer “un

³⁵ Couégnas (58 s.) cita un pasaje del ensayo “Typologie du roman policier” de *Poétique de la prose* (Paris 1971) 56, que efectivamente incurre en las contradicciones señaladas por él.

³⁶ *Poétique de la prose* citado, *ibid.*

horizont d'attente problématique"³⁷. Ello implica una sujeción a esquemas estables, a *fórmulas*, una comodidad tanto para la redacción como para la asimilación, basada a todas luces en una tendencia a la *repetición*, esa *repetición* que puede observarse, tomando un ejemplo extremo, en el folletín sentimental, que, ya sea en la forma antigua de las *entregas*, ya de las colecciones populares y baratas, ofrece, como dice Couégnas, "à l'acheteur une garantie de suivi de la nature et de la qualité du produit" (67), o, por poner un ejemplo de plena actualidad, en el *culebrón* televisivo³⁸. Lo que significa que "le lecteur potentiel veut être sûr de trouver dans le livre ce qu'il y cherche (= ce qu'il y a déjà trouvé)", pero que, no ha de olvidarse, para su disfrute precisa a la vez un margen de *variedad*: "Son adhésion massive est conditionnée par le retour, la répétition assurés de certains traits des produits, en même temps que par l'espoir d'y trouver une relative nouveauté" (*ibid.*), en fin, por el principio de lo que Couégnas llama la "contradiction du nouveau et du semblable". La razón de ello reside en que, como ha escrito expresivamente D. Wellershoff en un ensayo sobre la novela policiaca, "la cruz de la moneda de la previsibilidad es el aburrimiento"³⁹.

2.3. Después de esta aproximación y en un intento de poner un poco de orden en nuestras ideas, procederemos ahora a una catalogación de ciertos rasgos que, aun excluyendo algunos demasiado particulares y sobre los cuales trataremos más tarde, nos parecen no en todos los casos igual de pertinentes, según veremos inmediatamente después, pero no obstante suelen ser los más subrayados por los estudiosos del tema. Nuestra guía principal serán los libros ya citados de Couégnas y Boyer. Debemos añadir sin embargo que un análisis como el de H. Eco en *Apocalittici e integrati* (1965) toma en cuenta bastantes de estos mismos ingredientes, pero que, por referirse al fenómeno más amplio y actual de la *cultura de masas*, nos ha parecido preferible dejarlo aquí de lado.

Esos rasgos tenidos por básicos serían los siguientes:

a) Una muy estricta funcionalidad, lo que significa que todo elemento narrativo tiende a estar vinculado estrechamente al curso argumental del relato, lo que significa de paso una elementalidad en el nivel de la *trama*, conlleva el predominio determinante de la narración misma sobre cualesquiera otros componentes y da

³⁷ En palabras de Ph. Hamon, citado por Couégnas (113, n. 2). A.-M. Boyer (-vid. n. 15- 109 ss.) asocia tal *contrat de lecture* paraliterario (por supuesto usualmente no explícito) sobre todo a "la structure sérielle" y escribe lo siguiente: "...L'écriture et la lecture paralittéraires sont essentiellement contractuelles, c'est-à-dire que le lecteur, lorsqu'il commence le récit, a conclu, avec l'auteur un accord tacite qui lui assure la conformité de l'ouvrage par rapport à la série qu'il a choisie: il doit être sûr de trouver ce qu'il va y chercher; il a acheté un roman en sachant ce qu'il en attendait, en étant convaincu que ce roman tiendrait ses promesses... De la sorte, le contrat est surtout pragmatique; il a pour fonction essentielle d'orienter un lecteur qui éprouve des difficultés à se diriger dans l'univers littéraire: la paralittérature le rassure, l'assure qu'il ne sera pas dupé par la nature du récit" (110).

³⁸ *Repetición* desde luego es un concepto ambiguo y luego discutiremos un aspecto de esta ambigüedad, al referirnos en concreto al *resumen retrospectivo* (§ 3.1 ss.).

³⁹ En *Literatura y principio del placer* (versión española de *Literatur und Lustprinzip*) (Madrid 1976) 79.

como resultado una simplicidad orgánica dependiente de patrones generalmente estables. Este rasgo, o mejor, suma de rasgos, supone la exclusión de todo lo inútil o superfluo, de lo que no es funcional en el sentido expresado, desde el punto de vista de la más estricta narración de los hechos (Couégnas, 108), como ocurre, por ejemplo, con las descripciones y cualesquiera otros pasajes más o menos digresivos y por tanto no respaldados por una motivación argumental⁴⁰. Pues un hecho como la descripción, planteada como una “interposition culturelle du romancier entre la fiction et le lecteur”, podría contribuer a “désamorcer l’illusion référentielle et, par là même, à désorganiser la structure persuasive (ou manipulatoire) du récit paralittéraire, lequel vise non pas à ancrer la fiction dans le réel en reproduisant avec précision tel lieu ou paysage bien localisé, mais à faire en sorte que le lecteur ne cesse de croire, d’adhérer sans intermédiaire au récit” (109). Esta superposición de todos los elementos al hilo argumental, al tipo de tema que gira en torno a (con término tomado de la música por los formalistas rusos) la *dominante*, significa definitivamente la subordinación del continente al contenido. El problema no está, por supuesto, en la existencia de una *dominante*, que es un concepto que puede corresponder a cualquier nivel literario, sino en esa recia subordinación que conlleva la exclusión de todo lo que no contribuya a reforzar o a explicitar la *dominante*. Como dice Boyer, “on sait que certains romans ont pour noyau sémique l’éclaircissement d’un mystère d’ordre policier ou scientifique, ou la rencontre avec une anomalie de l’univers; d’autres, la naissance ou l’épanouissement d’un amour qui doit triompher de toute adversité, etc. Ces unités-pivots, autour desquelles se répartissent toutes les composantes du récit, ne sont pas des thèmes, des armatures ou des prédicats de base, mais des moteurs de la fable, qui présentent les scènes en fonction d’une loi élémentaire de logique et qui éliminent les motifs non pertinents, ou du moins les neutralisent et les contrôlent” (100). Más allá de la existencia de “éléments centraux” en cualquier obra de arte, “le roman paralittéraire ne tient que par le pouvoir de la dominante, qui absorbe la totalité du sens et qui affecte, d’un signe porteur de sa nature, chaque personnage, chaque action, chaque évocation: elle leur attribue une place et une fonction” (*ibid.*, los subrayados son del autor)⁴¹.

b) Una elementalidad también en otro nivel, por cuanto se da un esquematismo social y un acartonamiento de un aspecto como el psicológico, con la fácil consecuencia de que la relación causa-efecto tiene más que ver con la peripecia, las coincidencias y los accidentes argumentales que con la problemática interna de los personajes o con una racionalidad determinante. Se produce, así, “une espèce de superficialité du regard que le roman paralittéraire jette sur les êtres et les choses”

⁴⁰ Lo que no excluye naturalmente la complejidad en el nivel precisamente del argumento: cf. la descripción que hace Boyer de ciertos folletines decimonónicos (77 s.).

⁴¹ Boyer (100-102) entiende la *dominante*, en el ámbito paraliterario, como vinculada al carácter *serial*, y así tendríamos *dominantes* típicas de la novela pornográfica (el acto sexual), de la novela policíaca (misterio e indagación) y de la ciencia-ficción (un enigma de orden científico o pseudocientífico que ha de ser explicado).

máximo aceptable de cumplimiento de las expectativas del género; o, de otro modo, que el lector vea cubiertas sin especiales desviaciones en cada nuevo texto de un mismo género o subgénero las *expectativas* ya satisfechas en los anteriormente conocidos. Una cuestión esta última que de modo especial deberá ser debatida más adelante (§§ 3.1 ss.), ya que por ahora nos limitaremos a su enunciado positivo, siguiendo de cerca, como de costumbre, a Couégnas. La *repetición*, como tal principio general, aprovecha la atracción por parte del lector de lo ya conocido, produciéndose así una satisfactoria familiaridad o conformidad: “À l’horizon de lectures nouvelles se profile le déjà-lu”, lo que significa que “l’intertextualité paralittéraire ne cesse de tourner allégrement sur elle-même” (92), arrastrando una forma de alienación, de recreación de un “espace verbal et idéologique” que es el de las “idées toutes faites, définitives, ‘éternelles’” (92 s.), sobre una base referencial circular, tautológica, sobre una realidad convencional, una *pararrealidad*. Auxiliares de esta alienación serían la banalidad sistemática en el nivel de la expresión y el conformismo absoluto de los juicios morales (94).

La *repetición* no afecta, como vemos, sólo naturalmente a la obra, a un relato concreto, sino una vez más a la imitación texto a texto y de autor a autor, hasta producir fórmulas o recetas de todas clases que crean un paradigma genérico o subgenérico o *serial* y desencadenan con frecuencia un fenómeno de intertextualidad de grandes proporciones. La *variedad*, como puede representar un esquema dibujado por Couégnas (72), afectaría más a los niveles superficiales del relato, la *repetición* a los más profundos, que corresponden a esos rasgos subgenéricos o genéricos o seriales y a sus estructuras narrativas. Y es que hay, en efecto, unos mecanismos de repetición que pueden apreciarse, intratextualmente, en cada relato paraliterario, pero que se observan aun con mayor transparencia en las relaciones intertextuales establecidas, por ejemplo, en los diversos relatos de un mismo tipo o de una colección determinada. Como dice Boyer en un artículo citado por Couégnas (76 n.), “l’oeuvre paralittéraire ne résiderait pas en un seul récit, mais dans l’ensemble des récits d’une série”, lo que viene a ser una reformulación más matizada de aquella discutida dicotomía propuesta por Todorov⁴⁷. Pero también frente a una estructura literaria, pongamos por caso el desarrollo del *Edipo rey* sofocleo, en que todos los ingredientes confluyen en un proceso hacia un punto máximo de conflicto (la *δέσις* aristotélica) y arrastran un *desenlace* (*dénouement*, λύσις), en un mismo relato típicamente paraliterario el esquema de una situación conflictiva, con su tensión y su distensión resolutoria, puede repetirse *ad libitum* hasta desembocar en la *clotûre absolue* citada (§ 2.3, e). Lo que conduce, contra las preferencias aristotélicas y de la preceptiva tradicional, a una cadena de desenlaces provisionales. Y lo mismo sucede, por ejemplo, en el nivel de los personajes, que, con la misma función, también pueden multiplicarse. Las expectativas del lec-

⁴⁷ Cf. § 2.2. Previamente nos hemos referido a los conceptos de *contrato de lectura* (§ 2.2 s.) y de *dominante* (§ 2.3) y por supuesto a este carácter eminentemente *serial* de la *literatura de consumo*.

tor se satisfacen así repetidamente en el curso del propio relato, en tanto que, por ejemplo, en la Comedia Nueva, se satisfacían sólo con el final feliz siempre esperado y siempre cumplido. Inquietud y satisfacción, por parte del lector, se suceden repetida y paralelamente a lo largo del texto. De este modo, el relato paraliterario puede descomponerse en unidades sucesivas, en la forma de una cadena cuyos eslabones fuesen por supuesto no idénticos, pero sí semejantes. Ello supone un proceso continuo y renovado de estímulo de la atención del lector, evidente ya en la novela de caballerías y que después se observa tanto en el folletín sentimental como en la novela popular de terror o de aventuras⁴⁸. Las peripecias sucesivas estimulan ese interés, al igual que pueden hacerlo los cambios escénicos, la incursión a lugares exóticos, a un pasado convenientemente mistificado, etc.

2.5. Nuestro problema, a la vista de estos rasgos alegados como más típicos del relato popular o *paraliteratura*, es ahora tratar de ver su posible aplicación en el caso concreto de las primeras novelas griegas conocidas. De paso procederemos a exponer algunas de nuestras reservas a determinados rasgos del catálogo precedente. Pues conviene advertir que algunas de esas tendencias o notas más típicas arrastran su propia trampa o debilidad, ya que, por un lado, la *literatura de consumo* no constituye un *corpus* siempre bien definido y uniforme, sino que posee una amplia gama de posibilidades subgenéricas y autoriales, y, por otro lado, algunos de estos rasgos pueden darse en otros niveles literarios. Y todo ello es fácil que induzca a confusiones.

G. Anderson en un artículo reciente⁴⁹ ha establecido también un breve catálogo de estos rasgos perceptibles en esos textos antiguos. En algunos casos son aproximadamente coincidentes con los anteriores y sus contrarios (tómese este término como capaz de admitir naturalmente grados) serían los propios de una literatura culta o sofisticada, a la que corresponden ya las novelas tardías. Entre aquéllos (nuestra cita es abusivamente esquemática) destacan, de un lado, una cierta ingenuidad cultural (“unawareness of education or high culture”: 107) y un repertorio temático elemental (“the kind of things ‘people think about, talk about, or do -or might be thought to like to’”: 108); de otro lado, también una elementalidad narrativa (“a popular narrator will tend on the whole simply to add episodes in a linear way...”), un precario dominio de componentes como el lenguaje y el estilo (“la *banalité systématique* de l’expression” en Couégnas, 94), y, finalmente, un mínimo nivel en el análisis de los sentimientos y en general de la psicología de los personajes, “with a strong sense of polarisation between good and bad, or right and wrong” (*ibid.*).

⁴⁸ En el relato policíaco en cambio este aspecto estructural es mucho menos visible y con gran frecuencia inexistente, puesto que tiende a eslabonar sólo los datos (sospechas, descubrimientos parciales), hasta hacerlos definitivamente operativos en el *désenlace*. Esta excepción debe ponernos en guardia contra las fáciles generalizaciones.

⁴⁹ “Popular and Sophisticated in the Ancient Novel”, en Schmeling (n. 5), 107-113.

Ahora bien, ese catálogo de rasgos propuesto por Anderson, escasamente matizado, parece diseñado para un género o subgéneros ínfimos, como son ciertas colecciones de quiosco de nuestro tiempo y es dudoso que, si partimos de ellos en su conjunto, podamos ni remotamente aplicar esa caracterización a los textos que nos interesan. Anderson sin duda ha puesto el listón muy bajo y, aplicado a cualquier literatura, dejaría fuera de esa identificación consumista a subgéneros enteros que alcanzaron en su momento una gran popularidad. Estamos a todas luces ante la ya comentada bipolarización, en la que la referencia es la literatura considerada “cultura” (cf. § 2.2), pero esta perspectiva extremada nos puede servir de pretexto para iniciar nuestra discusión. El folletín decimonónico, por ejemplo, que siguió practicándose durante varias décadas aún en nuestro siglo, puede alcanzar una cierta complejidad narrativa, alimentada por las múltiples peripecias a que se ven abocados sus personajes (la doble o triple línea de aventuras concretamente es muy usual). O, como ocurre en ciertas historias de Alexandre Dumas (padre), en una producción que por su popularidad dio lugar, como se sabe, a toda una pintoresca industria, los confines entre el bien y el mal pueden aparecer matizados y no ser siempre tan rigurosos como el esquema de Anderson parece subrayar. De un modo semejante, dentro de un subgénero como la novela “gótica” que suele tenerse por una corriente paraliteraria, una obra como *Frankenstein or the Modern Prometheus* de Mary W. Shelley plantea una problemática ideológica y cultural nada común en los niveles populares⁵⁰, y esto en un texto que, además, fue planeado para un público restringido y selecto y que recurre al muy culto expediente del relato epistolar. Lo que nos muestra que la caracterización como *literatura de consumo* por lo menos debe admitir muy diversos grados y que establecer directrices muy estrictas puede ser contraproducente. Se debe insistir, pues, en que las catalogaciones de géneros o subgéneros en bloque como literatura popular es un procedimiento no siempre convincente. Corrientes como la novela policiaca, la novela sentimental, incluso la llamada “gótica” o la de aventuras son compartimentos variopintos y en los que nos encontramos con textos de pretensiones muy dispares y por tanto susceptibles de ser objetos de interés de públicos también muy dispares.

Anderson añade igualmente que, por ejemplo, un fenómeno como el de las *ecfraseis*, tan vinculado a las novelas que solemos asociar a la etapa sofística, brilla por su ausencia en general en aquellos textos que cabe llamar más populares, con una mínima excepción en Jenofonte de Éfeso (109). En principio, las *digresiones* (descripciones, relatos secundarios que no cubren una laguna) rompen sin duda la linealidad narrativa y por tanto aquella elementalidad funcional del relato que es supuestamente típica de una *literatura de consumo* (§ 2.3, a), pero, si su pre-

⁵⁰ Recordemos cómo la autora cita las preocupaciones despertadas en ella por sus doctos amigos en la vecindad de Ginebra en torno a “various philosophical doctrines... and among others the nature of the principles of life”, según escribe en su famoso prefacio de 1831, de suerte que una breve y pretendida historia de fantasmas pudo transformarse en un largo y notable relato.

sencia puede denotar en sentido amplio un paso hacia una mayor complejidad de la estructura del texto o una mayor preocupación cultural (o la pretensión de tal), su ausencia puede deberse a alguna causa distinta de la elementalidad del relato de corte “popular”. Por tanto, esa digresión descriptiva excepcional del texto de Jenofonte citada por Anderson (se refiere a la *écfrasis* de 1.8.2, el tálamo nupcial) y lo mismo la ausencia del recurso en Caritón⁵¹ no tienen por qué tener necesariamente un significado especial. Digresiones se dan ya, por ejemplo, en *Babiloníacas*, un texto que suponemos por muchas razones en la línea del de Jenofonte (cf. §§ 4.2 y 4.5), y representan una tendencia culta a la que se adhiere el género en Grecia muy pronto, sin duda por influencia retórica. Su más plena formalización como un cuerpo extraño en el relato se revela en el *Satiricón* cuando toman un formato versificado. De modo que la presencia de alguna digresión descriptiva en un texto como el de Jenofonte, que rigurosamente de acuerdo con lo expresado por Anderson debería ser considerada un motivo de exclusión de la *paraliteratura*, no sería en todo caso, si se desea, sino una mínima y fácil desviación de la linealidad narrativa en razón de una propensión que se convertirá pronto en dominante en el género. Y algo semejante debería decirse en teoría de las digresiones narrativas, cuyos primeros ejemplos indiscutibles en la forma de relatos secundarios se dan también en Jenofonte de Éfeso, en las narraciones autobiográficas de Hipótoo y del anciano Egialeo⁵². Sin embargo, la complejidad narrativa no es precisamente un rasgo ajeno a la *paraliteratura*, y ha de entenderse como un hecho bien distinto de la estricta funcionalidad antes señalada (§ 2.3, a). Y en un momento determinado un supuesto género paraliterario puede aceptar elementos usuales en la literatura culta, tal como puede ocurrir a la inversa. Y de todos modos, de acuerdo con el argumento de Anderson, nuestro autor más decididamente paraliterario resultaría ser Caritón, lo que, como veremos, es muy discutible.

2.6. Pero conviene insistir en este punto. Ciertos elementos *parasitarios* de la narración, que suelen darse densamente en la *literatura*, parecen por principio y lógicamente escasos o inexistentes en la *paraliteratura*. Es el caso de las descripciones, no desde luego las esencialmente funcionales y usualmente breves que son percibidas como indispensables para la coherencia del relato, sino las extensas y perceptibles como ornantes (los paisajes en especial, los excursos geográficos en apariencia redundantes, las *ecfraseis*, etc.) o los “trop long passages discursifs qui interrompraient le déroulement de l’action” (Couégnas, 143) y que suelen responder, en su grado extremo, a lo que nosotros caracterizamos como *injerencias* autoriales (o, si se prefiere, *injerencias* del narrador, en el relato en tercera persona)⁵³.

⁵¹ Sí hay en cambio algún mínimo conato: por ejemplo, el equipo del Rey en 6.4.2.

⁵² Un extenso análisis de las digresiones de todo tipo puede leerse en nuestra contribución “Aspectos formales del relato en la novela griega antigua” al volumen editado por M. Brioso y F. J. González Ponce *Actitudes literarias en la Grecia romana* (Sevilla 1998 –1998, en adelante–), §§ 3.1–25.

⁵³ Cf. Brioso 1998₁, §§ 2.1 ss.

Pero, quizás salvando los excursos extensos, al modo, por ejemplo, del Hugo de *Les misérables* o de Pérez Galdós en *Fortunata y Jacinta*, las *injerencias* autoriales no son precisamente un elemento excluido de la *paraliteratura*, si bien el grado de su presencia puede variar de subgénero a subgénero y de autor a autor. En la novela “gótica”, por ejemplo en los relatos de Radcliffe, se aprecia un amor efectista al paisaje. Y en el folletín sentimental sobre todo se dan con mucha frecuencia excursos en forma de justificaciones o motivaciones, comentarios o juicios con los que el autor/narrador ilustra su relato. Y esto lo reconoce el propio Couégnas, cuando establece que tales comentarios o juicios evocan por lo general opiniones comunes, máximas generalizadoras, que son “l'équivalent un peu développé des clichés et des épithètes de nature qui émaillent le texte paralittéraire” (145). Estos pasajes dejan transparentar el trasfondo ideológico del texto, generalmente evidente en la *paraliteratura* y que resulta también implícito en el propio argumento. Pues no debe olvidarse que con cierta frecuencia el relato *paraliterario* desvela una posición política o socialmente comprometida del autor (§ 2.11). Pero el autor/narrador invade con frecuencia también el texto *paraliterario* con preguntas y exclamaciones, con las que muestra su simpatía o antipatía hacia los personajes, su propia incertidumbre ante los sucesos por venir, etc. Por tanto, la intermediación o lo contrario (§ 2.3, c) parecen ser criterios muy poco fiables en este terreno y que por lo menos precisarían una mayor clarificación. Y es que nunca debe olvidarse que el gran caudal de la *paraliteratura* decimonónica, que nos proporciona el material principal para cualquier estudio en este ámbito, y la literatura de calidad contemporánea se movieron de modo paralelo y a veces en estrecha vecindad. Un Balzac pudo aparecer, en los años previos al 1850, como un simple competidor aventajado de Sue. Y en general la gran novela del tiempo está sujeta a una penetración continua de mil rasgos que se reencuentran en el folletín sentimental y en la novela de aventuras, y a la inversa, pues hubo un complejo proceso de intertextualidad entre unas y otras corrientes. Y muchas de las exaltaciones, ya sentimentales, ya en el nivel de la intriga, ya en las propias directrices ideológicas de los niveles superiores de la novela podrían explicarse tanto por el trasfondo romántico de la literatura del momento como por esa competencia de las otras corrientes que pueden verse como degradaciones estéticas. En el punto que nos ocupa y durante una muy larga etapa precisamente la intromisión del autor, que llega a extremos asombrosos con autores como Víctor Hugo, Pérez Galdós o Tolstói, es una constante de la que no se libra la *paraliteratura* en absoluto.

La no *injerencia* del autor o narrador, si la englobamos en la citada no intermediación, es pues uno de los aspectos más problemáticos de la caracterización de la *literatura de consumo*. Es éste un tema que Couégnas, a nuestro parecer, trata con excesiva prisa y parquedad (120-125) y de un modo, también en nuestra opinión, ciertamente insatisfactorio. Su único ejemplo procede de Michel Zévaco, un autor de folletines de pretensiones históricas y que “occupe une position stratégique, à la fois privilégiée et exposée, au sein des contradictions et des tiraillements

de l'objet sémiotique paralittéraire" (122). Explicar estas intromisiones básicamente, con sus recursos a "les chroniques du temps", etc., como un modo de "motiver le ralentissement de l'action" (124 s.) es muy poco convincente. Cualquier forma de intromisión del narrador/autor es una tentación literaria que puede darse en cualquier nivel y en cualquier orientación subgenérica. Y con frecuencia va ligada a la pretensión de *dignificación* del texto a la que nos referiremos más adelante (§ 2.9), así como por supuesto a la perspectiva moral y social citada.

2.7. Algunos otros de aquellos rasgos pueden también ser discutidos, aunque lógicamente en distinta medida, y esto tanto en un nivel teórico general como en su aplicación concreta en la novela antigua. Por otra parte, no está de más tener en cuenta, por lo que se refiere a ésta última, que es lógico que un género en sus inicios pueda tener ese aire de producto ingenuo mencionado por Anderson y se atenga a un nivel de comprensión discreto. Frente a una obligada absorción de materiales procedentes de géneros diversos, lo que ya indica unas raíces cultas, la búsqueda de una autonomía pudo llevar a los novelistas griegos a plantearse una línea de conducta con reglas fácilmente identificables, lo que equivale a una simplicidad y a una concentración que no serían soportables en géneros que han alcanzado una cierta madurez y que por consiguiente pueden confundirse con una pobreza de elementos y un alto grado de cumplimiento de determinadas expectativas, aparentemente típicas de una literatura popular. Por lo cual es una tentación y una solución cómoda por parte del estudioso el identificar los de este género naciente con los rasgos de la *paraliteratura* moderna. Pero un indicio de que esta solución es discutible es ya el de que, en cuanto el género adquiere una cierta madurez y en un plazo relativamente corto, la novela griega tiende a descartar esa vía de sencillez y aparente nivel popular. Y, desde nuestro de vista, al menos en un autor temprano como Caritón se percibe ya ese esfuerzo por dotar al género de una altura y dignidad que hace muy poco aceptable esa solución citada. Dicho de otro modo, es un fácil anacronismo el atribuir a un género naciente un concepto de supuesta simplicidad paraliteraria que descubrimos en textos modernos por contraste con la narrativa culta contemporánea.

Podríamos poner un primer ejemplo en la tendencia supuestamente definitoria de una *paraliteratura* en el encadenamiento episódico. Pues bien, como se ha observado hace tiempo, esta especie de parataxis episódica es típica no sólo de subgéneros paraliterarios o supuestamente paraliterarios como la novela de aventuras, sino también de corrientes simplemente primitivas, como ocurre con la renaciente novela sentimental que arranca del final del medievo, y ello por la simple razón de que su modelo básico era el relato épico, usualmente construido de modo episódico, y en todo caso la divulgación oral⁵⁴. Y, por lo que se refiere a la primitiva novela griega, situada narrativamente entre géneros como la épica y la historiografía, no

⁵⁴ Cf. E. Faral, *Les arts poétiques du XII^e et XIII^e siècles* (Paris 1924) 59 s., y también A. Durán, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca* (Madrid 1973) 46-48, que cita precisamente a Faral.

es difícil intuir que la linealidad en el nivel del relato no sea sino un reflejo de estos modelos⁵⁵.

Otro hecho reseñable en la línea mencionada puede ser el de la caracterización psicológica de los personajes (§ 2.3, b), igualmente anotada por Anderson. En los textos antiguos, con modelos como los teatrales o los épicos, no sería de esperar nunca una complejidad psicológica comparable a la de cierta narrativa moderna. Una heroína como Calírroe no podría tener una complejidad mucho mayor que figuras como las diversas Medeas previas u otras femeninas que conocemos por la *Nea*; nada remotamente comparable no ya a las sutilezas proustianas, ni aun a las de los personajes de la narrativa decimonónica. Que Calírroe, Mélite o Ársace no puedan parangonarse a la Elizabeth Bennet de Austen o a la Señora Bovary o a la Ana Ozores de “Clarín” no debe sorprendernos demasiado. Si en la novela antigua nos enfrentamos a estereotipos (los jóvenes y bellos protagonistas, el amigo-auxiliar, la cruel rival...), en los que la funcionalidad prima sobre la riqueza propia del personaje, ello puede ser susceptible de un análisis equiparable al de V. Propp o semejantes, pero no es un indicio forzoso de un bajo nivel del tratamiento psicológico de unos textos determinados, contemplado desde la perspectiva de su tiempo. Y esto no tanto desde el momento en que no poseemos una corriente simultánea de narrativa de calidad con la que establecer una comparación como sobre todo por un desarrollo aún escaso de las observaciones psicológicas en la cultura antigua. Lo que implica que debemos vigilar el que podamos incurrir en un fácil anacronismo más por nuestra parte.

Otro dato todavía como el del predominio del estilo directo, al que tanto relieve atribuye Couégnas como rasgo de la *literatura de consumo* (98-101), es igualmente delicado. Por lo pronto, nuestra observación de un ámbito como el del folletín decimonónico y por supuesto de la novela de aventuras no nos lo confirma como un rasgo relevante. Además, la novela culta ha ensayado con cierta asiduidad el extremo formal representado por el relato exclusivamente dialogado (Pérez Galdós, Martin du Gard, Claude Mauriac...). El diálogo y la misma combinación adecuada de relato y diálogo requieren una técnica nada elemental, y de ello da pruebas el texto de Caritón. Y cuando en las novelas más antiguas el diálogo y aun más el discurso o incluso el monólogo adquieren un cierto nivel suele ser debido tanto al influjo de la retórica, que no es precisamente una técnica popular, como a la herencia de géneros previos como la épica o el drama.

2.8. Y todavía un problema añadido es naturalmente el que para autores como Caritón o Jenofonte de Efeso no podemos recurrir a la que podríamos llamar la *prueba de la serie o colección*, relacionada con el citado concepto de *repetición*. Para la *paraliteratura* moderna tenemos la posibilidad de analizar un inmenso *corpus* que incluye además los más diversos subgéneros. El *corpus* abarca multitud de

⁵⁵ Cf. Brioso, “Modelos narrativos de la novela griega antigua”, en *Homenaje a Esperanza Albarrán Gómez* (Sevilla 1998₃) 39-53.

textos equiparables de los que cabe extraer comparativamente unas directrices y unas conclusiones. Es en ese sentido en el que ha podido decirse, en expresión ya citada de A.-M. Boyer, que la calidad paraliteraria se comprueba a través de “l’ensemble des récits d’une serie”. Nuestra comparación ha de limitarse a dos relatos completos, unos fragmentos y escuetos resúmenes y, por contraste, unas pocas novelas completas posteriores y en las que el género toma nuevos derroteros enriquecedores.

Dentro aún del ámbito de la intensidad de la satisfacción de las expectativas genéricas, un lector adicto, por ejemplo, a las novelas folletinescas sentimentales aportará sus dudas ante la llamativa variedad argumental de una multitud de textos, pero estará seguramente de acuerdo ante la repetición de ciertos tipos de episodios, personajes, etc. De todos modos, la *repetición* puede darse ahí en el nivel de un esquema abstracto, tal como ocurre con la formalización a que Propp sometió el cuento popular ruso. Por ejemplo, en la reiteración de situaciones y personajes típicos y en el inevitable reencuentro y final feliz de la novela sentimental o del hoy llamado *culebrón*, o en el obligado triunfo del héroe en el relato de aventuras. Ahora bien, un elemento repetido no tiene un significado especial. Por ejemplo, en el subgénero dilatado de la novela sentimental tan practicado entre el XVIII y el XIX, el citado final feliz representado por la boda (a veces múltiple, como en ciertos textos de Oliver Goldsmith o Jane Austen) no supone sino una expectativa cumplida, la de un desenlace o *clôture absolue*, pero no remite necesariamente a una *literatura de consumo*. Todo subgénero, sea popular o culto, ofrece unas propias *expectativas*, un *contrat de lecture*, de que ya hemos hablado, su propio horizonte de previsibilidad. La aproximación de cada realización concreta a ese horizonte genérico puede sin embargo, como ya subrayaran los teóricos de la escuela de Constanza, ser mayor, incluso incomparablemente muy alta, en el caso de la *literatura de consumo*, pero este punto, como tantos otros, sería muy difícil, incluso imposible de establecer objetivamente, en novelas como las griegas más antiguas conocidas, que suponemos en los orígenes mismos del género y de cuyo *horizonte de expectativas* están precisamente echando los cimientos. Y no debe olvidarse que, a pesar de todas las diferencias, también en el caso griego las novelas llamadas “sofísticas”, incluso hasta cierto punto Longo a pesar de sus profundas desviaciones, apuran esas mismas directrices genéricas, cuya catalogación aquí sería innecesaria, pudiéndose citar sólo por vía de ejemplo la del final feliz como *clôture absolue*, que conocemos ya desde los textos más antiguos.

2.9. En cuanto al lenguaje y el estilo, que, para algunos, según se ha visto (§ 2.5), se suponen también en general de un ínfimo nivel en la *literatura de consumo*, no ha de olvidarse un hecho muy señalable, como es el de las pretensiones de *dignificación* que son frecuentes en géneros modestos. Es un hecho bien observado que hasta en los niveles ínfimos el autor puede elevar su tono, con el fin de establecer, en el nivel de la expresión, una especie de paradigma digno de imitación, que por lo demás puede considerarse paralelo a la presentación en el nivel

ideológico de un paradigma ético y social, del que volveremos a hablar después (§ 2.10). En el caso griego, ya nos hemos referido (§ 2.7) a la penetración de la retórica desde los primeros pasos conocidos de la novela. Y un ejemplo muy simple pero significativo en este mismo ámbito puede ser el citado esbozo de una *écfrasis* en Jenofonte de Éfeso como rasgo de pretenciosa elegancia en dirección ya a la corriente más culta de la novela. Todo ello tiene una razón añadida, la de que muchos de los autores que practican estos géneros modestos son en realidad individuos de alta cultura, como ocurre, por ejemplo, con los de la primitiva novela “gótica” en inglés o incluso de una buena parte de los del *roman-feuilleton* del XIX. Y éste desde luego es el caso de los novelistas griegos, que siempre muestran un tono de lenguaje y estilo influido por la retórica, aunque en muy diversos grados.

Tal *dignificación* puede percibirse igualmente en otros niveles. Por ejemplo, ya en el caso muy notable de Caritón, las citas literarias continuas que hoy calificaríamos simplemente como pedantes y que pueden remontarse a un modelo como Platón, la emulación historiográfica, épica y dramática, las referencias a las divinidades del panteón literario tradicional y por supuesto la idealización erótico-matrimonial, a la que luego volveremos a referirnos (§ 2.11).

Respecto a la cuestión, también muy debatible, de una cierta tendencia al *realismo* en la *literatura de consumo*, apuntada por autores como Couégnas (§ 2.3, c), puede comentarse en dos sentidos. En el siglo XIX, atravesado tras la conmoción romántica por corrientes como el *realismo* y el *naturalismo*, el que también esas nutridas corrientes de la novela sentimental, de aventuras, policiaca, etc., incurran en ciertas pretensiones *realistas* no debe sorprender. Y ya ha sido recordado que aquellas grandes modas literarias, incluso en autores señeros como Hugo, Balzac, Zola o Pérez Galdós, dejaron siempre una puerta abierta para la penetración de elementos folletinescos⁵⁶. Pero, en un sentido más general, el *realismo* de la literatura popular debe naturalmente entenderse en el sentido de la aproximación a una supuesta *realidad*, a la que ya nos hemos referido y que suele encubrir bastantes veces un notable grado de idealismo. Precisamente, no digamos ya un subgénero como la novela “gótica”, incluso los niveles ínfimos de la novelística de quiosco, como la más deleznable *novela rosa* o de aventuras, o el *culebrón* televisivo, transportan usualmente al lector a horizontes provistos de una fuerte dosis de simplificación, que con frecuencia desemboca en una idealización social y moral. Y justamente H. Eco ha escrito en su ensayo sobre Sue acerca de la “*struttura della*

⁵⁶ Sobre los tintes “góticos” y folletinescos de novelas primerizas del último como *La fontana de oro* y *El audaz* cf. F. Ynduráin, *Galdós entre la novela y el folletín* (Madrid 1970) 56 ss. Se ha podido decir con toda razón que cuando Pérez Galdós comienza a escribir el panorama de la novela española estaba dominado por el folletín. Es bien conocido igualmente, por citar un ejemplo, el aprecio de Balzac (*Le Centenaire*, *Melmoth réconcilié*) por Ch. R. Maturin. Sin embargo, conviene no incurrir alegremente en la afirmación bastante extendida de que la gran novela decimonónica *nace* precisamente del folletín.

consolazione” como un principio esencial de la *literatura de consumo*⁵⁷, lo que viene a significar el viejo concepto del escapismo o proyección ilusionante de deseos típico de diversos géneros populares.

En el caso de la novela griega esta otra *dignificación* de carácter relativamente utópico y que para la *literatura de consumo* fuera señalada por Eco es evidente. En ella se nos abre un mundo en el que la idealización de determinados elementos de la vida salta a la vista. Sus lectores podían soñar con ser como sus juveniles y hermosos héroes, de noble cuna y dichoso y correspondido amor, con su triunfal y feliz retorno, después de angustiosas aventuras, a una *patria-hogar* como refugio frente a un mundo exterior preñado de riesgos. Sin embargo, este aspecto de nivel ideológico es, al menos parcialmente, atribuible incluso a géneros pretendidamente serios, cuyo fin secundario puede ser entretener o consolar. Pero de todos modos hay otro componente que nos parece aun más relevante: el que se da en estas novelas antiguas como documento didáctico-moral sobre el que habremos de volver (§ 2.11) y que está más allá de la mera pretensión de consuelo o de escape idealizante aludida por Eco.

Hägg estableció precisamente al respecto (1983, 86) una distinción muy tajante y que también merece debatirse. Refiriéndose al momento helenístico como marco del nacimiento de la novela, aludía, según ya recordábamos (§ 1.6), de un lado, al nivel de aquellas personas calificadas y a cuya preocupación socio-política respondió el género de la utopía, en el cual “the reformers sketch –and in some cases even try to bring into being– communities distinguished by all that their own age lacks”, y, de otro lado, a “the mass of security hunters” que “travelled along broader roads than those of moral philosophy”, y que creyeron hallar respuestas a sus inquietudes en terrenos como la astrología o las religiones místicas, un estrato popular este que, en el sentir de Hägg, se correspondería básicamente con el del público al menos de las primeras novelas. Pero el problema está, tal como lo vemos nosotros, en que la de esas primeras novelas fue ya de por sí una oferta diversificada y no es claro que todo el género en bloque fuese la respuesta deseada por ese estrato ideológicamente menos dotado (cf. luego § 4.2 ss.).

2.10. A la vista del debate precedente, no debe sorprender que lleguemos a la conclusión de que la caracterización de un género o subgénero como *literatura de consumo* o *paraliteratura* no es algo siempre y en general indiscutible. Una situación como la del *roman-feuilleton* del XIX es un modelo que puede inducir a engaño. No habría problema alguno, por lo demás, si sólo alcanzasen una gran popularidad ciertas colecciones y subgéneros ínfimos, pero la popularidad puede afectar a subgéneros y a obras que no descienden en absoluto hasta esos niveles. Una vez más podría plantearse un interrogante, sobre el que volveremos de inmediato, como el de si fue *literatura de consumo*, por ejemplo, la naciente novela “gótica”

⁵⁷ “Eugen Sue: socialismo e consolazione”, introducción a la versión italiana de E. Sue, *I misteri di Parigi* (Milano, Sugar, 1965).

inglesa con todo su éxito. ¿Más o menos que las novelas de Dickens que eran devoradas según se iban publicando por entregas o a cuyas lecturas públicas por su propio autor asistía una multitud? ¿Coincide siempre, por otra parte, la etiqueta de *literatura de consumo* con una baja calidad artística, unas tendencias repetitivas y demás rasgos señalados? ¿O puede darse en ella ese empeño de *dignificación* del que hablábamos antes, por ejemplo en el nivel estilístico o incluso en el ideológico, que sea consecuente con la idealización argumental y con la defensa, unas veces, de una ética y una ideología típicas de las clases dominantes y que se toman como paradigma y, otras veces, de un cierto progresismo y una preocupación social? Todo esto entraña problemas muy espinosos e invita a una cuidadosa reflexión. Ya nos hemos referido al caso de la novela de caballerías como supuesto género de consumo (§ 1.5), cuando también las pretensiones dignificadoras de muchos de sus textos saltan a la vista⁵⁸.

Pero hay aun un subgénero en el que se plantean todas las dificultades inherentes a la adscripción a la *literatura de consumo* y en el que debemos insistir entre otras razones porque, como veremos, tiene para nosotros un especial interés. Nos referimos a la ya citada novela “gótica”, que está representada por autores con muy diversos grados de pretensión literaria, y algunos de los cuales fueron muy apreciados por prestigiosos intelectuales del tiempo, independientemente de que su público alcanzase altas cifras para su época. Escritores como H. Walpole (+1797) y sus sucesores W. Beckford, A. Radcliffe, M. G. Lewis, Ch. R. Maturin, M. Shelley o el americano Ch. B. Brown y no digamos herederos y practicantes de la tan variada narrativa fantástica como J. Potocki, E. Th. Hoffmann, B. Stoker o G. Meyrink, muestran estilos y niveles de calidad muy diferentes, si bien todos pueden incluirse en una corriente única y encuadrarse según unos rasgos bastante semejantes. En varios de aquéllos, como Radcliffe o Lewis, coincide con la redacción prosaica un cultivo de la poesía, incluso de cierta calidad, que se entrelaza en el relato con obras propias y con selectas citas ajenas. La sombra de Shakespeare, como la de Homero en Caritón o en Heliodoro, está detrás de bastantes textos “góticos”, como máxima referencia de *dignificación* literaria. En un fugaz extracto de sus aspectos más llamativos hallamos notas que explican la unidad de esta corriente y hasta cierto punto la extensión de su aprecio⁵⁹. Y desde luego saltan a la vista coincidencias muy nutridas de la naciente novela griega con algunos de los rasgos más señalables de esta orientación literaria nacida en el XVIII. En ella encontramos un retorno a un pasado remoto e idealizado (así, el medievo materializado incluso arquitectónicamente en el “Strawberry Hill” de Walpole y el “Font-

⁵⁸ El prólogo de Rodríguez de Montalvo a su *Amadís* es todo un exponente de tales pretensiones.

⁵⁹ Los rasgos más específicos de este subgénero pueden verse en monografías como la de J. Lundblad *Nathaniel Hawthorne and the Tradition of Gothic Romance* (Uppsala-Cambridge, Mas., 1946), o en la Tesis de M. Levy *Le Roman “gothique” anglais, 1764-1824* (Université de Toulouse 1968), y por supuesto en tratados como *Oxford History of English Literature*, vols. 9 y 10.

hill” de Beckford o un Renacimiento prácticamente equivalente), con una atmósfera en la que lo patético, misterioso, inquietante e incluso lo macabro y morboso (ruinas, criptas, precipicios, cavernas, sospechosas abadías o siniestros castillos, tormentas, desdichas, grandes pasiones, secuestros y persecuciones, bandidos y nobles perversos, doncellas acosadas...) se combina con un relato en el que las peripecias se acumulan y suceden entre cambios imprevistos y azarosos, sin que ello sea obstáculo para el tierno sentimentalismo y el gusto refinado por los paisajes naturales pero siempre convenientemente romantizados. La intriga y el misterio son el pan cotidiano y la influencia del Shakespeare más imaginativo y tenebroso, con sus espectros, su violencia y su retórico patetismo, salta a cada paso. Si tomamos como modelo *The mysteries of Udolpho*, un relato que subyugó en alto grado a alguna heroína de Jane Austen, observamos cómo se alarga a base de complicaciones inacabables, con aparición de nuevos personajes y situaciones, con la típica confluencia de historias secundarias, hasta desembocar en un final feliz (para los buenos y arrepentidos) en el que la moral y la piedad triunfan. Es decir, ingredientes todos muy típicos de una *paraliteratura* en su vertiente de intriga y terror.

En cierto modo, por lo demás, el goticismo novelesco es una especie de extraño precursor de la novela histórica (*Castle Rackrent* de Maria Edgeworth aparece en 1800 y *Waverley* de Walter Scott se publica en 1814), tal como de la novela histórica se derivan luego géneros tan populares como el de *capa y espada*, ridiculizado por Pérez Galdós en el entrañable escritor folletinesco Ido del Sagrario en *Tormento*, pero sin demasiados escrúpulos ante el anacronismo más llamativo y la nula veracidad de los detalles, recreador de pasados falsa y convencionalmente reconstruidos. El siglo XVIII, todavía no obsesionado con el positivismo historicista ni influido por la ideología nacionalista, pudo generar esta forma de retorno idealizante y exotista, que está en las raíces del movimiento romántico, antes de que las primeras décadas del siglo siguiente dieran paso a un modo relativamente más riguroso de concebir la recreación literaria del pasado. Pero ello no fue obstáculo para que la novela “gótica” madurara desde el ensayo de Walpole y atendiera a ciertas pretensiones, con frecuencia de estilo, de asimilación muchas veces a la poesía, como en el caso evidente y ya citado de Radcliffe, en busca, como una gran parte de la novela dieciochesca, de una *dignificación* artística que la librara de acusaciones academicistas o puritanas como las ya aquí recordadas. Su misma presunta *historicidad* es, como podemos señalar una vez más en el griego Caritón, otro modo de *dignificación*, con sus modelos en los grandes historiadores jónico-áticos de los siglos V y IV.

2.11. La citada pretensión dignificadora, como hemos dicho (§ 2.9), suele presentar una vertiente ética. Un hecho que por ello nunca debe dejarse de lado es que con gran frecuencia la literatura, incluso en sus niveles ínfimos, no ha buscado el simple entretenimiento, incluso el mero escapismo, como propone Eco y ya hemos debatido (cf. de nuevo § 2.9), sino algún planteamiento didáctico y sobre todo alguna forma de educación social o moral. Esto vale ejemplarmente para la gran

novelística europea y su prolongación americana del siglo XIX. No hablamos, pues, sólo de un didactismo informativo, sino de un fenómeno mucho más cercano al de la novela programática o de tesis, de carácter educativo, y de ahí que el autor corrientemente pretenda expresarse con claridad al tiempo que con cierta dignidad, de modo que el texto, como decíamos, sirva de paradigma. Es más, en determinados estratos sociales la lectura de textos así programados puede equivaler a un virtual o supuesto ascenso social, puesto que habitúa a la ideología y los modos de vida de clases superiores, convertidos en paradigmáticos. El nivel ideológico y cultural puede aparecer por esta razón como superior al previsible en su propio público como *intended reader*. El folletín más popular y tradicional, digamos el de tendencias sentimentales y sociales (precedente remoto del *culebrón* televisivo) de Eugène Sue, Paul Féval, Frédéric Soulié, Ponson du Terrail, Xavier de Montépin, etc., o el de un émulo (y traductor de Sue) como fue Ayguals de Izco o el de Pérez Escrich, responde con frecuencia a un didactismo progresista y con arraigadas preocupaciones sociales, tal como un texto de tan fulgurante y multitudinario éxito como *Uncle Tom's Cabin* de H. Beecher Stowe, igualmente y no por azar vertido de inmediato (1853) al castellano por el mismo Ayguals de Izco y que atiende a ese mismo progresismo sentimental y pedagógico. En un sentido bastante diferente, por no decir opuesto, la extensa nómina de la novela de aventuras victoriana, la de autores como G. M. Fenn, H. R. Haggard, G. A. Henty o en cierto modo R. Kipling, ¿qué representa sino una forma de propaganda de una ideología imperial, cuando no de determinado espíritu de clase, de sentido masculino, aristocrático y racista de la existencia, dirigido a un lector que se suponía debía ser eficazmente instruido en semejantes ideales? Nadie duda, creemos, de que, sea cual sea la dirección ideológica de estos subgéneros, progresista o conservadora, y sea cual sea su índice de divulgación, siempre estos tipos de literatura implican un fin didáctico-moral, ya sea con la reforma social o con la consolidación de esquemas socio-culturales determinados como metas⁶⁰.

Por lo que se refiere a la novela griega, este carácter de paradigma cultural, social y moral es evidente sobre todo en el nivel del idealismo amoroso. No hay duda alguna de que esos textos, con su paso a un primer plano de este tema, de la fidelidad y del matrimonio como sublimación de la relación erótica, tras las huellas del modelo representado por la Comedia Nueva y la elegía helenística, y con el rechazo o al menos la marginación de la pederastia y su exaltación de la heterosexualidad y de la equilibrada correspondencia amorosa, supone una lección práctica de los ideales sostenidos por teóricos de la época como Plutarco o Musonio Rufo⁶¹. La novela griega representó una respuesta a las necesidades de un público precisado de unas garantías ideológicas que lo vinculasen tanto a un pasado cultu-

⁶⁰ Cf., por ejemplo, el análisis de J. G. Cawelty de ésta que llama literatura *de fórmula* en *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture* (Chicago 1976).

⁶¹ Cf. nuestra contribución ("El amor de la Comedia Nueva a la novela") a un volumen colectivo de futura publicación sobre el tema del amor en la literatura griega.

ral helénico como a una ética que, si con frecuencia tiene francos ribetes maniqueos (apreciables sobre todo en Jenofonte de Éfeso y Heliodoro), también ofrece una visión tranquilizadoramente idealista, heredera en buena parte del movimiento utópico de los tiempos helenísticos y al que nos hemos referido ya. Desde muchos puntos de vista, la novela griega, como tantas otras manifestaciones del género en los más diversos momentos y en las más diferentes literaturas, plantea desde sus propios comienzos un modelo ético y social, muy distante de una oferta de mero entretenimiento o de simple escapismo. Si Hägg (cf. nuevamente § 2.9) no deja de tener razón en la propuesta que hemos recogido, la tiene sólo en parte. Al lector de la novela griega también se le ofrece una visión con fuertes rasgos utópicos, desde el momento en que ese modelo no era sino un *desideratum* idealista.