

LE C

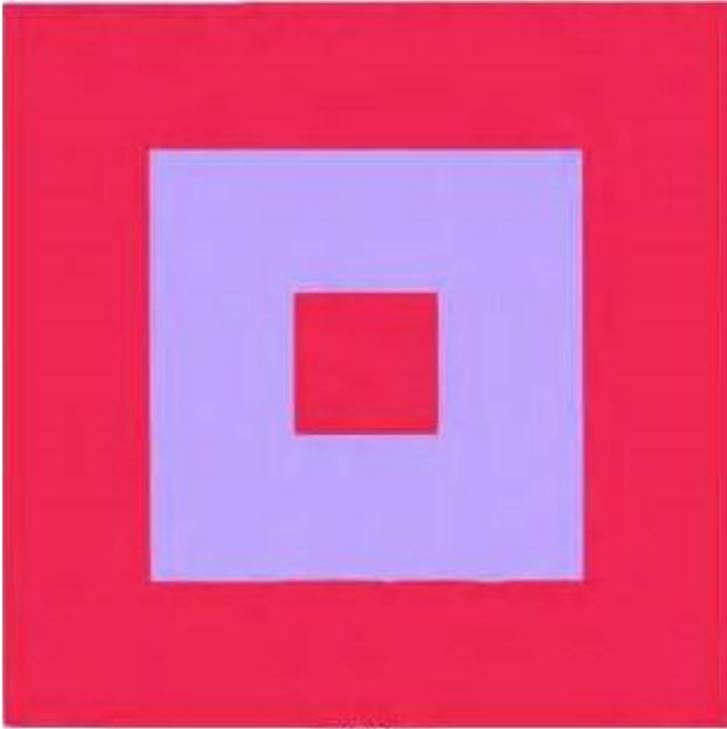
¿qué sé?



N.º 61

Robert Escarpit

**SOCIOLOGIA
DE LA
LITERATURA**



oikos-tau

SOCIOLOGIA DE LA LITERATURA

que Ja¿.4-/e?

EN

LENGUA

CASTELLANA

N.º 61

SOCIOLOGÍA
DE LA
LITERATURA

POR

ROBERT ESCARPIT

Profesor en la Facultad de Letras
v Ciencias Humanas de Burdeos

¿qué"?" 

oikos-tau, s. a. - ediciones

APARTADO 5347 BARCELONA

VILASSAR DE MAR - BARCELONA - ESPAÑA
PRIMERA PARTE

PRINCIPIOS Y MÉTODO

CAPÍTULO PRIMERO

¿POR QUÉ UNA SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA?

I. — Literatura y sociedad

Todo hecho literario supone escritores, libros y lectores o, para hablar de una forma más general, creadores, obras y un público. Constituye un circuito de intercambios que, mediante un aparato de transmisión extremadamente complejo, a la vez arte, técnica y comercio, une individuos bien definidos (si no siempre especialmente conocidos) a una colectividad más o menos anónima (pero limitada).

En cualquier punto del circuito, la presencia de individuos creadores plantea problemas de interpretación psicológica, moral, filosófica; la mediación de las obras plantea problemas de estética, estilo, lenguaje, técnica y, finalmente, la existencia de una colectividad-público plantea problemas de orden histórico, político, social, incluso económico. Para decirlo de otra forma, hay, por lo menos, tres mil maneras de explorar el hecho literario.

Esta triple dependencia de la literatura a los mundos de los espíritus individuales, de las formas abstractas y de las estructuras colectivas, complica el estudio. Con dificultad podemos representarnos los fenómenos de tres dimensiones, sobre todo cuando debemos hacer su historia. De hecho, la historia literaria se ha ceñido durante siglos, y a menudo se ceñe todavía demasiado, al solo estudio de los hombres y de las obras —biografía espiritual y comentario textual— considerando el contexto colectivo como una especie de decorado, de adorno abandonado a las curiosidades de la historiografía política.

La ausencia de una verdadera perspectiva sociológica es sensible aun en los mejores manuales de historia literaria de corte tradicional. Se da el caso de que los autores tengan conciencia de una dimensión social y que intenten representarla, pero faltos de un método riguroso y adaptado a ello, permanecen a menudo prisioneros del esquema tradicional del hombre y de la obra. Las profundidades de la historia se encuentran aplastadas como en una pantalla de dos dimensiones, y el hecho literario sufre distorsiones comparables a las de un mapamundi sobre una proyección plana. Así como los mapamundis escolares nos muestran erróneamente una enorme Alaska aplastando un pequeñísimo México, también doce o quince años de Versalles aplastan en el siglo XVII sesenta años de vida literaria francesa.

Jamás se eliminarán estas dificultades por completo. Del mismo modo, una representación perfecta es imposible; lo esencial es que, biógrafos o comentaristas, historiadores o críticos, los

exploradores de la literatura tengan una visión completa y no deformada del hecho literario presente o pasado. En realidad, nadie desconoce que escribir sea en nuestros días una profesión o, por lo menos, una actividad lucrativa— que se ejerce en el marco de sistemas económicos cuya influencia sobre la creación es innegable. Para la comprensión de las obras no es indiferente que el libro sea un producto manufacturado, distribuido comercialmente y sujeto, por consiguiente, a la ley de la oferta y de la demanda. Y, para decirlo todo, no es indiferente que la literatura sea —entre otras cosas, pero de una forma indiscutible— la rama «producción» de la industria del libro, como la lectura es su rama «consumo».

II. — Historia

En su significado actual, la noción de literatura data de fines del siglo XVIII. Originariamente, no se «hacía», sino que se «tenía» literatura. Es la señal de pertenecer a la categoría de los «letrados». Para un contemporáneo de Voltaire, la «literatura» se opone al «público», doblete de pueblo. Se trata de una aristocracia de la cultura y, en la medida en que este hecho es un hecho social, el problema de las relaciones entre literatura y sociedad no es planteado conscientemente.

Ahora bien, desde el siglo XVI se pone en marcha una evolución que se precipita a partir del XVIII. Por un lado, los conocimientos se especializan, los trabajos científicos y técnicos tienden a separarse progresivamente de la literatura propiamente dicha, cuyo círculo se estrecha y tiende a limitarse

solamente a la diversión. Ligada a la gratuidad, la literatura busca desde entonces establecer, entre ella y la colectividad, nuevas relaciones orgánicas: lo que llamamos literatura «comprometida» es la más reciente de estas tentativas.

Además, los mismos progresos culturales y técnicos que acentúan la gratuidad de la literatura prolongan en la colectividad consumidora la necesidad literaria y multiplican los medios de intercambio. Gracias a la invención de la imprenta, al desarrollo de una industria del libro, al retroceso del analfabetismo y, más tarde, a la puesta en marcha de las técnicas audiovisuales, esto que era el privilegio característico de una aristocracia de letrados se convierte en la ocupación cultural de una élite burguesa relativamente abierta; después, en una época reciente, el medio de promoción intelectual de las masas.

Esta especialización y esta difusión, alcanzan su punto crítico en las inmediaciones de 1800. Es entonces cuando la literatura comienza a tomar conciencia de su dimensión social. Publicada por estas fechas la obra de Mme. de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, es sin lugar a dudas, en Francia, la primera tentativa para unir en un estudio sistemático las nociones de literatura y de sociedad.

Mme. de Staël define así su empeño en su *Discours préliminaire*: «Me propuse examinar cuál es la influencia de la religión, de las costumbres y de las leyes sobre la literatura, y cuál es la influencia de la literatura sobre la religión, las costumbres y las leyes»¹.

Se trata, en suma, de extender a la literatura el tratamiento aplicado por Montesquieu, uno de los maestros intelectuales de Mme. de Staël, a la historia del derecho, de escribir un *Esprit de la littérature*. En el momento en que en el vocabulario de la

crítica, las palabras moderno y nacional toman un nuevo sentido, se trata también de explicar la diversidad de la literatura en el tiempo y en el espacio a través de las variaciones y los rasgos peculiares de las sociedades humanas.

1 De Staël, «De la littérature», Discours préliminaire, I.

Zeitgeist, espíritu de época, y Volksgeist, espíritu nacional: es en el círculo de los amigos alemanes de Mme. de Staël donde nacen y se desarrollan, a principios de 1800, las dos nociones fundamentales. Se las encuentra en la doctrina de Taine repartidas según una fórmula ternaria más ágil: la raza, el medio, el momento. La convergencia de estos tres factores determina el fenómeno literario.

Le faltaba a Taine tener clara la noción de «ciencia huma. na». Como le objetaba medio siglo más tarde Georges Lanson: «El análisis del genio poético no tiene nada en común, sólo el nombre, con el análisis del azúcar»². Su esquema de la raza, del medio y del momento, es demasiado impreciso para englobar todos los aspectos de una realidad infinitamente compleja. Sus métodos, sobre todo, no están adaptados a la especificación del hecho literario; más allá de los procedimientos que transpone brutalmente de las ciencias de la naturaleza, sólo dispone, para dar alcance a la materia que estudia, de los medios tradicionales de la historia y de la crítica literaria: análisis biográfico y comentario textual.

Pero lo esencial de la doctrina taineana permanece. A partir de Taine, ni los historiadores de la literatura ni los críticos literarios pueden ya permitirse ignorar las determinaciones que las circunstancias externas, y en particular las sociales, hacen pesar sobre la actividad literaria.

Siendo la economía una ciencia humana, cabría esperar una mayor eficacia del marxismo que de la doctrina taineana. En realidad, los primeros teóricos marxistas se mostraron muy discretos acerca de las cuestiones literarias. El volumen que reúne los escritos de Marx y de Engels, Sobre la literatura y sobre el arte, es bastante engañoso. No es sino a partir

de Plekhanov, a principios del siglo xx, que se construye una verdadera teoría marxista de la literatura, que es, bien entendido, esencialmente sociológica. A partir de entonces, la preocupación de eficacia política ha conducido la

* Lanson, G., «Méthodes de Phistoire littéraire», Etudesfrançaises, cuaderno 1.⁰, página 23, enero de 1925.

crítica literaria soviética (y con ella la crítica comunista) a acentuar el testimonio social aportado por las obras literarias.

He aquí en qué términos Vladimir Jdanov definía esta actitud en 1956: «La literatura debe ser considerada en su relación inseparable con la vida de sociedad, sobre la lontananza de los factores históricos y sociales que influyen al escritor; este ha sido siempre el principio director de la investigación literaria soviética. Se fundamenta en el método marxista-leninista de percepción y de análisis de la realidad, y excluye el punto de vista subjetivo y arbitrario que considera cada libro como una entidad independiente y aislada. La literatura es un fenómeno social: la percepción de la realidad a través de la imagen creadora»³. Y he ahí la consecuencia metodológica de esta actitud: «El principio del método histórico, que es la base de la investigación literaria soviética, toma por primer criterio de toda obra de arte el grado de fidelidad con que representa la realidad en toda su **complej**

Aunque también marxista, la sociología literaria practicada por el húngaro Georges Lukács y su discípulo, el francés Lucien Goldmann, es quizá menos rigurosa, pero más consciente de los problemás específicamente estéticos.

La principal oposición al método sociológico en la Unión Soviética fue la del «formalismo». Condenado oficialmente en los años 30, la poderosa escuela formalista pretendía aplicar una ciencia de la estética a las formas y a los procedimientos del arte literario⁵. De hecho, no es sino un aspecto de un vasto movimiento que tuvo sus orígenes en Alemania, y en

el que se combinan las influencias de la filosofía neohegeliana de Wilhelm Dilthey, de la crítica filológica y de la psicología gestaltiana. Esta *Literaturwissenschaft*, o ciencia de la literatu-

8 Traducido de Jdanov, V., «Some recent Soviet Etudies in literature», *Soviet Literature*, n.º 8, pág. 141, Moscú, 1956.

4 *Ibíd.*

5 Hagamos notar, no obstante, que entre 1927 y 1930 existió una sociología «formalista» de la literatura. Ver Struve, G., *Histoire de la littérature soviétique*, págs. 226-29, París, 1946.

ra, ha sido, desde finales del siglo XIX hasta nuestros días, uno de los más serios obstáculos a la aparición de una verdadera sociología de la literatura.

Por su parte, la ciencia sociológica que, a través de Comte, Spencer, Le Play y Durkheim se había encaminado hacia una completa autonomía, dejaba de lado la literatura, dominio complejo de datos y definiciones extremadamente inciertas, y a las que protegía un cierto respeto humano.

Las tendencias sociológicas se expresaron, en el último cuarto de siglo pasado, más bajo la forma de grandes ideas directrices que como un cuerpo de método coherente. Alcanzaron a veces las tendencias formalistas: sociología del gusto con L. L. Schücking y estudio del lenguaje en cuanto a elemento social de la literatura con R. Wellek⁶. Pero el desarrollo de estas ideas se encontró bloqueado por la antinomia entre una concepción ontológica y una concepción fenomenológica de la literatura, hasta que el existencialismo de Jean Paul Sartre permitió resolver la antinomia. La idea fundamental de Sartre en *Qu'est-ce que la littérature?*⁷ es que un libro no existe si no es leído.

Desde el punto de vista de la crítica universitaria, es sin duda la literatura comparada, la recién nacida de las ciencias literarias, la que ha proporcionado el mayor número de iniciativas interesantes en este campo.

El estudio de las grandes corrientes de la conciencia colectiva, a la que Paul Hazard consagró una parte de su obra⁸, conduce a esta «historia de las ideas», de la que el americano

6 Schücking, L. L., *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, Leipzig, 1931; Wellek, R. y Warren, A., *Theory of literature*, Nueva York, 1949.

7 Sartre, J. P., *Qu'est-ce que la littérature?*, 1946, Gallimard, 1948, Ed. Poche, 1967.

8 Hazard, P., *La crise de la conscience européenne*, París, 1935.

Lovejoy se ha hecho especialista, y que es en lo sucesivo indispensable para una buena inteligencia de los hechos de literatura. Jean Marie Carré orientó a sus alumnos hacia los problemas de «espejismo» planteados por la visión deformada que una colectividad nacional tiene de otra a través del testimonio de los escritores⁹.

Una de las ideas más fecundas en el campo de la historia literaria ha sido, sin duda, la de generación. La idea de generación ha sido expuesta de una manera sistemática desde 1920 por un discípulo de Courmot, François Mentré, en su obra *Les générations sociales*. Pero el mérito de haber sido el primero en otorgar en parte a la historiografía literaria, a través de un uso juicioso de la división por generación, la profundidad sociológica que le faltaba, recae en Albert Thibaudet, cuya revolucionaria *Histoire de la littérature française de 1780 à nos jours* apareció en 1937.

La obra fundamental de Henri Peyre, *Les générations littéraires*, aparecida en 1948, mostró realmente el significado sociológico «de este problema de inspiración colectiva que es el de las generaciones literarias»¹⁰. A estos nombres se puede añadir el de Cuy Michaud, quien, en su *Introduction à une science de la littérature*, aparecida en Estambul en 1950, fue que yo sepa, el primero en lanzar explícitamente —entre otras cien— la idea de una sociología literaria tal como nosotros la entendemos.

Hasta una época muy reciente, la ausencia de documentación convertía en casi imposible el estudio in vivo de los fenómenos sociológicos de la literatura. Afortunadamente, la situación mejoró sensiblemente a partir de 1945.

En primer lugar es preciso mencionar el papel jugado por la UNESCO. Las investigaciones

dirigidas por sus diferentes organizaciones han permiti-

9 Carré, J. M., *Les écrivains français et le mirage allemand*, París, 1947.

10 Peyre, H., *Les générations littéraires*, París, 1948. Fue Henri Pepe quien, desde 1950, me aconsejó emprender las investigaciones de sociología literaria.

tido obtener, sobre los aspectos colectivos de la literatura, informaciones hasta entonces inaccesibles. En 1956, la comunicación de R. E. Barker, *Books for All*, hacía el balance de una documentación, por desgracia todavía demasiado fragmentaria y conjetural, pero utilizable como base de trabajo.

Además, la industria del libro se abría tímidamente a las ideas de normalización y de estudio de mercado. Desgraciadamente, la desconfianza comercial hace que muchos países estén muy atrasados en este aspecto. El único documento oficial sobre el mercado del libro en Francia ha sido, durante mucho tiempo, la excelente pero pobre *Monographie de l'édition*, de Pierre Monnet, publicada por el Cercle de la Librairie¹¹. En 1960, el Sindicato Nacional de Editores franceses, encargó al Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales una encuesta sobre la lectura y el libro en Francia, y después, en 1967, al IFOP, de hacer un sondeo sobre la clientela del libro¹². Los editores y libreros alemanes publican regularmente en Francfort del Main una abundante y precisa documentación bajo el título *Buch und Buchhandel in Zahlen*. En Gran Bretaña, capital incontestable de la edición «capitalista», los estudios parciales son ya muy numerosos. Y lo mismo sucede en los países nuevos, que intentan recuperar su atraso cultural (y lo consiguen) gracias a una política del libro inteligentemente planificada.

De esta forma llegamos a lo que hoy es, y sin duda va a ser en el futuro, el motor más eficaz de las investigaciones de sociología literaria: la necesidad de una política del libro.

11 1.⁸ edición, 1956; 2.⁰ edición, 1959; 3.[•] edición refundida, 1963; 4.¹ edición, 1965.

12 Ver bibliografía.

III. —Para una política del libro

En otros tiempos exigencia de la sabiduría individual, conocerse uno a sí mismo es ahora una exigencia de sabiduría colectiva. Ahora bien, en lo referente a la literatura, el propio desconocimiento de sí parece ser la regla de nuestras sociedades. La promoción de las masas anunciada desde hace más de un siglo, pero convertida en ineluctable realidad desde hace apenas una generación, ha conducido al replanteamiento de la ciudad en sus aspectos materiales. Los hechos culturales han sido mucho más negligidos. Por más que se hable mucho de ello, la noción de cultura popular permanece en todas partes marcada por un espíritu misionero y paternalista, que enmascara, en realidad, una impotencia. Como los saurios microcéfalos de la era secundaria, la ciudad del millón de hombres posee una literatura a escala del millar.

No es sorprendente, pues, que esta situación haya inquietado a los organismos responsables de la política social. En Francia, en enero de 1957, la revista *Informations sociales*, órgano de la Unión Nacional de las Cajas de Subsidio Familiar, consagró un número especial a una amplia encuesta sobre «la literatura y el gran público». Esta encuesta tiene el mérito de evocar casi todos los problemas de la sociología literaria, y su publicación puede ser considerada como un paso decisivo hacia búsquedas ordenadas ¹³.

Hay especialmente un artículo de Gilbert Mury, titulado *Une sociologie du livre est-elle possible?*, que justifica la sociología literaria a través del ejemplo de la sociología religiosa:

«No hace mucho tiempo que toda investigación objetiva sobre la fe y las prácticas religiosas era considerada por excelentes espíritus como un atentado contra toda mística. Hoy el episcopado católico provoca tales encuestas a fin de adaptar su acción pastoral a las exigencias de la realidad... Lo cierto es que, de los escritores a los libreros, los hombres del libro saldrían ganando con llevar a buen término el estudio sistemático de su público, para conocer mejor sus reacciones y, consiguientemente, los medios de llegar a él ¹⁴.»

Gilbert Mury nos recuerda, muy a propósito, que los comerciantes tienen su sitio en el templo de las Musas; teniendo los aspectos económicos que la religión quiere ignorar, la

13 La encuesta la forman una serie de «testimonios» de valor evidentemente desigual. Accediendo a la petición de René Mongé, redactor en jefe de la revista e iniciador de la encuesta, coordiné y comenté los resultados. 14 Informations sociales, pág. 64, enero de 1957.

literatura no debe por ello ser más abierta a las consideraciones sociológicas. Para ella ver claro no es tan sólo una necesidad de acción, es también un buen negocio. De ello no se deduce que debamos limitarnos a consideraciones comerciales. Diderot escribe, en su *Lettre sur le commerce de la librairie*: «Un error que veo cometer continuamente a los que se dejan llevar por las máximas generales, es el de aplicar los principios de la manufactura textil a la edición de un libro».

La sociología literaria debe respetar la especificación del hecho literario. Buen negocio para el hombre de oficio, debe también ser un buen negocio para el lector, con la ayuda de la ciencia literaria tradicional —histórica o crítica— en los cometidos que le son propios. Estas preocupaciones permanecen indirectamente suyas: su papel está tan sólo en concebirlas a escala de la sociedad.

Un programa tal supone una amplia renuncia que sobrepasa las posibilidades de hombres solos y aun la de equipos aislados. En la primera edición francesa de este libro, publicada en 1958, sólo pude dar resultados parciales sobre una ínfima parte de los problemas planteados. Pero esto me permitió tomar contacto con los investigadores que se interesaban por los mismos problemas, y suscitar, además, curiosidad para acometer nuevas investigaciones. Muchas publicaciones se han hecho eco de estas investigaciones¹⁵, y diversos congresos han mostrado que los especialistas de la crítica o de la historia literaria adoptan cada día con mayor gusto la perspectiva sociológica.

Existe ahora en Burdeos un Centro de Sociología de los hechos literarios, que funciona en el marco del Instituto de Literatura y de Técnicas artísticas de masa. Un Centro de Sociología de la Literatura acaba de ser creado en Bruselas, y en Birmingham funciona un Center for Contemporary Cultural Studies. Ecos estimulantes nos llegan de América, Alemania, Italia, Japón, África y de los países socialistas. Una auténtica sociología de la literatura está naciendo.

15 Tendances, núm 1, 1959; Chronique sociale de France, núm. 1, 1959; Esprit, número 4, 1960; etc.

LITERATURA

BIBLIOGRAFÍA SUMARIA

- Altick, R. D., *The English Common Reader*, Chicago, 1956.
- Angoulvent, P., *L'édition française au pied du mur*, Paris, 1960. Bolleme, G., Dupront, A., Ehrard, J., Furet, F., Roche, D. y Roger, J., *Livre et société dans la France du XVIIIe siècle*, La Haya, 1965.
- Duvignaud, J., *Sociologie du Châtre*, Paris, 1965.
- Dumazedier, J. y Hassenforder, J., «Eléments pour une sociologie comparée de la production, de la diffusion et de l'utilisation du livre», *Bibliographie de la France*, Paris, 1963.
- Eft, R., «Creative Treason» as a Key to Literature, *Yearbook of Comparative ZGeneral Literature*, núm. 10, Bloomington, Indiana, 1961.
- Escarpit, R., *La r"ution du livre*, Paris, 1965.
- Estivals, R., *La statistique bibliographique de la France au x ville siècle*, La Haya, 1965.
- Lough, J., *English Theatre Audiences in the 17th and 18th Centuries*, Londres, 1957.
- Lukacs, G., *Literatur-Soziologie*, Neuwied, 1961.
- Monnet, P., *Monographie de l'édition*, Paris, 1956.
- Pichois, C., «Vers une sociologie historique des faits littéraire», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, núm. 1, Paris, 1961.
- Pottinger, D. T., *The French Book Trade in the Ancient Regime*, Harvard, 1958.
- Sartre, J. P., *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, 1948.
- Schücking, L. L., *Die Soziologie der literarischen Geschmücksbildung*, Leipzig, 1931.
- Syndicat National des Éditeurs, *Monographie de l'édition*, Paris, 1963 y 1965.
- Syndicat National des Éditeurs, *Etudes sur le livre et la lecture en France*, Parig 1960, y *La clientèle du livre*, Paris, 1967 (fuera de venta).
- «Littérature et grand public», *Informations sociales*, nám. 1, Paris, 1957.

CAPÍTULO II

¿CÓMO ABORDAR EL HECHO LITERARIO?

I. — Libro, lectura, literatura

El hecho literario se nos presenta según tres modalidades principales: el libro, la lectura, la literatura. En el lenguaje corriente empleamos a menudo estas palabras indiferentemente. De hecho, las tres nociones sólo se sobreponen parcialmente y sus límites son muy imprecisos.

Definir el libro es cosa difícil. La única definición casi completa dada hasta hoy es tan vaga, que es inutilizable: «Un soporte de cierta materia y dimensión, eventualmente doblado o enrollado, sobre el que están inscritos unos signos representativos de ciertas ideas intelectuales»¹. Littré duda entre una definición material —«reunión de varios cuadernos de páginas manuscritas o impresas»— y una definición semiintelectual —«obra espiritual, sea en prosa o en verso, de una extensión lo suficientemente amplia para llenar al menos un volumen». Si acudiéramos a la palabra «volumen», encontraremos que se trata de «un libro intonso o encuadernado», lo que no nos dice gran cosa.

En realidad, no existe una definición del libro. Cada país, cada Administración, posee la suya o las suyas. En Francia, el Ministerio de Finanzas tiene una para la aduana y otra

¹ Esta definición de Paul Otlet es citada por De Grolier, E., en su libro *Histoire du livre*, ed. «Que sais-je?», núm. 620, PUF, París.

para el fisco. La Asamblea General de la UNESCO de 1964, recomendó la adopción de una definición estadística universal: «publicación no periódica conteniendo 49 0 más páginas». Las legislaciones canadiense, finlandesa y noruega aceptan las 49 páginas. Para Líbano y República Sudafricana es preciso que sean una más. Dinamarca exige 60 páginas; Hungría, 64; Irlanda, Italia y Mónaco, 100. Contrariamente, Bélgica se contenta con 40 páginas, Checoslovaquia con 32 e Islandia con 17. En cuanto a la India, se incluye cualquier folleto en la categoría de libros. La definición del Reino Unido es de tipo financiero: se considera libro toda publicación cuyo precio sea, por lo menos, de 6 peniques (antiguos)².

El defecto de todas estas definiciones es que consideran el libro como un objeto material y no como un medio de intercambio cultural. Muchos de ellos incluirán la guía de ferrocarriles y excluirán la edición escolar de una obra de Racine o de Molière. Pero si algunas de estas definiciones tienen en cuenta el contenido del libro, es curioso que ninguna haga referencia al uso que se haga de él. Ahora bien, un libro es una «máquina para leer», y es la lectura lo que lo define: «Es el esfuerzo conjugado del autor y del lector que hará surgir este objeto concreto e imaginario que es la obra del espíritu» (J. P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*).

Copiado, impreso o fotografiado, el libro tiene por finalidad permitir la multiplicación de la palabra, al mismo tiempo que su conservación: un libro para una sola persona no tendría ningún sentido. Parece, pues, que el número de lectores deberá intervenir en la definición. Ahora bien, la unidad estadística es el título y no el ejemplar. Tan sólo después de 1965 las estadísticas publicadas por la UNESCO mencionan la tirada para algunos países.

■ Según Barker, R. E., *Booksfor art*, pág. 17.

Es preciso, pues, considerar con extrema circunspección las estadísticas publicadas en los diferentes países. Tomemos como ejemplo las cifras de 1964. Veremos que los «gigantes de la producción» —es decir, los países con una publicación superior a los 10.000 títulos— son 9: Unión Soviética (78.204), Estados Unidos (28.451), Reino Unido (26.123), Alemania Federal (25.204), Japón (24.049), España (15.540), Francia (13.479), India (13.125), Países Bajos (10.026). Las cifras dadas para la Unión Soviética y para la India deben ser rebajadas tras los Países Bajos, pues, al ser países multilingües, las traducciones internas engrosan el conjunto de volúmenes publicados. Finalmente, Italia, víctima de una definición del libro demasiado rigurosa (por lo menos 100 páginas), debería figurar al nivel de Francia y, probablemente, por encima de ella⁸.

Teniendo en cuenta las importaciones (por tra-

ducción) y las repeticiones (por traducción interior, como en la Unión Soviética), la estadística por títulos nos puede indicar, como máximo, la riqueza y la variedad de la vida intelectual de un país; nos permite evaluar (con gran aproximación) el número y la productividad de sus escritores, pero no nos da ninguna idea del papel de la lectura en la vida social.

Para analizar el fenómeno de la lectura, sería preciso tener en cuenta las tiradas —no tan sólo las de la edición, sino incluso las de la prensa. Estas generalmente son conocidas; aquellas son mucho más difíciles de conseguir.

Se puede tener, no obstante, una idea de lo que pasa examinando el consumo de papel. Una nueva clasificación de los países según estos datos, y teniendo en cuenta por una parte el consumo de papel de periódico por habitante y por otra el del papel para imprimir y para escribir, nos permite hallar de nuevo a nuestros siete «grandes» en el pelotón de cabeza, pero han sido alcanzados por los Países Bajos, Suiza,

⁸ Es preciso hacer notar que la cifra de Estados Unidos no hace referencia más que a los libros puestos a la venta, con exclusión de las publicaciones

gubernamentales difundidas por la Administración, y que, en el país del papeleo, representan un volumen considerable.

Bélgica, y los países escandinavos. La Unión Soviética y Gran Bretaña se han colocado definitivamente en primera posición⁴.

Un dato interesante es la importancia comparada del libro y de la prensa en el volumen de lecturas. En Francia, en 1964, sobre unos 19'2 kg de papel para imprimir y para escribir consumidos por año y por habitante, el consumo de la industria del libro se elevaba a 1'5 kg aproximadamente. Simultáneamente, el consumo de papel de periódico era de unos 11'3 kg por año y habitante. Ahora bien, el contenido de palabras del papel periódico impreso es, a igual peso, y habida cuenta de las costumbres tipográficas, superior en una mitad al del papel de edición. Se puede pues afirmar que las lecturas puestas a disposición del lector francés a través del periódico son, en volumen, diez veces más importantes que las del libro. La proporción es válida para la mayor parte de los países de Europa occidental (Reino Unido: de 12 a 13 veces), pero en la Unión Soviética las lecturas de prensa no representan sino 4 veces las del libro, mientras que en Estados Unidos la proporción es de 200 a 1, lo que, aun descontando el espacio absorbido por una prolífica publicidad, permite dar al americano un rango honorable, pero a título de lector de periódico o de revista, no de lector de libro.

Todas las lecturas posibles no son efectivas. Partiendo de las cantidades de papel indicadas más arriba, eliminando a los analfabetos y a los niños, habida cuenta de que un mismo material sirve para tres o cuatro lectores, deberíamos admitir que un francés lee por término medio 40.000 palabras por día (esto es, una vez y media el equivalente del libro que tiene en sus manos) y un inglés ¡ tres veces más!

Es preciso, además, tener en cuenta los no vendidos y las exportaciones. Ambos factores tienden a disminuir la parte del libro. La periodicidad de los diarios y su carácter efímero convierten a la vez en posible y necesaria la adaptación de la tira-

4 Según *L'Information à travers le monde*, UNESCO, París, 1951, y también «*Papier d'impression et papier d'écriture*», *Cahiers du centre de documentation de VUNESCO*, 11, marzo de 1954.

LITERATURA

da a la venta a fin de evitar los remanentes. Conviene añadir que son libros lo que más se exporta. Para Francia, donde la exportación representa el 20 % de la cifra del negocio editorial, se puede estimar en el 12 ó 15 % la «falta de lectura» del consumidor francés sobre la producción nacional¹.

El libro, como podemos ver, no representa sino una pequeña parte de las lecturas posibles y una más pequeña todavía de las lecturas efectivas. Su desquite se presenta en el momento de aparecer la noción de literatura.

Damos por sabido que no definimos la literatura a través de ningún criterio cualitativo. Nuestro criterio permanece en lo que llamamos la aptitud de la gratuidad. Es literaria toda obra que no es un instrumento, sino un fin en sí. Es literatura toda lectura no funcional, es decir, la que satisface una necesidad cultural no utilitaria.

Entre las lecturas efectivas, la mayor parte son funcionales, sobre todo entre las lecturas de prensa, donde se busca sobre todo informaciones, una documentación. Pero tampoco en el libro todo es literatura.

La literatura no es sino una de las diez grandes categorías de la clasificación decimal inventada hará unos 80 años por el bibliotecario americano Melvil Dewey, y que la mayor parte de los países han adoptado para sus estadísticas:

- | | |
|----------------------|-------------------------|
| 0. Generalidades | 5. Ciencias puras |
| 1. Filosofía | 6. Ciencias aplicadas |
| 2. Religión | 7. Artes y amenidades |
| 3. Ciencias sociales | 8. Literatura |
| 4. Filología | 9. Historia y Geografía |

¹ Según Barker, R. E., Monographie de l'édition, 1965.

Desgramadamente, estas categorías son muy imprecisas. En particular, Francia ha ignorado hasta 1963 la categoría 4 (filología), que unía, bajo el epígrafe Lingüística, a la categoría 8 (literatura). Pocos países emplean todavía la clasificación más detallada y más precisa recomendada por la UNESCO en 1964.

Por esto es que las estadísticas oficiales no pueden darnos sino indicaciones imprecisas y a menudo falsas. Si nos atenemos a la clasificación decimal y a la estadística por títulos, la «literatura» representa del 30 al 35 % de la producción francesa. Ligeramente más débil en Alemania, ligeramente superior en los países anglosajones, esta proporción es la de los grandes países productores. Las proporciones inferiores al 30 % son numerosas. Pueden incluso estar por debajo del 10 % en los países recientemente liberados del estatuto colonial, donde las necesidades técnicas aventajan a todo lo demás, y donde los equipos de escritores autóctonos no han podido todavía desarrollarse.

Además, la prensa —y en particular la prensa semanal o mensual— contiene una proporción variable, pero a menudo muy fuerte, de lecturas no funcionales con carácter literario: folletines, novelas, cuentos, ensayos, esquelas, etc. Una parte de este material es reutilizable por la edición, pero la gran masa de la producción literaria periódica es considerable y equilibra a veces la de los libros. Sin contar los digest, los textos publicados por las revistas del tipo Saturday Evening Post satisfacen en Estados Unidos la necesidad literaria de millones de personas, con perjuicio del libro.

No podemos pues confiar en las clasificaciones formales o materiales sistemáticas para hacernos una idea clara de las relaciones lectura-literatura. Es más bien la naturaleza del intercambio autopúblico lo que nos permite definir lo literario y lo que no lo es. Lo mismo en la prensa que en la edición, existe un

LITERATURA

gran número de textos con intención funcional, de los cuales se hace comúnmente un uso no funcional y propiamente literario. Es este a menudo el caso de los reportajes y de las críticas de libros, y sería fácil citar numerosas obras técnicas, científicas y filosóficas así reconocidas por el autor, pero que constituyen auténticas obras literarias y por tales las tiene el público. Todo escrito puede convertirse en literatura, en la medida en que nos permite evadirnos, soñar o, por el contrario, meditar, cultivarnos gratuitamente. G. K. Chesterton nos ha demostrado que incluso hay un uso literario de la guía de ferrocarriles⁶.

Y, al revés, hay usos no literarios de obras literarias: el consumo de literatura no se identifica con la lectura literaria. Se puede comprar un libro con otras intenciones que no sean las de leerlo. Se puede leer un libro con otras intenciones distintas a las de obtener de él un placer estético o un beneficio cultural.

Podemos ver, pues, que el conocimiento del hecho literario —cualquiera que sea la modalidad por la que se le aborde— plantea problemas de psicología individual y colectiva. Una definición rigurosa de la literatura supone una convergencia de intenciones entre lector y autor; una definición más amplia exige por lo menos una compatibilidad de intenciones. Si olvidamos estas exigencias, nos será imposible ver en la lectura otra cosa que no sea el consumo mecánico de un cierto material impreso, nos será imposible ver en un libro otra cosa que no sea una de las formas de este material y, sin duda, no la más importante.

6 En The Man who was Thursday, cap. I.

LITERATURA

II. —Las vías de acceso

El método más evidente para comprender un fenómeno a la vez psicológico y colectivo es el de interrogar a un número suficiente de personas juiciosamente elegidas. Fue este método de encuesta el que empleó el Dr. Kinsey cuando quiso definir el comportamiento sexual de sus compatriotas. Habría, sin lugar a dudas, encontrado más dificultades si hubiese intentado definir su comportamiento cultural por el mismo procedimiento. Las posibilidades de una respuesta a la vez lúcida y sincera son extremadamente reducidas a partir del momento en que a alguien se le pregunta por sus lecturas. Mientras que confiar a un encuestador las particularidades de un comportamiento sexual puede complacer un exhibicionismo latente, confesar los gustos literarios (o antiliterarios) que «clasifican» con relación al medio social —por demasiado groseros o demasiado refinados— es tan sólo algo penoso; la mayor parte de los interesados tienen ya harta dificultad en confesarse a sí mismos estos gustos.

Basta tan sólo comparar los resultados obtenidos por la observación directa y sistemática del comportamiento cultural de una persona a los que proporciona su testimonio, aun de buena fe, para comprender la extrema dificultad que presenta la explotación de los conocimientos subjetivos. Quien nos cite a Stendhal o Malraux como sus lecturas habituales y confiese que lee, a veces, una novela policíaca o dos para relajarse, no querrá admitir que el tiempo consagrado por él a la lectura policíaca es, de hecho, muy superior al que concede a sus «libros favoritos». Si menciona la lectura del periódico, olvidará aquellos minutos que consagra a la tira de dibujos y que, en total, representan un tiempo apreciable. Asimismo, pasarán desapercibidas las lecturas de la sala de espera, o las que se pasan en la biblioteca de los niños; ¿quién podrá jamás apreciar a través de una encuesta la enorme importancia de libros como Pinocho o los álbumes de Los 4 Ases y Alix en las lecturas del adulto cultivado?

El trabajo es más fácil cuando se trata de historia. Los documentos tienen menos pudor que los testimonios. Un cierto número de datos recopilados sobre los recuerdos, la correspondencia, las citas de conversaciones, las alusiones, los catálogos de las bibliotecas privadas, permiten reconstruir con bastante rigor la Belesenheit —el conjunto de lecturas— de una persona dada, a condición de que haya pertenecido a un medio social lo suficientemente «culto». No existe casi ningún medio de

apreciar, en el comportamiento cultural de las masas, la importancia de las muy numerosas lecturas difundidas, desde la aparición de la imprenta, por los buhoneros, y cuyo contenido analizó Charles Nisard en el siglo XIX en su *Histoire des livres populaires ou de la littérature de colportage*⁷.

Hay aquí un amplio campo cuya explotación no puede negligir el historiador literario. Es lo que se llama la «subliteratura», o la «infraliteratura», o las «literaturas marginales»⁸. Entre esta zona ignorada de los manuales hasta una época muy reciente, y el dominio de las obras «nobles», existen constantes intercambios a nivel de temas, ideas y formas. Y llega aún a suceder que una obra pasa a veces de un sector a otro. Como se verá más tarde, pertenecer a la literatura o a la subliteratura no se define por las cualidades abstractas del escritor, de la obra o del público, sino por un cierto intercambio. Es por lo que el desfase tantas veces constatado en el curso de los siglos entre lo que se lee y lo que se debería leer, ha sido siempre considerado como un motivo de escándalo y de vergüenza por la categoría de los letrados, e igualmente, el que está llamado a dar testimonio frente al historiador y aquella a la que pertenece el sociólogo.

Si, rehusando el testimonio del lector, se pregunta al escritor, se corre el riesgo de que la decepción sea aún mayor. En la misma medida en que el acto de la creación literaria es un acto solitario y libre, exige una cierta independencia de las exigencias sociales. Dicho de otra forma, si el escritor debe, en tanto que hombre y en tanto que artista, representarse a su público y sentirse solidario con él, sería peligroso que tuviera una conciencia demasiado clara de las determinaciones que este público hace pesar sobre él. Se ha comparado el acto de creación literaria al gesto del naufrago que lanza una botella al mar: la comparación no es justa, sino en la medida en que el naufrago se representa al salvador al que dirige su mensaje, se siente solidario con él,

⁷ Ver también Brochon, P., *Le livre de colportage en France depuis le XVIe siècle*, París, 1954, y Seguin, J. P., *NouveJles à sensations et canard** du XIXe siècle, París, 1959.

⁸ «Littérature et sous-littérature» es el título del núm. X (1961-62-63) del *Bulletin du Séminaire de littérature générale de Burdeos*. Thérive, A., emplea la expresión «infraliteratura» en su libro *L...afoire iittéraire*; París, 1963.

Finalmente, el volumen III de la historia de la literatura de la *Encyclopédie de la Pléiade*, consagra varios capítulos a las «literaturas marginales» (literatura de

buhonería, novela popular, etc.). El VI Congreso de la Sociedad Francesa de Literatura Comparada (Rennes, 1963) ha abordado, sobre todo, este problema. Ver nuestra comunicación *Y a-t-il des dégâts; la littérature?* ● Cf. Capítulos VI y VIII.

pero ignora hacia qué orillas desconocidas llevarán las corrientes su mensaje.

El testimonio de los intermediarios del libro podría tener más valor, pues editores, libreros y bibliotecarios controlan los principales rodajes del mecanismo de los intercambios. Desgraciadamente, para las, dos primeras categorías, el secreto comercial es una mordaza demasiado eficaz. Por otra parte, aun cuando editores y libreros estuvieran dispuestos a dar indicaciones, serían a menudo incapaces de ello, faltos de medios materiales para conocer la exacta medida de su propio cometido. Para la mayor parte de ellos, su despacho o su tienda son puestos de mando cerrados, desde donde, sin embargo, ejercen a ciegas una influencia real y decisiva sobre los escritores y el público.

El caso del bibliotecario es un poco distinto, pues está generalmente en condiciones de dar testimonio directo sobre el comportamiento de sus lectores. El inconveniente es que este testimonio no se refiere sino a una parte muy reducida y especializada de público: la del lector de biblioteca. Es preciso, sin embargo, no despreciar esta estrecha puerta, la única casi que permite penetrar a pie firme en la realidad del consumo literario. El estudio de la biblioteca de empresa es el único medio serio de abordar el problema de la lectura entre el elemento obrero.

Es a través del estudio de los datos objetivos explotados sistemáticamente y sin ideas preconcebidas que será preciso abordar el hecho literario.

De entre los datos objetivos vamos a utilizar en primer lugar los estadísticos.

Por raras e incompletas que sean las estadísticas referentes a la industria y al comercio del libro, pueden ser útilmente reconstruidas y proporcionar conocimientos aprovechables. En su *Index Translationum*, en sus Cuadernos del Centro de Documentación, la UNESCO no cesa de proporcionar noticias. En Francia se levanta ya un poco el velo, y distintas iniciativas constituyen loables esfuerzos de claridad: así, la *Monographie de l'édition*, ya mencionada y, mejor aún, las listas de las primeras tiradas más importantes, publicadas regularmente desde hace

muchos años por las *Nouvelles littéraires*¹⁰. Además, muchos bibliotecarios son capaces de proporcionar datos muy precisos sobre los lectores que fre-

¹⁰ Para una explotación de estos conocimientos, ver el artículo de Charenso, G., en *Informations sociales*, págs. 36-48, enero de 1957.

cuentan sus establecimientos y los libros que en ellos piden. Incluso se pueden entrever sondeos entre el público.

En la medida en que los conocimientos son accesibles, es igualmente posible utilizar estadísticas históricas fundadas sobre listas de obras o de escritores para descubrir diversos fenómenos de evolución. En las páginas que siguen, se encontrará sobre todo la explotación de un muestrario de 937 escritores franceses nacidos entre 1490 y 1900¹¹.

Los datos estadísticos permiten hacer resaltar las grandes líneas del hecho literario. Es preciso entonces interpretarlas por medio de otro tipo de datos objetivos proporcionados por el estudio de las estructuras sociales que encuadran el hecho literario y de los medios técnicos que lo condicionan: regímenes políticos, instituciones culturales, clases, capas y categorías sociales, oficios, organización de ocios, grado de analfabetismo, estatuto económico y legal del escritor, del librero, del editor, problemas lingüísticos, historia del libro, etc.

Se puede finalmente llegar al estudio de casos concretos según los métodos de la literatura general o de la literatura comparada: éxito de una obra, evolución de un género o de un estilo, planteamiento de un tema, historia de un mito, definición de un ambiente, etc. Es entonces cuando los datos subjetivos alcanzarán todo su valor, y que el investigador, con la ayuda de encuestas, interrogatorios, testimonios orales y escritos, reconstruyendo los conocimientos que le proporcionan las «historias de casos», puede otorgar toda su significación a los fenómenos observados objetivamente.

La lista de los programas en curso en 1967 en el Centro de Sociología de los Hechos Literarios de Burdeos, mostrará la variedad de las investigaciones y de los métodos:

Programa núm. 1. — *Méthodologie de l'histoire et de la critique littéraires* (R. Escarpit). Estas investigaciones, ya antiguas, van referidas a la comunicación autor-público, al problema de las generaciones y de los equipos de escritores y a las condiciones económicas del hecho literario. .

Programa núm. 2. — *Psychosociologie du lecteur* (N. Robine).

Programa núm. 3. — *Le roman populaire au XIX^e siècle* (P. Orecchioni).

11 Todas las investigaciones estadísticas utilizadas en esta obra han sido empleadas gracias a los servicios técnicos del Instituto Nacional de Estadística de Burdeos.

Programa núm. 4. —La formation et reexpression du jugement esthétique en milieu d'entreprise (H. Marquier).

Programa núm. 5. —La terminologie littéraire (A. Boisson). Este último programa fue emprendido, conjuntamente, con el proyecto de Diccionario Internacional de Términos Literarios, patrocinado por la Asociación Internacional de Literatura Comparada. Como lo ha hecho notar R. Wellek, es principalmente a través del lenguaje que la literatura adquiere una dimensión social.

Esto no son sino orientaciones posibles entre muchas otras. En este terreno, prácticamente virgen, está todo por descifrar.

SEGUNDA PARTE

LA PRODUCCIÓN

CAPÍTULO III

EL ESCRITOR EN EL TIEMPO

I. — Como en sí mismos...

La producción literaria es el producto de una población de escritores que, a través de los siglos, se somete a fluctuaciones análogas a las de los demás grupos demográficos: envejecimiento, rejuvenecimiento, superpoblación, despoblación, etcétera.

Para obtener una definición, o por lo menos un muestrario significativo de esta población literaria, se puede entrever dos procedimientos extremos. El primero consistiría en catalogar todos los autores de libros publicados (por medio de la imprenta o por cualquier otro medio) en un país entre dos fechas determinadas. El segundo consistiría en remitirse a una lista de buena fe, como el índice de un manual de historia de la literatura de reconocida calidad.

De hecho, ninguno de los dos procedimientos no es satisfactorio. El primero descansa sobre una definición mecánica del escritor: el hombre que ha escrito un libro. Ahora bien, hemos visto que una definición mecánica del libro es inaceptable, pues ignora la necesaria convergencia o compatibilidad de intenciones entre lector y autor. Por la misma razón, el escritor considerado como un simple «productor de palabras» es algo sin significación literaria. No adquiere esta significación, no se define como escritor, sino al final, cuando un observador colocado al nivel del público es capaz de percibirle como tal. No es escritor más que por relación con alguien, a los ojos de alguien.

La visión crítica del índice parece pues más justa. Pero es suficiente con analizar el índice de un manual de literatura para notar, habida cuenta del crecimiento de la población literaria, que la proporción de los autores citados aumenta a medida que uno se acerca a la fecha en la que el manual ha sido compuesto. La progresión empieza siendo muy lenta, y puede considerársela prácticamente sin importancia hasta la época en que aparecen escritores cuya vida alcanza la del autor del manual, es decir, que vivían todavía en el momento en que este autor comenzaba sus estudios; para el manual de Lanson, por ejemplo, la ruptura se produce a los primeros románticos. A partir de este fecha, el criterio de selección se va haciendo cada vez menos exigente. Una segunda ruptura llega si el autor comete la imprudencia de prolongar su manual a una época absolutamente contemporánea, es decir, a los escritores que viven y sobre todo producen todavía en el momento en que él escribe (para Lanson, los simbolistas). En este caso, o bien las Últimas páginas del manual parecen este catálogo mecánico que queremos evitar, o bien la selección hecha, perfectamente arbitraria y subjetiva, no se parece en absoluto a lo que hará un historiador una o dos generaciones más tarde.

Ello nos viene a decir que la imagen de una población de escritores literariamente significativa no puede ser obtenida sino con una cierta perspectiva. Eurípides decía que no se puede decir de un hombre que ha sido feliz sino después de su muerte; asimismo, es solamente después de su muerte cuando el escritor se define como miembro de la colectividad literaria.

La elaboración a la que la perspectiva histórica somete a la población de escritores, es a la vez cuantitativa y cualitativa.

Cuantitativamente, la selección decisiva y la más severa es la de la primera generación exterior a la zona biográfica: todo escritor tiene una cita con el olvido, diez, veinte o treinta años después de su muerte. Si traspasa este terrible umbral, se integra a la población literaria y tiene asegurada una supervivencia casi permanente —por lo menos, en cuanto dura la memoria colectiva de la civilización que le vio nacer. La resistencia de los escritores a esta «erosión» histórica es variable: hay zonas friables en las que permanecen pocos supervivientes (los comienzos del siglo XVIII en Francia, por

ejemplo) y núcleos duros que se resiste mejor la prueba (la segunda mitad del siglo XVII en Francia).

Después intervienen otras selecciones. Se dan también espectaculares «recuperaciones» que vuelven a poner en «servicio» a un escritor olvidado o despreciado desde hacía largos años. Pero casi siempre el olvido no había sido completo, y se trata sobre todo de una reclasificación, más que de un redescubrimiento: tal fue el renacer shakesperiano en Inglaterra en el siglo XVIII. La marcha general de la población de escritores no se ve demasiado afectada por estas modificaciones, sobre todo cualitativas.

En efecto, estas reclasificaciones dentro de una colectividad ya definida tienen un carácter interpretativo. Casi siempre se obfenean mediante la sustitución de las intenciones originales del autor, vueltas ininteligibles, por nuevas intenciones supuestas, compatibles con las necesidades de un público nuevo: es el mecanismo que llamaremos más tarde la «traición creadora».

La incidencia cualitativa de la perspectiva histórica fue señalada por el psicólogo americano Harvey C. Lehman, gracias a un método particularmente ingenioso]. Lehman utilizó una lista de libros «de primera línea» establecida después de consultar el National Council of Teachers of English. Esta lista comprendía 337 obras de 203 autores muertos en el momento en que fue establecida, y 396 de 285 autores vivos. Lehman buscó, para empezar, en qué edad cada autor había escrito aquellos de sus libros que figuraban en la lista. Después, para los autores vivos de un lado, para los autores muertos del otro, repartió las obras por grupos de edad: tantas obras escritas entre los 20 y 25 años, tantas escritas entre los 25 y 30, etc., y trazó las curvas correspondientes. La diferencia entre las dos curvas salta a la vista. La de los «muertos» alcanza rápidamente su punto culminante entre los 35 y 40 años y empieza rápidamente a descender. La de los «vivos» sube más lentamente, alcanza su punto culminante entre 40 y 45 años, pero en seguida permanece en un nivel muy elevado hasta los 70-75 años. La conclusión es evidente: la selección operada por la perspectiva histórica se aplica a las obras de madurez y, sobre todo, de vejez, que son eliminadas en provecho de las obras de juventud. La edad crítica media se coloca alrededor de los 40 años.

1 Lehman, H. C., «The Creative Years: Best Books», The Scientific Monthly, volumen 45, págs. 65-75, julio de 1937.

Este resultado puede ser comprobado por otros procedimientos. Podemos afirmar, de todas formas, que la imagen de un escritor, el aspecto bajo el cual vivirá a partir de entonces en la población literaria «tal como en sí mismo la eternidad lo cambia», es aproximadamente el que ofrecía cuando rondaba la cuarentena².

El muestrario de una población literaria debe tener en cuenta diversos factores. Es un trabajo largo y delicado. Para la mayor parte de sus trabajos estadísticos, Harvey C. Lehman utilizó listas de los «mejores libros» establecidas por Asa Don Dickinson, antiguo bibliotecario de la universidad de California. El procedimiento de Dickinson consiste en elaborar listas de diversos tipos clasificando las obras en grado 1, grado 2, etc., según el número de listas en que dichas obras figuren. Lehman se sirve de las obras de grado 8.

De forma mucho más modesta y menos sistemática, hemos empleado un procedimiento análogo para establecer el catálogo de 937 escritores franceses nacidos entre 1490 y 1900, sobre el cual hemos fundado la mayor parte de las observaciones siguientes.

Nuestra finalidad es dar al catálogo una base sociológica tan amplia como sea posible. Sería pues imprudente utilizar, como hace poco sugeríamos, el índice de un manual de literatura, aún limitado a autores muertos. De esta forma, no alcanzaríamos sino a los escritores del tipo «culto». Los fenómenos literarios se ordenan en una sociedad determinada, en circuitos cerrados y a menudo sin comunicación unos con otros. Hay una población de escritores que corresponde al público «culto»: es la que conocemos mejor y que nos revela el índice de un manual de literatura, pero no representa sino una parte de la población real. Maurice Leblanc, el padre de Arsène Lupin, que pertenece al circuito «popular»; Beatrix Potter, poetisa de los conejitos, que pertenece al circuito «infantil», tienen pocas probabilidades de verse citados en un manual de literatura. Pero ellos han tenido y tienen todavía un público considerable, están en la base de incontestables hechos de literatura.

Será pues preferible utilizar como documentos de base, no índices de manuales, sino más bien listas de carácter enciclopédico (Petit Larousse, Dictionary of National Biography,

² Esto no es sino una indicación estadística y es fácil encontrar excepciones. Examinemos el sentido exacto del factor edad en un artículo del Bulletin des

Bibliothèques de France, mayo de 1960, titulado «Le facteur age dans la productivité littéraire».

etcétera) y unir las a listas especializadas de distintas procedencias (Dictionnaire des auteurs, catálogos de reediciones, de traducciones, bibliografías, índices de revistas periódicas, etc.). Se obtendrá así un muestreo poseyendo una significación sociológica real.

Toda antología es discutible en sus pormenores, pero la experiencia prueba que, si han sido tomadas las precauciones convenientes, se obtiene por este método un reparto normal, cuyo ritmo general no cambia gran cosa si se modifica los elementos de selección o la severidad del criterio.

II. — Generaciones y equipos

El primer fenómeno que un catálogo semejante permite estudiar es el de la generación. La generación, tal como la entienden Albert Thibaudet o Henri Peyre, es un fenómeno evidente: en cada literatura, las fechas de nacimiento de los escritores se agrupan por «equipos» en ciertas zonas cronológicas. Se encontrará en la obra de Henri Peyre un repertorio completo de estas generaciones, válido para muchas literaturas europeas³.

A modo de ejemplo, citemos la gran generación romántica en Francia alrededor de 1800, que, después de una generación relativamente pobre, ve nacer, entre 1795 y 1805, Augustin Thierry, Vigny, Michelet, Auguste Comte, Balzac, Hugo, Lacordaire, Mérimée, Dumas, Quinet, Sainte-Beuve, George Sand, Eugène Sue, Blanqui y Eugénie de Guérin. Otras grandes generaciones son las de 1585 en España, de 1600-10 en Francia, de 1675-85 en Inglaterra, etc.

La noción de generación no debiera sin embargo ser utilizada más que con ciertas precauciones.

El primer escollo que es preciso evitar es el de la «tentación cíclica». Es realmente seductor imaginar que estos grupos cronológicos de escritores

⁸ Peyre, H., «Les gⁿérations littéraires», Tableau récapitulatif des générations, páginas 214-17.

3

se suceden a intervalos regulares. Cuando Henry Peyre habla del «aitmo alterno de las generaciones», hace alusión a un mecanismo infinitamente complejo, que analizaremos más adelante, pero no pretende que este ritmo sea regular. Más audaz (o menos prudente), Guy Michaud ve en la sucesión de las generaciones un ritmo sinusoidal y aun helicoidal, cuyo período corresponde a una vida humana, esto es, alrededor de setenta años⁴. A pesar de todo, el encanto de una hipótesis semejante y el vivo deseo que teníamos de comprobarla, por nuestra parte no pudimos jamás descubrir un ritmo regular verdaderamente indiscutible en la sucesión de las generaciones. No obstante, para ser justos, es preciso reconocer que ciertos fenómenos literarios presentan en la ocasión de las recurrencias modificaciones periódicas, en las que la unidad de setenta años parece jugar un papel.

Por ejemplo, la «vida» de un género literario —tragedia isabelina, tragedia clásica, novela realista inglesa del siglo XVIII, movimientos románticos— es generalmente de 30 ó 35 años, o sea, la mitad de la vida de un hombre. Una experiencia cuya representación gráfica desgraciadamente no podemos dar aquí, parece confirmar esta observación. Hemos superpuesto curvas representando, en nuestro catálogo, la proporción respectivamente de novelistas, poetas, dramaturgos y prosistas diversos en el conjunto de la población literaria (contando a cada uno de los polígrafos varias veces). Con gran claridad puede observarse que el cuadro cambia radicalmente cada setenta años, y parcialmente cada 35 años, según que tal género domine los demás o sufra un eclipse. Es, sin embargo, difícil establecer la menor relación entre este ritmo, según parece, regular, y el de las generaciones de escritores.

⁴ Michaud, G., *Introdxtion à une science de la iiteérature*, págs. 252-56 y página 258. Ver también el esquema de la pág. 259 explicando los movimientos literarios a trava de la alternancia regular de las generaciones. Para Guy Michaud, la

«jomada» humana de 72 años se rima en cuatro medias generaciones de 18 años: las dos primeras, nocturnas» (punto muerto y flujo); las dos restantes, «diurnas» (plenitud y reflujo).

Segunda observación, las generaciones literarias difieren de las generaciones biológicas en que constituyen grupos numéricamente identificables: «equipos». Por el contrario, en la población general de un país, la repartición de los grupos de edad varía muy lentamente y dentro de unos límites relativamente estrechos. La pirámide de las edades de una población general difiere de la forma «en campana», ideal para un cierto número de detalles característicos que la demografía interpreta, pero permanece a grandes trazos fiel a esta forma. La pirámide de las edades de una población literaria sufre estrechamientos y ensanchamientos dramáticos; no puede ceñirse a un tipo ideal.

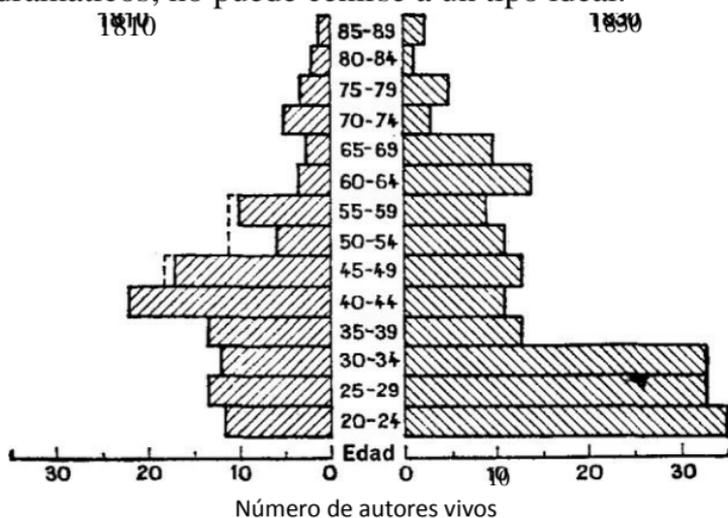


Fig. 1. — Literatura francesa: pirámide de edad 1810-30.

Se puede observar en la fig. 1 dos ejemplos de pirámides de las edades de la población literaria francesa a 20 años de distancia. En la primera, que indica la situación en 1810, los grandes filósofos han desaparecido (tendrían entre 90 y 100 años), pero

se distingue todavía en el nivel de los 70 a 80 años la prominencia de la generación de Beaumarchais y de Bernardin de Saint-Pierre, siendo el abate Delille uno de los últimos supervivientes. A una decena de años de distancia es seguida por una pujante generación, que se apoya sobre unos veinte años, y va, a grandes rasgos, de Rivarol (57 años) a Mme. de Staël (44 años) y Chateaubriand (42 años). Es la generación de los Convencionales y de Napoleón: la guillotina practicó en ella crueles sangrías que hacen enrojecer nuestro rostro, pero, numerosa, en la fuerza de la edad, domina todavía el mundo de las letras. La generación siguiente parece como marchitarse a su sombra: los grandes nombres son raros en ella y se suceden tan sólo de tarde en tarde, Nodier (30 años), Béranger (30 años), Lamennais (28 años), Stendhal (27 años). En 1830 todo cambia, la gran generación de la Revolución y del Imperio se desmorona y deja el campo libre a los talentos jóvenes. Lamartine llega a los cuarenta, Vigny y Balzac acaban de pasar los treinta, Hugo se le acerca, Musset tiene veinte años. Esta eclosión durará todavía cinco años —el tiempo de darnos a Gautier—, después, saturada de nuevo la escena literaria, vendrá un nuevo estancamiento hasta la generación de Flaubert y de Baudelaire.

Un estudio sistemático de las pirámides de las edades en el transcurso de los siglos permite afirmar que una generación de escritores no aparece antes que el grueso de la generación precedente haya franqueado el vértice de los 40 años. Todo sucede como si la eclosión no fuese posible más que a partir de un punto de equilibrio, cuando la presión de los escritores en activo se debilita hasta el punto de ceder a la presión de los jóvenes.

Una tercera observación sigue a la precedente. Cuando se habla de una generación de escritores, la fecha significativa no puede ser ni la de nacimiento ni la de los veinte años. No se nace escritor, se convierte uno en ello, y es muy raro que se haya alcanzado ya a los veinte años. El acceso a la existencia literaria es un proceso complejo, cuyo período decisivo se coloca en algún punto alrededor de los cuarenta, pero es esencialmente variable: es

preciso pensar en una zona de edad más que en una precisa. Así, llegado tarde a la literatura, Richardson (nacido en 1689) es el contemporáneo biológico de Pope (nacido en 1688), pero es preciso unirlo a la generación de Fielding (nacido en 1707). Es frecuente que generaciones jóvenes comprendan en sus filas a un «guía» de mayor edad: en grados diferentes, Goethe, Nodier, Carlyle juegan este papel.

La noción de generación, que nos seduce de entrada, no es pues absolutamente clara. Quizá sería mejor sustituirla por la de «equipo», más dúctil y más orgánica. El equipo es el grupo de escritores de todas las edades (aunque de una edad dominante) que, en ocasión de ciertos acontecimientos, «toma la palabra», ocupa la escena literaria y, conscientemente o no, bloquea el acceso a ella durante un cierto tiempo, prohibiendo a las nuevas vocaciones realizarse.

¿Cuáles son los acontecimientos que provocan o permiten estas accesiones de equipos? Parece que son acontecimientos de tipo político, que comparten una renovación del personal (cambios de reinado, revoluciones, guerras, etc.).

Se encontrará en la fig. 2 un gráfico extremadamente sugestivo. Indica para los tres últimos siglos, en Francia, la proporción de escritores de 20 a 40 años, frente al total de escritores que están todavía produciendo. Es evidente que, cuando la curva sube, se traduce en un rejuvenecimiento de la población literaria, y que cuando desciende, una parada del reclutamiento, el equipo en activo está envejeciendo sin renovarse. Las rupturas inferiores indicando una «partida», la accesión de un nuevo equipo, corresponden todas a paradas (final de las guerras de religión en 1598, final de la Fronda en

1550

1600

1650

1700

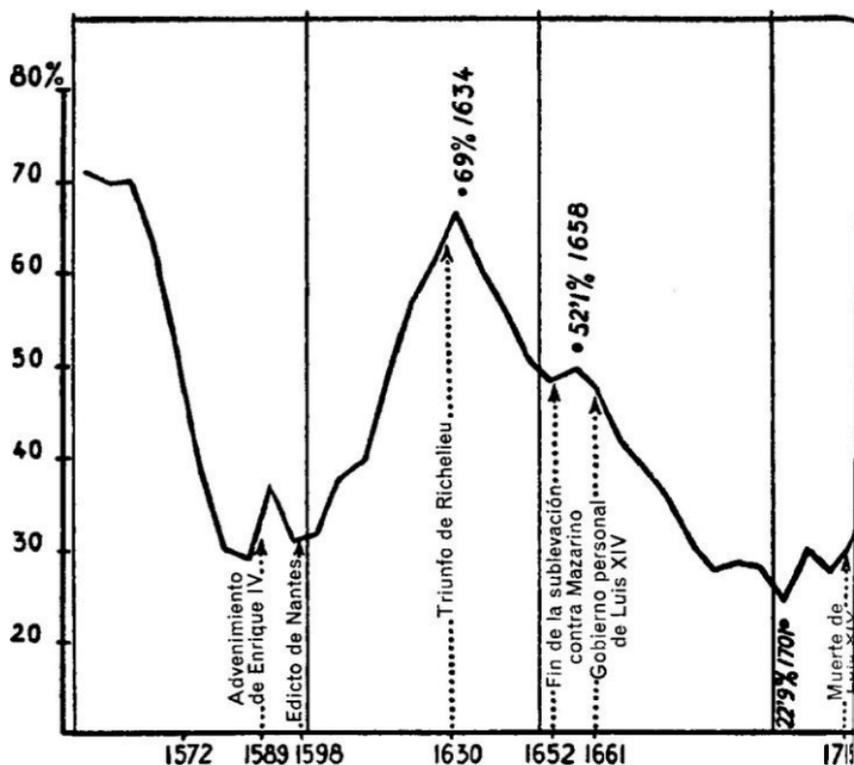
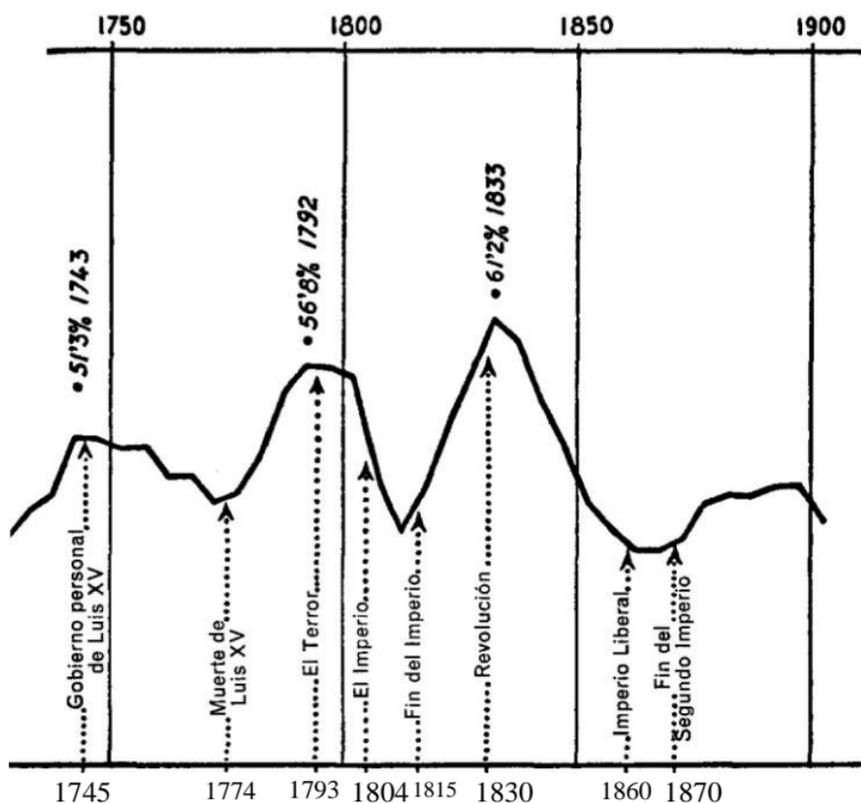


Fig. 2. — literatura francesa: curva de la proporción de los escritores de menos de 40 años cerca de la curva son las medias anuales de 5 en 5 años. Los puntos situados fuera de

1652) y a finales de reinados (Luis XIV, Luis XV, Napoleón I, Napoleón III). Las rupturas superiores que indican un «bloqueo», corresponden todas a tiranteces políticas: la de Richelieu, simbolizado por la Academia; la de Luis XIV; la de Luis XV; la del gobierno revolucionario, confirmado y agravado por el nuevo academicismo del Primer Imperio; y el de Guizot, después de las jornadas de



entre el total de eswitores en activo de 1550 a 1900. Las cifras que han servido para establela curva indican las proporciones exactas para los años de máxima y de mínima.

septiembre. Se distingue asimismo el frenazo dado por el «orden moral» al rejuvenecimiento que siguió a la dislocación del Segundo Imperio.

En su libro *The French Book Trade in the Ancient Regime* (Harvard, 1958), David T. Pottinger da cifras que permiten calcular la «curva de productividad» de los escritores franceses de 1550 a 1800. Corresponde

exactamente, pero con un desfase de una veintena de años, con la curva de edad⁵.

El mismo método aplicado a la literatura inglesa da resultados idénticos. Se observan sobre todo dos grandes períodos de «envejecimiento»: bajo la reina Isabel I, de 1588 (la Armada Invencible) a 1625 (muerte de Jacobo I), y bajo la reina Victoria, de 1837 a 1877.

¿Se podrá quizá lamentar no encontrar en estas curvas ningún ritmo regular, ningún período mensurable? Sería sin duda satisfactorio ver los hechos literarios ordenarse según un ritmo matemático y mecánico, pero ¿no es más revelador constatar su solidaridad profunda con la vida de la ciudad, pronta a definir ahora la naturaleza de esta solidaridad?

⁵ Cf. nuestro artículo del Bulletin des Bibliothèques de France sobre «In facteur age dans la productivité littéraire», citado más arriba.

CAPÍTULO IV

EL ESCRITOR EN LA SOCIEDAD

I. — Los orígenes

Para situar a un escritor dentro de la sociedad, la primera precaución que debe tomarse es, según parece, la de informarse sobre sus orígenes. En los casos individuales, la mayor parte de los biógrafos toman esta precaución. Pero la luz es mucho menos clara sobre las líneas colectivas de estos orígenes. Es preciso aquí rendir homenaje al psicólogo británico Henry Havelock Ellis, que fue un precursor en este campo, y quien desde finales del pasado siglo aplicaba un método estadístico a lo que él llamaba el análisis del talento¹.

De las investigaciones de Havelock Ellis se pueden observar dos precauciones principales: la búsqueda de los orígenes geográficos y la búsqueda de los orígenes socio-profesionales.

Desde hace algunos años, la geografía literaria está de moda². Quizá sea preciso no pedirle demasiado: de la geografía se pasa rápidamente al regionalismo, y del regionalismo, al racismo. Por nuestra parte, nos hemos contentado hasta el momento en explotar únicamente el tosco dato del lugar de nacimiento.

¹ Ellis, H. H., *A Study of British Genius*, Londres 1904. Ver el pasaje que H. Peyre le consagra en *Les générations littéraires*, págs. 80 y 81.

² Ver Dupouy, A., *Géographie des lettres françaises*, París, 1942 y Ferré, A., *Géographie littéraire*, París, 1946.

Será preciso, sobre todo, establecer la difícil estadística de los orígenes socioprofesionales sobre la que no existen hasta el momento sino trabajos parciales y poco satisfactorios. Dos rápidos sondeos sobre algunos escritores franceses e ingleses del siglo XIX mostrarán lo que podría esperarse de semejantes investigaciones.

Categoría	Gran Bretaña		Francia	
	Padres	Escritores	Padres	Escritores
Aristocracia ociosa	18	2	8	0
Clero	14	4	—	4
Ejército, marina	4	2	24	4
Profesiones liberales, universidades	14	12	16	8
Industrias, comercio, bancas	12	2	20	0
Diplomacia, alta administración	10	8	4	16
Pequeña administración, empleados	8	10	8	8
Letras y artes	8	44	8	52
Política	2	4	4	8
Técnica	2	2	0	0
Trabajadores manuales, campesinos	8	0	8	0

Para cada país la primera columna pone de relieve los medios favorables a la incubación de los escritores. Para Gran Bretaña es toda la zona que va de la gentry a la upper middle class mercadera, pero, vista su importancia numérica real en el país, es evidentemente el clero el medio privilegiado con la enorme proporción del 14 %. El hijo del pastor es un personaje corriente entre los escritores ingleses del siglo XIX. En Francia, el clero católico no puede —y con razón— reivindicar el mismo privilegio. Recae en el ejército: al hijo del pastor responde el hijo

del oficial (en general, del ejército napoleónico). Aparte del ejército, habiendo sido casi eliminada por la Revolución la aristocracia, es, como en Gran Bretaña, la alta burguesía comerciante o de profesión liberal la que produce la masa de escritores.

La segunda columna da informaciones de otro tipo: indica la categoría a la que pertenecen los propios escritores. Se observará que, tanto en un país como en otro, casi la mitad (44 % en Gran Bretaña, 52 % en Francia) pertenecen a la categoría «letras y artes», es decir, que socialmente y profesionalmente viven de su actividad artística: son las «gentes de letras». Ahora bien, apenas el 8 % de entre ellos habían salido de un medio parecido. Por otra parte, el 32 % de los escritores de los dos países ejercen profesiones liberales (la mayoría son universitarios) o forman parte de la alta o de la baja administración: las proporciones eran las mismas para los padres (32 % en Gran Bretaña, 28 % en Francia), lo que prueba que estas categorías, contrariamente a las demás, son compatibles con el ejercicio de una actividad literaria.

De todo ello podemos concluir que, de una generación a la otra, se produce una concentración hacia una zona media de la escala social, que constituye lo que podemos llamar el «medio literario»⁸.

Este fenómeno del «medio literario» es característico del siglo XIX y del siglo XX. No ha existido siempre⁴. Es por lo que nos es preciso ahora examinar la evolución de las relaciones económicas entre el escritor y la sociedad, es decir, del oficio de escritor.

8 Compararemos nuestras cifras con una estadística publicada por L'Express el 27 de noviembre de 1954 referente a 128 novelas publicadas en 1954:

41 % de «gente de pluma» 7 % de funcionarios 16 % de profesores 5 % de ingenieros 10 % de abogados 2 % de médicos.

Es preciso añadir cierto número de «varios», entre los cuales el 4 % de «manuales». Estas cifras son del mismo orden que las nuestras, y muestran muy bien que, si ha habido un cambio, es en favor de las profesiones liberales y, sobre todo, de la Universidad.

4 En su libro *The French Book Trade in the Ancien Regime*, Pottinger da cifras que permiten establecer un cuadro del medio familiar de los escritores franceses de los siglos XVI, XVII y XVIII. Se podrá observar en él la ausencia de un «medio literario»:

Nobleza de espada	
Clero	6 $\frac{10}{—}$
Estado llano	66 —
Nobleza de funcionarios	31 —
Alta burguesía	20'5 —
Media burguesía	4'5 —
Artesanos y campesinos	10 —

II. — El problema del financiamiento

Para comprender la naturaleza del oficio de escritor, es preciso recordar que un escritor —aun el más etéreo de los poetas— come y duerme cada día. Todo hecho de literatura plantea, pues, el problema del financiamiento (a fondo perdido) del escritor en tanto que hombre, distinto del problema del financiamiento de la publicación cuya problemática abordaremos más tarde.

Este problema es viejo como el mundo: es proverbial decir que la literatura no alimenta a su hombre. Sería por otra parte insensato negar la influencia que las consideraciones materiales han tenido sobre la producción literaria. La literatura alimenticia no es siempre la más mala. La necesidad de dinero llevó a Cervantes a la novela y al Quijote, e hizo un novelista del poeta Walter Scott. En cuanto a la pobreza literaria del teatro inglés durante la primera mitad del siglo XIX, podríamos explicárnosla con cierta verosimilitud por la miseria de los derechos de

autor². Hace ya unos años, una colección cuyo éxito no estuvo desgraciadamente a la altura de sus méritos, planteaba a un cierto número de grandes escritores la pregunta «¿de qué iban a vivir?». Pueden encontrarse allí numerosas respuestas de lo más interesantes⁶. Esta encuesta debe ser admitida y proseguida en forma sistemática.

No hay en el fondo más que dos maneras de hacer vivir a un escritor: el financiamiento interno por los derechos de autor, de los que hablaremos más tarde, y la financiación externa. Esta última puede ser de dos tipos: el mecenazgo y el autofinanciamiento.

El mecenazgo es el cuidado del escritor por una persona o una institución que le protegen, pero que esperan de él en reciprocidad la satisfacción de la necesidad cultural. Las relaciones entre cliente y patrón tienen relación con las de vasallosobrano. El mecenazgo, como la organización feudal, corresponde a una estructura social fundada sobre las células autónomas. La ausencia de un medio literario común (incultura o ausencia de las clases medias), la falta de un procedimiento de difusión rentable, la concentración de la fortuna entre unas pocas manos, el refinamiento intelectual de una aristocracia, hizo necesaria la aparición de sistemas cerrados, en los que el escritor, considerado como un artesano proveedor de lujo, negociaba su producción según el sistema del trueque, a cambio de su manutención.

² Hasta la Copyright Act de 1842, los autores dramáticos británicos estaban prácticamente a merced de los directores de teatros y de compañías. Ver, sobre este tema, una conversación reveladora entre W. Scott y Byron en Escarpit, R., Lord Byron, un tempérament ligitéraire, vol. II, págs. 154-55, París, 1957.

⁶ Publicada por las Editions des Deux-Rives, esta colección comprendía principalmente el Balzac de Bouvier y Maynal, el Verlaine de Rousselot, el Molière de Loiselet y el Voltaire de Donvez.

La familia del rico romano del imperio representa sin duda la estructura social mejor adaptada a la aparición del mecenazgo, que debe, por otra parte, su nombre al famoso Mecenas, amigo de Augusto y protector de Horacio. Pero el mecenazgo se desarrolló sobre todo alrededor de las cortes principescas, reales y aun papales. No ha cedido sino frente al nivelamiento de las fortunas, al acceso de capas cada vez más numerosas en la vida intelectual y a la invención de medios rentables de difusión, como la imprenta. Se mantiene todavía bajo la forma de mecenazgo estatal o, por lo menos, de mecenazgo público.

A lo largo de los años el mecenazgo estatal se ha traducido en el otorgamiento de pensiones más o menos regulares, o por la atribución de funciones oficiales, como las de poeta laureado en Gran Bretaña o de «historiador del rey» en Francia. Se pueden considerar como una forma de mecenazgo estatal las sinecuras burocráticas, a las que muchos escritores franceses del siglo XIX han debido el poder vivir.

Al margen del mecenazgo se puede mencionar la existencia de mecenas indirectos, quienes, obrando sobre el mercado literario, procuran al autor unos ingresos que, de otra forma, no habría podido obtener. Un gobierno puede pues hacer un pedido masivo de una obra para sus bibliotecas públicas o sus servicios de propaganda. El método más corriente es, no obstante, el del premio literario, que posee la ventaja de ser muy económico, siendo nominal el valor del premio, pero asegurando al escritor una venta considerable y, por consiguiente, rentas. Ciertos premios, como el Nobel de Literatura, crean consigo, además, importantes dotaciones.

Es difícil hacer el proceso del mecenazgo. Despreciar esta práctica bajo su forma tradicional o bajo su forma actual de los premios es dar pruebas de un fariseísmo ridículo. Además de que el mecenazgo tuvo el mérito de hacer posible la integración del escritor en un ciclo económico en el que no tenía su lugar y permitirle existir y producir, es preciso sumar a su activo una influencia benéfica sobre las letras: si el mecenazgo de Luis XIV no hubiese concedido a Molière una relativa independencia frente a su público rentable, tendríamos mucho más de Princesse d'Elide que de Dom Juan.

El escritor egipcio Taha Hussein ha dado al problema su verdadera significación económica:

«Hay aquí un mercado desigual: el mecenas da el oro o la plata que el hombre de letras va gastando a medida que va recibiendo, él da su arte o su pensamiento que en ningún caso pueden ser gastados³.»

Dicho de otra manera, aunque haya dado sus frutos, el mecenazgo no corresponde ya a las exigencias de moral social de nuestro tiempo y no puede ser considerado como una institución sana. Para reemplazarlo, Taha Hussein cree que el «segundo oficio» es la solución menos mala, solución por otra parte muy antigua ya.

«Aristóteles era el preceptor de Alejandro; Plinio el Joven un alto funcionario del imperio; Bacon un hombre de Estado del reino de Inglaterra; Chateaubriand un embajador de Francia, después un ministro; Mallarmé un profesor; Ciraudoux un diplomático. ¡Cuántos escritores fueron monjes, magistrados y médicos! Quizá fueron también hombres de guerra, como Cervantes y Agrippa d'Aubigné⁸.»

De hecho, el segundo oficio no es sino una forma de autofinanciamiento. Se podría asimismo hablar de automecenazgo cuando el financiamiento está asegurado por una fortuna personal, lo que es cada vez más raro: Byron, uno de los últimos escritores en querer ser a *gentleman who writes*, tuvo que renunciar a ello. Pero, ¡cuántos bohemios poéticos han sido financiados por las economías hereditarias de prosaicos antepasados! Este fue sobre todo el caso de Verlaine⁴.

³ Hussein, T., *L'écrivain dans la société moderne*, comunicación presentada en la Conferencia Internacional de los Artistas, Venecia, 1952, y publicada en *L'artiste dans la société contemporaine*, págs. 72-87, UNESCO, 1954.

⁴ Ver Rousselot, J., *De quoi vivait V^laine?* 1⁰

Ver Donvez, J., *De quoi vivaic Voltaire?*

Autofinanciamiento es también la extraordinaria mezcla de actividades remuneradoras que permitieron a Voltaire vivir y enriquecerse. Hállanse aquí toda la gama de recursos financieros, comprendiendo las pensiones del mecenazgo, los beneficios del editor, los derechos de autor del hombre de letras, pero, sobre todo, la especulación hábil, el ingenio comercial del industrial relojero y la vigilancia del terrateniente usurer¹⁰.

Pero basta con mirar la estadística que hemos dado más arriba y la lista de Taha Hussein para darse cuenta de que el segundo oficio pertenece a un tipo bien definido: el de la profesión liberal o el de la administración. Es, de hecho, más un primer oficio que un segundo, pero un oficio que deja algunos tiempos libres y no pide una adaptación

8 *Ibíd.*

difícil a las condiciones materiales y morales requeridas para la creación literaria.

La primera y quizá más grave de las objeciones que se pueden hacer al segundo oficio, es que reserva el ejercicio de la profesión de escritor a una sola categoría socioprofesional. No sin razón se caracteriza a la literatura actual como una «literatura de profesores». Las consecuencias sobre la misma producción no son muy graves. Como lo afirma con fuerza Taha Hussein, pretender descubrir un tono didáctico en las obras de un profesor, o una rapidez desenvuelta en las obras de un periodista porque son periodista o profesor, es caer en la peor de las críticas: la hecha a priori. Más inquietante es el hecho de que una vocación literaria en un trabajador —obrero o campesino— no pueda realizarse gracias al segundo

oficio, sino mediante un cambio de categoría social, casi siempre imposible.

Otra objeción es de orden moral. No hay profesión —ni siquiera liberal— que no tenga sus exigencias éticas. No son siempre compatibles con la necesaria libertad del escritor —entendamos libertad de seguir su imaginación a donde ella le conduzca, libertad de utilizar todos los elementos de su experiencia para recrear la realidad, libertad de poseer una vida privada al margen de la profesión.

Es preciso considerar la segunda profesión como una solución aceptable, pero limitada en sus efectos. La sociedad moderna puede utilizarla como a un sucedáneo del mecenazgo, esto no la dispensa de plantear y resolver el problema de la integración del oficio de las letras a su sistema económicosocial.

III. — El oficio de las **letras**

Si fuera necesario fijar una fecha simbólica como fecha de aparición del hombre de letras, se podría citar el año 1755. Es la fecha de la famosa carta escrita por Samuel Johnson a lord Chesterfield para rehusar la ayuda que algunos años antes le había solicitado en vano, cuando preparaba su Dictionary :

«Han pasado siete años, monseñor, desde el tiempo en que hice antecámara en vuestra casa y me fueron cerradas las puertas; durante este tiempo he continuado mi trabajo en medio de una serie de dificultades de las que no pienso lamentarme ahora y lo he llevado hasta el momento de su publicación sin el menor gesto de ayuda, palabra de ánimo, ni sonrisa de complacencia^{ll}.»

Este texto es el toque de difuntos del mecenazgo. Johnson ha conseguido vivir —sobrevivir— gracias a la pluma. Hay que decir que más tarde tuvo que aceptar una pensión. Vivía el alba de un combate que iba a durar dos siglos. En Gran Bretaña existía desde 1709 una ley conocida con el nombre de Estatuto de

la reina Ana, que concedía al escritor una protección bastante ilusoria contra los abusos de impresores y libreros. Pero no había control legal posible antes de la aparición de auténticos editores, es decir, de personas que explotaban comercialmente y con responsabilidad la propiedad literaria, hecho que ocurrió hacia la mitad del siglo XVIII. La Revolución Francesa dio la señal de esta reforma.

La protección del derecho de autor consiste en garantizar el usufructo de la propiedad literaria al autor, durante un período que puede variar, desde los 28 años, renovables, en Estados Unidos, a la perpetuidad en Portugal. En Francia, este período comprende la vida del autor y cincuenta años

11 Carta a lord Chesterfield. del 7 de febrero de 1755, citada por Boswell en su *Life of Dr. Johnson*.

4

más, a los que se añaden un determinado número de prolongaciones previstas por la ley. Durante este período el escritor puede ceder sus derechos por contrato.

Las legislaciones nacionales fueron completadas por la Convención de Berna en 1886. Esta Convención, revisada varias veces, comprendía, en 1956, 43 países. Por su parte, los países americanos habían realizado, en 1889, la Convención de Montevideo. Desde 1952, la UNESCO ha tomado la iniciativa de una Convención universal del Derecho de Autor, que entró en vigor en 1955 y agrupa 40 países, pero que no sustituye la Convención de Berna.

La influencia de la legislación del derecho de autor sobre la producción literaria quedará patente por el ejemplo de la literatura americana a principios del siglo XIX. En aquel momento los editores americanos no estaban ligados a los editores ingleses por ninguna convención. Por lo tanto, podían editar y vender las obras de los grandes escritores ingleses contemporáneos sin pagar derechos. Esto les conducía, naturalmente, a dejar de lado los autores americanos, a los que habrían tenido que retribuir. Esta desastrosa competencia obligó

a los autores americanos a pasarse a la revista ilustrada y, en particular, al género literario más adaptado a ella: la novela. A estos hechos debemos la popularidad de la revista ilustrada en Estados Unidos y la abundante producción de novelas en el siglo XIX, especialmente las de Edgar Poe¹².

De todas formas, si bien las leyes fijaban la existencia y duración del derecho de autor, no reglamentaban siempre su usufructo. En los siglos XVIII y XIX encontramos numerosos procesos entre autores y editores, en particular acerca del tema de la necesidad de mutua protección ante las ediciones «piratas» (americanas u holandesas en general).

Hay dos tipos de reglamentación de los derechos de autor: el precio previamente estipulado y el

¹² La nota es de Pattee, F. L., en el artículo «Short Story» de la Encyclopaedia Britannica.

porcentaje sobre la venta. En el precio previamente estipulado el autor recibe una cantidad a cambio de la cual deja todos sus derechos en manos del editor, sea cual sea el éxito ulterior de su obra. En el porcentaje, el autor recibe una parte del precio de venta de cada ejemplar vendido. Esta parte puede oscilar entre el 5 % para las obras científicas al 12-15 % para las obras de éxito. Algunos contratos prevén un porcentaje progresivo según el volumen de la venta. Además, el editor hace al autor, en general, uno o más adelantos de garantía sobre un número determinado de ejemplares en ciertos momentos previamente establecidos (entrega del manuscrito, lanzamiento del libro, etcétera).

Entre estos extremos, hay una variedad enorme de contratos posibles. Se puede citar como ejemplo el contrato de publicación de la *Comédie humaine* concluido entre Balzac y Hetzel, Paulin, Dubochet y Sauches. Es muy característico de su época. Balzac debía recibir 50 céntimos (lo cual era un trato generoso) por cada uno de los 60.000 ejemplares de la edición (20 volúmenes a 3.000 ejemplares), o sea, en total 30.000 francos. Pero si bien 15.000

francos debían ser entregados al contado, y lo fueron, los otros 15.000 no le debían ser pagados a Balzac hasta que los 2/3 de la edición se hubiera vendido, cosa que no ocurrió jamás. Y aún Balzac tuvo que devolver más de 5.000 francos al editor, sobre sus 15.000, en concepto de correcciones: en efecto, más allá de un cierto límite, las correcciones del autor sobre las pruebas de imprenta corren a cargo del autor... y Balzac borraba y tachaba mucho.

El desarrollo de la radio, la televisión y los acuerdos internacionales, han dado una importancia cada vez mayor a los derechos de adaptación y traducción que, en general, se reparten entre autor y editor. Un contrato de edición toma pues cada vez más el aspecto de una convención capitaltrabajo, y son numerosos los países que han sentido la necesidad de garantizar, como en otros as-

pectos, los derechos del trabajo mediante una adecuada legislación. Sin embargo, los abusos son aún frecuentes y numerosos los contratos escandalosos a precio previamente convenido. Sería imprudente, pues, considerar la carrera de escritor como un medio fácil de enriquecerse.

En Francia son raros los libros cuya venta global alcanza los 10.000 ejemplares: menos del 4 % del total. Un novelista que consigue vender 20.000 ejemplares de sus obras al año es una excepción. Ahora bien, el beneficio correspondiente a esta venta es (deduciendo los impuestos, y teniendo en cuenta que los derechos de autor están sometidos a la tasa proporcional y la sobretasa progresiva) del orden de 800 francos al mes; estos ingresos se consiguen con un trabajo ímprobo (2 novelas al año, por término medio) y sin ningún beneficio de la legislación social. Otro ejemplo: un novelista joven que llevara un manuscrito a un editor con la idea de ganar 10.000 francos con la obra, tiene menos probabilidades de conseguir esta cantidad que jugando un décimo de la lotería nacional.

Existen toda clase de asociaciones para defender los derechos de los autores. En Francia, una de las más venerables es la *Société des Gens de Lettres*, fundada en 1838. Conjuga sus esfuerzos con los de la poderosa *Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique*. En Gran Bretaña, la totalidad de la defensa de los detentadores de copyright está atribuida a la *Incorporated Society of Authors, Playwrights and Composers*, fundada en 1884, cuyo equivalente americano es *The Authors' League of America*, fundada en 1912. Sociedades de este tipo existen en todos los países. Algunos —los países comunistas, claro está, pero también Francia— fenen incluso sindicatos de escritores. Las reivindicaciones de los escritores tienden cada vez más a conseguir un estatuto social.

En Francia, lo que se aproxima más a un estatuto social es el proyecto de Caisse des Lettres, acerca del cual el Parlamento y los escritores han discutido año tras año. La Caisse des Lettres que se ha establecido no satisface ni con mucho las esperanzas puestas en ella, pero su misma estructura, fundada en el principio de una especie de seguridad social mutua, la convierte en una institución llamada a jugar un importante papel en el futuro. Su financiación está asegurada por contribuciones del Estado, editores, y por diversas cuotas sobre los derechos de autor.

De momento, el hombre de letras que no se ha beneficiado de una tirada importante, del mecenazgo de un premio, o que no se ha enriquecido gracias a alguna adaptación cinematográfica, no tiene, si rehúsa un segundo oficio, más que una gama muy reducida de posibilidades. La más sencilla es el salariado, en general como periodista, o bien al servicio de una editorial como lector, corrector o consejero literario. Existe también el medio-salariado de los equipos de autores ligados a ciertos editores por contratos a larga duración y que viven de anticipos. Aparte estos dos tipos, hay una amplia gama de pequeños trabajos literarios —adaptaciones, traducciones, reportajes— que resultarían mejor si fueran entregados a especialistas, desgraciadamente más raros y más exigentes. Más allá, existe el vasto dominio de la literatura alimenticia de los pot-boilers, como dicen los ingleses. Tiene sus ejecutorias, especialmente en la novela policíaca y la novela de aventuras. Tiene también sus fealdades. Organizada en «fábricas», la literatura alimenticia puede producir pingües beneficios a estos «empresarios literarios», entre los que Alejandro Dumas padre fue un ejemplo, y que prosperan actualmente más que nunca. Es allí donde los peones de la pluma, los «negros», encuentran trabajo a base de escribir lo que otros

firman, o lo que despachan bajo seudónimos rosa bombón, los mercaderes de esta subliteratura de las novelas de amor en la que las nueve décimas partes de la población apaga su sed de lectura.

Tocamos así el nivel más bajo de esta población literaria tan curiosamente desequilibrada, porque no ha podido encontrar todavía su estatuto social y especialmente económico en el mundo moderno. Sólo un largo trabajo de análisis permitiría definir las causas profundas de este desequilibrio. El examen del sistema de distribución nos indicará, por lo menos, algunos de los procedimientos por los que se puede encontrar algún remedio.

TERCERA PARTE

LA DISTRIBUCIÓN

CAPÍTULO V

EL ACTO DE PUBLICACIÓN

I. — Publicación y creación

Es necesario no confundir la historia de la edición con la historia del libro. Impreso o manuscrito, el libro es el más reciente y extendido de los medios empleados para reproducir una obra literaria en vistas a darla a conocer, pero no es el único medio. El teatro, por ejemplo, demuestra que se puede concebir el acto de publicación en una sociedad (que ignora la escritura¹). En nuestros días, el cine, la radiodifusión y la televisión dan a la publicación audiovisual una eficacia superior a la de la publicación impresa.

La constante semántica de la palabra «publicar» y de su antecesora latina *publicare*, es la idea de una anónima puesta a disposición. *Publicare simulacrum*, es elevar una estatua en una plaza; publi-

¹ El teatro plantea problemas particulares que no podemos abordar en este breve estudio. Ver la *Sociologie du théâtre*, de Duvignaud. Sin embargo, hemos utilizado ejemplos teatrales cada vez que hemos examinado problemas comunes.

car proclamas matrimoniales, es dar a conocer a todo el mundo, conocido o desconocido, un proyecto por

naturaleza privado. El uso más antiguo de esta palabra, registrado por Littré, es del siglo XIII, y significa, aplicado a bienes muebles, vender en almoneda.

Retengamos esta idea de la venta en almoneda de la obra, este tránsito deliberado y casi brutal del secreto de la creación a la luz anónima de la plaza pública. Hay aquí una especie de violencia consentida, de profanación aceptada, tanto más chocante para la común sensibilidad cuanto se mezclan consideraciones económicas: publicar comercialmente una obra que uno ha sacado de su propia sustancia es, en cierto modo, prostituirse; *publicare corpus*, dice Plauto.

Pero publicar la obra es, al mismo tiempo, darla por acabada, en el sentido de abandonarla a los demás. Para que una obra exista realmente en tanto que fenómeno autónomo y libre, en tanto que criatura, es necesario que se separe de su creador y siga sola su destino entre los hombres. Tal es el simbolismo de los «grandes estrenos» y también el «vernissage» de las exposiciones de pintura: con el vernissage, el pintor se priva de cualquier retoque, abdica su tutela sobre sus criaturas y las declara nacidas, dejándolas al encanto del cimacio.

Se trata ciertamente de un nacimiento. Esta violencia creadora es la propia de los partos: efracción y separación dolorosa de una parte, puesta en circulación de un ser nuevo, autónomo y libre del otro. Guardando las debidas distancias, se puede asimilar el papel del editor al de la comadrona: no es él la fuente de la vida, no es él quien fecunda ni da una parte de su carne, pero sin él la obra concebida y llevada hasta

el último límite de la creación, no llegaría a la existencia.

Este es el aspecto esencial de la función editorial. Hay otros, y para que la metáfora fuera completa, haría falta que nuestra comadrona fuera también consejero prenatal, juez de vida y muerte sobre los recién nacidos (incluso médico de abortos), higienista, pedagogo, sastre, orientador y... mercader de esclavos.

II. — Desarrollo histórico

El editor es un personaje reciente en la historia de las instituciones literarias. Pero desde una época muy antigua ha habido sistemas de multiplicar la palabra escrita y difundir las obras. A veces el mismo autor se ha encargado de ello. La lectura pública era uno de los modos de publicación favoritos en la Antigüedad; incluso después de la invención de la imprenta, ha sido y es uno de los medios más cómodos para ensayar una obra sobre un público reducido. El caso más pintoresco de difusión por el autor es el de los yomiuri, antecesores de los diarios japoneses: después de haberlos redactado, el autor los imprimía y, además, los vendía él mismo en las calles, anunciando a gritos los pasajes más importantes.

Con todo, también desde la más remota Antigüedad, existieron especialistas de la difusión. En primer lugar, los cuentistas ambulantes que se entregaban y se entregan aún en muchos países al buhonerismo oral de obras en general tradicionales, pero a veces originales. Es esta una forma de publicación incontestable, pero limitada².

Nada serio se hizo antes de la aparición del libro, principalmente del libro manuscrito. En Atenas desde el siglo v, y en Roma en la época clásica, existían talleres de escribas (scriptoria), empleados por empresarios para la copia de manuscritos. Las copias se vendían después en auténticas librerías. Existía, pues, una industria y un comercio del

² La limitación concierne a la forma de la obra difundida, no al área de difusión, que puede ser considerable y sobrepasar la de un libro impreso, ya que u_n libro

necesita una librería o una biblioteca, mientras que al jugar le basta con la plaza de un pueblo.

libro. Las «tiradas» más largas mencionadas (y en conjunto son pocas), jamás sobrepasan algunos centenares de ejemplares; pero la idea de edición toma forma y sustancia. Es interesante observar que los romanos han recorrido, para notar esta idea, a la raíz del verbo *edere*, que quiere decir «llevar al mundo, parir»; es este el sentido que tiene para Virgilio y Ovidio, pero medio siglo más tarde, Plinio emite un juicio propio de un editor moderno cuando habla de *libelli editione digni*.

Como ocurre con frecuencia, la idea es anterior a los medios técnicos. Hay que esperar catorce siglos. Con la imprenta, el acento recae sobre la publicación, es decir, sobre la puesta a disposición anónima, más que sobre la edición. En este sentido, se puede decir que la publicación de la Biblia ha sido uno de los factores determinantes de la Reforma. Añadamos que esta publicación técnica viene reforzada por la publicación lingüística, que constituye el empleo de la lengua vulgar. Pero los primeros impresores son ya editores-comadronas. Sus opciones tienen un carácter creador. Así pues, es a Caxton, que los ha impreso entre sus primeras obras, que Chaucer, Gower, Lydgate, Malory, etc., autores ya antiguos, deben una resurrección de la vida literaria que su permanencia en manuscritos con seguridad no les habría permitido.

Los primeros impresores eran también hombres de negocios, como lo demuestran los numerosos libros «funcionales», muy solicitados, que publicaron. Por otra parte, los libros de caballería, que eran una venta fácil y segura entre la aristocracia, figuraban entre los favoritos de las prensas de Caxton. Su sucesor, Wynkyn de Worde, estableció en Fleet Street una tienda para la venta al por menor, que fue una de las primeras librerías de Inglaterra en el sentido moderno de la palabra.

A fines del siglo xv, existen ya empresas comerciales muy grandes, como la de Anton Koburger, impresor de Nuremberg, que tenía 16 almacenes de venta y agentes en las principales ciudades de la cristiandad, o la de Aldo Manuzio en Venecia. En el siglo XVI, tenemos en Francia la dinastía de los Estienne, en los Países Bajos la de los Plantin o de los Elzevir. Es conocido el papel representado por los Países Bajos hasta el siglo XVIII como mercado mundial del libro³.

3 «Los libreros holandeses ganan un millón al año gracias a que los franceses tienen ingenio.» Voltaire, *Mélanges littéraires*.

En la mayoría de países se forman corporaciones o gremios de impresores, cuya actividad está estrictamente reglamentada por razones más bien políticas que comerciales.

Con todo, los impresores más poderosos, absorbidos por la complejidad creciente de su industria, tuvieron que dejar rápidamente en manos de especialistas la venta al por menor de su fabricación, y delegarles en todo o en parte su función comercial. De esta forma apareció el librero. En la segunda mitad del siglo XVI la palabra librero deja de aplicarse en Francia al copista o al bibliotecario (la forma inglesa ha conservado este último sentido), para designar el comerciante de libros. Hacia la misma época aparecen en Inglaterra el bookseller y en Alemania el buchhandler.

La frontera entre las dos profesiones es, con todo, imprecisa, y las cartas-patentes de 1618, agrupan en Francia impresores y libreros en una misma comunidad. Hasta fines del siglo XVIII es difícil decir cuál de los dos es el responsable moral y financiero de la edición, cuál es el que asume los riesgos del cerco y considera cosa suya los distintos avatares que podría sufrir la obra. Tradicionalmente, este ingrato papel es adjudicado al impresor, pero, cada vez más, el librero tiene su parte en él. A principios del siglo XIX, la legislación napoleónica resuelve el pleito cargando la responsabilidad a un tercero y designando a toda publicación un editor responsable: el equivalente del mítico gerente de los diarios franceses.

En estas fechas, empero, hace ya medio siglo que la figura del editor existe: es el empresario que, dejando al impresor la función técnica y al librero la función comercial, toma la iniciativa de la edición, coordina la fabricación con las necesidades de la venta, trata con el autor y los diversos auxiliares y, en general, ordena los actos aislados de la publicación en una política general de empresa. Dicho de otra forma, la explotación capitalista sustituye a la explotación artesana.

Esta sustitución se explica por la promoción económica, política y cultural de la burguesía. Es en este momento, como hemos visto, que la literatura deja de ser un privilegio de los cultos. La burguesía promocionada exige una literatura a gu medida: el público lector aumenta en cantidad y, al mismo

tiempo, se produce una revolución en sus gustos: novelas realistas o sentimentales, poemas prerrománticos y románticos serán, de ahora en adelante, obras de gran tirada y de gran difusión, cuya financiación exige el funcionamiento del poderoso sistema económico-financiero que prospera en las otras ramas de la actividad industrial y comercial.

La publicación de la Pamela de Richardson, prototipo de la novela británica, constituye, en 1740, un magnífico ejemplo de empresa capitalista aplicada a la edición. Richardson era una especie de impresor oficial del gobierno británico y presidente de la Corporación de Libreros (Stationers). Dos de sus compañeros londinenses, Rivington y Osborn, se le asociaron para publicar una colección de cartas-modelo del tipo «Perfecto secretario» para uso de las damas de la burguesía, de las que Richardson, que era muy mañoso con la pluma, debía dar él mismo el texto. Era el clásico tipo de una publicación funcional. De aquí, por una serie de transformaciones, el genio de Richardson sacó Pamela, novela epistolar «parida» por la iniciativa no literaria de un grupo de industriales y comerciantes del libro.

Entre las casas de edición actuales, algunas fueron creadas como tales: por ejemplo, John Murray, que acompaña en su ascensión al romanticismo británico. Pero la imprenta ha sido el origen de muchas, como Plon en Francia, mientras que otras provienen de la librería, como Hachette. Por otra parte, existen aún impresores-editores y libreros-editores.

Durante la primera mitad del siglo xx, la función editorial ha sufrido una última transformación, que corresponde al declive del capitalismo y a la promoción de las masas. Muchos editores, asustados ante los gastos cada vez mayores que comporta la explotación comercial estricta, la delegan a casas especializadas. Es difícil decir todavía cuál será el efecto de esta práctica sobre la evolución ulterior de la función editorial.

III. — La función editorial

Reducida a sus operaciones materiales, la función editorial puede resumirse en tres verbos: elegir, fabricar, distribuir. Estas tres operaciones son solidarias y cada una depende de las otras y, al mismo

tiempo, las condiciona. En su conjunto forman el ciclo que llamamos acto de edición.

A estas tres operaciones corresponden respectivamente los tres servicios esenciales de una editorial: comité literario, oficina de fabricación y departamento comercial. Es el editor quien coordina su acción, les da un sentido y acepta la responsabilidad. Incluso cuando el editor es anónimo y la política de la editorial es dictada por un consejo de administración, es necesario que haya un individuo —director, consejero, administrador— para dar al acto editorial el carácter personal e indivisible que le es indispensable.

Un editor puede seguir siendo editor incluso si delega a especialistas sus diversas funciones técnicas: selección, fabricación, distribución. Lo fundamental es que mantenga la responsabilidad moral y comercial del conjunto.

El único problema de la edición es llevar un hecho individual a la vida colectiva, y las funciones técnicas que hemos anunciado corresponden a tipos de relaciones entre el individuo y la colectividad.

La selección supone que el editor (o su delegado) se representa un público posible y elija, entre la masa de los escritores que le son propuestos, lo que mejor convenga al consumo de este público. Esta representación tiene un carácter doble y contradictorio: comporta un juicio de hecho sobre lo que desea el público posible y sobre lo que comprará, y un juicio de valor sobre lo que debe ser el gusto del público, dado el sistema estético-moral del grupo humano dentro del cual se desarrolla la operación. De aquí esta doble interrogación que se plantea a propósito de cualquier libro y a la cual no se puede

responder más que de forma hipotética: el libro, ¿es vendible? ; ¿es bueno?

Atenazado entre las proposiciones de los autores y las exigencias del público tal como él se las representa, el editor moderno no se limita al papel pasivo del conciliador. Intenta actuar sobre los autores en nombre del público y sobre el público en nombre de los autores, en una palabra, procurarse un público a medida de los autores y viceversa.

Lo ideal, para un editor, es encontrar un autor «a seguir».

sino la clase de público de que se trata, sus necesidades funcionales y, muy en particular, su psicología. El uso de la cubierta ilustrada ha llegado no hace mucho tiempo de América. Al elegir esta cubierta el editor debe tener en cuenta diversas «motivaciones» que empujan al cliente eventual a comprar el libro. De hecho, si el dibujo está bien elegido, tiene que ser una auténtica lección de crítica literaria y traducir gráficamente el análisis estético-psicológico realizado por el autor antes de hacer su selección⁷.

Encontramos aquí de nuevo las ventajas de la colección cuya maqueta y tirada óptima han sido estudiadas de una vez para siempre.

Vemos que, para el editor, la fabricación continúa la selección. El juicio de la obra toma forma. El editor traduce técnicamente, por medio de decisiones materiales, el equilibrio que desde el principio ha intentado establecer entre los escritores que propuso y el público supuesto o suscitado.

Queda por ver la distribución propiamente dicha, es decir, en general, la venta, aunque existen libros distribuidos gratuitamente. En realidad, la venta es indispensable para que el hecho literario quede completo. Byron hacía notar en cierta ocasión que obligar a un desconocido a sacar dinero de su bolsillo (gesto que no es jamás involuntario ni indiferente) para comprar un libro, es la auténtica consagración del escritor, el signo de su poderío.

En los países capitalistas, la distribución es la parte más delicada del acto de publicación, el cual converge hacia ella como un drama hacia su desenlace. En este momento se llega al éxito o al fracaso. En el presupuesto de un libro, los gastos

⁷ La elección del título es esencial en la venta de un libro. En cuanto a la faja es un medio de publicidad muy empleado. En principio, la faja debe subrayar el título o tocar directamente una de las «motivaciones» de la lectura. Más intelectual, pero

EL ACTO DE PUBLICACIÓN

igualmente eficaz, es el procedimiento que consiste en dar a la intención de los «manoseadores de libros» un análisis del libro en el dorso o en una de las «solapas».

65

de distribución representan más de la mitad del precio de venta⁵.

El editor se encuentra ante un problema difícil: el de encontrar y tocar en la realidad este público teórico, que, desde el principio, supone o cultiva. Emplea para ello un cierto número de técnicas publicitarias.

La más simple y la primera es la inscripción del libro en una lista bibliográfica como las que existen en la mayoría de países. Los librerías y bibliotecarios se enterarán de esta forma de la publicación del libro. Esta publicidad anónima puede duplicarse por la acción personal de viajantes que entreguen ejemplares del libro. Una publicidad comercial del tipo habitual (anuncios en los periódicos, carteles o exposiciones), se dirige directamente al público. Este tipo de publicidad es menos empleado en Francia o en Gran Bretaña que en Estados Unidos, por ejemplo, donde el lanzamiento de un libro se realiza *mutatis mutandis*, según el mismo esquema que el de cualquier producto comercial⁶.

El inconveniente de las técnicas publicitarias habituales es que se dirigen al público en general y no al público que el editor ha preferido: de cada 1.000 personas alcanzadas por la publicidad, no hay quizá más de 10 ó 20 que puedan interesarse por aquel libro, mientras que las 1.000 pueden interesarse por un jabón, una marca de aperitivo o un artículo casero. Para que sea rentable, hay que concentrar la publicidad sobre las 10 ó 20 personas que tienen una posibilidad, por lejana que sea, de ser influenciadas

⁵ En la *Monographie de Péditation* se encuentran las complicadas fórmulas que sirven para el establecimiento de los precios de venta al público. En líneas generales, hay que multiplicar el precio de coste del libro tal como sale de la imprenta por un coeficiente que varía de 3 a 5.

⁶ La *Encyclopaedia Britannica* indica que, para el editor americano, la publicidad representa el 10 % del coste de la producción. Esta cifra es el 6 % en Gran Bretaña y el 3 % en Alemania.

por ella. La dificultad, desgraciadamente, radica en que estas personas pueden ser 100 0 pueden ser 2, y que, además, no

5

son nunca las mismas, según el tipo de libro. Volvemos así al carácter limitado y personal del acto de publicación. De esta forma se explica la preferencia dada a los medios de propaganda no anónimos y, especialmente, a los artículos de prensa firmados.

Esto puede ser al artículo de un redactor literario de un diario o el folletín de un crítico que tiene una clientela de lectores habituados a seguir sus indicaciones. A la prensa se le dedican cuidados especiales. Cada volumen, firmado por el autor, va acompañado de un pequeño artículo, el «ruego de inserción», que es un artículo modelo ideal (elogioso, claro está). Muchos diarios de poca importancia se contentan con plagiarlo y poner al pie una firma. Mucho más interesante es el artículo del crítico oficial de un diario que tiene una clientela que más o menos corresponde al público teórico. Se emplean todos los medios de presión para conseguir este artículo, ya que el más productivo de los críticos difícilmente puede «suministrar» más de doscientas obras al año: los servicios de prensa comportan siempre enormes mermas. Sin embargo, poco importa que el artículo sea desfavorable: lo interesante es que se hable del libro y una mala prensa es tan rentable como una prensa favorable. Una «degollina» puede valer una fortuna.

La televisión, directa, personal, ha introducido un tipo de crítica extraordinariamente eficaz donde el autor en persona habla a su público cara a cara. Se ha observado que las noras que siguen a la entrevista de un autor en la pequeña pantalla representan para su libro un aumento de ventas que puede alcanzar proporciones considerables.

EL ACTO DE PUBLICACIÓN

A estas técnicas publicitarias hay que añadir las que consisten en utilizar una selección, por ejemplo la elección del mejor libro del mes o el premio literario. Uno o dos votos en el prestigioso premio es un triunfo que no se puede olvidar en una columna periodística.

Otro procedimiento, aunque más difícil, ya que es un arma de doble filo, es la publicación del libro en un diario o en una revista ilustrada, ya in extenso ya en extractos o en resúmenes. El problema —muy delicado— consiste en aguzar el interés del lector sin quitar novedad a la obra¹⁰.

¹⁰ Uno de los éxitos de esta prepublicación fue, evidentemente, el Mayor Thompson, que obtuvo beneficios de su publicación, a intervalos irregulares, en *Le Figaro*.

La finalidad de estas técnicas es agrupar el público teórico diseminado en el conjunto de la población. El ideal sería evidentemente agruparlo de una vez para siempre y mantenerlo así. A esta finalidad responden los Clubs del Libro, que pretenden sustituir, en el fondo, la confección por el «a medida». Localizado, fichado, ligado a veces por contrato, el lector eventual ya no puede escapar.

Lo mismo ocurre en los países dirigistas y particularmente en los países socialistas. En la Unión Soviética, por ejemplo, el invendido es relativamente raro, pues, sin la preocupación de la competencia, la edición posee los medios de adaptar la oferta a la demanda y la demanda a la oferta.

En los países capitalistas, la situación del editor es muchísimo más precaria. A partir del momento en que el libro ha sido publicado, su futuro escapa de las manos del editor. La venta propiamente dicha está regida por los mecanismos particularísimos del comercio de la librería; más adelante los veremos. El libro se comporta un poco como estos cohetes

teledirigidos, la mayor parte de los cuales caían antes de entrar en órbita, mientras que algunos escapaban a todo control para emprender un vuelo errático e imprevisible. Igualmente, la mayoría de los libros publicados (el 60 ó 70 % de la producción) caen sin haber alcanzado un volumen de ventas rentable y el editor no puede hacer nada. Al contrario, de vez en cuando una obra supera las previsiones más optimistas y se convierte en un best-seller. La curva de venta varía de acuerdo con un ritmo aparentemente ininteligible a partir del momento en que atraviesa un límite crítico (en general es «la barrera de los 100.000»). El editor no puede entonces más que fabricar a ciegas, por sucesivas etapas de fabricación.

La causa de esta pérdida de control es bastante clara: se produce en el momento en que la obra sobrepasa los límites del público teórico para el cual fue pensada. Entonces evoluciona hacia regiones sociales no exploradas ni localizadas. La impogibilidad de prever sus reacciones en este caso demuestra la debilidad del sistema. El acto de publicación sólo es creador en apariencia. En realidad, se desarrolla en circuito cerrado en el interior de un grupo social. La obra inadaptada a este grupo no es viable y fracasa, impotente de buscar en otra parte un público más predispuesto, que la misma naturaleza de la elección inicial hace inconcebible. Veremos más adelante que este público puede surgir mediante una «traición creadora». Pero esto no depende del editor.

Tampoco depende de él el fenómeno del éxito, que es algo tan raro como imprevisible: recordemos

EL ACTO DE PUBLICACIÓN

simplemente que de las 100.000 obras editadas en Francia entre 1945 y 1955, apenas el 1 % ha atravesado la «barrera de los 100.000». Se ve pues que el editor no tiene sobre el destino de sus recién nacidos más influencia positiva que la del médico de partos al que lo comparábamos. En cambio, su influencia negativa es considerable, pues los entes que trae al mundo no gozan más que de una libertad ficticia, estrictamente limitada al circuito social para el cual han sido dados a luz.

CAPÍTULO VI

LOS CIRCUITOS DE DISTRIBUCIÓN

I. — Los límites del circuito

No hay relación directa entre el valor de un libro y la amplitud de su público, pero en cambio existe una muy íntima entre la existencia de un libro y la existencia de un público. De la misma manera, el valor de una moneda no se mide por la importancia numérica de la población del país emisor, pero una moneda carece de significación sin un país donde tenga curso legal.

¿Entre qué límites circula un libro? Los dos primeros que se nos ocurren son la frontera del idioma y la del analfabetismo. Entender el idioma de un libro y ser capaz de leerlo son las dos condiciones indispensables para utilizarlo.

Los grandes «bloques» lingüísticos de lectores son el bloque inglés (225 millones en 1960), el bloque chino (210 millones), el bloque ruso (179 millones), el bloque español (77 millones), el bloque alemán (63 millones), el bloque japonés (62 millones) y el bloque francés (47 millones)¹. En el interior de cada uno de estos bloques hay una circulación literaria autónoma más o menos fraccionada por las instituciones políticas y las fronteras nacionales, pero es preciso que esta circulación tenga la misma intensidad en todas partes.

La traducción es lo que permite establecer entre los bloques lingüísticos un cierto equilibrio mecánico. El análisis regular del Index Translationum publicado por la UNESCO desde 1950, nos permitirá sin duda establecer las leyes generales que rigen las corrientes de traducción. Ya ahora parece claro que estas corrientes son de tres tipos:

1.^o Corrientes ideológicas en el interior de un mismo conjunto sociopolítico. En este grupo hay que situar las corrien-

¹ Esta evaluación, que difiere ligeramente de las de anteriores ediciones, está basada en las personas de más de 15 años que saben leer.

LOS CIRCUITOS DE DISTRIBUCIÓN

tes que proceden del bloque ruso y se encaminan bien hacia las unidades lingüísticas interiores de la Unión Soviética, bien hacia los bloques lingüísticos menores de países que están bajo la esfera de la influencia soviética, o sea, las minorías comunistas de otros bloques.

2.^o Corrientes de pool entre grandes bloques productores y consumidores al por mayor: los bloques inglés, francés y alemán se transmiten del 10 % al 20 % de su producción literaria.

3.^o Corrientes de equilibrio entre zonas de alta presión y zonas de baja presión literaria. Las zonas de alta presión son los bloques de gran producción antes citados, pero también especialmente los pequeños núcleos lingüísticos de gran cultura, cuya población literaria sobreabundante satura con facilidad la población lectora y busca una salida a través de la tradición: este es el caso de los Países Bajos o de los países escandinavos. En cuanto a las zonas de baja presión, las encontramos especialmente en países jóvenes de fuerte natalidad, donde la rápida evolución cultural de la población crea una necesidad de lecturas que la producción interior aún no puede satisfacer: por ejemplo, Japón y América Latina.

Las fronteras nacionales (que no coinciden siempre con las fronteras lingüísticas o culturales) ofrecen también un marco para la circulación de los libros. Incluso en los países que, como Francia, son intensamente exportadores, sea por traducción o por venta directa de las obras, la mayoría de la producción queda reservada al mercado interior. Legislaciones aduaneras proteccionistas (especialmente entre países concurrentes de un mismo bloque lingüístico, como el Reino Unido y Estados Unidos) y restricciones monetarias acentúan la «balcanización» de la literatura. Pero incluso legislaciones más liberales, tal como la UNESCO las desearía, tampoco resolverían el problema, ya que la ley no ve en el libro más que un objeto material y sólo considera el valor de fabricación. Sería necesario tener en cuenta el valor real de intercambio cultural en función de tal o cual medio, de tal o cual grupo. Según la estructura económica de dos países, según el lugar que ocupa en la jerarquía nacional la función cultural, un mismo libro no tiene, al pasar del uno al otro, el mismo sentido y la misma definición.

Es necesario pues estudiar el mecanismo de la distribución literaria en función de unidades más generales y más simples que las naciones y los bloques lingüísticos que tienen ya 71

estructuras complejas. En realidad, cada grupo social posee sus necesidades culturales y, por lo tanto, su propia literatura. Este grupo puede ser un sexo, una edad, una clase social, y se hablará, por lo tanto, de literatura femenina, infantil, obrera. Cada una de esas literaturas tiene su particular sistema de intercambio, pero, aunque haya revistas ilustradas femeninas, librerías infantiles y bibliotecas obreras, no puede decirse que cada grupo disponga de instituciones peculiares. Hay interferencias y usos múltiples, incluso mutaciones que traspasan ciertas obras de un sistema a otro.

El grupo social que tiene una identidad literaria más precisa es el grupo cultural. Hemos visto, por otra parte, que la categoría de los «cultos» está en el mismo origen de la noción de literatura. Los cultos, que al principio constituyeron una casta cerrada, no se identifican, hoy, ni con una clase ni con un estrato social, ni siquiera con un grupo socioprofesional. Se podría definir a los cultos como las personas que han recibido una formación intelectual y una educación estética bastante activa para tener la posibilidad de formar un juicio literario personal, con tiempo suficiente para leer y recursos que les permiten la compra regular de libros. Fijémonos que se trata de una definición potencial y no real: numerosos de los cultos carecen de opinión literaria, no leen jamás y no compran nunca libros, pero podrían hacerlo.

Este grupo de los cultos correspondía, antiguamente, a la aristocracia. Posteriormente se identificó con la burguesía culta, cuyo baluarte cultural era la enseñanza secundaria clásica.

Actualmente ha recibido el refuerzo de los trabajadores intelectuales (de manera especial miembros de la enseñanza que constituyen la parte principal de sus fuerzas), de los trabajadores artísticos, y de una parte (pequeña, ciertamente) de los trabajadores manuales formados en la enseñanza, primaria o moderna. Corresponde a lo que hemos llamado «medio literario», en el que se reclutan la mayoría de los escritores. Es también en este medio donde se reclutan todos los que participan en el hecho literario, del escritor al universitario que hace historia de la literatura, del editor al crítico literario. Estas personas que «hacen» la literatura son todos «cultos». El hecho literario culto se desarrolla en circuito cerrado en el interior del grupo, tal como hemos visto al estudiar el mecanismo del acto de publicación.

En contraposición al circuito culto, llamaremos (a falta de un término más correcto) circuitos populares los sistemas de distribución que se dirigen a lectores cuya formación les permite un gusto literario intuitivo, pero no un juicio explícito

LOS CIRCUITOS DE DISTRIBUCIÓN

y razonado, cuyas condiciones de trabajo y de vida les hacen difícil e inhabitual la lectura, cuyos recursos, en fin, no les permiten comprar libros con frecuencia. Estos lectores, a veces, forman parte de la pequeña burguesía, pero se trata, en general, de empleados, trabajadores manuales y campesinos. Tienen necesidades literarias de igual importancia, del mismo tipo y la misma calidad que los lectores del circuito culto, pero estas necesidades siempre son satisfechas desde el exterior. Por sí mismos, no tienen ninguna posibilidad de hacer conocer sus reacciones a los responsables de la creación literaria: escritores o editores. Mientras que la librería culta es un lugar de intercambio, el establecimiento de base de los circuitos populares no es más que un «despacho» de libros o un simple centro de ventas⁷. Allí no se participa en el juego literario.

II. — El circuito culto

Tomemos el caso de una librería de mediana importancia, como las que existen a millares en todas las ciudades del mundo. El stock efectivo es de 5.000 a 6.000 títulos, en general con uno o dos ejemplares. De esta cantidad, 400 títulos se encuentran en los escaparates y 1.200 en los estantes interiores.

La producción media de libros en una área idiomática es del orden de 10.000 a 12.000 títulos por año. Incluso si el negocio funciona y el stock se renueva rápidamente, no podemos esperar que exista en esta librería más que una parte de estos títulos. Es una porción de esta parte la que es ofrecida en los estantes interiores al cliente suficientemente interesado como para entrar en la librería. Es una ínfima parte de esta parte la que, durante un breve

⁷ Haciendo un Atlas de la lecture Bordeaux, en el Centro de Sociología de los Hechos Literarios de Burdeos, se ha puesto de manifiesto la existencia topográfica de los dos circuitos,

espacio de tiempo, es ofrecida al público por medio del escaparate.

Esto quiere decir que el librero, como el editor, corta, en la masa de los escritos que se le proponen, lo que mejor le parece para que lo consuma un público limitado. La selección del librero difiere de la del editor, en el hecho de que el público del editor es un público teórico, y el del librero un público real que se manifiesta directamente, es decir, una clientela. Otra diferencia es que el manuscrito rehusado por el editor no llega a la existencia literaria, mientras que el libro no vendido por tal o cual librero existe ya y continúa existiendo. Dicho de otra forma, la selección del editor hace la literatura, mientras que la del librero crea jerarquías.

Hay librerías cuyo stock y especialmente su forma de abastecimiento³ están adaptadas a cualquier tipo de demanda, pero son muy poco numerosas. Se trata de empresas grandes que, por definición, poseen un stock abundante y variado que, en ciertos casos excepcionales, sobrepasa los 100.000 volúmenes.

En Francia, la librería, como la edición, ha quedado relativamente artesanal. En los países de estructura marcadamente capitalista, especialmente Gran Bretaña, Alemania y Estados Unidos, se encuentran impresionantes concentraciones de libros, como la de Basil Blackwell en Oxford, que suponen la inmovilización de enormes capitales. Por su parte, los países socialistas, donde la librería carece de riesgos comerciales, han creado en las grandes ciudades Casas del Libro, cuyo surtido (dentro de los límites, bastante estrechos, de las ediciones no agotadas), es lo más completo posible'.

8 El problema del librero que hace un pedido a un editor, es evitar gastos de transporte que puedan absorber la mayor parte del beneficio. Por lo tanto, en general, las librerías emplean subdistribuidores que les agrupan los envíos. El

LOS CIRCUITOS DE DISTRIBUCIÓN

problema no existe, para los libreros situados en lag cercanías de los depósitos editoriales ni para los que son propiedad de los editores. En algunos países (Países Bajos, Dinamarca, Noruega, Suiza) existen centros de expedición y de distribución de tipo cooperativo.

4 En la Unión Soviética, las editoriales pertenecen al Estado o a los sindicatos; la más importante es la del Sindicato de Escritores. La distribución está centrada por un servicio del Ministerio de Cultura, que alimenta las 25.000 librerías de la Unión, el servicio de venta por correspondencia y las bibliotecas.

Tales empresas son de difícil manejo. El peso, siempre amenazador, de lo invendido, puede, al cabo de algunos meses de una política desacertada de compras, devaluar completamente el valor del fondo. Por esto, sea cual sea su importancia, las grandes librerías se ven obligadas a mantener con su clientela un contacto personal mediante el envío periódico de catálogos a clientes «fichados», por medio de relaciones directas, por la especialización de ciertas secciones o sucursales y por la autorización dada a eventuales compradores para «Icer libros» en las secciones⁵. Las zonas de radicación preferidas por las librerías de surtido general son las zonas urbanas, donde la cercanía de una universidad mantiene una vida intelectual intensa.

La difusión territorial del libro «literario», corresponde a la librería mediana. En Francia hay 3.500 librerías medianas, es decir, una por 12.000 habitantes. Esta cifra es una de las más elevadas del mundo⁶. En algunos países, el número de puntos de venta es quizá superior, pero se trata, en el ejemplo francés, de librerías con una política comercial original y autónoma.

Esta autonomía y esta libertad suponen la existencia de un stock suficientemente importante para permitir manipulaciones comerciales, pero suficientemente limitado para no exigir

inmovilizaciones desmesuradas de capital. Ya hemos visto que el

5 La Librería Gibert presenta, en Francia, un excelente ejemplo de estos diversos sistemas comerciales.

6 La Monographie de l'édition indicaba 203 librerías de surtido general, 2.611 librerías medianas y 4.976 librerías pequeñas en 1945, y estimaba en 17.000 el número de puntos de venta. Para 1952, Bookfor ail dio la cifra de 3.535 libreros «auténticos», que empleaban, por término medio, 12 personas, y 12.780 libreros, comprendidos los vendedores de periódicos. Para el mismo año, el Annuaire statistique de la France daba 7.348 establecimientos dedicados al comercio del libro (clasificación decimal 764), de los cuales 5.690 empleaban menos de 6 personas. Estas cifras muestran la extraordinaria dificultad de una evaluación si no se establece un criterio válido.

librero modela este stock de acuerdo con una clientela. Mirando un escaparate se puede deducir que por allí cerca hay una facultad, una catedral, un instituto, una fábrica, un teatro, incluso podemos trazar a grandes rasgos la estructura socioprofesional de la población vecina.

La especialización es uno de los procedimientos mediante los cuales la librería mediana orienta y limita su actividad. Un caso típico y frecuente es el de la clásica librería que vive cerca de un establecimiento escolar. En general, además de librería, tiene comercio de papelería y objetos de uso escolar. En muchos casos, el centro escolar establece de acuerdo con la librería la lista de los libros empleados en las clases y, de esta forma, esta conoce de antemano la naturaleza y volumen de los pedidos que debe realizar. El sistema da al centro la ventaja de tener inmediatamente satisfechas sus peticiones. Simbiosis de este tipo existen siempre que una librería se encuentra en contacto con un organismo social que tiene necesidades regulares y computables de libros de lectura funcional. Al lado de las librerías clásicas existen librerías técnicas, r osas, médicas, etc., en las que los intercambios se realizan en circuito cerrado alrededor de una pequeña colectividad.

Otra especialización es la de la librería de arte, que muchas veces es también una librería de ocasión. Se pueden evaluar del 7 al 8 % la proporción de librerías medianas que se dedican exclusivamente al libro de ocasión, pero el mercado del libro de segunda mano escapa por el momento a toda estadística: es un terreno apto para interesantes investigaciones. Limitado a un círculo de aficionados, toca sólo débilmente el consumo propiamente literario, excepto en un pequeño número de casos particulares, los que trataremos más adelante.

La radicación de las librerías medianas que se ocupan del comercio del libro literario nuevo es mucho más regular que la de las librerías de surtido general. No hay ciudad de cierta importancia que no tenga la suya.

Pero, en realidad, la librería mediana, desde que sale del terreno de las lecturas funcionales, sólo se dirige a ciertas capas sociales muy definidas.

Especialmente, no se dirige a la clase obrera ni al campesino. Como hace notar Benigne Cacérés: «Las librerías que venden novelas de calidad (...) no se encuentran, con raras excepciones, en el mismo circuito que el trabajador»⁷. En su circuito diario, el trabajador encuentra el estanco, el gran almacén, el quiosco, y es aquí donde eventualmente compra sus lecturas.

Es reveladora una composición entre el escaparate de una librería mediana de barrio y el de un «despacho de libros» situados en sitios cercanos (vendedor de periódicos o estanco). los dos escaparates coinciden en un cierto número de títulos: tipos de obra cuya amplitud social es muy grande, como novelas policíacas, best-sellers que han atravesado el «muro de los 100.000», grandes clásicos de la literatura en ediciones baratas, etc., pero la masa del fondo librero es fundamentalmente distinta. A nadie se le ocurriría pedir Péguy en el estanco, ni el último ejemplar de las «novelas rosa» a 30 ptas. ejemplar en una buena librería. Lo que es más grave, es que un obrero y un intelectual que compren, el uno y el otro, el Mayor Thompson, no se dirigirán nunca al mismo establecimiento.

Recordemos que la inmensa mayoría de las librerías medianas corresponden a lo que hemos llamado circuito de la literatura culta —la que más tarde encontrará (o buscará) su lugar en los manuales de literatura. Su clientela se compone especialmente de miembros de la burguesía educada y de las profesiones liberales, artísticas o intelectuales, es decir, una población lectora posible del orden de uno a dos millones de personas en Francia, donde la población lectora real es del orden de los 25 millones.

Se tendrá una idea de la exigüidad del circuito de la literatura culta examinando la lista de las obras francesas cuya tirada ha sobrepasado los

7 Informations sociales, enero de 1957: «¿ Cómo conducir el libro al lector?», página 107. B. Cacérés es un especialista en educación popular.

10.000 ejemplares en 1956, lista publicada por las Nouvelles littéraires⁸. Esta lista no es exhaustiva, pero queda claro que en ella constan casi la totalidad de las obras que han proporcionado a los franceses lo esencial de su alimento literario «culto» durante el año. Podemos constatar los hechos siguientes :

1.^o La totalidad de los ejemplares representados por esta lista es de 4.300.000, sobre un total aproximado de 150.000.000 puestos en circulación por las editoriales francesas durante este tiempo. Es decir, el 3 %.

2.^o La lista comprende 166 títulos sobre los 3.000 clasificados como «literarios» en la producción francesa de 1956, es decir, el 3'5 0/100 .

3.^o Figuran en la lista 19 editores sobre los 750 que, aproximadamente, pueden considerarse en actividad efectiva en 1956, es decir, 2'5 0/100 .

Quede claro que no contamos aquí los libros funcionales, los éxitos discutibles, ni los fracasos, ni las lecturas literarias universales (tipo novela policíaca), de las que viven la mayor parte de librerías. Pero estas indicaciones bastan para mostrar que lo que se llama la vida literaria de un país como Francia (donde es particularmente activa), es un juego que se desarrolla con muy pocos participantes.

Sin que siempre se dé cuenta de ello, el librero es uno de los directores de este juego. El equilibrio comercial de su empresa le obliga a ejercer una vigilancia constante no sólo sobre la producción (especialmente leyendo las novedades sobre las que la crítica llama la atención), sino también sobre las reacciones de una clientela a la que muchas veces

tiene que aconsejar. Personaje en general influyente en su barrio o en su ciudad, es para la intelligentsia local un consejero de lecturas: los sondeos demuestran que el consejo del librero es uno de los factores decisivos del démarrage de un éxito (el desarrollo posterior del éxito escapa en cambio a su control). Por otra parte, es, para el editor, el barómetro de la popularidad: en Francia, por ejemplo, son raros los editores que se arriesgan a infringir el tabú que han colocado los libreros sobre las compilaciones de cuentos o de novelas cortas (por razones comerciales, por otra parte, perfectamente explicables).

Para completar el cuadro del circuito culto, hay que citar un último hombre de unión: el crítico literario. Los autores hablan en general mal de él, y los editores tienden a temerle. No merece ni este excesivo honor ni esta indigna calificación. El auténtico papel de la crítica literaria es ser un botón de muestra del público. El crítico pertenece al mismo medio social que el lector del circuito culto; tiene la misma formación. Entre ellos se encuentra una gran variedad de opiniones políticas, religiosas, estéticas, variedad de temperamentos, imagen todo ello de lo que se encuentra entre el lector, con comunidad de cultura y de estilo de vida. Sin tener siquiera en cuenta los juicios emitidos, el simple hecho que la crítica habla de ciertas obras y no de otras es ya una opción significativa: bueno o malo, el libro del que se habla es un libro socialmente adaptado al grupo. Si el error más frecuente de la crítica es atacar un libro que resulta ser un best-seller (y raramente al revés), es precisamente porque un best-seller es, como hemos visto, un libro que rebasa el grupo.

La pretendida educación del gusto por medio de la crítica, en el fondo no es más que la de las diversas ortodoxias que rigen la conducta del público culto. Basta examinar la clientela de los periódicos por medio de los cuales exponen sus opiniones los grandes críticos «creadores», para darse cuenta de que predicán a convertidos o tocan apenas a los que, eventualmente, podrían tener necesidad de una «educación», es decir, una formación análoga a la suya. Es cierto que el prestigio de ciertos críticos (en particular los que escriben en periódicos provinciales y se dirigen a un público poco encuadrado) les permite ejercer una influencia en la forma de elegir las lecturas por parte del público, pero los sondeos demuestran, una vez más, que esta influencia no es más intensa que la del librero y, especialmente, que la de los consejeros de lectura citados con más frecuencia: el primo que vive en la capital, el maestro o el cura⁸.

Para el editor, la crítica tiene el valor objetivo de una opinión literaria, de la que es el portavoz. La precritica de los comités de lectura se moldea sobre la pura y simple crítica, y el deseo de todo editor es tener un equipo de lectores que sea un muestrario del público teórico sobre la imagen del cual tomará sus decisiones.

El circuito de la literatura culta presenta, pues, el aspecto de una serie de sucesivas selecciones que se limitan mutuamente. La opción del editor en la producción de los autores limita la opción del librero,

⁸ Estas indicaciones, fundadas en sondeos, deben ser comprobadas y no atañen más que a Francia. Las del editor alemán Eugen Diederich las contradicen a consecuencia de una encuesta por medio de cartas-respuesta hacia 1930. Las críticas son citadas por el 17 al 18 % de los lectores; los consejos de amigos o parientes, entre el 14 y el 17 %; y los consejos del librero, sólo por el 5 al 7 %.

el cual, a su vez, limita la opción del lector, y esta opción, que afecta al librero en su departamento comercial, explicada y comentada por otro lado por la crítica, traducida y amplificadas después por los comités de lectura, limita a su vez las posteriores opciones del editor y, como consecuencia, los caminos abiertos a eventuales talentos literarios.

Esta interacción negativa va encerrando a sus participantes en un círculo cada vez más estrecho. La concentración de talentos y medios materiales en esta zona social demasiado reducida lleva a un despilfarro lamentable. Si bien es poco probable que los comités de lectura hayan olvidado alguna vez, en forma absoluta, un gran talento, es cierto que un gran número de obras excelentes no se han beneficiado de las oportunidades que merecían por falta de una distribución suficientemente amplia a su lanzamiento. La gran proporción de fracasos que registran las mayores editoriales (alcanza hasta el 60 ó 70 % de los títulos publicados), en un mundo donde el 80 % de la población está culturalmente subalimentada, demuestra que la distribución en circuito cerrado no nos da otra alternativa que el despilfarro o la esterilización.

III. — Los circuitos populares

La distribución comercial de las lecturas de tipo literario a las masas queda asegurada principalmente por «despachos de libros» y establecimientos tipo estanco o quiosco de periódicos, que se dedican como actividad marginal a la venta de libros. Según se añada o no los puntos de venta secundarios, como la sección del supermercado, la evaluación de su

número en Francia varía de 4.000 a 16.000 ó 17.000. De hecho, es una categoría que acaba «en cola de pez», y a la cual se hace difícil asignar un criterio mínimo fijo. Habría que tener en cuenta las exposiciones periódicas de los libreros de viejo, comerciantes venidos de otra parte, buhoneros, etc.; ciertos índices hacen pensar que el número total de despachos de venta, comprendiendo todos los tipos de librería, sería en Francia de unos 100.00010.

Esta cifra permite, evidentemente, un reparto territorial máximo. En Estados Unidos, donde el número de grandes y medianas librerías es en relación a la población 3 ó 4 veces menor que en Francia, los drugstores de las ciudades y los general stores de las pequeñas aglomeraciones proporcionan una red comercial extraordinariamente densa, que es explotada por los editores.

Por otra parte, la asociación del comercio del libro a otros comercios (papelería, periódicos, tabaco, alimentación) coloca el libro en los trayectos de la vida diaria. Ya no es necesario hacer el esfuerzo de entrar en la librería. Este esfuerzo es menor aún cuando el libro se presenta al lector en el momento en que tiene ocasión de leer: en la estación del tren; en el quiosco de periódicos; a la salida del trabajo en el escaparate del estanco, o, incluso, a domicilio, entre el surtido del buhonero.

El buhonero es un personaje que desaparece en nuestros países, eliminado por los medios de comunicación rápidos, pero existe aún y tiene un papel importante en los países donde la distribución del libro es todavía inadecuada a las nuevas necesidades culturales de las masas, especialmente

10 Incluimos en esta cifra ciertos puntos de venta de periodicidad muy larga, como ferias, mercados, fiestas, etc. El mapa de radicación de los despachos de libros comparado con el de las grandes librerías revela curiosas diferencias.

Mientras que en Francia las grandes librerías son especialmente densas (aparte París) en el Norte, Bajo Rhin, Ródano, Gironda y Bocas del Ródano (departamentos universitarios), se comprueba que el Midi (y particularmente el Sudeste), es la zona más rica en despachos de libros, con tres núcleos particularmente densos en el Ródano, Altos Pirineos y Alto Garona, las Bocas del Ródano, Var y Alpes Marítimos. Sería interesante comparar esta distribución con otros datos económicos y demográficos.

6

en América Latina. En China, el régimen comunista lo ha integrado al sistema oficial de distribución. En el libro ya citado de Charles Nisard, *Histoire des livres populaires ou de la littérature de colportage*, se encontrarán indicaciones preciosas sobre el «circuito del buhonerismo» en Francia a mitad del siglo XIX, con sus principales centros de producción donde se encuentran los editores especializados: París, Troyes, Epinal, Nancy, Châtillon-sur-Seine, Tours, Le Mans, Lille, etcétera.

Lo esencial de esta literatura del buhonero son los innumerables almanaques que, a pesar de muchas modernizaciones, conservan aún los rasgos fundamentales bajo una fabulación menos ingenua. Al lado de los almanaques, figuraban en el cuévano del buhonero libros de astrología y de magia «para damas», colecciones de frases célebres y de anécdotas, obras de consejos religiosos, morales, sentimentales y prácticos, con algunas tradicionales recetas de cocina o de medicina, historias de aventuras o de viajes, novelas rosas, clásicos literarios repetidos generación tras generación y muchas veces adaptados o resumidos, y siempre, por todas partes, ilustraciones que alivian el cansancio del lector. Es fácil ver, de acuerdo con esta descripción, que el relevo del buhonerismo lo ha tomado, a mitad del siglo xx, la revista ilustrada femenina, desde el horóscopo a los consejos sobre problemas sentimentales, pasando por la novela rosa y la fotonovela.

En todas partes, en los circuitos de distribución populares el libro se encuentra asociado a la prensa diaria o semanal, que constituye, como hemos visto en la mayor parte de los países, lo esencial de las lecturas, y que ha ocupado el lugar de los antiguos medios de difusión oral (con todo, estos están tomando ahora desquite parcial gracias a las técnicas audiovisuales del cine, de la radio y de la televisión, con las cuales el

libro popular mantiene también una estrecha ligazón). Es normal, pues, que el mecanismo de distribución del libro popular sea del tipo «mensajerías de prensa» más que del tipo librería. La totalidad de la iniciativa está concentrada en manos del distribuidor al por mayor. El detallista no es más que un depositario.

Hemos visto que muchos editores delegan una parte de su función comercial a empresas especializadas. Estas empresas utilizan, para la prensa igual que para el libro, un sistema que comporta, especialmente, la colocación en depósito de agencia de un cierto número de ejemplares en los establecimientos de los vendedores abonados y, naturalmente, la devolución de los invendidos.

El sistema de las agencias se emplea (pero no con exclusividad) por los editores y algunos libreros del circuito culto. Se trata entonces de una redada a ciegas. Cuando sale el libro, el distribuidor coloca una parte de la edición en centros de venta bien localizados. Esto explica que el escaparate de un quiosco de estación pueda estar tan surtido de «novedades» como el de una gran librería central. Pero la mayor parte de estas novedades volverán a tomar, a la corta o a la larga, más o menos ajadas, el camino del depósito.

Cuando se trata de productos probados y de venta asegurada, como las novelas policíacas o las «novelas rosas», de las que trataremos más adelante, la publicación queda encuadrada en una colección o una serie de periodicidad regular y la distribución toma el carácter de una venta-abono. Cada depositario conoce el número aproximado de ejemplares que venderá y se abastece en consecuencia.

La cascada de selecciones sucesivas propia del circuito culto no puede existir aquí. No hay «retorno» posible del público al editor. La necesaria adaptación del libro a las necesidades del lector se obtiene por el procedimiento mecánico de la estandarización. Cuando un cierto tipo de obra tiene el éxito asegurado, se reproduce incansablemente el prototipo cambiando únicamente el contexto argumental. Charles Nisard, en su libro sobre la

literatura de buhonero, nos muestra el origen medieval de tal o cual historia sentimental reproducida hasta la saciedad por los folletines de pocos céntimos de los buhoneros. Los pocos céntimos se han convertido en 5 ó 10 pesetas, pero, puestos al gusto del siglo xx, las historias son rigurosamente las mismas en nuestras «movelag rosas»: la secretaria ha sustituido a la pastora en el nuevo idilio¹¹. Así, la Pamela de Richardson, edulcorada y multiplicada por la novela femenina del siglo XVIII (Nisard cita a Mme. Cottin, pero hay muchas más), llega a la inmensa familia de las novelas de Pérez y Pérez, que forman por sí solas un género literario y han sido imbatibles best-sellers de varias generaciones¹². Renovando una vieja tradición de epopeya popular, Walter Scott, editor en apuros, ha puesto en su punto el prototipo de la novela histórica, que ha escapado rápidamente del circuito culto para llegar a ser, gracias a Alejandro Dumas y sus imitadores contemporáneos, uno de los favoritos de la literatura popular.

En este despiadado mecanismo, el proceso natural es el de la degradación. No hay renovación ni progreso a no ser que una obra, por casualidad, escape de la literatura culta e irrumpa en un medio social más amplio. Pero pronto es asida por los engranajes, reducida a sus caracteres inmediatamente eficaces y groseramente reproducida en serie hasta el total agotamiento de la demanda, cosa que puede tardar siglos.

Con todo, las nuevas técnicas de difusión de masas han modificado considerablemente los datos del problema en el transcurso de la última generación. Cada vez, con mayor frecuencia, obras que habrían

quedado prisioneras en el circuito culto se escapan a través de la prensa, el disco, la radio o el cine.

11 Charles Nisard cita el nombre de cierto Raban, que parece haber sido en el siglo XIX el mayor fabricante (no nos atrevemos a llamarlo autor) de este tipo de novelas.

12 En un artículo citado en otra ocasión, Benigne Cacérés cita, entre una lista de «novelas rosa» encontradas en los escaparates, un *Destin d'Inès*, novela inédita por Pamela. En 1957, el nombre guarda todavía gu fascinación.

El caso del cine es el más frecuente y el más espectacular. «Leed el libro del filme», ha llegado a ser uno de 108 más eficaces slogans publicitarios. Es verdad que en general la gente se contenta con el filme o, cosa peor, con la «narración del filme», en la cual se han especializado cierto número de revistas ilustradas. Sólo una encuesta muy amplia permitiría decir en qué medida el cine aumenta la lectura o, al contrario, la disminuye.

En cambio, no cabe duda alguna que el disco ha salvado la poesía lírica, oral por naturaleza, y que se debilita en el papel impreso. De Villon a Prévert, el poeta popular ha encontrado su auténtico medio gracias al tocadiscos y al juke-box.

El papel de la prensa y de la radio es más claro. Si actúa sobre un público «culto» por la crítica, mucho más actúan sobre la masa del público mediante procedimientos infinitamente más eficaces, como son el serial, la tira de comics o la adaptación. Algunos ejemplos permiten pensar que la publicación en dibujo tipo comic de un clásico de la literatura en un diario de gran tirada o la difusión de un serial radiofónico provocan inmediatamente una afluencia de compradores del circuito popular. Estas influencias merecen ser estudiadas.

La eficacia de la prensa, la radio y el cine para hacer entrar una obra en los circuitos populares, proviene del hecho que someten dicha obra a una especie de examen de aptitud a la adaptación social (a veces, hay que reconocerlo, en forma desastrosa), y porque llevan literalmente la obra a la vida cotidiana y la colocan en el camino diario del lector popular. El defecto del sistema es que esto ocurre unilateralmente, sin intervención directa de un público, que queda pasivo. Es una «literatura otorgada».

Nos encontramos aquí ante una situación inversa a la del circuito culto. En este, una plétora de productores para una base de consumición insuficientemente larga, y la demanda renovada sin cesar en el interior de un sistema fundado en sucesivas selecciones, conduce al despilfarro y a la esterilización. En los circuitos populares, la falta de productores socialmente adaptados, el abandono de la iniciativa en manos del distribuidor, la inmensidad y anonimato de una demanda que no se expresa, pero que consume, conducen al desgaste y a la degradación mecánica de las formas literarias y a la alienación de la libertad cultural de las masas.

El problema es de equilibrio. Por esto los esfuerzos de los que intentan devolver la salud a la literatura «culta» o crear una auténtica literatura popular, procuran derribar los muros que separan el circuito «culto» de los circuitos populares. Examinaremos rápidamente algunos de los procedimientos empleados para forzar el bloqueo social de la literatura.

IV. — Los forzadores de bloqueos

Se pueden distinguir cuatro tipos de procedimientos: los procedimientos comerciales tradicionales, los procedimientos comerciales heterodoxos, el préstamo y el dirigismo.

La idea más simple es extender al circuito popular, la producción y la difusión del circuito culto sin modificar los métodos comerciales. La solución es, entonces, la edición barata del libro culto, de tal forma, que pueda ponerse a la venta a nivel del despacho de libros. No es nada nuevo: el cuévano del

buhonero contenía ya «novelas de cuatro cuartos» con las firmas de De Foe, Swift, Perrault, Florian, Bernardin de Saint-Pierre, etc. Pero la mayoría de estas obras eran clásicas, no novedades. Ahora bien, es esencial que no haya desnivel cronológico y que el público «barato» participe de la vida literaria activa al mismo tiempo que el público «caro». Ha habido tentativas, especialmente en Francia, entre las dos guerras mundiales. El primer éxito nos llegó de Gran Bretaña en 1935, con el libro de precio único (seis peniques) de la colección «Penguin».

La colección «Penguin» contaba más de 1.000 títulos 20 años después de su fundación (cifra que, podemos notarlo entre paréntesis, no representa más que una proporción mínima en la enorme producción británica de libros literarios). Su cubierta roja y blanca llegó a ser célebre en el mundo entero. Compuesta primeramente de reediciones de obras publicadas recientemente en hard cover (edición cara), la colección «Penguin» edita actualmente también originales. Al «Penguin» normal (que tiene en América una versión con cubierta ilustrada) se han añadido el «Penguin» verde de las novelas policíacas, el «Pelican» azul dedicado a lecturas funcionales y el «Puffin» para niños. Es imposible evaluar exactamente la cifra de ventas de los «Penguin», pero, hacia 1955, se citaba una tirada total de 20 millones de ejemplares al año, cifra que, de ser exacta, representa el 7 u 8 % de la producción británica.

Durante la Segunda Guerra Mundial, la necesidad de distribuir lecturas a las tropas y, más tarde, las necesidades propagandísticas, estimularon en Estados Unidos la producción de ediciones análogas a los «Penguin»: el «Signet Book», el «Bantam Book» y, especialmente, el «Pocket Book», del cual Francia posee actualmente un equivalente con el «Livre de Poche». En la mayor parte de países existen ediciones del mismo tipo (que, como el «Penguin», homenajean la zoología y especialmente la ornitología); por ejemplo, los libros «Marabout» en Bélgica, los libros «Alcotán» en España (Barcelona) y los «Livri del Pavone» (Pavo real), en Italia (Milán).

La característica común de estos libros es su precio asequible: representan cada uno el valor de media a dos horas del salario medio de un obrero.

La eficacia del libro barato es incontestable. La colección «Penguin» ha producido un saludable y prolongado efecto en la literatura inglesa. Durante la Segunda Guerra Mundial, el «Penguin New Writing» ha sido quien ha dado su oportunidad a los jóvenes valores en circunstancias difíciles. Pero, en el cuadro de los métodos comerciales tradicionales, el libro barato sólo es rentable (y, por lo tanto, posible) si se dirige a un público suficientemente amplio para permitir grandes tiradas. En los países capitalistas, el bloque lingüístico inglés es el que ofrece una masa suficiente de lectores.

La solución puede ser entonces renunciar al mercado tradicional del libro, con su inevitable y costosa catarata: editor, distribuidor, librero. Es lo que hacen los clubs del libro de los que hemos ya hablado. En general, los clubs del libro no se dirigen a una clientela popular, pero hay algunos que ofrecen a bajo precio ediciones de clásicos y novedades. Por desgracia, las novedades se ofrecen en general en reediciones ya algo tardías, pues (salvo también esta vez, en el bloque lingüístico inglés), los editores no gustan de autorizar inmediatamente una reedición que pueda ser competencia peligrosa para un libro ya difícil de vender en sí mismo. Por otra parte, los clubs del libro tienen un grave handicap: trabajar por correspondencia. Por ingenioso que sea el sistema de prospección, el gesto de responder a un anuncio pide un esfuerzo aún mayor que el de entrar en una librería.

La lógica induce a suprimir este esfuerzo mediante el «puerta a puerta». Es la vuelta al buhonerismo, técnica empleada normalmente para colocar los grandes diccionarios, enciclopedias y otras obras de gran tamaño. Es más raro que se utilice este método

en la venta de obras literarias. Sin embargo, hay algunos casos de ello.

En su artículo ya citado de las Informations sociales, Gilbert Mury cita la experiencia de los Jeunes Auteurs réunis, a la que él participa. Esta empresa se parece curiosamente a la tradición de los yomiuri japoneses, en que los autores son editores, distribuidores y, si bien no venden ellos mismos, por lo menos realizan la prospección directa del público por medio de empleados a su sueldo: «El puerta a puerta es practicado por jóvenes que van a llamar a los timbres de las casas, visitan los asiduos de cafés y restaurantes, y se presentan al personal de diversas organizaciones —en particular a los maestros y profesores— para ofrecerles un determinado número de obras¹³. Su candidez, «en particular los profesores y maestros» de Gilbert Mury, hace pensar que el procedimiento permite «escurrir» el circuito culto pero no salir realmente de él. Es cierto, con todo, que los Jeunes Auteurs réunis han llegado a obtener cifras de venta que causarían envidia a más de un editor que paga patente. Librarse del librero es, por otra parte, un sueño que muchos editores acarician.

Sean cuales sean los méritos del puerta a puerta, no se puede pensar seriamente en él como un medio general de difusión. Si todas las novelas se vendieran así, cada hogar debería prepararse para recibir a diario la visita de varios empleados, cargado cada uno con una impresionante maleta de ejemplares. La recepción dejaría pronto, con seguridad, de ser cordial.

Más allá de la venta, queda el préstamo. La eficacia del préstamo está probada por el éxito del préstamo-venta (cambio del libro viejo por otro mediante un pequeño pago) en los circuitos populares. Es el sistema que emplean las secciones de libros de las farmacias Boot's en Gran Bretaña. Es también el que emplea el vendedor de novelas rosa que instala su parada a la salida de la fábrica.

Notemos, por otra parte, que la compra de un libro es una operación económicamente absurda si no supone una utilización repetida de este libro. Ahora bien, son pocas las novelas que se releen, rarísimos los que son releídos 3 ó 4 veces en la vida. Comprar a fondo perdido un libro que no vamos a leer más que una vez, es, para el obrero medio, pagar un minuto de lectura al precio de un minuto de trabajo o más, mientras que el cine

13 Informatbns sociales, pág. 67, enero de 1957.

proporciona placeres más intensos (especialmente de orden social) al precio de un minuto de espectáculo por diez segundos de trabajo. No hay que asombrarse pues de que la mayoría de los lectores de las bibliotecas populares, interrogados sobre qué les impulsa a frecuentar estos establecimientos, contesten: «El precio de los libros»¹⁴.

No hablaremos de las bibliotecas, a las que se han dedicado trabajos sólidos y numerosos. Bastará indicar que hay gran cantidad de ellas en Gran Bretaña, donde el número de inscripciones en bibliotecas públicas ha superado, en 1955-56 los 13.500.000, con un número de obras presentadas que se acerca a los 400 millones. Las fronteras del circuito culto quedan, como puede verse, ampliamente superadas. En Francia, donde existen en cada departamento bibliotecas centrales de préstamo que alimentan bibliotecas locales, los resultados son también impresionantes. En Dordogne, en 1954, por ejemplo, el 84 % de la población estaba inscrita en las bibliotecas de préstamo (la proporción de préstamos a lectores inscritos era mucho menor que en Gran Bretaña: 5 por 1 en vez de 30 por 1), pero vale la pena hacer notar que el 6 % de los agricultores y el 5 % de los obreros y artesanos del departamento estaban inscritos, y que estos dos grupos representaban, en conjunto, el 42 % de los lectores. Es necesario añadir, como veremos más adelante, que un lector inscrito representa varios lectores reales

La dificultad del préstamo radica en el hecho de que en una biblioteca el problema del stock es enormemente más grave que en una librería. Gracias al depósito legal o a las compras regulares y costosas, una biblioteca central puede asegurarse un surtido general. Pero, por desgracia, corre un gran peligro de convertirse, como dice Benigne Cacérés, en un «cementerio de libros», pues queda

14 Información recopilada por Mlle. Nicole Robine en el transcurso de un sondeo entre los lectores de las bibliotecas públicas de Burdeos.

15 Se puede evaluar en 3'5 el coeficiente por el cual hay que multiplicar el número de los libros vendidos o prestados para obtener el número real de lectores. De hecho, sabemos muy poco de los préstamos de mano en mano que se realizan en una familia, una casa o un taller. Lo que Benigne Cacérés llama «circuito de mano en mano» merece un estudio a fondo.

situada fuera de los circuitos populares: los de la vida diaria; la decisión de entrar en una biblioteca central (en la que, generalmente, el libro debe ser consultado allí mismo) es un paso más difícil todavía que el de entrar en una librería. Es necesario, pues, «nevar el libro al lector», ya de forma comercial (bibliotecas circulantes privadas, colecciones de préstamo en pequeñas librerías de barrio, sección de préstamo a la inglesa de las sucursales de los grandes almacenes, etc.), ya administrativamente (bibliotecas públicas de préstamo con diferentes ramificaciones, bibliotecas de empresa en los centros de trabajo, bibliobús, bibliotecas parroquiales, patronales, de sindicatos, etc.). Pero entonces el stock, por rápida que sea la rotación, queda estrictamente limitado y sujeto, en el primer caso, a la ya mencionada selección del librero y, en el segundo, a la del bibliotecario, más severo aún por el hecho de ser didáctico.

Con la mejor intención del mundo, la directora de una biblioteca central provincial de préstamo declara en su relación anual: «Nunca hemos cedido a la tentación de la facilidad, y siempre nos hemos mantenido en la composición de nuestros

envíos, por lo menos 1/3 de obras de documentación. Además, nuestro fondo contiene una cantidad muy reducida de novelas policíacas y de novelas sentimentales fáciles. Sólo los préstamos por petición directa de los depositarios y nunca más de 3 ó 4 por remesa. Preferimos mantener esta cualidad del préstamo más que ceder a la tentación de aumentar por medios fáciles el número de préstamos registrados¹⁶. Esto es desconocer que la «facilidad» (entendiendo por ello el carácter mecánico y estereotipado) de esta literatura viene del hecho que las novelas policíacas y las novelas sentimentales no están integradas a un auténtico sistema de intercambio productores-consumidores, y que la interdicción lanzada sobre ellas no puede tener otra consecuencia que acentuar este defecto librándolas a la implacable mecánica de los circuitos

16 Memoria anual de la Biblioteca Central de Préstamo de Dordoña (ejercicio de 1954) presentada por Mme. de La Motte.

populares. El ejemplo de Georges Simenon demuestra que la novela policíaca puede ser, a la vez, popular y culta.

Hemos visto aparecer aquí el peligro que amenaza todo dirigismo literario público o privado: la preocupación didáctica. Es por esto que los comerciantes o los organismos culturales laicos, confesionales, políticos u oficiales, son incapaces de organizar una literatura popular viva, para dar a los circuitos populares una parte de la sobreabundante vida que consume el circuito culto. A propósito de esto escribíamos en un artículo de las Informations sociales: «Si estas tentativas, como demuestran los hechos, han acabado en fracaso, es porque han tenido el defecto común de ser exteriores al pueblo mismo. Han partido siempre de la idea que era necesario llevar algo al pueblo: levadura espiritual, mensaje, testimonio, diversión. Inconscientemente o no, se ha ignorado que lo que llamamos "literatura" ha sido el resultado y no la causa del despertar de un estrato de la población a lo largo de tres siglos, y que, por consiguiente, una literatura auténticamente popular

deberá separarse de una vida cultural específicamente popular»¹⁷.

El régimen soviético parece haber llegado muy cerca de una solución técnica del problema. Los escritores, que Stalin llamaba «ingenieros del alma», están en contacto directo con las masas, ya por medio del partido comunista, ya por el de las organizaciones culturales, ya simplemente por su forma de vida. Por otra parte, la más amplia distribución queda asegurada: el libro llega a todas partes, a la fábrica como a la granja. Las ediciones vienen limitadas más por la falta de papel que no por los fallos de venta. Además, la práctica de reuniones de clubs, discusiones, etc., permite obtener una opinión literaria popular que es repercutida en los autores sin la interposición de la pantalla comercial del editor o del librero. Desgraciadamente, hay a pesar de todo una pantalla: la ideología. También aquí encontramos el didactismo,

17 Informations sociales, pág. 11, enero de 1957.

tan grande es la tentación de todo organizador cultural de adaptar los hombres a las instituciones más que las instituciones a los hombres. Decíamos que el régimen soviético había encontrado la solución técnica del problema: no ha encontrado aún la solución humana, como lo demuestran las crisis que remueven de vez en cuando el mundo literario soviético.

En último término vemos que el desequilibrio de la distribución corresponde al desequilibrio de la producción, pero estos dos desequilibrios no son más que aspectos parciales de un mismo problema. Las soluciones institucionales del tipo «Caja de las Letras» para la producción, o del tipo «organización cultural» para la distribución, no son más que paliativos técnicos. La solución, si es que la hay, sólo puede encontrarse en el nivel de la conducta de los grupos humanos para con la literatura, es decir, en el nivel del consumo.

CUARTA PARTE

EL CONSUMO

CAPÍTULO VII

LA OBRA Y EL PÚBLICO

I. — Los públicos

Todo escritor, en el momento de escribir, tiene un público presente en la conciencia; en último término, él mismo. Nada queda del todo dicho si no se ha dicho a alguien: este es, ya lo hemos visto, el sentido del acto de publicar. Pero podemos afirmar también que nada puede ser dicho a alguien (es decir, publicado) si antes no ha sido dicho para alguien. Los dos «alguien» no coinciden necesariamente. Es incluso raro que coincidan. Dicho de otra forma, existe un público-interlocutor en las mismas raíces de la creación literaria. Entre este público-interlocutor y el público al cual se dirige la publicación puede haber grandes diferencias.

Por ejemplo, Samuel Pepys, el cual, en su Diario, no escribía más que para sí mismo (dan fe de ello sus precauciones estenográficas y criptonográficas), y era, por lo tanto, su propio interlocutor, ha llegado después de su muerte a un público inmenso gracias a los editores (en el más noble sentido de la palabra) que lo han publicado. Inversamente, el novelista chino Inu Sin, que, de 1918 a 1936 publicaba sus novelas en colecciones o revistas que se dirigían sólo a un estrecho círculo de intelectuales o de militantes, escribía para decenas de millones de chinos (que al final lo han entendido precisamente el día en que

el triunfo de la Revolución le ha dado un editor a la medida de sus intenciones).

El público-interlocutor puede reducirse a una sola persona, a un solo individuo. ¿Cuántas obras universales no han sido en su origen más que mensajes personales? De vez en cuando la crítica erudita descubre este mensaje, al mismo tiempo que su destinatario, y cree con esto haber explicado la obra. En realidad, lo que sería necesario explicar es cómo el mensaje, cambiando de destinatario (y, a veces, de sentido), ha conservado su eficacia. En el mantenimiento de esta eficacia radica toda la diferencia entre una obra literaria y un documento cualquiera. No olvidemos que nuestro criterio sobre lo literario y lo no literario es la aptitud para la gratuidad. Ahora bien, el creador empieza (imaginariamente o realmente) un diálogo con su público-interlocutor (incluso si este público es a veces él mismo), un diálogo que no es nunca gratuito y otro que quiere emocionar, convencer, informar, consolar, liberar, desesperar, pero un diálogo con una intención. Una obra es funcional cuando hay coincidencia entre el público-interlocutor y el público hacia el cual se lanza la obra publicada. Una obra literaria, al contrario, introduce al lector anónimo, como un extranjero, en el diálogo. El lector no está en su casa y lo sabe; es como un ser invisible que lo ve todo, lo oye todo, lo siente y lo comprende todo sin tener participación en un diálogo que no es el suyo. El placer que encuentra, por resonancia, dejándose llevar por los sentimientos, las ideas y el estilo, es un placer gratuito, porque no le compromete a nada. Todo placer estético y, por lo tanto, todo intercambio literario, sería imposible si el público perdiera la seguridad de un anonimato, de una distancia que le permite participar sin comprometerse

(al revés del escritor, que se compromete inevitablemente). Había una amarga y profunda verdad en la observación de un obrero que oía alabar el cine realista italiano: «Este señor debe cansarse poco en la vida si considera la fatiga como un espectáculo».

Aquí radica el drama de la literatura culta ante la realidad popular. La intrusión del público culto en el diálogo creador sólo es posible puesto que este público está ya en situación y, en cambio, el público popular está al exterior y sólo puede participar en el «sentido literal» del diálogo.

El papel del público teórico hacia el cual el editor del circuito culto lanza la obra, no es únicamente esta participación sin compromiso que da a la obra su significación literaria. Este público es también el medio social al cual pertenece el escritor y que le impone un cierto número de determinaciones.

Hasta aquí, para clarificar la exposición, hemos considerado el público culto como formando un bloque homogéneo. En realidad, está dividido y subdividido en grupos sociales, raciales, religiosos, profesionales, geográficos, históricos, en escuelas de pensamiento, en capillas. El editor moderno intenta precisamente identificar cada uno de sus escritores con uno de estos subpúblicos; la ficha de señalización del lector de Julliard-Sagan no es precisamente la misma que la del lector de Fayard-Rops. Cada escritor lleva consigo el peso de un público posible más o menos amplio, más o menos extendido en el tiempo y en el espacio.

7

Charles Pinot-Duclos escribía en 1751, en las *Considerations sur les maurs de ce siècle*: «Conozco

a mi público. No existe nadie que no tenga su público, es decir, una porción de sociedad de la que él forme parte». Por suerte (ya que esto les paralizaría), no todos los escritores tienen una conciencia tan clara de su público, pero no por esto dejan de ser sus prisioneros. Los vínculos que encadenan más estrechamente al escritor con su público son la comunidad de cultura, la comunidad de evidencias y la comunidad de lenguaje.

La educación es la cimentación del grupo social. Más arriba indicábamos que el vínculo más importante del grupo culto francés a finales del siglo XIX era la comunidad de cultura secundaria clásica. Entre otras mil, ha existido en el siglo XVI la comunidad de cultura humanista y hoy en día existe una comunidad de cultura marxista. Una humorada de Aldous Huxley compara la cultura a un grupo familiar cuyos miembros evocan entre sí las grandes figuras del álbum familiar. Podríamos decir, en el caso de Francia, que entre primos se evocan las ocurrencias del tío Poquelin, la austera sabiduría del primo Descartes, los inflamados discursos del abuelo Hugo, las calaveradas del bueno de papá Verlaine. Tener cultura es llamar a todos los miembros de la familia por su nombre de pila. El extranjero no puede encontrarse a gusto en este círculo: no es de la familia o, dicho de otra forma, no tiene cultura (lo cual es una forma de decir que tiene otra cultura). Esta humorada da una imagen bastante exacta de la realidad. Los grandes maestros espirituales que dominan las culturas —Aristóteles, Confucio, Descartes, Karl Marx, etc.— actúan mucho menos por la influencia de su pensamiento (difícilmente accesible a la mayoría de los miembros de la familia) que por su valor, por decirlo así, totémico en los orígenes del

grupo; el francés que se llama a sí mismo cartesiano expresa una noción muy semejante de la del primitivo que se enorgullece de ser del clan del Leopardo.

Cuando Ben Jonson decía de Shakespeare que sabía «poco latín y menos griego» (en Francia, hoy, le han calificado de primario), quería manifestar así su no pertenencia al grupo cultural de los University wits, es decir, de los intelectuales de cultura humanista. De hecho, aunque los públicos de Ben Jonson y de Shakespeare estuvieran imbricados el uno en el otro, difieren profundamente por sus «tótems» culturales. El público de Ben Jonson es una minoría que se reclama de los grandes ejemplos antiguos. El de Shakespeare es una mayoría popular que se contenta con una antigüedad de segunda o tercera mano (a través de Montaigne traducido por Florio, por ejemplo) y en cambio queda fuertemente ligado a la Biblia, a las tradiciones de sabiduría popular y a los grandes mitos nacionales.

La comunidad de cultura comporta lo que llamamos la comunidad de las evidencias. Toda colectividad «segrega» un cierto número de ideas, de creencias, de juicios de valor o de realidad, que son aceptados como evidentes y no precisan demostración ni justificación ni apologética. Encontramos aquí conceptos próximos del Volkgeist y del Zeitgeist. Análogos a los tabús primitivos, estos postulados no resistirían en muchas ocasiones el examen, pero no pueden ponerse en tela de juicio sin arruinar el fundamento moral e intelectual del grupo. Son la base de su ortodoxia del grupo, pero también el punto de apoyo de las heterodoxias y de los noconformismos, que no son nunca otra cosa que disidencias relativas, ya que una disidencia absoluta es absurda e ininteligible. Todo escritor es, pues, prisionero de la ideología, de la Weltanschauung de su público-medio social: puede aceptarla, modificarla, rehusarla total o parcialmente, pero no

puede escapar de ella. Es por esto que los eventuales, que son exteriores al sistema de evidencias originales, corren el riesgo de engañarse sobre la real significación de las obras.

Sigamos fieles con el ejemplo de Shakespeare y consideremos el uso que hace de los fantasmas y de las brujas en sus dramas. Los intelectuales occidentales del siglo xx (categoría a la que pertenecen la mayoría de comentaristas actuales de Shakespeare), no creen en general ni en brujas ni en fantasmas. Tienden pues a considerarlos como ornamentos fantásticos destinados a subrayar la intensidad del drama. Ahora bien, los contemporáneos de Shakespeare, y en particular el público al cual se dirigía, creían con toda naturalidad a lo que nosotros llamamos lo sobrenatural. Para ellos, la intervención de una bruja era más extraordinaria que la de un bandido. En Shakespeare se nota el escepticismo de un espíritu evolucionado, pero le es totalmente imposible expresarse de otra forma que de acuerdo con las creencias admitidas de forma general. Por sí mismo, no posee la noción de lo maravilloso o de lo fantástico, ya que esta noción supone como postulado la irrealidad de lo que no está conforme con las leyes de la naturaleza, y estas leyes, en tiempo de Shakespeare, todavía no estaban formuladas. Es preciso, pues, traicionar a Shakespeare (y ya veremos lo que es una traición necesaria) si se quiere sacar la obra del sistema de evidencias donde se ha producido y del cual es prisionera¹.

La comunidad de evidencias en el interior de una colectividad queda fijada por la comunidad de los medios de expresión y en primer lugar el lenguaje. A nivel lingüístico, el escritor sólo dispone del vocabulario y de la sintaxis que la colectividad emplea para expresar sus evidencias. Como máximo puede «dar un sentido más exacto a las palabras de la tribu», pero estas palabras siguen siendo las de la tribu y no pueden salir de ella sin desnaturalizarse. De ahí las insuperables dificultades de la

1 Este ejemplo está inspirado en una conferencia del profesor Knights, de la universidad de Bristol, pronunciada en 1953 y titulada *The Sociology of Literature*.

traducción², los contrasentidos históricos de época y los malentendidos entre grupo y grupo en el interior de un país.

Precisamente es una traducción de Shakespeare la que ha despertado de nuevo en Francia la eterna polémica sobre las traducciones³. Constatemos simplemente que, en el momento en que Ben Jonson, para designar la excentricidad de un temperamento lanza la palabra «cult» de *humour*, la toma de la terminología médica antigua; Shakespeare la pone en boca del cabo Nym de Enrique V como una especie de estribillo con un cierto valor de sortilegio, una palabra como tantas existen en toda sociedad, a nivel de lenguaje popular. Ni la una ni la otra de estas palabras tienen nada que ver con el *humour* moderno. Sólo un laborioso análisis histórico puede establecer entre las tres nociones un parentesco racional, pero su valor vivo queda encerrado en los límites de los grupos sociales⁴.

Aparte del lenguaje, los géneros y formas literarias son otro tipo de determinaciones impuestas al escritor por el grupo. Un género literario no se inventa: se adapta a las nuevas exigencias del grupo social, hecho que justifica la idea de una evolución de los géneros calcada sobre la evolución de la sociedad. Cuando se piensa en un escritor como «creador» de un género, se olvida con demasiada frecuencia que ha empezado (en último término, en la escuela) vertiendo su inspiración en los moldes tradicionales o en los que estaban ya esbozadas las formas a las que más tarde tenía que dar vida. Por otra parte, en general el autor que da gloria a un género no es el que le ha «dado forma». Se

2 El estudio de la traducción está estrechamente vinculado a los aspectos sociológicos de la historia literaria. El problema, con todo, es demasiado vasto para que lo abordemos en este libro.

3 Se trata de la polémica que ha surgido entre Yves Florenne y el decano

Loiseau, a propósito de una traducción de Shakespeare publicada por el Club Francés del Libro. Ver *Le Monde* de los días 18 y 28 de agosto y 6, 20 y 24 de septiembre de 1955, *Etudes anglaises* de enero-marzo y julio-septiembre de 1956, y el *Bulletin* del Centro de Estudios de Literatura General de la Facultad de Letras de Burdeos, fasc. V.

4 Ver Cazamian, L., *The Development of English Humor*, 1951.

sirve del útil que le ha sido transmitido para crear, da una significación, su significación, al útil, pero no lo inventa. En último término, un perfecto acuerdo temperamental con las exigencias técnicas del grupo social le evita tener que modificar el útil o, incluso, tener que razonarlo. Es lo que nos muestra el ejemplo de Racine, tal como lo ha expuesto estupendamente —quizá demasiado estupendamente— Thierry Maulnier:

«¿Por qué un Racine se iba a revolver contra un mundo, contra una civilización, contra unas costumbres a las cuales se ha adaptado con tanta facilidad, y donde encuentra, a punto, los elementos para el éxito? El instrumento trágico estaba preparado. Un trabajo de cincuenta años había llevado la tragedia francesa, no a la perfección, sino a la espera de una perfección próxima y necesaria: sólo esperaba su flor. Racine ya no tenía el trabajo de inventar, de reconstruir o de dejarse llevar por el azar, sino el privilegio único de acabar y de rematar⁵.»

A la determinación del lenguaje y de los géneros hay que añadir la de este elemento más indiferente que llamamos estilo. A pesar de la famosa cita de Buffon, el estilo es algo más que el hombre, es la sociedad. El estilo es, en resumen, la comunidad de evidencias traspuesta en formas, en temas, en imágenes. Como esta comunidad, el estilo tiene sus ortodoxias —los academicismos— y sus disidencias creadoras que tienen su punto de partida en él. La experiencia demuestra que se puede fechar o «localizar» un texto sin conocer el autor por medio del análisis de la «escritura», de la estructura de la frase, del empleo de las partes del discurso, de la forma del sujeto, de las metáforas y, de manera

general, de las grandes exigencias estéticas del medio, que se podría llamar también las «conve-

5 Mau.lnier, T., Racine, págs. 42-43, 1935.

niencias»⁹. Sea el que sea, el genio creador de un escritor puede infringir pero no ignorar las exigencias del medio ambiente.

Se comprendería sin duda mucho mejor en el siglo XVII francés el encabalgamiento de los estilos preciosos, barroco, burlesco, grotesco, clásico —si apercibiéramos más claramente los públicos que hay en la raíz de cada uno de ellos. Los hombres no son muy distintos por su cultura, su lenguaje, su doctrina, pero forman grupos, equipos, «pandillas», cada uno con su ambiente, su estilo, incluso su estética. El provinciano Corneille está sumergido en esta burguesía un poco ruda salida de las guerras de religión, llena de movimiento, de heroísmo y de voluntad, y a la cual La Calprenède se dirigió también en un género que se adaptaba mejor que la tragedia a su manera de ser: la novela. También es natural que sus éxitos parisinos le condujeran a chocar, incomprensiblemente, con la incomprensión de una Academia compuesta de hombres que individualmente no le eran muy diferentes, pero que simbolizan la nueva ortodoxia parisina del buen gusto, y construyen en una sociedad a la cual Corneille es extraño la estética de otra generación, la que ahora llamamos clásica. Es por esto que la discusión del *Cid* es un diálogo de sordos, de la misma forma que lo será sesenta años después, y por las mismas razones, la querrela de los Antiguos y de los Modernos.

Si se comparan estas explicaciones tan excesivamente esquemáticas con lo que hemos descubierto estadísticamente en el Capítulo III —bloqueo de la población literaria por un equipo, sucesión de generaciones— y en el Capítulo IV —alternancia capital-provincia, variación de medios sociales—, se comprenderá que estos fenómenos traducen la acción del público-ambiente sobre la vocación y la definición de los escritores.

⁹ Sobre las «conveniencias», ver Munteano, B., «Des "constantes" en littérature», *Révue de littérature comparée*, XXXI, núm. 3, págs. 388-420, julio-septiembre de 1957.

Con todo, esta es sólo una parte del cuadro y el estudio de los públicos-ambientes, de sus culturas, de su lenguaje, de sus géneros literarios, de su estilo, y es insuficiente para explicar el conjunto del hecho literario. Más allá de las fronteras cronológicas, geográficas o sociales hay un público inmenso que no puede imponer al escritor ninguna determinación, pero dentro del cual la obra puede eventualmente continuar su existencia, en el mejor de los casos por la lectura, en general por la fama o por cualquier metamorfosis imprevisible. Para los escritores cultos, el público de los circuitos populares, llamado hoy día «gran público», pertenece a esta terra incognita. En ella tiene por compañeros el público extranjero y este público futuro que es la posteridad. Son numerosos los escritores que, ahogándose en su celda demasiado estrecha, han tomado por público-interlocutor estas masas insospechadas y han escrito su obra para ellas, para la imagen que de ellas se han hecho: literatura populista, tentación cosmopolita, llamada a la posteridad. Raros son los que han recibido un eco.

Por lo demás, este eco está deformado. Los públicos exteriores no pueden penetrar en la obra con la facilidad y el despego que la familiaridad proporciona al grupo social original. Incapaces de percibir objetivamente la realidad del hecho literario, lo sustituyen por mitos subjetivos. La mayor parte de las clasificaciones utilizadas en la historia de la literatura, para el que no sabe limitarlas rigurosamente a su papel de hipótesis de trabajo, no son otra cosa que mitos de esta clase inventados por una posteridad extraña a las realidades que estos sustituyen: los usos que se hacen de términos como

humanista, clásico, picaresco, burlesco, romántico, muchas veces no tienen apenas más significación real que el empleo hecho hoy en día del término existencialista. El mito es, a veces, personal, y supone héroes epónimos: corneliano, goethiano, balzaciano, de la misma forma que muchas personas en 1958 hablaban del «saganismo» (tan cerca, fonéticamente, de satanismo) sin haber abierto en su vida un libro de Françoise Sagan.

Byron ha sido uno de los pocos autores que, antes de la era del cine (la técnica mitificadora por excelencia) ha sido mitificado en vida. Pocos hombres han dado lugar a tantos mitos, después del bello tenebroso de los colegiales de 1815 hasta el del militante revolucionario que circula actualmente en la Unión Soviética, pasando por el del diablo cojo de la sociedad victoriana. El exilio, hacia 1820, le dio ocasión de percibir a su alrededor el crecimiento del mito romántico, del cual era ya prisionero. Desde el día en que Childe Harold en 1812 y después el Giaour en 1813 tuvieron tiradas equivalentes a lo que hemos llamado «muro de los 100.000», el mito nació en los espacios exteriores a su grupo social, entre los «lectores de barrio» que él despreciaba. Byron, en forma no totalmente consciente, ha alimentado este mito, cediendo a la tentación del sentimiento de poder que dan las grandes tiradas. De hecho, el mito se interponía entre él y el gran público como un espejo que reflejaba sobre este público su propia imagen. Llegó el día en que el espejo perdió su brillo y apareció otro Byron, ininteligible, inaccesible (el del Don Juan, que unánimemente prefieren los lectores cultos), Entonces se desencadenó contra él la «caza de las brujas», pues no puede atentarse impunemente contra la integridad de los mitos, ni siquiera contra los que uno mismo ha dado a luz⁷.

Decíamos que el gran público no tiene acción alguna sobre el escritor. Esto no es exacto. Tiene acción sobre él siempre que el escritor se le entrega cometiendo el mayor pecado literario: aceptar un éxito que no es el suyo, sino el del mito. Ineluctablemente, tiene que pagar esta impostura, pues el público que ha utilizado el mito para tener

acceso a la obra no ha sacado de ella un placer gratuito, literario: la ha utilizado. Este es el drama de un Kipling, aplastado bajo el mito imperialista⁸.

7 Ver Escarpit, R., *Lord Byron, un tempérament littéraire*, vol. I, págs. 111-17 y 179-84, 1957.

8 Es el punto de vista defendido en nuestro estudio *Rudyard Kipling, servitudes et grandeurs impériales*, 1955.

11. —El éxito

Los públicos que hemos tenido en cuenta hasta ahora (interlocutor, medio y gran público) no pueden servir de medida al éxito comercial, ya que no son más que teóricos. Comercialmente, el único público real es el constituido por los compradores del libro. En este sentido puede decirse que hay cuatro escalones en el éxito: el fracaso, cuando la venta del libro se salda con pérdidas para el editor y para el librero; el éxito a medias, cuando el libro equilibra su presupuesto; el éxito normal, cuando la venta responde más o menos a las previsiones del editor; el best-seller, cuando sobrepasa los límites previstos y escapa al control.

El desencadenamiento del éxito —especialmente del éxito del best-seller— sigue siendo un fenómeno imprevisible e inexplicable. Sin duda sería posible aclarar, en estos momentos, las grandes leyes mecánicas del éxito después de su desencadenamiento. Los datos que poseemos en este aspecto son demasiado fragmentarios para que podamos utilizarlos. Editores y libreros son demasiado reticentes o están organizados de forma demasiado sumaria para darnos a conocer los datos indispensables. Pero, a la corta o a la larga, habrá que realizar investigaciones serias sobre este punto^s.

A pesar de todo, el éxito comercial, aun admitiendo su importancia de cara a la vida del libro, no puede considerarse más que como una señal, una indicación a interpretar. La realidad del éxito literario está en otra parte, pues, repitémoslo, el libro no es un simple objeto material. Del punto de vista del autor, el éxito en cierto sentido empieza con el primer comprador o, incluso, con el primer lector anónimo, ya que a través de él, tal como hemos visto, se cumple la creación literaria.

Al principio de este estudio decíamos que no puede haber literatura sin una convergencia de intenciones entre autor y lector o, por lo menos, una compatibilidad de intención. Conviene ahora

aclarar estas dos nociones. Entre lo que el autor quiere expresar a través de su obra y lo que el lector busca en ella, pueden existir distancias tales, que todo contacto sea imposible. El único recurso del lector, entonces,

⁹ Uno de los raros estudios de este género ha sido llevado a cabo por HassenForder, por cortesía de las Editions du Seuil. Expone el balance en un cuaderno ciclostilado del Centro de Estudios Económicos: *Etudê de ia difusion d' un succês de librairie*, París, 1957.

es la interposición de esta especie de espejo entre él y el autor que hemos llamado el mito y que le proporciona el grupo social al que pertenece. Es de esta forma que los públicos europeos han «conocido» la mayoría de los escritores de Extremo Oriente.

Por el contrario, cuando el escritor y el lector pertenecen al mismo grupo social, las intenciones de uno y otro pueden coincidir. El éxito literario reside en esta coincidencia. Dicho de otra forma, el libro de éxito es el libro que expresa lo que el grupo esperaba, lo que revela al grupo a sí mismo. La impresión de haber tenido las mismas ideas, experimentado los mismos sentimientos, vivido las mismas peripecias, es una de las que mencionan con más frecuencia los lectores de un libro de éxito.

Se puede decir, pues, que la amplitud del éxito de un escritor en el interior de su grupo es función de su aptitud a ser el «eco sonoro» del que habla Victor Hugo, y que por otra parte la extensión numérica, la duración de su éxito, dependen de las dimensiones de su público-medio.

Las dimensiones del público-medio son muy variables. Algunos escritores no son más que los hombres de una minoría y de un breve período¹⁰, otros son llevados por vastos grupos sociales, clases o naciones, o aun por comunidades cronológicas que se extienden a lo largo de muchas generaciones. .

Así se explican la ilusión de la universalidad o de perennidad de un escritor. Los escritores «universales» o «eternos» son aquellos cuya base colectiva está particularmente extendida en el espacio y en el tiempo, los que encuentran más lejos sus «hermanos de clan» o sus contemporáneos. Molière es todavía joven para los franceses del siglo xx, porque su mundo vive aún y tienen todavía con él una comunidad de cultura, de evidencias y de lenguaje, porque su comedia todavía puede representarse, porque su ironía todavía es accesible, pero el círculo se estrecha y Molière envejecerá y morirá cuando muera lo que nuestro tipo de civilización tiene aún de común con la Francia de Molière.

Así se explica también la ilusión del genio desconocido. Algunos escritores son cronológicamente «excéntricos» res-

10 Hay que insistir en el hecho que esto no quita nada en absoluto al valor intrínseco y local de la obra. Bourget, Proust y Gide, murieron con su mundo, pero no dejan por ello de ser valores históricos.

pecto a su grupo. Rara vez se trata de retrasados, pues en este caso no hay ocasión de saber que han quedado olvidados. Al contrario, los precursores ven su éxito amplificado y multiplicado a distancia, a veces de varias generaciones; cuando la minoría que originariamente ha sido su soporte se desarrolla, toma importancia e influencia. El caso del chino Lou Sin que citábamos antes, es el de la mayor parte de los escritores marxistas de antes de la Revolución soviética. Pero se podría aplicar el mismo esquema, en una escala menos grandiosa, a Stendhal o a los «poetas malditos» del siglo XIX. De todas formas, es necesario un primer éxito, un nacimiento, por modesto que sea, y que un mismo grupo social haya mantenido este éxito sin interrupción de generación en generación. Sin esto, le llega la muerte al escritor, y la muerte es irreversible.

No hay que confundir esta amplitud variable del éxito original con las recuperaciones o las resurrecciones que permiten a la obra encontrar, más allá de las barreras sociales, espaciales o temporales, éxitos suplentes entre otros grupos extraños al público propio del escritor. Hemos visto que los públicos exteriores no tienen un acceso directo a la obra. Lo que le piden no es lo que el autor ha querido expresar. No hay coincidencia, ni convergencia entre sus intenciones y las del autor, pero puede haber compatibilidad. Es decir, que pueden encontrar en la obra lo que desean, aunque el autor no haya querido expresamente ponerlo o quizá ni ha soñado jamás en aquello.

Aquí hay una traición, ciertamente, pero una traición creadora. Quizá se resolvería el problema irritante de la traducción si se quisiera admitir que es siempre una traición creadora. Traición porque coloca la obra en un sistema de referencias (lingüísticas en este caso), para el cual no fue concebida, creadora porque da una realidad nueva a la obra ofreciéndole la posibilidad de un nuevo intercambio literario con un público más vasto, porque la enriquece, no simplemente con una supervivencia, sino con una nueva existencia¹¹.

11 Los formalistas rusos han defendido un punto de vista aparentemente análogo. En 1928, Tomachevsky escribía: «La literatura de las traducciones debe ser estudiada como un elemento constitutivo de la literatura de cada nación. Al lado del Béranger francés y del Heine alemán, han existido un Béranger y un Heine rusos que respondían a las necesidades de la literatura rusa y que, sin duda, estaban bastante lejos de sus homónimos de Occidente». («La nouvelle "ole d'histoire littéraire en Russie», *Revue des Etudes slaves*, VIII, págs. 226240, 1928). Esta posición extrema no es la nuestra: el Béranger francés y el Béranger ruso

constituyen el Béranger histórico y literario que estaba en potencia (e inconscientemente) en la obra de Béranger.

Se puede decir que, prácticamente, la totalidad de la literatura antigua y medieval no vive para nosotros más que por una traición creadora, cuyos orígenes se remontan al siglo XVI, pero que se ha renovado varias veces desde este momento.

Dos de los ejemplos más característicos de traiciones creadoras son los Viajes de Gulliver de Swift y el Robinson Crusoe de De Foe. El primero de estos libros es, originariamente, una sátira cruel, con una filosofía tan negra, que dejaría a Jean-Paul Sartre en un nivel de optimismo propio de biblioteca rosa. El segundo es una prédica (a veces bien pesada) glorificando el naciente colonialismo. Ahora bien: ¿cómo viven actualmente estos dos libros? ; ¿cómo gozan de un éxito nunca desmentido? ¡Por la integración al circuito de la literatura infantil! Se han convertido en libros de aguinaldo. De Foe se habría divertido, Swift se habría puesto furioso, los dos habrían quedado sorprendidos. Nada más ajeno a sus intenciones. Estas aventuras maravillosas o exóticas que constituyen la esencia de lo que buscan en estos libros los jóvenes lectores, no eran para ellos más que un marco técnico banal, un género que era moneda corriente en su sociedad, construido a base de compilaciones y de préstamos de Hakluyt, de Mandeville, y de otros narradores de viajes. El auténtico mensaje sólo es inteligible por medio de una interpretación de la cual el lector medio del siglo xx no es capaz. Se contenta pues con la forma que (adaptada) es accesible para él al principio de la adolescencia. El hecho recuerda la famosa historia de aquel loco que lanzaba el aperitivo y se comía el vaso: en cierto sentido, era también una traición creadora.

Estas traiciones no existen sólo entre épocas distintas, sino entre países e, incluso, entre grupos sociales en el interior de un mismo país. Kipling, muerto en Gran Bretaña por el mito imperialista, revivió antes de su muerte física en Francia gracias a la literatura infantil y en la Unión Soviética gracias a la literatura militante; él mismo meditó ampliamente sobre el ejemplo de Swift y sobre la gratuidad de los dones de la Providencia literaria, que le rehusó el éxito que había conseguido y, en cambio, le dio otros éxitos que nunca había sospechado. Hacia el final de su vida, en un discurso a la Royal Society of Literature, afirma que el escritor es impotente para prever las

alegrías y las verdades que su obra despertará más allá de los límites de su universo.

Quizá la aptitud a la traición es precisamente la marca de la «gran» obra literaria. No es imposible, pero tampoco es

seguro. Lo que es seguro es que el auténtico rostro de las obras literarias queda revelado, labrado, deformado por los distintos usos que hacen los públicos que los utilizan. Saber qué es un libro, es, ante todo, saber cómo ha sido leído¹².

12 Ford, G. H., en *Dickens and his readers*, Princeton, 1955, da un hermoso ejemplo de una crítica que tiene en cuenta la aportación del lector a una obra, Cf. también nuestro artículo «"Creative Treason" as a Key to literature». *Yearbook of Comparative and General Literature*, núm. IO, 1961.

CAPÍTULO VIII

LA LECTURA Y LA VIDA

I. — Conocedores y consumidores

La distancia que separa la literatura escolar de la literatura viviente es, tradicionalmente, un asunto de broma y escándalo. Parece absurdo «perder» una serie de años de su existencia estudiando unos textos aburridos que uno no releerá jamás. Es confundir la actitud del conocedor con la del consumidor. La característica del culto es su capacidad teórica de ejercer juicios literarios motivados. La formación escolar tiene por objeto hacer posible este juicio y, especialmente en Francia, la técnica pedagógica de la explicación del texto, pilar fundamental de la enseñanza secundaria, tiende a hacer de todo lector un conocedor.

Desgraciadamente, el acto de la lectura no es un simple acto de conocimiento. Es una experiencia que compromete al ser viviente entero, tanto en sus aspectos individuales como en los colectivos. El lector es un consumidor y, como todos los consumidores, viene guiado por un gusto más bien que por un juicio, incluso si es capaz de colgar un cartelito con una explicación racional a posteriori sobre este gusto.

El ejercicio de un juicio literario es la característica del grupo culto (el cual se asimila a una casta o clase social, como la de los «secundarios» hace poco en Francia); este grupo impone a sus miembros (bajo pena de sanciones morales: pasar por un beocio, un

filisteo, incluso por un «primario») una conducta de conoedor. Esta es la explicación del mecanismo de censura que señalábamos antes, y que hace tan difícil la encuesta sobre lecturas: ¿cómo un hombre «cultivado», que sabe apreciar el valor de una obra de Racine, osaría confesar que su gusto le lleva a preferir la lectura de un "comic"? Tal es también el sentido de los mitos en «ismo», que dan una justificación racional hecha para aquellos a quienes la presión de su grupo sociocultural obliga a presentar sus gustos bajo la forma de juicios motivados,

Sin duda se evitaría esta confusión si se reconociera claramente en los juicios motivados del conoedor y en los gustos irracionales del consumidor dos órdenes de valores totalmente distintos.

El papel del conoedor es «pasar por detrás de la decoración», percibir las circunstancias que rodean la creación literaria, comprender sus intenciones, analizar sus medios. Para él no hay envejecimiento ni muerte de la obra, ya que le es posible en todo momento reconstruir espiritualmente el sistema de referencias que da a la obra su valor estético. Es una actitud histórica.

El consumidor, por el contrario, vive en el presente (incluso si, como hemos visto, este presente se extiende bastante lejos hacia atrás). No tiene un papel, sino una existencia. Gusta lo que se le ofrece y decide si le gusta o no. La decisión no tiene por qué ser explícita: el consumidor lee o no lee. Esta actitud no excluye, en ningún caso, la lucidez intelectual, y a nadie queda prohibido buscar la explicación de esta preferencia, cosa que exige mucha más lucidez que no dar una justificación.

Los dos órdenes de valor pueden y deben coexistir. A veces incluso coinciden. Su aparente incompatibilidad no es más que un efecto de las estructuras socioculturales que hemos descrito y, en particular, del aislamiento del circuito culto.

De hecho, sea la que sea su fabulación intelectual y efectiva, el acto de la lectura es uno y debe ser considerado globalmente. Igual que, en el otro extremo de la cadena, el acto de creación literaria es un acto libre sobre el cual pesan las circunstancias en las que se produce. Su profunda naturaleza es, por lo menos de momento, inaccesible al análisis, pero se le puede aproximar más cerca en sus recovecos por la interpretación de la conducta de las diversas categorías de lectores, no en función de un juicio literario, sino en función de una situación.

Sólo poseemos una información muy fragmentaria sobre esta conducta, y la mayor parte está fundada en los testimonios de bibliotecarios o de animadores culturales. Son aún totalmente insuficientes para intentar sacar conclusiones, pero el ejemplo de la lectura femenina permite mostrar la clase de indicaciones que se podrían obtener de una encuesta sistemática.

En todas las capas de la sociedad, la conducta de las lectoras parece más homogénea que la de los lectores. Lo que llamamos en general lectura de evasión (luego haremos las necesarias reservas sobre este término) es relativamente frecuente (novelas sentimentales, históricas, policíacas) e, igual en el circuito culto que en los circuitos populares, los escritores femeninos figuran entre los preferidos (hacia 1955: Pearl S. Buck, Daphné du Maurier, Mazo de La Roche, Colette y, especialmente, eternamente, Delly). Se juntan a este grupo escritores que confirman la tendencia a la «evasión» (Loti, Pierre Benoit, Paul Vialar, etc.), pero también algunos que reflejan preocupaciones cotidianas (Van der Meersch, Cronin, Slaughter, Thyde Monnier, Soubiran, etc.).

Esta homogeneidad es debida, evidentemente, al hecho de que el estilo de vida de la mujer es, especialmente en la época moderna, relativamente uniforme: preocupación por la casa y los niños, unida muchas veces a una actividad profesional, este es el patrón por el que está cortada la vida femenina en forma más o menos análoga en todas las clases

8

sociales y en todas las regiones. En cuanto a la coloración particular de la opción, remonta a los principios de la lectura femenina, en los siglos XVII y XVIII, cuando el aburrimiento fue una de las fuentes de lo novelesco, en un tiempo en el que las responsabilidades sociales y políticas de la mujer eran casi nulas. La presencia de escritores como Pearl S. Buck o Cronin refleja nuevas preocupaciones que, sin duda, tendrán una creciente influencia a medida que el estatuto de la mujer evolucionará hacia una mayor participación en la vida cívica.

Notemos, de la misma forma, que la lectura de «evasión» aparece con más frecuencia entre mujeres jóvenes (entre 30 y 40 años), en las que el bovarysismo cuaja mejor. De una manera general (y esto es verdad para mujeres y hombres), las lecturas tienden a convertirse en más literarias a medida que avanza la edad. El jubilado es muchas veces un lector de excelente calidad, sin duda porque tiene más tiempo para leer, pero también porque la vida ejerce sobre él una presión menor.

Es necesario, pues, estudiar las motivaciones psicológicas y las circunstancias materiales que condicionan la conducta del «lector medio»¹.

II. — La motivación

Sabemos que el consumo del libro no es lo mismo que la lectura. Puede ocurrir que el consumidor compre (o, más raramente, pida prestado) el libro sin tener ninguna especial intención de leerlo, aunque, quizá por añadidura, lo lea.

Podemos citar la adquisición «ostentatoria» del libro «que hay que tener», como signo de riqueza, de cultura o de buen gusto (uno de los recursos utilizados con más frecuencia por los clubs del libro), la compra-inversión en una edición rara, la compra por hábito de los volúmenes de determinada colección, la compra por fidelidad a una causa o a una persona

¹ En inglés, common reader. Ver el admirable estudio de Altick, R. D., *The English Common Reader. A Social History of the Mass Reading Public, 1800-1900*, Chicago, 1957, y aunque menos precisa, la de Webb, R. K., *The British Working Class Reader, 1790-1848*, Londres, 1955.

(éxito por aprecio personal), la compra por el gusto de lo bello, caso en el cual el libro es apreciado como objeto de arte por su encuadernación, su tipografía o su ilustración. Es el «libro-objeto».

El consumo sin lectura no nos interesa más que en la medida en que interviene en el ciclo económico del libro, pero no representa más que una fracción mínima del consumo total, especialmente en los circuitos populares, en los que, si bien es frecuente la compra de un periódico sin intención de leer más que una parte de él, es raro que alguien compre un libro si no tiene intención de leerlo.

Por otra parte, sabemos que en el consumolectura hay que distinguir el consumo funcional del consumo literario, y que a cada cual corresponden distintos tipos de motivación.

Citaremos las motivaciones funcionales sólo en forma de lista: En primer lugar hay la información, la documentación y las lecturas profesionales. Más complejo es el uso funcional que se puede hacer de un libro literario. Uno de los más característicos es el uso medicinal, en el cual el libro hace de medicina; por ejemplo, cuando se lee para dormirse, para desviar el pensamiento y alejarlo de una angustia. De este tipo son las lecturas de «relajación», o las que dan al espíritu una gimnasia higiénica: cierto tipo de novelas policíacas tiene, desde este punto de vista, un papel parecido al de las palabras cruzadas. En otros casos, se pide al librero que actúe como una droga, directamente sobre el sistema nervioso, para obtener ciertas sensaciones: lecturas de terror puro, lecturas hilarantes (que utilizan un cómico mecánico), lecturas lacrimógenas y, especialmente, lecturas eróticas. A propósito de estas, señalemos que el uso erótico del libro es una motivación extraordinariamente frecuente de la lectura, incluso cuando el aspecto pornográfico es un elemento menor e, incluso, inconsistente de la obra.

Aunque en otro orden de cosas, hay que considerar también funcional la lectura del militante o la del autodidacta (por lo menos parcialmente). El libro, en este caso, es el instrumento de una técnica de combate o de promoción social.

Se trata de leer para adquirir una cultura; no para gozar de una lectura: la motivación literaria puede existir, pero es secundaria.

Las motivaciones propiamente literarias son las que respetan la gratuidad de la obra y no hacen de la lectura un medio, sino un fin. Se observará que la lectura concebida de esta forma supone la soledad y, al mismo tiempo, la excluye. Leer un libro, en tanto que creación original, y no en tanto que útil desGnado a la satisfacción funcional de una necesidad, supone que uno vaya a casa del otro, que uno recurra al otro y, por lo tanto, que salga de sí mismo. En este sentido, el libro-compañero se opone al libro-instrumento, subordinado por entero a las exigencias del individuo. Pero, por otra parte, la lectura es por excelencia la ocupación solitaria. El hombre que lee no habla, no actúa, se separa de sus semejantes, se aísla del mundo que le rodea. Esto es cierto tanto en la lectura auditiva como en la lectura visual: nadie más aislado de sus compañeros que el espectador en un teatro. Aquí podemos notar una diferencia fundamental entre la literatura y las bellas artes: mientras que la música y la pintura pueden servir de decoración, incluso de contexto funcional de la vida activa, porque no arrastran más que una parte de la atención, la lectura no deja margen alguno de libertad a los sentidos y absorbe la totalidad de la conciencia, haciendo del lector un impotente.

El acto de lectura literaria es, pues, a la vez sociable y asocial. Suprime provisionalmente las relaciones del individuo con su universo para construir otras con el universo de la obra. Por esto su motivación es casi siempre una insatisfacción, un desequilibrio entre el lector y su medio, desequilibrio debido ya a causas inherentes a la natu-

raleza humana (brevedad, fragilidad de la existencia), al choque de los individuos (amor, odio, piedad) o a las estructuras sociales (opresión, miseria, miedo al futuro, aburrimiento). En una palabra, es un recurso contra lo absurdo de la condición humana. Un pueblo feliz quizá no tendría historia, pero ciertamente no tendría literatura, pues no sentiría el deseo de leer.

Frecuentemente se emplea el término «literatura de evasión» sin tener quizá una idea muy clara de lo que significa. El matiz despreciativo o de desafío que en él se pone la mayor parte de veces es bastante arbitrario. Toda lectura es, en realidad, y en primer término, una evasión. Pero hay mil maneras de evadirse, y lo esencial es saber de qué y hacia qué uno se evade. El estudio de las lecturas en relación con los sucesos políticos y, especialmente, con los períodos de crisis (guerras, tensiones internacionales, revoluciones, etc.), sería muy revelador desde este punto de vista.

El éxito de Don Camilo ha sido particularmente grande en los países donde existen profundas divisiones políticas, porque el espectáculo de la ruda amistad sin traición que existe entre un comunista y un cura, los dos sólidamente anclados en su tierra, permitía no olvidar las divisiones, sino exorcizar su poderío nefasto, hacerlas visibles. La euforia que emanó Francia en 1954 al principio de la experiencia Mendès-France, ha sido uno de los elementos del éxito de los Carnets del Mayor Thompson, no porque esta euforia pidiera lecturas ligeras, sino al contrario, porque buscaba la forma de mantenerse a sí misma, de vencer su fragilidad por la reafirmación de los grandes lugares comunes explicativos del alma nacional (particularmente eficaces en boca de un extranjero). Ahora bien, en diciembre de 1956, la semana

de la crisis de Suez, es decir, en el momento preciso en que los Carnets perdían esta particular eficacia, y volvía verdaderamente una lectura de evasión, la venta del libro, que se había estabilizado desde hacía dos años a un nivel muy elevado, bajó bruscamente en la proporción de 10 a 2.

Debemos a M. Jean Dulck, de la Facultad de Letras de Burdeos, un gráfico de las obras representadas en Londres a fines del siglo XVIII. La guerra con Francia estalla en abril de 1792. El número de piezas cómicas representadas, que era de 9 en 1791 y de 10 en 1792, cae a 1 en 1793. Al mismo tiempo, el número de comedias de costumbres, que era de 4 en 1792, pasa a 6 en 1793, a 9 en 1794 y a 12 en 1795. La tragedia pasa de 3 en 1792 a 5 en 1793 y a 10 en 1794 y 1795. Dado que en el teatro la oferta es particularmente sensible a la demanda (especialmente en este momento), se pueden considerar estas variaciones como excelentes ejemplos de la influencia ejercida por las crisis sobre el consumo literario, y no necesariamente en el sentido de lo que se llama evasión: la obra cómica es, por naturaleza, un género muchísimo menos «comprometido» que la comedia de costumbres o la tragedia.

Nos faltan datos para ir más lejos, pero cuando se habrá podido reunir una cantidad suficiente, se verá un vasto campo que la psicología social deberá despejar. Contentémonos con decir que es necesario no confundir la evasión del prisionero (que es una conquista, un enriquecimiento), con la del desertor (que es una derrota, un empobrecimiento). Y notemos, por otra parte, que es esencial no juzgar las motivaciones según las lecturas. El enriquecimiento que el lector pide a la lectura —por reconciliación con lo absurdo de la condición humana, por regreso al equilibrio afectivo, por adquisición del lenguaje de la conciencia de sí mismo— puede ser, decíamos en otro momento, «pagado ya en especies de calidad inmediatamente convertibles en experiencia, ya en

"buenas palabras"; letras impagadas sacadas de las ilusiones»¹⁰.

Lo que sabemos sobre la distribución de las lecturas nos permite afirmar que, en los países que no aplican una política de dirigismo literario, la mayoría de las lecturas puestas en circulación en el cir-

cuito culto suponen (aunque no sea más que como coartada) una motivación-enriquecimiento, mientras la mayoría de las lecturas puestas en circulación en los circuitos populares suponen (y estimulan) una motivación-deserción. Del cuévano del buhonero al escaparate del despacho de libros, una literatura estereotipada busca cómo adular, mediante una grosera mitología sentimental, el bovarysismo latente que tantas veces se ha cultivado en las masas.

Estas asimilaciones son arbitrarias. No indican la realidad de las actitudes. Traducen simplemente un estado de hechos, una situación institucional, una estructura económico-social. Sean las que sean las motivaciones que empujan a leer, sólo pueden ser eficaces en circunstancias materiales favorables.

III. — Las circunstancias de la lectura

No volveremos sobre lo que hemos dicho acerca de la distribución. Supuesto que el libro es accesible al lector, se plantean nuevos problemas: ¿dónde y cuándo se puede leer?

Esto es lo mismo que preguntar sobre la noción de disponibilidad. La vida colectiva absorbe al individuo de manera muy variable. La edad, por ejemplo, es un factor importante: educación, formación profesional, conquista de una situación,

¹⁰ Informations sociales, febrero de 1956, pág. 202: «Les lectures populaires •

dejan al adolescente y al joven tanto menos disponibles para las lecturas no funcionales cuando sus ocios están ocupados por numerosas actividades de distracción, especialmente deporte. El joven lee, a pesar de todo, porque tiene potentes motivaciones (esta época de la vida es la de las crisis de personalidad, de los choques con la colectividad), es un lector apasionado y ávido, pero, como indican todos los sondeos, lee poco, aparte lo que necesita para sus estudios, y sus lecturas se reducen a un círculo relativamente estrecho. Entre 35 y 40 años, cuando la presión de la vida es menos potente, parece que es el momento, en que hay que situar el principio de la edad de la lectura. Se recordará que es también a esta edad cuando se fija la personalidad literaria histórica

LITERATURA

de los escritores. Quizá existe una relación entre estos dos hechos, sólo una encuesta a fondo permitiría asegurarlo.

Entre los otros factores que influyen en la disponibilidad, hay que mencionar el tipo de actividad profesional, el hábitat, las condiciones climáticas, la situación familiar, etc. Cada uno debe ser estudiado en detalle, pero se puede admitir que, de una manera general, los momentos de disponibilidad de un hombre civilizado del siglo xx se reducen a tres grandes categorías: los momentos de vacío irrecuperables (transportes, comidas, etc.), horas libres regulares (acabada la jornada de trabajo), períodos de no actividad (domingos, vacaciones, enfermedad, jubilación).

La lectura de los momentos vacíos está en general dedicada al periódico. La brevedad de estos períodos, las frecuentes interrupciones, las sollicitaciones exteriores, dificultan una lectura seguida. Con todo, si la lectura durante la comida es casi siempre una lectura de periódico, existen literaturas de transportes especializados, por ejemplo «novelas para leer en el tren», en general policíacas. Pero la novela normal está adaptada a un trayecto bastante largo (dos o tres horas de lectura), y no encaja, por lo tanto, al desplazamiento diario del trabajador hacia su lugar de trabajo. Uno de los secretos del éxito de los digest es que ofrecen lecturas dosificables. Las «novelas rosas», especialmente pensadas para este uso, se presentan en folletos de 16, 32, 64 ó 96 páginas, adaptadas a trayectos que van de los 10 minutos a la hora. Una de las soluciones utilizadas en Gran Bretaña es la del volumen omnibus, que proporciona una reserva de lecturas para varias semanas, pero su tamaño lo hace impracticable la mayoría de las veces.

Se puede asimilar a la lectura de los momentos vacíos la de la pausa en el trabajo. Es bastante rara, pues la conversación, la discusión, el mostrador del bar, le hacen una seria competencia. Con todo, la experiencia demuestra que, si las condiciones materiales son favorables —sala de clubs, biblioteca en el mismo sitio del descanso—, la lectura de pausa puede llegar a ser con facilidad activa y fecunda.

La lectura en horas libres es, con mucha ventaja, la más frecuente. Se puede distinguir la lectura de tarde, generalmente en familia, antes o inmediatamente después de la comida, y la lectura nocturna, generalmente en la cama.

La lectura de tarde se da especialmente entre personas maduras, menos sollicitadas por diversiones exteriores. La vida

rural la favorece (veladas largas), así como el clima rudo (este tipo de lectura, casi inexistente en los países mediterráneos, es muy practicada en Gran Bretaña y en los países escandinavos) y el confort de la habitación. La radio y, en especial, la televisión, tienden a sustituir a la lectura visual del libro un tipo de lectura audio visual, que tiene sus valores, pero que equivale a establecer un dirigismo en la lectura. A pesar de todo, es en estos momentos cuando se hacen las lecturas más sólidas.

La lectura nocturna tiene características particulares. Es la que citan más frecuentemente los lectores interrogados sobre sus costumbres lectoras. Hace mucho tiempo que la importancia del libro favorito ha sido reconocida; es decir, del libro que uno tiene en la mesita de noche. Es el que refleja más exactamente los gustos del lector, pues, en la soledad de la habitación, los tabús pierden su eficacia y las constricciones sociales se borran. Sería extraordinariamente provechoso dirigir una encuesta especial sobre el libro favorito, pues en general se le dedica más tiempo que a los otros, a veces dos horas o más cada noche.

En cuanto a la lectura de no actividad, tiene aspectos muy variados. Ya hemos dicho algo sobre las lecturas del jubilado. La lectura dominguera parece ser que sufre la competencia del deporte y de otros «violines de Ingres». Muchas veces toma la forma del periódico del domingo: en Gran Bretaña, el 23'5 % de la población adulta lee tres Sundays papers o más.

La lectura de enfermedad es, felizmente, excepcional, pero cuando se produce es muy eficaz. Las largas horas de cama permiten profundas lecturas que jamás podrán repetirse. Esto es especialmente cierto en las convalecencias; la enfermedad propiamente dicha se acomoda mejor de lecturas funcionales. En este caso, todo depende también de las facilidades materiales. Las bibliotecas de hospital, si existen, casi siempre son lamentablemente pobres. Y, sin embargo, es allí donde se hacen muchas veces las lecturas más decisivas de la vida.

La lectura de vacaciones es poco conocida. Tiene muchos competidores, pero no por ello deja de existir en las estaciones termales, en las playas y en el campo. Personalmente hemos estudiado el caso de una pequeña ciudad termal que recibe a 10.000 ó 15.000 veraneantes. Hay una librería y tres despachos de libros. En la librería y en uno de los despachos (que vende también diarios) se encuentran las principales novedades del año. No parece que haya muchos invendidos (aunque los dos

LITERATURA

establecimientos utilizan el sistema de agencia). Hay dos bibliotecas de préstamo comercial y una biblioteca de préstamo parroquial. La principal (la de la librería) tiene un fondo de unos 3.000 volúmenes (entre los cuales hay 300 «policíacos»). El resto son novelas nacionales y extranjeras (60 %) y reportajes, libros históricos, libros de aventuras. Se encuentran algunas obras didácticas o filosóficas. En el momento álgido de la temporada, llega hasta los 800 lectores inscritos y la rotación es muy rápida (1 volumen cada dos días por término medio). Una parte de la clientela está especializada en la novela policíaca. Entre las otras categorías se disputan las novelas recientes y los libros de viajes.

Este análisis no es más que un bosquejo, pero se comprenderá el interés que habría en repetirlo y extenderlo si notamos que los *Carnets* del Mayor Thompson, aparecidos en mayo, es decir, demasiado tarde para una difusión normal según los hábitos editoriales, debieron en parte la rapidez de su «lanzamiento» al lector de balneario: un principio de verano lluvioso creó una demanda cada vez mayor y este libro era prácticamente la única novedad disponible en las librerías.

Estas indicaciones demasiado rápidas muestran hasta qué punto la lectura está ligada a las circunstancias y, de manera general, forma cuerpo con la vida diaria. Es aquí, en la humilde realidad diaria, donde se encuentra la finalidad y la justificación de toda literatura. No puede dejarnos de resultar chocante el desnivel, la desproporción existente entre esta realidad y el aparato social de la literatura tal como lo hemos descrito. ¿Puede aún la sociedad vivir de literatura? Esta será nuestra última pregunta.

CONCLUSIÓN

Al terminar aquí nuestra exposición, tenemos conciencia de cuán incompleta y esquemática es. Pero las objeciones que levantará se referirán más, sin duda, al espíritu que las anima que no a los hechos que presenta. Después de tanta sociología y pseudosociología, diréis, ¿qué queda de la literatura?; ¿no es condenarla de entrada definirla por la gratuidad?

La objeción es válida, pero se puede responder que la literatura ha sido tomada tal como es y no tal como debería ser. No hemos escondido que la situación de la literatura en la sociedad contemporánea está muy lejos de ser satisfactoria. Es posible que esta sociedad no admita ya la gratuidad, o por lo menos que no admita una gratuidad tal como podía concebirla un culto contemporáneo de Mme. de Staël.

Entonces el concepto de literatura que empleamos, por medio del cual informamos el hecho literario, está mal adaptado al presente. Nacido en el siglo xviii bajo la presión de las circunstancias —acceso de la burguesía a la cultura, industrialización de la librería, aparición del hombre de letras profesional—, este concepto puede, en rigor, dar una imagen inteligible, aunque deformada, de los siglos anteriores en virtud de una «traición creadora», pero es cada vez menos capaz de comprender el presente dentro de sus límites demasiado estrechos. Por todas partes tienden a aparecer culturas de masa, con exigencias que no tienen siempre un lenguaje con el que expresarse ni instituciones donde realizarse, pero cuya presión se hace cada día más sensible. Frente a la industria y al comercio del libro, se levantan medios de difusión tanto más potentes cuanto que escapan a la pequeña empresa: no sólo el cine, la radio, la televisión, sino también la prensa y la edición periódica con sus tiras de comics y sus digests. El mecenazgo absorbido por el dirigismo, las viejas estructuras de la edición culta incapaces de dar vida al escritor, este se encuentra relegado, aislado en la indefinible categoría de los «intelectuales», a medio camino entre el hombre de profesión liberal y el asalariado.

Poco importa la palabra: literatura u otra cualquiera. Se trata de un nuevo equilibrio a encontrar. El que nos legó el siglo XVIII está roto. Únicamente un esfuerzo de lucidez nos hará

tomar conciencia de lo que, en parte sin que lo sepamos, se crea a nuestro alrededor.

Para ello, es necesario que la literatura adopte una forma profana, liberarla de los tabús sociales penetrando en el secreto de su poder. Entonces será posible, quizá, rehacer no sólo la historia de la literatura, sino la historia de los hombres en sociedad, según este diálogo de los creadores de palabras, de mitos y de ideas, con sus contemporáneos y su posteridad, que hasta ahora hemos llamado literatura.

ÍNDICE

PRIMERA PARTE PRINCIPIOS Y MÉTODO	
I. ¿Por qué una sociología de la literatura?	5
II. ¿Cómo abordar el hecho literario?	17
SEGUNDA PARTE LA PRODUCCIÓN	
III. El escritor en el tiempo	29
IV. El escritor en la sociedad	41
TERCERA PARTE LA DISTRIBUCIÓN	
V. El acto de publicación.	55
VI. Los circuitos de distribución	69
CUARTA PARTE EL CONSUMO	
VII. la obra y el público	95
VIII. La lectura y la vida	111
CONCLUSIÓN	123

COLECCIÓN

¿qu.úé?

RELACIÓN DE TÍTULOS APARECIDOS

1. Historia de la civilización económica
C. DelmasM. Flamant y J. Singer-
2. La promoción social - G. Thuillier39.
3. La polución atmosférica - P. Y A. Rousset41. Las instituciones
4. La genética de las poblaciones
E. Binder42. Las clases sociales
5. La electrónica cuántica - D. George
6. La lingüística - J. Perrot44. La guerra
7. La alergia - B. Halpern45. La
8. La Inquisición -G. y J. Testas46.
9. Las partículas elementales -
10. La Información - F. Terrou48.
11. Mussolini y el fascismo49. La
P. Guichonnet50. El hombre contra
12. Los Jesuitas - A. Guillerrou51, Las
13. Cibernética y biología52. Historia
A. Goudot-Perrot 53. Los
14. El hambre - M. Cépède y H.
15. La opinión pública - A. Sauvy54.
16. Biología social - G. BouthoulP.
17. La simbología - O. Beigbeder55,
18. La resistencia de los materiales56.
A. Delachet57. Cuba - J. Lamore
19. La salud en el mundo58. Descartes
J. Morichau-BeauchantG. Rodis-
20. La conducción de automóviles59.
J. RivesA. Tunc
21. Las mentalidades - G. Bouthoul60. La
formación de las cavernas
22. El espiritismo - Y. CastellanP. Renault
23. La estética industrial61. Sociología de
la literatura - Escarpit
D. Huisman y G, Patrix

38. Crisis y recesiones

Kerel

La fatiga - P. Chauchard

Chovin40. La egipología S. Sauneron
políticas del África-

negra - H. Deschamps

P. Laroque

Launois43. Geografía de la población -

- G. Bouthoul

autoridad - M. Marsal

Técnica de los deportes J. Dauven

Kahan47. Sociología de la vejez - P. Paillat

Historia de los concilios - R. Metz

criminología - Fernand Ceccaldi

el animal - Fiasson

epidemias - H. Harant

de la fotografía - J. A. Keim

movimientos clandestinos en.

GounelleEuropa - H. Michel

Geografía social del mundo

George

Las probabilidades y la vida - Bore!

Sintaxis del francés - P. Guiraud

y el racionalismo

Lewis

El Derecho en Estados Unidos

24. La ayuda a los países subdesarrollados - F. Luchoire
25. La televisión en color - R. Guillien
26. Historia de la cirugía - C. d'Allaines
27. Historia de las exploraciones
H. Deschaffps
28. Las toxicomanías - A. y M. Porot
29. La química de de seres vivientes
M. Javillier y J. Lavollay
30. Historia del deporte - B. GilletEN
PREPARACIÓN
31. Hipnosis y sugestión - Chauchard
32. El vestido antiguo y medieval
M. Beaulieu
33. Los monos antropoides -
GoustarMateria y antimateria - M.
Duquesne 34. Las guerras de religión -
G. LivetLas migraciones humanas - L.
Dollot
35. La esclavitud - M. Lengellé
36. El Frente Popular - G. LefrancCarlos Quinto - H. Lapeyre
37. Los derechos naturales - MarquisetLa vlda soviética • Froment-Meurice

Ediciones OIKOS-TAU dispone con seguridad de la obra que Ud. necesita...

Escriba al Apartado 5347 de Barcelona y le remitiremos cuanto

AGRICULTURA

acuática
Bonnemaison—Enemigos animales
de las plantas cultivadas y
forestales.
3 volúmenes
Coutarreau—fruticultura herbicidas
y w emp4eo
Gartra Palacios—La lechuga
hierbas
(Diccionario)
K immer—Plaguicidas de las
hortalizas favel
americana— nas de
manzana

ASTRONOMÍA

Y ASTRONÁUTICA

Mateu Sancho—Iniciación a la astronáutica
Muirden—Iniciación a la astronomía

BELLAS ARTES

Beaulieu—El vestido antiguo y
medieval
Huisman-Patrix-La estética industrial
Keim-Historia de la fotografía

BIOLOGÍA

Bayl is—Mecanismos de control de
sere
Binder—La genética de las
poblaciones Bouthoul-Biología
social

y biología

química de los cera viviente

CARTOGRAFÍA

— Mapas y

día—gramas

CIENCIAS ECONÓMICAS

Brus—El funcionamiento de la mra
socialista
Cépède-Gounelle - E-; hambre
Chisholm-Geografía y economía
Dobb-Capitalismo. crecimiento y
sub—duarano
Flamant—Singer — Crisis y recaída
económicas
Harris—Schumpeter. científico social
Horvat—Teoría planificación

Hunker—Introducción a los recursos mundiales

Jané—El problema de [os salarios en España Kapp—Los costes sociales de la empr—a privada

Kirschchen—Política económica contem—poránea

Liberman—Planificación del social

igno **aire-La** ayuda a los parse subde— samoliados

información precise.

Mishan—Los costa del desarrollo eco— nóm ico pensamiento económico en et siglo XX

Nourse—Economía regional

Odell — Geograffa económica del petróleo

Ohiin—Comercio interregional e internacional y socio logra de la industria

Schumpeter—Ensayos

Schumpeter—Stntesis de la evolución de IQ Ciencia económica y sus métodos Seldon—Pennance—

Diccionario economía Seligman— Principales corrientes de la ciencia económica moderna

Srcffa—Producción de mercancías por medio de mercancías

Stamp—Pobtación mundial y recursos naturale

Stone — Renta nacional, contabilidad social y modelos económicos

Sylos Labini—Ot igopoho y progreso técnico

Tinbergen — Hada una economía mundial

Tsuru—1Adónde va el capitalismo?

Ciencias POLÍTICAS

Bouthoul—La guerra vaticana

Caute—El comunismo y los intiectua—

Cerroni, Miliband, Poulantzas y Tadic— Marx, el derecho y el Estado

Deschamps—Las políticas del África negra

Guichonnet—Mussolini y et fascismo

Lamore—Cubo

Lefranc—El Frente Popular

MarsaE—La autoridad

Michel —Los movimientos clandestinos Sauvy—La opinión pública

Schapiro—Gobierno y administración en la U.R.S.S.

Terrou—La información

Thornton—El nazismo, 1918—1945

Ciencias PURAS

Boret—Las y la vida

Delachet—La resistencia de los mofe— riale

Duquesne—Materia y antimateria

Kahan—Las partfcu:as elementaia

DEMOGRAFÍA

Bore:-Las probabilidadu y ta vida

Dollet—Las migraciones humana

de la vida humana

Stamp—Población mundial yrecunaturales

DEPORTES

Dauven—Téctic de los deportes

Gillet—Historia de: deporte

Rives—La conducción de automóvtle•

DERECHO

Cecatdi—la criminología

Marquiset—Los derechos naturales

Tunc—El Dereche en los Estados

Unid,•

DICCIONARIOS

Güel hierbas (D?ccionario)

Rouil1ard—Djccionario de los Santo*

SeidonP—ennance—Diccionario economtz

DOCUMENTOS

Y REPORTAJES.

Borwicz—La insurrección del ghetto•

Varsovia

Bull—Polftica vaticana

Deghamps—Historia expioraciooe•

Jones—El primer descubrrn•o de América

Lefranc—Et Frente Popular

Pol iakov—Auschw i tz

Stamp—La esclavitud en EE.UO.

Thornton—Et nazismo, 1918—1945

ELECTRÓNICA

Guitlien—La televisión en color

Launois—La electrónica cuántico

ENSEÑANZA

Allen—Los exámenes (Cómo superar)ot)

Bordas—CCrno e:egir profesión

Maddox—Cómo estudiar

Manacordo - Marx y la pedagmodernQ

FLOSOFÍA

Auzias— Lo filasoña y las técnicas

Bfackham — Seis pensadores ex

iste• cialisias

Cerrori, Mi liband, PGülontzas T adic-

Marx, el derecho y ei Esrado

Cid—Seis testimonios de lo rmedicine ibérica

Chiodi—Sartre y e) marxismo

Ferrater Mora—Las filosofias de WIV tgenatein

Huisman—Patrx—La estética industrial ManacordQ — Marx y 'a pedagofG moderna

Rodis—Lewis - y el racione iismo

Schoenman - Homenaje a Bertran" Ruse l l

GEOGRAFÍA Y GEOLOGÍA

Chishotm—Geograffa y econom(a

Damn Farde — Hábitat. «onomfa y

sociedad Deschamps—Historia exploracion—

her—t.a tyira, el mar, la atmós%ra

George—Geograffa de la población

George—Geografía social del mundo

Hunker—Introducción a IO' recursos mundiales

Monkhouse—Wilkinson — Mapas y día— gramas

Nourse—Economía

Odetl — Geografía y economía del petróleo

Rennett•La formación de las cavernas Stamp—Pobtación mundial y cursos

naturales

HISTORIA

Beigbender-La simbología

Borwía—La insurrección del ghetto de Varsovia

Caute—El comunismo y los intelectuales—

y la revolución china. Con

«37 de Mao Tse—Tung

D'Atlines—Historia de la cirugía

DelrtWS—Historia civilización

wropea exploración

Dechamps—Las instituciones políticas del África

Ghi&eonnet—u.u.olini y el fascismo

Gillet•Historia del deporte

GUI Itermou—LO\$

Jonu — El primer

Arn&ica

Keim—Historia de la fotografía

Lamore—Cuba

LefratY—El Frente Popular

Lengellé—La esclavitud

Livet—Las guerras de religión

Metz—Historia de los concilios

Michel—Los movimientos cfradetinos

Pol iakov — Auxhwitz

Saunemn—Lo egiptología

Testas—La Inquisición nton—El nazi•no, 1918—1945

INFANTILES

Carb64bdorell—La caX b40 lo

arena —Steve contra el Dr. Yes Oper«i6n retámpq.

FrorçotEGeorgs:

Los 4 As — y el avod•limdor Los

4 As• y la sepl—t• de mar

LO' 4 y la v• s.a"

Los 4 Ase y ei

Los 4 Asa y el

4 Asa y la copa de oro Los 4

Asa y el drag6a de l. nrwes

Los 4 Asa y el rally ollrrvico tiara de Oribe!

La gama

Las per—üd«

El «time

La tumba

INGENIERÍA Y MECÁNICA

Delachet—La resistencia de los materiales de automóviles

LITERATURA Y LINGÜÍSTICA

Escarpit—Sociología de la literatura

Guiraud—Sintaxis del francés

Perrot—La lingüística

Veyrex—Gramática rusa

MANAGEMENT

(ORGANIZACIÓN

EMPRESAS)

Argenti—Planificación de la

Argenti — Técnicas del management

Battersby—Matemáticas para la

empresa Brech4&nagement: su

naturaleza y significado

Lhermitte—La informática empresas

Revilla—Hacerlo bien y hacerlo saber

Sargant—Economía y sociología de la industria

Sheldon—La filosofía del management

Suavet—La vida económica de la empresa científico

Urwick—Brecht—Historia del

management

MARKETING

Izquierdo Navarro—La tercera sociedad isis de los canales de distribución y post—venta de productos

Pilditch—Et vendedor silencioso

Spiljard—La venta a prelación

Underwood Thompson—Estrategia del

MEDICINA Y PSICOLOGÍA

de control de los seres

vivientes

Bouthoul—Las mentalidades

te — El

hambre

Cid—Seis teAimonios de la medicina ibérica

Chauchard—La fatiga

Chauchard— Hipnosis y sugestión —

Polución atmosférica

de la cirugía

Hclpern—La alergia

Harant—Las epidemias

Klimmer—Plaguicidas

autoridad

Morichau—Beauàiant — Lo salud en mundo

Porot—Las toxicomanías

Przcott—El control del dolor de

la vida humana del

córex

PUBLICIDAD Y

RELACIONES PÚBLICAS

Contini—Establecimiento y control del presupuesto de publicidad

Izquierdo Navarro—La tercer

Ogi Ivy—Confesiones de un publicista

Pearson—Turner — La industria Oe al persuasión

Revilla—Hacerlo bien y hacerlo saber

Stebbins—Pflidoras publicitarias

QUIMICA

herbicidas y

su empleo química de IO' vivientes

Klimmer—Plaguicidas

RELIGIONES Y MITOS

Beigbder—La simbología Bull—

Política vaticana

Castellan—El espiritismo

Guil Iermou—Los jesu itas

Livu—Las guerras de religión
Metz—Historia de concilios
Rouiltard—Diccionario de los santos
Testas—La Inquisición

SOCIOLOGÍA

Binder—La genética de las poblaciones
Bouthoul—Biografía social
Bouthoul—La guerra
Bouthoul—Las mentalidades
Capmany—El feminismo ibérico
Cépède—Gounelle - El hambre
Chauchard—La fatiga
Chovin-Rousel - polución atmosférica
D0110t—Las migraciones humanas de la literatura
George—Geografía de la población
George—Geografía social del mundo
Haront—Las epidemias
Harris-Schumpeter, científico social
Huisman-Patrix—La estética industrial
izquierdo
Navarro—La tercera sociedad
Kapp—Los sociales de la empresa privada
Laroque—Las clases sociales
Lenglé—La esclavitud
Mishan—Los costes del desarrollo económico
Paillet—Sociología de la vejez
Porot—Las toxicomanías
Sargent—Economía y sociología de la industria
Sauvy—La historia de la vida humana
Sawyer—La opinión pública
Stamp—La esclavitud en EE.UU.
Terou—La información
Thuitier—La promoción social

TEATRO

Dauché—La técnica teatral de Bertolt Brecht

ZOOLOGÍA

Fiasco—El hombre contra el animal
Goutard—Los monos antropomórficos
Animalia de Europa y África
Animales de Asia y Oceanía
Animales de América