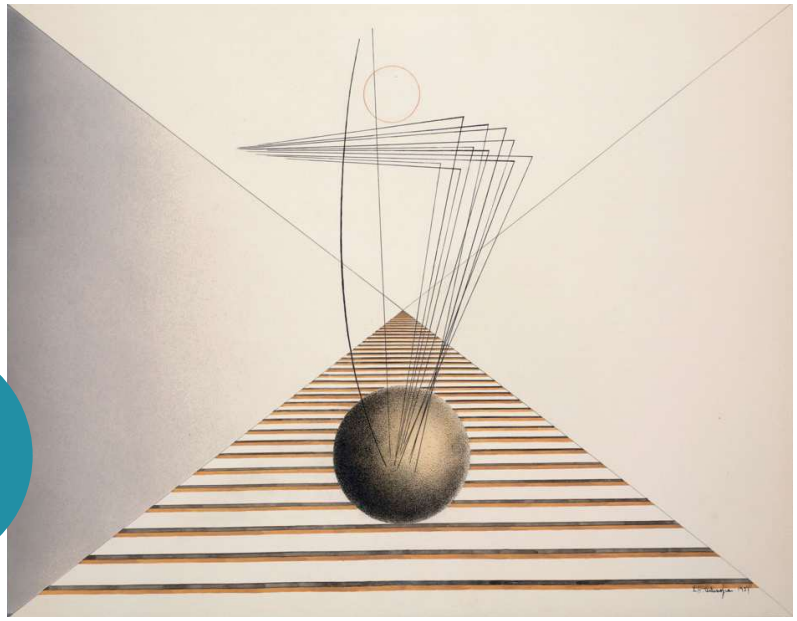
COLECCIÓN
CIENCIA Y TECNOLOGÍA
Estudios literarios

El campo literario revisitado

Gisèle Sapiro

Analía Gerbaudo y
Santiago Venturini
editores



ediciones UNL

EUDEBA

El campo literario revisitado

Gisèle Sapiro

Analía Gerbaudo
y Santiago Venturini
editores

El campo literario revisitado

Gisèle Sapiro

Analía Gerbaudo
y Santiago Venturini
editores

Introducción
Analía Gerbaudo y Santiago Venturini

Traducción
Melina Blostein, Verónica Delgado,
César Domínguez, Alejandrina Falcón,
Violeta Garrido, Analía Gerbaudo,
Rosario González Sola, Margarita Merbilhaá,
Eugenia Pérez Alzueta, Santiago Venturini,
Gabriela Villalba y Ana Zelin

ediciones UNL

EUDEBA

Gisèle Sapiro

estudió Filosofía y Literatura Comparada en la Universidad de Tel Aviv bajo la orientación de Itamar Even–Zohar. En 1994 se doctoró en Sociología, con una tesis dirigida por Pierre Bourdieu, en la École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) de París, institución en la que actualmente trabaja como directora de estudios. Se desempeña como directora de investigación en el Centre Nationale de la Recherche Scientifique (CNRS) y dirige el Centre Européen de Sociologie et de Science Politique (CESSP). En su extensa producción, centrada en la sociología de los intelectuales y la sociología de la edición y la traducción, aparecen títulos como *La guerre des écrivains, 1940–1953* (Fayard, 1999), *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation* (CNRS Éditions, 2008), *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIXe–XXIe siècle)* (Seuil, 2011), *Les écrivains et la politique en France. De l'affaire Dreyfus a la guerre d'Algérie* (Seuil, 2018) y *Qu'est–ce qu'un auteur mondial? Le champ littéraire transnational* (Seuil, 2024).

En Argentina se han publicado *La sociología de la literatura* (FCE, 2016), *Los intelectuales: profesionalización, politización internacionalización* (Eduvim, 2017), *Castigar la violencia de las palabras. Los juicios a los intelectuales franceses al final de la Segunda Guerra Mundial* (Vera Cartonera, 2021) y *¿Se puede separar la obra del autor? Censura, cancelación y derecho al error* (Capital Intelectual, 2022), entre otros títulos de pronta aparición.

Ediciones UNL y Eudeba expresan su reconocimiento a la Fundación Léon Tutundjian y a la Galerie Le Minotaure, por haber autorizado generosamente la reproducción de la siguiente obra:

LTA 059 – *Sin título*, de Léon Tutundjian (1927). Acuarela y tinta china sobre papel, 48 × 63 cm, firmado y fechado en la parte inferior derecha. Procedencia: colección privada, Francia.

Índice

	9	**Notas sobre los fundamentos de más de una práctica** Analía Gerbaudo y Santiago Venturini
1996	51	**La razón literaria. El campo literario francés durante la Ocupación, 1940–1944** Traducción: Analía Gerbaudo y Santiago Venturini
2003	121	**El campo literario entre el Estado y el mercado** Traducción: Ana Zelin
2006	155	**Responsabilidad y libertad: los fundamentos del concepto de compromiso intelectual de Sartre** Traducción: Violeta Garrido
2008	177	**Normas de traducción y restricciones sociales** Traducción: Melina Blostein
2012	191	**Comparación e intercambios culturales. El caso de las traducciones.** Traducción: Alejandrina Falcón
2012	217	**El rol de los juicios en la autonomización del campo literario y la construcción de la figura del intelectual comprometido.** Traducción: Eugenia Pérez Alzueta
2012	243	**Derechos y deberes de la ficción literaria en los regímenes democráticos: del realismo a la autoficción** Traducción: Violeta Garrido

2013 265 **¿El campo es nacional? La teoría de la diferenciación social a través del prisma de la historia global**
Traducción: Analía Gerbaudo y Santiago Venturini

2014 299 **Derecho e historia de la literatura: la construcción de la noción de autor**
Traducción: Verónica Delgado y Margarita Merbilhaá

2014 321 **Los poderes de la literatura: orígenes y metamorfosis de una vieja creencia.** Traducción: Violeta Garrido

2015 329 **Juzgar la literatura. Las transformaciones de las relaciones entre crítica y censura (siglos XIX y XX)**
Traducción: Gabriela Villalba

2016 345 **¿Cómo las obras literarias atraviesan fronteras (o no)? Una aproximación sociológica a la literatura mundial**
Traducción: Analía Gerbaudo y Santiago Venturini

2016 365 **El trabajo de un mediador cultural: Roger Caillois en la UNESCO.** Traducción: Alejandrina Falcón

2017 379 **El rol de los editores en la creación de la literatura mundial: el caso de Gallimard.** Traducción: Santiago Venturini

2018 397 **Publicar poesía traducida: una investigación sobre los márgenes del mercado mundial del libro**
Traducción: Santiago Venturini

2019 419 **La escritura como profesión en Francia: entre el reconocimiento simbólico y el profesional**
Traducción: Rosario González Sola

2019 445 **Repensar el concepto de autonomía para la economía de bienes simbólicos.** Traducción: Analía Gerbaudo

2020 483 **El campo literario transnacional entre (inter)nacionalismo y cosmopolitismo.** Traducción: César Domínguez

———

511 Lista de siglas

513 Procedencia de los textos

515 Sobre lxs traductorxs

Notas sobre los fundamentos de más de una práctica

Analía Gerbaudo y
Santiago Venturini

Este libro, posible gracias al esfuerzo conjunto de lxs traductorxs que cooperaron en la re–escritura en español de los textos de Gisèle Sapiro que ponemos a disposición, contribuye a diseminar en el mundo hispanoparlante una de las derivas de un programa imaginado por Pierre Bourdieu. Sabemos que esta selección deja entrever solo una parte de ese enorme proyecto de continuidad y reinvención. Diríamos que se trata de la posible: la que pudimos publicar sin lidiar con pago de derechos editoriales inaccesibles para instituciones públicas de un país donde, debido a la deuda externa contraída por la alianza que gobernó el país entre 2015 y 2019, a su desafortunada negociación por el gobierno que le continuó entre 2020 y 2023 y a la desconcertante devastación de lo público encarada por el actual gobierno (a menos de un año de gestión asistimos a un delirante e inconducente debilitamiento de nuestras ya jaqueadas autonomía y soberanía nacionales: la destrucción más vertiginosa y feroz registrada en los últimos cuarenta años de democracia). Se trata también, y esto es necesario subrayarlo, de lo que pudimos publicar gracias tanto al trabajo gratuito de lxs traductorxs (incluida la versión al español de los textos de Sapiro y de los que ha citado, salvo que indiquemos lo contrario en las referencias bibliográficas) como al enorme esfuerzo de Ediciones UNL y EUDEBA para seguir publicando libros (digitales y/o en papel) a pesar del desfinanciamiento estatal.

Es por ello que esta selección está acompañada de envíos a otros textos que no pudimos incluir pero que es imprescindible leer para profundizar el conocimiento de esta perspectiva teórica y metodológica. Como se verá en

lo que sigue, cada uno de los artículos, ordenados cronológicamente en el índice, se pone en relación con los trabajos de mayor volumen a los que remiten. De este modo, funcionan como hilos conductores de una trayectoria intelectual sobre la que Sapiro ha vuelto en varias entrevistas: retomamos algunas de las disponibles en línea en acceso abierto y gratuito.

También señalamos un aspecto fundamental entre los debates del presente: fue alrededor de 2017 cuando comenzó a escribir desde el lenguaje inclusivo o «desalambrado» (Moreno, 2019). Más allá de sus pronunciamientos sobre la cuestión (Sapiro y Godechot, 2021), importa reponer cómo sus tomas de posición sobre el asunto se expresan en su escritura; una operación practicada especialmente en francés. En ese sentido, sugerimos atender al apartado «Procedencia de los textos» dado que permite entender por qué varias de nuestras traducciones posteriores a esa fecha no registran esta marca.

Si bien esta selección se recorta sobre el subcampo de los estudios literarios remite, como anticipamos, al programa más abarcativo del que se desprende. Esta es nuestra primera decisión como editorxs. La segunda: si el índice sigue un orden cronológico, esta introducción se orienta a partir de problemas. Es decir, agrupamos los materiales traducidos atendiendo a las preguntas de las que se ocupan.

Tercera decisión: no glosamos lo que tradujimos. Si estos textos funcionan como envíos, nos limitamos a precisar sus aportes centrales y/o la zona de los debates en los que intervienen para describir con algo más de detalle algunos de esos otros cuya lectura pretendemos provocar.

La cuarta decisión compete a la edición. Si bien una sección de este libro repone las fuentes de las que fueron tomados los textos seleccionados, en todos los casos realizamos adaptaciones a los efectos de cuidar la atención de nuestrxs lectorxs. Básicamente, quitamos las reiteraciones inevitables en toda compilación de artículos. Es propio de los artículos explicitar decisiones metodológicas, informaciones y referencias que se suelen repetir según el público al que se destina cada trabajo. Solo las retuvimos cuando funcionan en términos didácticos, es decir, porque alguna amplía lo contenido en otra.

La quinta decisión obedece al tipo de envíos que privilegiamos: remitimos a sus trabajos en español y a los disponibles en acceso abierto gratuito en línea en inglés y/o francés. También a libros publicados solo en formato

papel debido a que despliega allí un estilo de argumentación con un grado de detalle sobre el que vale la pena inmiscuirse (esa inmersión descubre el monumental trabajo con los datos en los que apoya, cada vez, sus resultados de investigación). Esta constelación de textos expone hasta qué punto el programa que Sapiro desarrolla, si bien desprendido del bourdieusiano, tiene una marca singular: la fabricación de objetos de estudio que van más allá del campo francés. Una tarea que exige nuevas formulaciones teóricas y ajustes metodológicos que es oportuno rescatar dada su utilidad ya que, entre otras cuestiones, sutilmente corrigen, o mejor dicho, afinan, aspectos puntuales de los planteos bourdieusianos que habían sido cuestionados.

Finalmente, a continuación, a modo de entradas, los principales asuntos de los que Sapiro se ha ocupado introducidos a partir de textos elegidos para esta compilación que se quiere una propedéutica y un envío a su obra. Para facilitar la lectura, cuando citemos los artículos aquí reunidos, colocamos su año de publicación en bastardillas y entre corchetes.

Estudios con base empírica ordenados por temas

Campo literario (e intelectual) francés (desde el siglo XIX hasta nuestros días)

Esta selección arranca con «La razón literaria. El campo literario francés durante la Ocupación, 1940–1944» [1996] publicado en la mítica *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, revista fundada por Bourdieu en 1975. Un texto que hace serie con varios. Para empezar, es la versión condensada de su tesis doctoral en sociología, *Complicités et Anathèmes en temps de crise: modes de survie du champ littéraire et de ses institutions, 1940–1953 (Académie française, Académie Goncourt et Comité National des écrivains)*, defendida en 1994 en la EHESS ante un jurado integrado por Christian Baudelot, Christophe Charle, Itamar Even-Zohar, Patrick Fridenson y Alain Viala. Tesis cuyos resultados también se pusieron en circulación en formato libro bajo el sugerente título *La Guerre des écrivains (1940–1953)* (Sapiro, 1999).

¿Por qué difundir ese trabajo? ¿Por qué enviar a los que lo continúan? (cf. Sapiro, 2011a, 2018a, 2020a).

En varias entrevistas y en no pocas consultas, Sapiro ha revelado dos cuestiones sobre la construcción de ese objeto de investigación en particular. La primera: esa tesis, realizada bajo la orientación de Bourdieu, recortó un período que no era exactamente el que, en principio, ella quería trabajar. Lo que se transcribe es algo más que una anécdota ya que revela la inteligencia de Bourdieu al advertir las derivas heurísticas de un estudio sobre un período de crisis. La pregunta sobre cómo se construye la autonomía relativa de un campo en un momento de crisis de la autonomía permitió documentar de un modo inaudito hasta entonces cómo se ejerce la «mediación propia del campo literario» [*1996*] frente a las constricciones políticas y qué resulta de esas acciones: «aún en situación de crisis el campo refracta las constricciones externas más apremiantes» [*1996*]. Supeditar sus impulsos al mandato de su director fue un acierto (cf. Sapiro, 2017a:457; 2017b:12–13):

> Yo quería trabajar sobre la Liberación y Bourdieu me convenció de que no podría trabajar sobre la Liberación sin haber trabajado también sobre el período de la Ocupación del que, al principio, no quería ocuparme. En cualquier caso, la Liberación fue mi obsesión desde el comienzo. Finalmente escribí esa tesis sobre la Ocupación alemana y sobre la Liberación que intentó comprender los principios que orientaron las decisiones de los escritores, entre colaboración y resistencia, y también el proceso de recomposición del campo literario durante la Liberación. En ese marco trabajé sobre la querella de los «malos maestros» en 1940 durante la cual los intelectuales, los escritores modernos, fueron acusados por el régimen autoritario de Vichy, por los intelectuales próximos del régimen así como por los colaboracionistas, de ser responsables de la derrota de Francia. (2021a)

La segunda cuestión: en varias ocasiones Sapiro ha descripto con minucia el momento en que Bourdieu entendió que esa tesis «ya estaba terminada». En una oportunidad mencionó que la había llamado por teléfono desde una clínica en la que estaba internado argumentándole por qué presentar ese trabajo con ese recorte temporal y usar el material que dejaría afuera para otras investigaciones. Otra acertada decisión que le permitió desplegar una enorme cantidad de datos sobre el funcionamiento del campo literario e intelectual francés en la larga duración. Nos inclinamos por comentar este

episodio y lo que desencadenó dada su posible utilidad para quienes se encuentren escribiendo tesis, animadxs por la fantasía, tan desmesurada como expandida, de «querer abarcarlo todo».

Ese material descartado de la tesis hizo lugar a tres libros (cf. Sapiro, 2011a, 2018a, 2020a) que expanden parte del programa bourdieusiano. Si en *Las reglas del arte*, Bourdieu se interrogó respecto de la «autonomía relativa» del campo literario francés frente a las constricciones del mercado, en 2011, en su descomunal *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIXe–XXIe siècles)*, Sapiro volvió sobre el mismo campo para examinar los límites de su autonomía respecto de la moral y la ideología: «la historia estructural pone en relación los factores de transformación del espacio social (demografía, economía, escolarización, etc.) con la evolución de los diferentes campos que lo componen; aquí, el derecho y la literatura», aclaró en la Introducción a ese inmenso trabajo de archivo que, vía el estudio de juicios célebres (entre otros, a Jean-Pierre Béranger, Paul-Louis Courier, Gustave Flaubert, Charles Baudelaire y a los intelectuales colaboracionistas) hace trastabillar no solo la fantasía de que lxs escritorxs «*puedan* decirlo todo» sino también el mandato de que «*deban* decirlo todo». Según las morales de la época, el silencio es sancionado tanto como el exceso; si bien el primero no está asediado por el fantasma de un proceso penal, sí lo está por la condena simbólica.

Sapiro advirtió que estas tensiones alrededor del rol social del escritor, de sus deberes y derechos expresadas en los pronunciamientos de los defensores del «arte por el arte», por un lado, y en los del arte «comprometido», por el otro, se ponen de manifiesto en los juicios contra los «hombres de letras». A esto obedeció que su investigación hiciera foco en estos hechos.

Nuestros empeños por difundir esta investigación han sido varios. Hemos publicado fragmentos traducidos tanto en una revista (cf. Sapiro, 2011b) como bajo la forma de libro cartonero (cf. Sapiro, 2021b). Ambas publicaciones, en acceso abierto y gratuito en línea, se complementan con los textos que en esta antología recogen los resultados más importantes de esa investigación: «El rol de los juicios en la autonomización del campo literario y la construcción de la figura del intelectual comprometido» [*2012*], «Derecho e historia de la literatura: la construcción de la noción de autor» [*2014*] y «Juzgar la literatura. Las transformaciones de las relaciones entre crítica y censura (siglos XIX y XX)» [*2015*].

Pero además, esa investigación tiene reverberaciones en otro plano. Se trata no solo de una cuestión histórica relativa a la definición sartreana del compromiso y la responsabilidad intelectual (ver, al respecto, «Responsabilidad y libertad: los fundamentos del concepto de compromiso intelectual de Sartre» [*2006*]) sino también de sus reinscripciones en el presente (ver «Derechos y deberes de la ficción literaria en los regímenes democráticos: del realismo a la autoficción» [*2012*] y «Los poderes de la literatura: orígenes y metamorfosis de una vieja creencia» [*2014*]). En conversación con el equipo de Vera cartonera, Sapiro volvía sobre este asunto:

> Durante la Liberación, Sartre va a retomar el concepto de «responsabilidad del escritor» y lo va a teorizar vinculándolo con su concepción de la libertad e invirtiendo la acusación al volverla contra los colaboracionistas que habían expuesto a Francia al enemigo. A la vez, transformará este problema nacional en un problema universal porque el escritor era, para Sartre, la encarnación de la libertad y tenía, por esto, una responsabilidad abrumadora. Como lo señala en la conferencia que dio para la primera sesión de la Unesco en 1946, nombrar es dar a las cosas su significación. Es por esto que la responsabilidad del escritor es ilimitada mientras que para los zapateros y los médicos es limitada. Según él, el escritor también es responsable cuando decide guardar silencio. (2021a)

Estos problemas se retoman, como anticipamos, en tres libros publicados entre 2018 y 2020. En *Les écrivains et la politique en France. De l'affaire Dreyfus à la guerre d'Algérie* (Sapiro, 2018a), atendió al «fenómeno de repolitización del campo literario contemporáneo de derecha como de izquierda». Su examen crítico de las relaciones entre los campos literario y político franceses se quiere una intervención en la lectura del presente. Su análisis no se detiene en los años de la lucha independentista de Argelia (es decir, va más allá de lo anunciado por su título) y alcanza conflictos recientes. Por ejemplo, muestra cómo frente al «racismo de clase» y al «racismo de la inteligencia» en *De l'antiracisme comme terreur littéraire* o *Éloge littéraire d'Anders Breivik* de Richard Millet, al «racismo chic» de Michel Houellebecq y la «defensa» de la «identidad francesa» y europea por Renaud Camus hay escritorxs como Jean-Marie Le Clézio y Annie Ernaux que usan su capital simbólico para

responder a estos embates. Vale la pena reponer ante qué se alerta Sapiro y por qué analiza estos casos. Por tomar el más emblemático: el de Renaud Camus. Un autor que elabora una pseudo–teoría sobre los flujos migratorios que, bajo el nombre de «gran reemplazo» (título del libro donde desarrolla esta «noción»), describe cómo se modificaría la población francesa, condenada a la «deculturación» debido a la preponderancia de una creciente migración extraeuropea. Sobre la base de estas ideas, Camus cofundó y preside desde 2017 el Consejo nacional de la resistencia europea bajo el eslogan «Viva la Francia libre. Viva la civilización europea». Esta «apropiación abusiva de los símbolos de la memoria colectiva» (entre ellos, los de la resistencia) y su desplazamiento hacia el arco político opuesto es leído por Sapiro como una señal de alerta junto a otras: el «elogio» por parte de Millet a Breivik que había masacrado a más de 77 personas en Noruega en nombre de la «civilización europea» y los gestos de Houellebecq contra los movimientos feministas, antirracistas y multiculturalistas (algo más que la pose de un «maldito» del hasta no hace muchos años sacralizado campo literario francés). «Que Houellebecq sea un gran escritor a los ojos de la tierra entera no me obliga a mirar para otro lado ante su evidente racismo», señaló Abdel–Illah Salhi (2001) a propósito de su controversial novela *Plateforme*.

La necesidad de analizar estos temas en clave de una sociología histórica que piensa el presente a partir de una lectura aguda de la trama en la que se definen sus coordenadas se torna evidente si se revisa qué la llevó a publicar parte de aquel gordo libro de 2011 en una versión de bolsillo bajo el título *Palabras que matan*. Una reedición de la última parte de su monumental estudio en donde se ocupó del rol de lxs escritorxs en tiempos de crisis:

> Fue con la publicación del libro en 2011 que durante una entrevista para Charlie Hebdo, por lo tanto, mucho antes del atentado sufrido por el periódico —por cierto, entre quienes participaron de la entrevista estaba el economista Bernard Maris a cuya memoria rindo homenaje—, decía que fue gracias a las preguntas que allí me plantearon que pude clarificar mi pensamiento y es por esto que retomé esta entrevista en el anexo del libro *Palabras que matan*. Me plantearon una pregunta acerca de la libertad de expresión que hoy reivindican los ensayistas de extrema derecha contra la ley que prohíbe las expresiones racistas, lo que hoy se llama los discursos de odio.

Comprendí entonces que ahí estaba mi límite para lo concerniente a la libertad de expresión y teoricé esto en el comienzo del libro *Palabras que matan* porque este tipo de discursos que denomino «discursos de estigmatización» tiene, sobre todo en coyunturas autoritarias, un verdadero poder performativo en la medida en que estigmatiza a los individuos en razón de sus orígenes, de su religión, de su género o de sus preferencias sexuales y esta estigmatización puede legitimar formas de violencia contra estos grupos ya que la violencia simbólica puede legitimar la violencia física, tal como lo recuerda Bourdieu.

Decidí volver a publicar esta parte de forma separada en *Palabras que matan*, un libro de bolsillo, con el acuerdo de mi editor, en el contexto de la escalada de la extrema derecha y de sus discursos racistas, islamofóbicos y xenófobos contra los migrantes, antisemitas, homofóbicos y sexistas y también de las tentativas de rehabilitación de autores como el fundador de la Liga monárquica de Acción Francesa, Charles Maurras, que ha inspirado en buena medida las leyes antisemitas del régimen de Vichy que apeló, desde el comienzo del siglo, a un antisemitismo de Estado y que, durante la guerra, pidió no solo que ejecutaran de inmediato, sin juicio, a los gaullistas y comunistas sino también que fusilaran a los rehenes tomados entre sus familias. Por lo tanto quisiera recordar por qué estos intelectuales han sido condenados y qué tipo de violencia ejercían sus palabras en un contexto autoritario. Se trató de un verdadero poder performativo que legitimó una política de violencia de Estado contra estos grupos. (2021a)

Campo literario y campo editorial

En su prolongación de la sociología bourdieusiana, y en cruce con otras disciplinas como la historia o el derecho, varios de los trabajos firmados por Sapiro están atravesados por el impulso genealógico de la sociología histórica: reconstruyen procesos, nociones y prácticas en un lapso extendido de tiempo con el fin de delinear un panorama que llegue hasta el presente. Si varias intervenciones revisan la génesis y consolidación de los campos literario o editorial o los roles del Estado o del mercado en la fabricación del prestigio o la censura, la revisión de los diferentes estados de un campo lleva, casi indefectiblemente, al balance sobre la coyuntura actual del problema en cuestión.

En los artículos reunidos en este volumen, las consideraciones sobre el campo literario nunca están escindidas de su permeabilidad respecto del Estado o el mercado —«La actividad literaria ha pasado de tener limitaciones ideológicas a tener limitaciones de mercado», afirma en «El campo literario entre el Estado y el mercado» [*2003*]—. Sapiro transparenta las lógicas internas del campo literario —como lo deja en claro más de un artículo, entre ellos «La razón literaria. El campo literario francés durante la Ocupación, 1940–1944» [*1996*]—, aunque sin perder de vista su «autonomía relativa» y su dependencia de otras instancias. A su vez, postula la existencia de un «campo literario transnacional» moldeado y condicionado por factores como los Estados–nación, el mercado mundial del libro, los movimientos políticos o las organizaciones internacionales, entre otros, tal como puede leerse en «El campo literario transnacional entre (inter)nacionalismo y cosmopolitismo» [*2020*].

Asimismo explora de manera exhaustiva la relevancia que tiene en el campo literario la edición o, más específicamente, el campo editorial. Sus consideraciones sobre la literatura nunca dejan de lado la reflexión tanto sobre las condiciones en que son producidas y circulan las obras como sobre el rol decisivo de la mediación editorial en la configuración del soporte por excelencia del ejercicio literario: el libro.

Si bien la indagación de la constitución y las dinámicas del campo editorial aparece en muchas de sus intervenciones, un título relevante es *Les contradictions de la globalisation éditoriale* (2009c), volumen bajo su dirección que compila artículos —provenientes, en parte, de un coloquio realizado en la EHESS en marzo de 2006— sobre las mutaciones del mercado del libro, las políticas editoriales (pensadas en términos de «estrategias») y la relación entre edición y traducción. En la introducción, Sapiro vuelve sobre la distinción bourdieusiana que está en la base de todas sus reflexiones acerca del tema y que no cesa de reaparecer en *El campo literario revisitado*: la diferenciación, en el campo editorial y en el mercado mundial del libro, entre un «polo de gran producción» y un «polo de producción restringida» (Bourdieu, 1977, 1999); polos que implican, para las editoriales, posiciones contrapuestas en relación con sus características estructurales y con las políticas que eligen —o que pueden— implementar. Como lo señala en «Mondialisation et diversité culturelle: les enjeux de la circulation

transnationale des livres», un trabajo de su autoría que forma parte del mismo volumen que dirige, hay una clara asimetría entre ambos polos: «debido a la generalización del acceso a la lectura, la industrialización del modo de producción y la concentración de la edición, el polo de gran producción le impone cada vez más su lógica, la de la maximización del beneficio económico, al polo de producción restringida, regido por lógicas intelectuales» (2009c:275). Si esta caracterización dicotómica de los dos polos se vuelve, en ciertos momentos, algo rígida y esquemática, su análisis de casos particulares introduce matices y señala excepciones. Sapiro enuncia, asimismo, los dos rasgos del mercado editorial mundial o internacional estructurado, también doblemente, según áreas lingüísticas y según Estados–nación: por un lado, la relación entre centro y periferia; por el otro, el modo de producción y de difusión —que va desde la difusión restringida a la difusión entre un público más amplio, incluso masivo, de los grandes grupos editoriales (2009:275).

La traducción, entre los campos y el mercado

Una práctica en la que se intersecan el campo literario y el campo editorial, considerada el vector privilegiado para la circulación de las ideas y el intercambio entre campos nacionales, es la traducción. Como se lee en «Comparación e intercambios culturales» [*2012*]: «a partir de mediados del siglo XIX, la traducción se convierte en el principal modo de circulación de las obras literarias entre culturas». Desde hace al menos dos décadas, Sapiro reflexiona de modo sostenido sobre la traducción —la traducción literaria y la traducción en las ciencias sociales y humanas—, como práctica y como producto (esto es, como un bien simbólico). En estas intervenciones aparecen temas y problemas como el rol trascendente de la «transferencia cultural» y la traducción en la configuración de las literaturas nacionales; la conformación y la dinámica del mercado mundial de la traducción; los flujos de traducción regidos por parámetros como la jerarquía de lenguas (hipercentrales, centrales, semiperiféricas o periféricas, según la clasificación de Abram de Swaan retomada por Sapiro) o el país de origen de los textos —flujos que permiten establecer una geografía de la circulación de los

libros—; los rasgos diferenciados que presenta la traducción según el polo del campo editorial en el que se la practique y el rol de lxs mediadorxs (traductorxs e importadorxs, editorxs, directorxs de colección, agentes literarixs, etcétera) en la configuración de las obras traducidas y de la imagen de lxs autorxs en un nuevo campo, entre otras.

Estas cuestiones que aparecen en *El campo literario revisitado* constituyen el centro de dos volúmenes bajo su dirección. El primero, *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation* (2008), reúne las conclusiones de una investigación colectiva llevada a cabo entre 2003 y 2007 sobre los flujos de libros de literatura y de ciencias sociales y humanas traducidos en Francia desde 1980. El primer capítulo, redactado por Sapiro y Johan Heilbron, es una precisa explicitación del modo en que la sociología concibe la traducción así como una presentación de una serie de conceptos y nociones de las que se apropia para pensar la práctica en un contexto mayor, el «sistema mundial de traducciones»:

> Para comprender el acto de traducir es necesario, por lo tanto, en un primer momento, analizarlo en su imbricación con un sistema de relaciones entre países, sus culturas y sus lenguas. En ese sistema, los recursos económicos, políticos y culturales se encuentran desigualmente distribuidos, lo que engendra intercambios asimétricos que reflejan relaciones de dominación. El sistema mundial de traducciones puede ser descrito, en consecuencia, como un conjunto de relaciones fuertemente jerárquicas cuyo funcionamiento revela diferentes mecanismos generales. (Heilbron y Sapiro, 2008:29)

El segundo volumen, *Traduire la littérature et les sciences humaines. Conditions et obstacles* (2012), es uno de los resultados de otra investigación colectiva llevada a cabo entre 2009 y 2011, sobre la circulación de obras de literatura y ciencias sociales y humanas entre Francia y cuatro países (Estados Unidos, Reino Unido, Países Bajos y Brasil). El análisis, apoyado en entrevistas a 229 editorxs, directorxs de colección, agentes literarixs, representantes estatales, traductorxs y otrxs importadorxs, se concentra en los «obstáculos» a la traducción y la circulación de obras. Obstáculos «políticos», «económicos» y «culturales» —según la clasificación propuesta por Sapiro; clasificación cuyos tres términos constituyen dimensiones de análisis que reaparecen en

diferentes intervenciones para pensar otros fenómenos—. Estos obstáculos se presentan en todos los niveles de la cadena de intermediarixs, incluso en la decisión básica de traducir o no traducir determinadxs autorxs o determinada obra. Una extensión de este trabajo aparece, un par de años más tarde, en *Sciences humaines en traduction. Les livres français aux États-Unis, au Royaume-Uni et en Argentine* (2014), estudio realizado por un equipo internacional bajo la dirección de Sapiro y publicado en acceso abierto.[1] El volumen analiza la especificidad de la práctica de traducción de obras de ciencias sociales y humanas centrándose en la importación de autorxs francesxs de estas disciplinas en tres países: Estados Unidos, Reino Unido y Argentina (el estudio sobre el caso argentino está a cargo de Gustavo Sorá, Alejandro Dujovne y Heber Ostroviesky).

Una exposición de las coordenadas en las que se sitúa la perspectiva sociológica sobre la traducción aparece años antes de la publicación de los volúmenes ya mencionados (aunque *Translatio* la reproducirá casi textualmente en su primer capítulo) y de los artículos que forman parte de este libro. Hablamos de «La traducción literaria, un objeto sociológico», breve introducción que Sapiro y Johan Heilbron firman para el dossier «Traductions: les échanges littéraires internationaux» publicado en el número 144 de *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* en 2002.[2] En las primeras líneas, Sapiro y Heilbron señalan que su aproximación a la traducción parte de una «doble ruptura»: con el «enfoque hermenéutico del texto», por un lado, y con el «análisis puramente económico de los intercambios transnacionales y las transferencias culturales» (3), por el otro. Si el enfoque hermenéutico no va más allá del espacio textual, el análisis económico opera «una reducción» al considerar los libros solo como «mercancías producidas y consumidas según la lógica del mercado» (3). Por su parte, «el enfoque propiamente sociológico toma como objeto el conjunto de relaciones pertinentes

1. Disponible en https://shs.hal.science/halshs-01621157/document

2. Para una selección de los artículos aparecidos en este dossier traducidos al español, ver *El factor social. Selección de textos de sociología de la traducción, suplemento de la revista Lenguas Vivas* (Nº 8, agosto de 2022). Este material se encuentra en acceso abierto: https://ieslvf-caba.infd.edu.ar/sitio/wp-content/uploads/2022/10/Revista-LV-Suplemento-8_10.pdf. Para la traducción completa del dossier, hay un volumen en preparación por Alejandrina Falcón a publicarse en breve por la editorial Tren en Movimiento (Serie Estudios de Traducción Editorial, colección Sentidos del Libro).

en el seno de las que se producen y circulan las traducciones» (4). En este punto, Heilbron y Sapiro señalan la filiación de su perspectiva con los *Translation Studies*, más preocupados por «el funcionamiento de las traducciones en sus contextos de traducción y de recepción, es decir, en la cultura meta» (4) y mencionan, en una nota que se desprende de esta afirmación, la importancia de la Teoría de los Polisistemas y los nombres de Itamar Even-Zohar —uno de los maestros de Sapiro— y Gideon Toury.

Es con Toury, uno de los nombres clave en la configuración de los llamados Estudios Descriptivos de la Traducción, con quien dialoga Sapiro en «Normas de traducción y restricciones sociales» [*2008*]. El artículo, publicado inicialmente en un volumen en homenaje al autor, es una deriva de «La naturaleza y el papel de las normas en traducción» (1995). El concepto de «norma de traducción» resulta central en el planteo de Toury en la medida en que da cuenta tanto de ciertas «regularidades de comportamiento» (1995:96) en el traductor que exceden su voluntad individual como de la naturaleza social de la actividad traductora. Ahora bien, además de esas normas, Sapiro postula la existencia de restricciones sociales —nuevamente: políticas, económicas y culturales, aunque casi nunca existan en estado puro— que «se ejercen a través de un conjunto de agentes, instituciones e individuos que participan del proceso de transferencia de un texto de una cultura a otra a través de la traducción» [*2008*]. La hipótesis del artículo es que estas restricciones imponen normas de traducción particulares «desde el punto de vista de la selección, el recorte y las modalidades de traducción de los textos» [*2008*]. Así, por ejemplo, en el polo más comercial de la edición, las normas estarán subordinadas a la «racionalización de los costos con el fin de maximizar los resultados» y serán toleradas acciones como la reducción del texto que se traduce, la adaptación del contenido para un público más amplio o la simplificación del estilo con el mismo fin —normas improbables en el polo de producción restringida donde la norma de adecuación al texto original es más fuerte—. A su vez, para Sapiro existen dos variables relacionadas con estas restricciones: la posición del texto en el espacio de producción simbólica (la existencia de una jerarquía de los géneros, entre otras cuestiones) y la posición de quien traduce (Sapiro diferencia, por ejemplo, a lxs escritorxs traductorxs de lxs traductorxs universitarixs en relación con la función que le asignan al acto de traducir).

Los trabajos incluidos en *El campo literario revisitado* expanden la reflexión sobre la traducción, ya sea a partir de notas metodológicas o del abordaje de casos. En relación con la primera cuestión, en «Comparación e intercambios culturales. El caso de las traducciones» [*2012*], luego de una consideración también de naturaleza metodológica sobre el ejercicio del comparatismo, propone tres niveles para el análisis de traducciones: un «nivel macro» (en el que aparece el mercado mundial como espacio de interacción entre los Estados–nación, las lenguas y los mercados nacionales), un «nivel meso» (que toma en consideración el campo y permite la comparación entre diferentes campos nacionales: Sapiro compara el campo francés con el estadounidense) y un «nivel micro» relacionado con «las elecciones y las estrategias de los agentes frente a las restricciones impuestas en los otros dos niveles» [*2012*].

En relación con el abordaje de casos, «Publicar poesía traducida: una investigación sobre los márgenes del mercado mundial del libro» [*2018*] constituye un estudio sobre la traducción en el polo de producción restringida a través del análisis de pequeñas editoriales (como Bruno Doucey, Burning Deck y Ugly Duckling) que apuestan a la publicación de poesía traducida, un género «marginado» en el mercado mundial de la traducción. A través de entrevistas a editorxs, Sapiro reflexiona sobre la apuesta simbólica de esa inversión cuya contraparte es una «economía antieconómica» o una «economía invertida» (en términos de Bourdieu) que puede resumirse en la frase «perder dinero no es considerado un fracaso».

Aparecen en *El campo literario revisitado*, además, trabajos que insisten en la importancia de lxs agentes en la configuración de las traducciones y el armado de colecciones y catálogos. En «El rol de los editores en la creación de la literatura mundial: el caso de Gallimard» [*2017*], revisa la trascendencia de lxs editorxs en tanto transmisorxs de capital simbólico —a través de la «marca» de su editorial— y mediadorxs en la consagración internacional de lxs autorxs. Aunque la visibilidad transnacional de las obras se mide a través de variables como la centralidad de la lengua o el lugar de publicación, «el valor de la obra literaria o la creencia en ella son producidos por una cadena de intermediarios: editores, agentes literarios, críticos, pares, académicos» [*2017*]. Sapiro analiza, en el campo francés, el proceso de acumulación de capital simbólico que atravesó la editorial Gallimard desde su

fundación en 1911 bajo el nombre de Les Éditions de la Nouvelle Revue Française. El análisis se concentra en las políticas de traducción y en la importación de autores como William Faulkner, Jorge Luis Borges y Elsa Morante. En «El trabajo de un mediador cultural: Roger Caillois en la UNESCO» [*2016*], publicado por primera vez en español, Sapiro reconstruye la trayectoria de Caillois (creador de la colección La Croix du Sud en Gallimard dedicada a la literatura iberoamericana y encargado del Programa de «Obras Representativas» de la UNESCO a partir de 1951) a partir de su correspondencia y de archivos de la UNESCO.

Circulación internacional de los bienes simbólicos: estudios y aportes metodológicos

En «Comparación e intercambios culturales. El caso de las traducciones» [*2012*] y en «¿Cómo las obras literarias atraviesan fronteras (o no)? Una aproximación sociológica a la literatura mundial» [*2016*], Sapiro precisa cuestiones metodológicas que complementan y expanden el clásico texto de Bourdieu (2002) en dos sentidos: por un lado, ofrece precisiones didácticas respecto de cómo proceder al momento de comparar culturas, sociedades, campos, etc. [*2012*]; por el otro, explicita factores a considerar en dicha comparación que permiten ordenar el análisis en diferentes planos o bien concentrarse en alguno de ellos [*2016*]. Estas herramientas metodológicas no solo se utilizan en diferentes estudios (cf. Sapiro, 2010, 2016a, 2018b, 2022b, 2023c, 2023f, 2023g, 2023h, 2024a) sino que aportan una guía de cuestiones a atender a aquellxs que se inician en este tipo de investigaciones.

Si bien no se encuentra disponible en acceso abierto, hay sobre este asunto un texto en español: *Las condiciones de producción y circulación de los bienes simbólicos* (2017c) es una publicación del Instituto Mora que recoge las conferencias dictadas por Sapiro en el marco de la Cátedra Marcel Bataillon. La reseña más sagaz y detallada sobre sus contenidos lleva la firma de Gustavo Sorá (2021).

Importa destacar sus investigaciones sobre los festivales de literatura considerados una «nueva autoridad en el campo literario transnacional» (Sapiro, 2022a). Sobre esta «nueva instancia de legitimación» vuelve en uno de los

capítulos de *Qu'est–ce qu'un auteur mondial? Le champ littéraire transnational* (2024a), acaso su libro teórico y metodológico más importante ya que profundiza los fundamentos de una «sociología histórica comparada y transnacional» (10) inspirada en una «sociología de la "literatura mundial"». Más de un problema de los estudios literarios se conjugan para resolver una pregunta: ¿a qué llamamos «autor mundial»? La respuesta se construye a partir del escudriñamiento de datos asociados a las diferentes dimensiones de este problema, a saber: ¿cómo se «fabrica» la «autoridad transcultural»?, ¿cómo se «inventa» un «canon universal»?, ¿cómo se forma un campo internacional?, ¿cómo se definen (y redefinen) los roles de sus actorxs? Y luego, como en un juego de muñecas rusas, para responder a estas preguntas se trabajan otras asociadas a las dimensiones implicadas: ¿cuál es el papel de intermediarixs (editoriales, agencias públicas y privadas), mediadorxs (críticxs, especialistas) y traductorxs? ¿Cómo juegan las condiciones desiguales de producción, prestigio y, por lo tanto, visibilidad, en la circulación de las obras? ¿Qué poder tienen los premios y los festivales de literatura en la fabricación de «autorxs mundialxs»? ¿Por qué tanto la invención de nombres y obras como el modelado del «canon literario mundial» permite reconocer no solo centros y periferias sino también resortes, palancas y barreras que operan en la dinámica del campo literario internacional?

Su suerte de clase–conferencia dada en el marco de las Primeras Jornadas de Sociología de la literatura organizadas por el Grupo de estudios de sociología de la literatura del Instituto Gino Germani (UBA) constituye una muestra de los aportes teóricos y las decisiones metodológicas tomadas en este libro. Se trata de una exposición disponible en acceso abierto que desentraña, además, un asunto de interés particular para lxs lectorxs argentinxs, para lxs latinoamericanxs y para todxs quienes habiten en zonas periféricas: hay un exhaustivo análisis de las tensiones, luchas, intereses y objetivos alrededor de la adjudicación del Premio Nobel con un especial desarrollo del caso Borges, en particular, y del laureado de lxs latinoamericanxs, en general. Tanto en esa clase–conferencia como en su *Qu'est–ce qu'un auteur mondial?* escudriñó cómo se fabrica el prestigio (nacional, regional, transnacional y transcultural), cómo algunos premios reproducen modos cristalizados de dominación y qué papel juegan allí los festivales; cuestión a la que agrega una lectura crítica del papel de lxs intermediarixs (editoriales

y agencias de representación de autorxs) en la construcción y posterior conversión del capital simbólico en económico. Importa subrayar que sus formulaciones insisten sobre el carácter dinámico de los campos cuyas modificaciones son el producto de luchas constantes que comprenden órdenes diferentes. Como ya mencionamos, en *El campo literario revisitado* los artículos «El trabajo de un mediador cultural: Roger Caillois en la UNESCO» [*2016*] y «El rol de los editores en la creación de la literatura mundial: el caso de Gallimard» [*2017*] ya abordaban estos problemas. Además hay en acceso abierto textos que podrían leerse como versiones preliminares de los planteos que profundizó en este libro reciente (cf. Sapiro, 2023e, 2023f, 2023g).

Institucionalización de las ciencias sociales y humanas y su internacionalización. Prolegómenos para una morfología comparada

Los resultados más importantes producidos sobre este enorme asunto se desprenden de dos proyectos grupales: «Pour un espace des sciences sociales européennes» desarrollado entre 2003 y 2006 y, entre 2012 y 2017, *International Cooperation in the Social–Sciences and Humanities: Comparative Socio–Historical Perspectives and Future Possibilities* (INTERCO SSH). Si el primero se recortó sobre el espacio europeo, el segundo ensayó una delimitación abarcativa que osó un diagnóstico mundial de los factores que intervienen obstaculizando o promoviendo la producción y circulación de las ideas con especial foco en la institucionalización. Si los resultados del primero se condensaron, básicamente, en un libro (cf. Sapiro, 2009a; algunos de sus capítulos fueron adaptados y traducidos al español [cf. Sapiro, 2017d]), los del segundo se presentaron en tres libros (cf. Heilbron, Sorá y Boncourt, 2018; Fleck, Duller y Karády, 2019; Sapiro, Santoro y Baert, 2020), en varios artículos que continuaron asediando los problemas estudiados mucho más allá del tiempo de finalización del proyecto (cf. Sapiro, 2019; Sapiro y Fondu, 2023) y en una importante cantidad de informes técnicos disponibles en la página de Hal Open Science (por ejemplo, entre otros, ver el elaborado por Sapiro y Seiler–Juilleret, 2016).

Sapiro buscó «expandir el método adoptado por Pierre Bourdieu en *Homo academicus*» (Sapiro, 2017b:22): que «la historia de las ciencias sociales es

una cuestión que Bourdieu tomaba muy a pecho» (Sapiro, 2017a:458) se evidencia en particular en este estudio donde, a partir de robustas bases empíricas obtenidas a partir de métodos cualitativos y cuantitativos, caracterizó el campo académico francés de los años sesenta identificando continuidades y cambios en la morfología de facultades y disciplinas. La apuesta por una «historia social» de las ciencias también fue contenido de sus clases (cf. Bourdieu, 1997:19; 2001). La peculiaridad del trabajo de Sapiro consistió en cambiar la escala: del campo nacional pasó al transnacional para estudiar procesos de institucionalización disciplinar, internacionalización y circulación de ideas y saberes. Precisar cómo se producen las «transformaciones en los campos académicos» (2017a:23) exige estos relevamientos empíricos así como estar alerta respecto de varias cuestiones: como se verá a lo largo de todo este libro, su crítica al «nacionalismo metodológico» (Wimmer y Schiller, 2003) debido a que ha dificultado entender fenómenos que solo se revelan en su complejidad cuando se los aborda desde un enfoque transnacional no ignora los Estados–nación. Importa atender, en ese sentido, a sus consideraciones tanto sobre la *entangled history* (ver en esta publicación «El trabajo de un mediador cultural: Roger Caillois en la UNESCO» [*2016*] y «El campo literario transnacional entre (inter)nacionalismo y cosmopolitismo» [*2020*]) como sobre el carácter político de las intervenciones en ciencias sociales y humanas:

> Esta cuestión implica una dimensión política en la medida en que las ciencias sociales no tuvieron un desarrollo completamente autónomo sino que respondieron a una demanda estatal, económica, política y social y están marcadas por esta historia. Además, en contra de la ideología profesional de la neutralidad axiológica —que es claramente un mito—, muchos investigadores tienen orientaciones políticas que impregnan sus investigaciones y su lectura del mundo social. Todo esto conforma un «inconsciente académico» que es necesario desocultar a través de una investigación crítica. (2017a:458)

Esta investigación crítica que además realizó aportes para una morfología comparada se tramitó vía el proyecto INTERCO SSH.

En los últimos años Sapiro ha estudiado la circulación paradójica de algunas ideas y saberes poniendo especial énfasis en las asimetrías generadas

en las situaciones de migración forzada debido a constricciones ideológicas y/o económicas. Dedicó a este asunto el número 246/247 de la revista *Actes de la recherche en Sciences Sociales*. El dossier «Repenser l'internationalisation» (2023) coordinado junto a Quentin Fondu despunta esta cuestión sobre la que volvió en varios trabajos recientes disponibles en línea en acceso abierto entre los que destacamos «Exil et intellectuelles transnationaux»: una versión de «Intellectuals in Exile: Toward a Comparative Approach to the Conditions of Creativity and Unequal Opportunities» (2024c).

Sus investigaciones echan luz sobre un tema ríspido que suele causar rechazo. Por ejemplo, cuando en nuestros análisis hablamos de centros y periferias, de espigones, de la escasa circulación transnacional de nuestra producción e incluso de la falta de reconocimiento del carácter teórico de nuestros trabajos no hacemos más que aportar datos sobre un campo nacional (y más concretamente, sobre campos específicos: el literario y el de los estudios literarios en el marco de las ciencias sociales y humanas) inscripto en ese escenario transnacional que Sapiro describe. Tomar con liviandad estos resultados es negarse a reconocer el estado de las cosas, lo que no solo impedirá contribuir con acciones que intenten modificarlo (aunque más no se trate de pequeñas luchas y/o logros en escala «nano») sino que promoverá también acciones erradas (pensamos, básicamente, en quienes tienen responsabilidad en organismos de gestión y evaluación de la investigación y también de la enseñanza). En ese sentido, no son alentadoras las conclusiones que se verifican en sus descripciones de los polos dominantes en la actual configuración mundial de las ciencias humanas y sociales (2023j, 2024a). Como contrapartida, su valorización de las estrategias de circulación en espacios regionales y del análisis de los factores que favorecen su autonomía merece difusión. Sostenemos nuestra fantasía de contribuir, a partir de estos resultados, no solo en la modificación de las políticas públicas sino también en la recuperación de algunos de los aportes epistemológicos de sus planteos (la epistemología, importa subrayarlo, ocupó un lugar central desde los inicios de la formación de Sapiro y está presente, bajo la forma de diferentes contenidos, en los programas de sus seminarios en la EHESS). Entre otros trabajos, citamos los disponibles en acceso abierto y gratuito en línea: «L'américanisation des sciences humaines et sociales françaises? Une cartographie des traductions de l'anglais, de l'allemand et de l'italien en

français (2003–2013)» (2023c) que se detiene en ese polo central del campo mundial al que también atendió al momento de analizar la circulación de Bourdieu y sus apropiaciones (2023h) y «Le décentrement épistémologique conduit–il au relativisme?» (2023i) que hace temblar el concepto de «universal» y, junto con él, la catarata de fabricaciones ligadas a los centros desde los cuales se producen esas legitimaciones con su consiguiente poder de consagración y de diseminación.

Ensayos

Responsabilidad de artistas, intelectuales y periodistas en las intervenciones públicas del presente

Sobre este tema giró *¿Se puede separar la obra del autor?* (2020b). Sapiro recogió episodios tomados de espacios y tiempos diversos para replantear la cuestión de la autonomía relativa de los campos y sus espinosas zonas de contacto (un problema que, en nuestra selección de artículos, se aborda especialmente en dos: «El campo literario entre el Estado y el mercado» [*2003*] y «Repensar el concepto de autonomía para la sociología de los bienes simbólicos» [*2019*]). Como bien lo expresa en sus páginas iniciales, este «ensayo» (20) recoge algunos resultados de sus investigaciones previas para centrarse en la cuestión de la «responsabilidad» de los «mediadores culturales» (42) en un contexto transnacional marcado por los discursos de odio como nueva «marca de distinción» (138).

Así, frente a la «cultura de la cancelación» (22), exhorta a la exhumación responsable y al análisis atento de los poderes y campos que se intersectan en situaciones controversiales. Los casos que analiza son reveladores. Entre otros: el rol de Günter Grass y de Hans Robert Jauss en las SS y las consecuencias de esas acciones, los textos pronazis de Paul de Man escritos en sus años de juventud, la sintomática reedición «edulcorada» en 1976 de *Los escombros* (el «virulento panfleto antisemita de Lucien Rebatet» [35]), la decisión de incluir a Charles Maurras y a Céline en la edición 2018 del *Livre des commémorations nationales*, la compleja relación entre autor y personaje en las letras del cantante de rap Orelsan acusado por varias asociaciones

feministas de incitación a la violencia contra las mujeres, los pasajes antisemitas y homofóbicos del diario escrito en 1994 por Renaud Camus (finalmente retirado de circulación), los juicios a escritores colaboracionistas, la performance *Exhibit B* de Brett Bailey quitada de la programación del Barbican Center de Londres después de una agitada movilización impulsada por la consigna «Boycott Human Zoo». Su diagnóstico es inquietante: «las dos posiciones opuestas, de identificación completa o de separación completa entre la moral del autor y la moral de la obra, cuentan con adeptos en todas partes» (2020b:24). No piensa desde allí Sapiro.

Más allá de la interpretación de cada caso, es oportuno reponer sus conclusiones dadas sus derivas en términos de políticas de exhumación y agencia: lejos de defender la lógica de la «cancelación», encuentra en la revisión de estos textos y en su estudio una posibilidad de ejercer una lectura crítica del pasado y de sus huellas en el presente y, junto con ello, de intervenir en la discusión del estado de las cosas. Su texto ratifica el rol preponderante de las ciencias humanas y sociales en la reflexión sobre «las formas de violencia simbólica que se ejercen en nuestras sociedades» (26) con la «complicidad» (99, 167) de poderes entre los que destaca los de los campos judicial y mediático. Para analizar esta connivencia, examina dos casos en contraste. Por un lado, el de Peter Handke. Un autor que no ha «promovido la violencia contra minorías estigmatizadas» ni «ha incitado al odio contra ninguna persona en virtud de sus orígenes, su religión, su género o su orientación sexual» (145). Sapiro contrasta las críticas que recibió cuando la academia suiza le otorgó el Premio Nobel de literatura en 2019 dada la posición que había asumido, entre otros lugares, en su libro *Un viaje de invierno a los ríos Danubio, Sava, Morava y Drina, o justicia para Serbia*, con el caso del «escritor pedófilo Gabriel Matzneff» cuyos escritos «legitiman y normalizan» una «conducta privada chocante y censurable» (22).

Vale la pena revisar los archivos preservados por el Institut National de l'Audiovisuel (INA) y domiciliados en Internet: durante una entrevista televisiva que tuvo lugar en 1990, Matzneff expuso las razones de sus preferencias sexuales. Cualquier descripción se quedará corta frente a la contundencia de la escena. Hay tonos, risas cómplices y risas complacidas así como gestos de reprobación que solo pueden reponerse viéndolos (cf. Bombardier, Matzneff y Pivot, 1990). Es propicio reparar en una secuencia: esa en la que

Bernard Pivot, el conductor del programa, describe a Matzneff como un «coleccionista» de jóvenes mientras lee pasajes de sus textos que ratifican esta figuración. La reacción solitaria de la escritora canadiense Denise Bombardier no se hizo esperar: a la nada complaciente expresión de su rostro le siguieron sus terminantes argumentos. Tampoco se hizo esperar el precio que debió pagar por su toma de posición que no se acogía a las pautas naturalizadas entonces en esa vitrina chic de la «república mundial de las letras» (Casanova, 1999). «Mal cogida» (97), le habría dicho Philippe Sollers ni bien finalizada la emisión televisiva. Hablamos del director de la colección *L'infini* en la que Matzneff había publicado y siguió publicando sus diarios para la prestigiosa editorial Gallimard (el último, datado en 2019: como se advertirá, las fechas son relevantes). Más allá del mal momento, el episodio será el más explícito de una serie más difusa: cargarse a aquel bien amado de la prensa y los medios literarios franceses dificultó la difusión de Bombardier en París con todo lo que ello comporta para la circulación transnacional de una obra (cf. Sapiro, 2024a).

La política de exhumación de Sapiro desestima la conformista y resignada asunción de que «las cosas son así»; con tono imperioso y nada propicio a las concesiones, se pronuncia sobre las tomas de posición de medios, escritorxs, responsables de editoriales y víctimas como Vanesa Springora que, muchos años después de transcurridos los hechos, enfrentó a Matzneff en el mismo terreno donde él había jugado: la escritura avalada por los capitales simbólico y social acumulados (en su caso, como directora de Éditions Julliard). En *Le consentement*, Springora realizó un doble movimiento: mientras discutió que pueda aplicarse esa figura a una relación sexual entre un adulto y una menor, denunció la complicidad de quienes habían mirado para otro lado. Luego de la publicación de este testimonio, de sus corajudas declaraciones públicas y de la repercusión del «affaire» así como del anuncio de una investigación judicial sobre abuso sexual de menores, Gallimard retiró de la venta los diarios de Matzneff.

Por contraste con este caso, Sapiro lee en la polémica desatada alrededor del Nobel otorgado a Peter Handke las resonancias y los costos del «apoyo sincero» asumido por un escritor contra «la ideología dominante» (206). Handke no defendió el «nacionalismo serbio, como se le ha reprochado; más bien condenó el desmantelamiento de la antigua Yugoslavia» (146) y

denunció los intereses de las potencias occidentales ostensibles tanto en el cubrimiento mediático de esa guerra (*Un viaje de invierno a los ríos Danubio, Save, Morava y Drina o justicia para Serbia*) como en el proceso judicial alrededor de los crímenes cometidos durante el enfrentamiento (*Alrededor del gran tribunal*).

La urgencia de investigaciones de este estilo, aquí y ahora, se revela ante otra de las alertas que Sapiro ya había pronunciado en 2020 al publicar este «ensayo»: no solo en los campos literario e intelectual observa la construcción de figuras que se valen de los discursos de odio como «marca de distinción» (138). Un fenómeno sobre el que llama la atención mientras exhorta a multiplicar análisis de este estilo, a modo de ejercicio de la «responsabilidad» intelectual (165). Esta tendencia preocupa, en especial cuando se verifica en el campo político: sus efectos calamitosos no solo atraviesan el día a día de quienes vivimos en Argentina. Su diseminación tomó escala mundial.

Este es, por otro lado, su primer libro individual en el que la escritura desalambrada se hace evidente (ya aparecían muestras de esta posición en los capítulos incluidos en *Profession? Écrivain* y en varios artículos entre los que se cuenta el muy didáctico «Repensar el concepto de autonomía...» [*2019*]). Un libro que, en el mundo hispanoparlante, circuló en traducción de Violeta Garrido y con prólogo de Elizabet Duval para España y de Hinde Pomeraniec, para Argentina.

También se pronunció sobre la responsabilidad intelectual y sus consecuencias en los debates del presente a partir de intervenciones de Annie Ernaux. En «Una etnografía de la violencia simbólica» (Sapiro, 2023a) repasa algunas de las luchas en las que intervino Ernaux a partir de su escritura. Entre otras se inscribe la emprendida contra las violencias simbólicas que atravesaron no solo su historia personal sino su tiempo y, muy en particular, las violencias que padecieron las mujeres de su clase: su posición como «vengadora de su raza» se exhibe en textos inclasificables que se quieren más allá de la auto–bio–grafía. Se trata del bosquejo de una radiografía colectiva de una época y de un espacio social. Una construcción que se inspira en los aportes que la sociología, en especial la de Bourdieu, generaron en sus reflexiones. Una escritura que contribuye a volver conscientes los mecanismos de la dominación simbólica: «una violencia sutil que suele pasar desapercibida como tal porque se ejerce con la complicidad de lxs dominadxs

que han incorporado esquemas de pensamiento dominantes» (Sapiro, 2023a). Se cree en su legitimidad porque se desconoce su carácter arbitrario consolidando así la «relación de dominación» (Sapiro, 2023a).

Producción categorial

Hay una serie de textos imprescindibles para lxs lectorxs interesadxs en descubrir los aportes conceptuales de Sapiro. Para empezar, en «Modelos de intervención política de los intelectuales: el caso francés» (2009b), precisó los factores que diferencian los modos de acción de los intelectuales estableciendo, sobre la base de ellos, una tipología. Su formulación se acompañó con una prevención respecto de su alcance: «un estudio de la circulación de este modelo requeriría afirmarse sobre una comparación de las tradiciones nacionales de las ciencias humanas y sociales y de la jerarquía de las disciplinas en los diferentes campos académicos nacionales» (2009b:153). Nótese, otra vez, su cauteloso énfasis respecto de los peligros de trasladar, sin apropiación, modelos de funcionamiento pensados para otro espacio social (la reticencia a escuchar estos precavidos enunciados causa estragos en los campos científico y académico: abrazar diagnósticos naif sobre nuestras posibilidades de internacionalización ha desencadenado errores severos, en especial al evaluar el «impacto internacional» de las ciencias sociales y humanas).

En segundo lugar, en «¿El campo es nacional? La teoría de la diferenciación social a través del prisma de la historia global» [*2013*] propuso uno de los conceptos más precisos de campo equiparable a la intervención que sobre la categoría realizó Ana Teresa Martínez (2013) por la misma época. Si Martínez atendió a la dimensión zonal–periférica intra–nacional, en especial vía la noción de «figura mediadora» que complejiza el análisis de los polos periféricos y semiperiféricos, Sapiro aportó más elementos para entender por qué es «relativa» su autonomía: las relaciones de fuerza que sus ejemplos muestran exhiben los porosos límites de todo campo en tensión con otros, tanto en el espacio nacional como en el internacional. Las coerciones políticas, económicas, ideológicas y religiosas han sido su tema en innumerables trabajos (cf. 1999, 2011a, 2022b; en esta compilación, ver en especial «La

razón literaria» [*1996*], «El campo literario entre el Estado y el mercado» [*2003*], «El rol de los juicios...» [*2012*], «¿Cómo las obras...» [*2016*]) a los que este artículo aportó su constructo teórico (para una revisión específica del concepto de autonomía según diferentes perspectivas, ver «Repensar el concepto de autonomía para la sociología de los bienes simbólicos» [*2019*]).

En tercer lugar, fue a partir de los resultados del proyecto INTERCO SSH que Sapiro afinó, junto a Eric Brun y Clarisse Fordant, el concepto de «institucionalización». Vale la pena reponerlo por su economía y su sencillez que se traduce en potencia heurística dado que delimita con precisión a qué atender en estudios de este tipo. Su formulación es tan clara que no requiere mayor detalle: define «institucionalización» como el «desarrollo institucional de las disciplinas» (Sapiro, Brun y Fordant, 2019:27). También junto a ellxs volvió sobre el concepto de «desarrollo profesional» que, tras las huellas de Andrew Abbott (1988), formuló como el proceso de configuración de asociaciones y grupos que defienden sus intereses específicos interviniendo en la regulación de sus prácticas (Sapiro, Brun y Fordant, 2019:27). Esta noción es inescindible de la investigación realizada junto a Cécile Rabot y publicada en *Profession? Écrivain* (2017): el examen de la situación de lxs escritorxs en Francia despeja la diferencia entre «institucionalización» y «desarrollo profesional» (procesos que no necesariamente coinciden). Esta distinción es importante para el análisis de campos o subcampos embestidos por coerciones de diferentes órdenes y, por lo tanto, para revisar críticamente cómo se construye su autonomía (relativa): ayudan a visualizar tanto qué espacio queda para el desarrollo profesional en instituciones como qué cuestiones solo pueden tener espacio en formaciones y/o en la clandestinidad según las circunstancias (una deriva de sus estudios pioneros [Sapiro, 1999; Sapiro y Rabot, 2017] retomada en otros más recientes, como se verá a continuación [Sapiro, 2024a]). Si bien traducido del inglés y sin las marcas del lenguaje desalambrado que ya por estos años atravesaban su escritura, ver «La escritura como profesión en Francia: entre el reconocimiento simbólico y el profesional». [*2019*] que pone en funcionamiento varios de estos planteos.

En cuarto lugar, su más afinado concepto de «internacionalización» se desprende del proyecto INTERCO SSH y del trabajo realizado junto a investigadorxs y becarixs bajo su dirección. Entre sus artículos sobre la cuestión se destaca «El campo literario transnacional, entre (inter)nacionalismo y

cosmopolitismo» [*2020*] dada la rigurosa diferenciación que establece entre «transnacional», «internacional», «cosmopolitismo», «supranacional», «regional» y «global». Sobre estos términos ya había publicado, junto a sus discípulxs, dos números monográficos de la revista *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*: en el de 2018, dedicado a los «Champs intellectuels transnationaux», precisó (junto a Mohamed Amine Brahimi y Tristan Leperlier) qué se entiende por campo literario transnacional. En 2023 coordinó junto a Quentin Fondu el número «Repenser l'internationalisation». Además de recoger trabajos de sus estudiantes (cf. Mestci, 2023; Brahimi, 2023; Petushkova, 2023; Fondu, 2023), escribió junto a Fondu un artículo que hace serie con sus definiciones de 2013 y 2020 y uno propio donde puso en relación los procesos de institucionalización e internacionalización a través de un ejemplo concreto: examinó el rol de una asociación internacional en la institucionalización y estructuración de una disciplina (2023b). Es decir, si aquí, con fines propedéuticos, establecemos una demarcación entre los términos «institucionalización» e «internacionalización», los resultados derivados de investigaciones empíricas muestran sus puntos de intersección.

En quinto lugar, en «Intellectual Emigration, Exile and Creativity: Parameters for a Comparative Approach» (2024c), propuso indicadores para estudiar de modo comparativo las migraciones forzadas de científicxs, profesorxs y artistas subrayando las asimetrías que están en la base de esas movilidades. Nuevamente el concepto de «campo» se puso en funcionamiento para analizar espacios relacionales estructurados por una desigual distribución de capitales lingüísticos, culturales, económicos, sociales y simbólicos. En este último se detuvo especialmente dadas las representaciones diferenciales del lugar de procedencia de lxs migrantes en el campo internacional: su énfasis de «las desigualdades entre intelectuales y artistas en situación de migraciones forzadas» (315) atendió a la despareja relación de poder entre culturas de origen y de llegada, a su variación según la disciplina o la actividad en cuestión y a la existencia (o no) de redes (informales u organizadas). Su objetivo: «establecer parámetros para una historia sociológica comparada de las situaciones de exilio en el campo intelectual y sus consecuencias» (328).

Por último, por un lado, en *Qu'est–ce qu'un auteur mondial? Le champ littéraire transnational* no solo compuso los conceptos «campo literario transcultural», «(inter)mediación transcultural» y «autoridad transcultural»

sino que cuestionó la categoría misma de «autor mundial» al poner de manifiesto, como viene haciendo en buena parte de sus últimos trabajos, los procedimientos a través de los cuales se construye una noción como esa junto con otras como «clásicos universales» o «clásicos mundiales». La revisión de estas categorías se produce desde ese prisma a partir del cual se interroga y plantea problemas desde hace ya bastante tiempo y que se puede advertir, por ejemplo, en el título de su presentación durante el encuentro *Homo Academicus, 40 ans aprés. Pourquoi et comment faire de la sociologie des intellectuels aujourd'hui?*, a saber: «De la sociologie des intellectuels a la sociologie des idées et de savoirs». Sus investigaciones sobre la circulación (o no) de ideas y saberes entre diferentes culturas hicieron lugar a una metodología específica para una «sociología histórica comparada y transnacional» (2024:10). Una perspectiva configurada a partir de una síntesis transdisciplinar indisociable de su historia de formación, entre la epistemología de las ciencias sociales y humanas, la literatura comparada y la sociología bourdieusiana en la que se zambulló, incentivada por quien acaso pueda reconocerse como su primer gran maestro: Itamar Even−Zohar. En su detallada genealogía de dones y deudas recobra aportes de Even−Zohar, Pascale Casanova y Bourdieu, entrelazados desde una teorización que hace serie con clásicos como «¿Qué es un autor?» de Michel Foucault (la lista exigiría mencionar los textos de referencia asociados a las nociones que revisó y afinó a través de su teorización derivada de arduas investigaciones empíricas y, como es usual, de una descomunal reunión de datos).

Por otro lado, en «Literature, Knowledge, and Worldview» (2023d) compuso la noción de «operador axiológico» que avanza en la precisión de vínculos entre los campos literario e intelectual. El hilván argumentativo entre los «permeables e inestables» bordes del concepto de «literatura» (256) y la escisión de los estudios literarios entre enfoques internos y externos conduce al concepto de «campo» concebido, justamente, para ir más allá de estas demarcaciones: pensar la literatura en términos de «campo» habilita a combinar lo que sea útil de estos enfoques para historizar su lucha por autonomizarse tanto del Estado como del mercado y también su configuración respecto de otros campos como el intelectual. Se trata de un capítulo central no solo para quienes se interesen por los complejos vínculos entre literatura, estudios literarios y ciencias sociales (es decir, allí donde

rápidamente se sitúa la producción de Bourdieu y luego, todas sus derivas) sino también para quienes trabajen en reconstrucciones históricas del campo literario: Sapiro precisa por qué «la historia y la sociología de la literatura están intrincadamente entrelazadas con la historia y la sociología de las ideas, si bien no pueden reducirse a ellas» (256). Acaso este sea su capítulo metodológico más enfático respecto de la necesidad de conjugar estudios literarios con historia y sociología de las ideas. Este es el marco en el que se inscribe la noción de «operador axiológico». Enviamos a este texto en acceso abierto y gratuito que insiste, además, en la doble atención al momento de analizar problemas de esta esfera: importa atender tanto a las tendencias detectadas en el campo transnacional como a las apropiaciones locales (esas que, por ejemplo, dan lugar a sacrílegas derivas heurísticas, insospechadas en la matriz original de la teoría en cuestión: esas cuya potencia llegan a pensarse en términos de «felicidad», categoría que, entre Bourdieu y Derrida, propendemos a considerar [cf. Combessie, 2023]). Su diagnóstico es, en ese sentido, uno de los posibles: el texto es también una invitación a examinar el funcionamiento de los operadores axiológicos en los campos literario e intelectual recortados desde otros perímetros que, obviamente, su estudio no abarca (perímetros regionales o nacionales no considerados en su estudio acotado a algunos ejemplos, a modo de muestra del análisis que propone).

Gestión editorial, difusión y divulgación científica

Este punto necesita desagregarse en varios:

a) Escritura de manuales y contribuciones en diccionarios y enciclopedias

La preocupación didáctica de Sapiro se manifiesta, en especial, a través de una acción puntual: la contribución con una notable cantidad de obras que difunden teorías, perspectivas y movimientos. Entre ellas destacamos las siguientes dado que insinúan la zona de los debates del campo sobre la que le interesa intervenir: *Dictionnaire des oeuvres du XX^e siècle. Littérature française et francophone* (1995), *Dictionnaire des intellectuels français du XXème siècle*

(1996), *The Historical Dictionary of World War II France: the Occupation, Vichy and the Resistance, 1938–1946* (1998), *Dictionnaire Sartre* (2004), *La Résistance locale en Ile–de–France* (2004), *Dictionnaire biographique du mouvement social (1940–1968)* (2005), *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier 1940–1958* (2006), *Dictionnaire de la Résistance* (2006), *Dictionnaire de la France Libre* (2009), *Vocabulario Bourdieu* (2017), *Encyclopædia Universalis* (sus entradas corresponden a los siguientes términos: «Culture – Vue d'ensemble», https://www.universalis.fr/encyclopedie/culture-vue-d-ensemble/; Littérature. Sociologie de la littérature, https://www.universalis.fr/encyclopedie/litterature-sociologie-de-la-litterature/; Interprétation, https://www.universalis.fr/encyclopedie/interpretation-sociologie/).

Entre los manuales cabe citar *La sociología de la literatura* (2014) traducido al español en 2016 y publicado por Fondo de Cultura Económica. Una compilación de sus ensayos: *Los intelectuales: profesionalización, politización, internacionalización*, publicado en 2017 en la colección Entreculturas dirigida por Gustavo Sorá y Diego García para EDUVIM. Finalmente, una versión comprimida de las tesis centrales de su monumental estudio de 2011 se editó en Vera cartonera bajo el título *Castigar la violencia de las palabras. Los juicios a los intelectuales franceses al final de la Segunda Guerra Mundial* (2021b) (https://www.fhuc.unl.edu.ar/veracartonera/catalogo/).

b) Gestión editorial

Desde su lugar como directora de la colección «Culture & société» alojada en CNRS Éditions, Sapiro ha intervenido en la difusión de trabajos que disputan la agenda internacional de los debates en ciencias sociales y humanas. Predominan resultados de investigaciones individuales o grupales que ha dirigido y/o que ha enseñado en sus seminarios. Entre otros títulos se cuentan *Algérie, les écrivains de la décennie noire* de Tristan Leperlier, *La fabrique des classiques africains. Écrivains d'Afrique subsaharienne francophone* de Claire Ducournau, *Guide de l'enquête globale en sciences sociales* dirigida por Johanna Siméant, *Traduire sous contraintes. Littérature et communisme (1947–1989)* de Ioana Popa (https://www.cnrseditions.fr/collection/culture-et-societe/).

Si bien con menor responsabilidad y desde la figura de la codirección, replica esa acción en otra lengua y en otra editorial: se trata de la colección «Socio–Historical Studies of the Social and Human Sciences» alojada en Palgrave McMillan.

c) Gestión de obras colectivas

Su dirección de obras colectivas da cuenta de una red alrededor de objetos que van más allá de Francia, en particular, y de Europa, en general. Sobresale la dirección del trabajo que se plasmó en el *Dictionnaire international Bourdieu* (2020c). Un relevamiento que no solo repasó los términos específicos de la teoría bourdieusiana sino que también mapeó, entre otras cosas, su recepción en Argentina, Chile, Bolivia, Brasil, China, Corea, España, Grecia, Hungría, Israel, Italia, Noruega, Polonia, Rumania, Rusia, Suecia y Turquía, es decir, en países en posición periférica y/o semiperiférica en la circulación internacional de las ideas, además de los que ocupan una posición central. Una toma de posición intelectual que batalla contra esa que describe con filosa eficacia Mónica Velázquez Gusmán en *Bolivia, ¿dónde está eso?* (2023).

También cabe mencionar *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation* (2008), *Les contradictions de la globalisation éditoriale* (2009c), *Traduire la littérature et les sciences humaines. Conditions et obstacles* (2012), *Sciences humaines en traduction. Les livres français aux États–Unis, au Royaume–Uni et en Argentine* (2014) y *Pierre Bourdieu, sociólogo* (2004) editado junto a Louis Pinto y Patrick Champagne y publicado en Argentina por Nueva Visión en 2007.

d) Formación de recursos humanos en las líneas que difunde en clases y publicaciones

Esta práctica configura una red intelectual transnacional en lucha contra los «nacionalismos metodológicos» (Wimmer y Schiller, 2003). Su producción está marcada por la voracidad y la desmesura. Es su manera de tramitar

prolíficamente la herencia: si se le ha reprochado a Bourdieu el haber circunscripto sus estudios, en buena medida, al campo francés, encontramos en Sapiro el deseo de abarcar lo que acontece en el mundo entero. Semejante programa se vuelve posible por su modo de trabajo. La activa incorporación en sus equipos y publicaciones de estudiantes de los más equidistantes puntos del globo favorece ese nivel de detalle con el que maneja problemas que van de Turquía a Rusia pasando por América Latina y más allá... Al respecto, en una entrevista, declaró:

> Siempre intenté involucrar a doctorandos y a jóvenes investigadores dado que eso forma parte de su recorrido de profesionalización y nada puede reemplazar el aprendizaje que se construye a través de la práctica junto a personas más experimentadas. Es también a través de la práctica que, siguiendo el ejemplo de Bourdieu, transmito el saber hacer del oficio de investigador. (2017a:459)

Citamos solo algunas de las tesis dirigidas y terminadas y/o en curso para que se puedan apreciar los diferentes espacios por los que Sapiro se interesa (nótese que los nombres de estxs estudiantxs aparecen en varias publicaciones realizadas en colaboración y/o en dossiers o números monográficos bajo su dirección: su preocupación por ayudar a difundir los resultados de estas investigaciones es también una marca de su estilo de trabajo).

Entre las tesis terminadas: Claire Ducournau, *Écrire, lire, élire l'Afrique. Les mécanismes de réception et de consécration d'écrivains contemporains issus de pays francophones d'Afrique subsaharienne* (2012); Mauricio Bustamante, *L'UNESCO et la culture: construction d'une catégorie d'intervention internationale, du «développement culturel» à la «diversité culturelle»* (2014); Leonora Dugonjic Rodwin, *Les IB Schools, une internationale élitiste. Emergence d'un espace mondial d'enseignement secondaire au XXè siècle* (2014); Tristan Leperlier, *Une guerre des langues? Le champ littéraire algérien pendant la «décennie noire» (1988–2003): crise politique et consécrations transnationales* (2015); Alon Helled, *Engraving Identity: The Israeli National Habitus through the Historiographical Field* (2019); Camelia Runceanu, *Les Intellectuels et la recomposition de l'espace public roumain après 1989. Le cas du Groupe pour le Dialogue Social* (2018); Amine Brahimi, *La Réforme islamique contemporaine: sociologie d'un marché intellectuel* (2019); Delia Guijarro Arribas: *Du classement au reclassement.*

Sociologie historique de l'édition jeunesse en France et en Espagne (2019); Quentin Fondu, *La Scène et l'Amphithéâtre. Sociologie et histoire des études théâtrales en France et dans les deux Allemagnes (1945–2000)* (2021).

Entre las tesis en curso: Daria Petushkova, *L'internationalisation de la vie intellectuelle en Russie postsoviétique, 1991–2020: regards historiques et sociologiques. Le cas des revues et des maisons d'éditions intellectuelles*; Alihan Mestci: *Le champ intellectuel dans la Turquie contemporaine*; Vera Guseynova, *De l'art «non–officiel» soviétique vers l'«art contemporain» russe et sa reconnaissance internationale*; Jinsu Park, *Le champ littéraire coréen*; Eunyoung Won, *Les conditions de circulation des biens cinématographiques et la construction du cinéma (trans)national (cinéma sud–coréen, années 1990–2020)*.

e) Intervenciones en televisión, radio, prensa, web (o las operaciones de una «intelectual específica»)

Ya Bridget Fowler (2021) adelantó la hipótesis que articula este apartado. Fowler sostiene que, en deuda con Émile Durkheim, Michel Foucault y Pierre Bourdieu, Sapiro interviene en la esfera pública como una «intelectual específica». Es decir, es a partir de los resultados de sus investigaciones que actúa en los debates del presente. De sus múltiples apariciones seleccionamos algunas sobre la base de dos criterios: 1) elegimos las que están disponibles en línea en acceso abierto; 2) privilegiamos las producidas en español, portugués o francés en tanto idiomas más estudiados por nuestrxs potenciales lectorxs.

De la selección importa atender a dos cuestiones: a) los temas sobre los que opera; b) la posición robusta desde la que defiende sus ideas. Internarse en estos materiales es otro modo de repasar los resultados de sus investigaciones presentados en un lenguaje más accesible en vistas de un público expandido aunque sin perder el rigor de los planteos.

Emisiones radiales

Hubiéramos querido seleccionar las entrevistas radiales concedidas a France Culture luego de la publicación de algunos de sus libros más importantes. Pero debido a una capacidad de archivo del sitio, esas emisiones se fueron

eliminando. Repusimos, entonces, algunas de las más recientes que vuelven tanto sobre su recorrido intelectual como sobre su toma de posición pública respecto de debates actuales. También incluimos una grabación que visualiza otra dimensión de su trabajo: la invitación constante de escritorxs a coloquios y encuentros (en este caso, se trata de Camille Laurens):

- Traduire la littérature et les sciences humaines. *La suite dans les idées*, 22.12.2012. https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-suite-dans-les-idees/traduire-la-litterature-et-les-sciences-humaines-avec-gisele-sapiro-2605955
- Profession auteur. *Pas la peine de crier*, 6.11.2013. https://www.radiofrance.fr/franceculturepodcastspas-la-peine-de-crier/l-auteur-3-5-profession-auteur-8522860
- Littérature et réflexivité: Camille Laurens en dialogue avec Gisèle Sapiro. EHESS y Maison de la poésie, julio de 2015. https://www.radiofrance.fr/franceculture/litterature-et-reflexivite-camille-laurens-en-dialogue-avec-gisele-sapiro-5315481
- Bourdieu de A à W. *La suite dans les idées*, 7.11.2020. https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-suite-dans-les-idees/bourdieu-de-a-a-w-9133608
- Engagé ou encombrant: peut–on dissocier l'auteur de son œuvre ? *La grande table des idées*, 30.11.20. https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-idees/engage-ou-encombrant-peut-on-dissocier-l-auteur-de-son-oeuvre-3307495
- Ce qui reste de Bourdieu vingt ans après sa mort, 27.01.2022. https://www.radiofrance.fr/franceculture/ce-qui-reste-de-bourdieu-vingt-ans-apres-sa-mort-d-apres-gisele-sapiro-5845562
- Le goût est-il une question de classe (sociale)? *Les chemins de la philosophie*, 1.3.22. https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/sommes-nous-tous-les-heritiers-de-bourdieu-2-4-le-gout-est-il-une-question-de-classe-sociale-1817213
- 1944–1945, du sang dans l'encrier. *Le cours de l'histoire*, 3.2.22. https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-cours-de-l-histoire/1944-1945-du-sang-dans-l-encrier-6534618
- Gisèle Sapiro, sociologue. *Les traverses du temps*, 5.11.2023. https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/les-traverses-du-temps/gisele-sapiro-sociologue-6129617

Emisiones televisivas

Una de las mejores entrevistas públicas a Sapiro en español fue la realizada por Alexandre Roig para la emisión *Diálogos transatlánticos* de Canal Encuentro: un guiado e inteligente recorrido por los puntos más importantes de su producción hasta entonces. La conversación tuvo lugar el 17 de septiembre de 2018 y está disponible en línea: https://www.youtube.com/watch?v=cqYAOK_i1gs

Entrevistas y breves clases públicas destinadas a la Web

En estos sitios en acceso abierto y gratuito se encuentran entrevistas y pequeñas clases públicas sobre algunos de los problemas que Sapiro ha abordado:

- el más extenso y detallado repaso sobre su trayectoria y su producción se condensó en una entrevista planteada por Afrânio García Jr. y Elina Pessanha en la que se vuelve sobre su apropiación y reinvención del programa bourdieusiano: «Encontros com Pierre Bourdieu e destinos de sua obra. Entrevista com Gisèle Sapiro». *Sociologia & antropologia*, 3(5), 11–42. https://www.scielo.br/j/sant/a/Jz7thLn6yQbMz3mbvFb3H5R/?format=pdf&lang=pt
- Conversación con el equipo de Vera cartonera (UNL/CONICET), 8.11.2021. https://www.fhuc.unl.edu.ar/veracartonera/gisele-sapiro-conversacion-con-el-equipo-de-vera-cartonera/
- «Bridging cultures and questioning the canon», «How knowledge circulates», «The common language of ideas», *Expedia*, 1.9.21. https://www.joinexpeditions.com/experts/1140
- A propósito de la aparición en noviembre de 2020 del diccionario sobre Bourdieu realizado bajo su orientación, concedió una entrevista al colectivo *Politika. Encyclopédie des sciences sociales du politique*. https://www.politika.io/fr/entretien/dictionnaire-international-bourdieu
- Conferencia «Engagement and disengagement» donde se reúnen buena parte de los problemas trabajados en sus seminarios dictados en la EHESS por la época. 11.05.2021. https://www.youtube.com/watch?v=lNQxA46YzJc&t=1s
- Conferencia preparatoria de las Primeras Jornadas de Sociología de la literatura organizadas por el Grupo de estudios de sociología de la literatura del Instituto Gino Germani (UBA). Allí se anticipó la publicación de *El campo literario revisitado* así como se adelantaron

algunos de los contenidos del reciente *Qu'est–ce qu'un auteur mondial?* Sapiro trabajó algunos de los problemas abordados en el último seminario que dictó en la EHESS *(La circulation des biens culturels, appropriations et (inter)médiations).* Tener esta exposición disponible en línea constituye una oportunidad de descubrir las estrategias de sus clases que, desde un punto de vista didáctico, se destacan por la regular anticipación de los momentos de cada presentación, un desarrollo exhaustivo y una recapitulación. Se trata de una conferencia–clase muy útil para estudiantes ya que constituye una muestra del modo en que construye sus datos de investigación: metodológicamente vale la pena atender, por ejemplo, a cómo valida sus hipótesis, a los criterios que orientan la construcción de sus muestras, a la justificación de esas decisiones y al exhaustivo trabajo de fundamentación. 31.05.2024. https://www.youtube.com/watch?v=lEhp4d53sEo

Entrevistas en la prensa

De sus entrevistas en la prensa privilegiamos los envíos a aquellas disponibles en acceso abierto y gratuito:

- «Escritores en el banquillo». *Clarín*. *Revista Ñ*, 11.04.2011. https://www.clarin.com/rn/ideas/Escritores-banquillo-gisele-sapiro_0_HJjQEWVpD7e.html
- Destacamos su discrepancia con lxs defensorxs de la neutralidad en ciencias sociales y humanas: «La sociologie de Bourdieu était tout, sauf neutre». La conversación tuvo lugar el 13 de noviembre de 2020 y se publicó en *Les Inrockuptibles*: https://www.lesinrocks.com/cheek/gisele-sapiro-la-sociologie-de-bourdieu-etait-tout-sauf-neutre-188609-13-11-2020/
- Apuntes sobre la vigencia de la teoría de Bourdieu y su expansión en la actualidad: «Au fil du labyrinthe Bourdieu». *La Vie des idées*, 5.03.2021. https://laviedesidees.fr/IMG/pdf/20210305_bourdieu.pdf
- Serie legible como repercusiones de su libro *¿Se puede separar la obra del autor?*: «Los mensajes racistas se valen de la ficción para escapar a la justicia». *El Periódico de España*, 2.12.2021. https://ww.epe.es/es/cultura/20211202/gisele-sapiro-mensajes-racistas-valen-12930528; «La cultura de la cancelación como arma política ». *Huffpost*, 4.12.2021. https://www.huffingtonpost.es/entry/cultura-de-la-cancelacion-arma-politica-sociologa-gisele-sapiro_es_61a5191ee4b025be1aed16b1.html; «Estamos en una guerra

cultural». *El País*, 9.12.2021. https://elpais.com/cultura/2021-12-09/gisele-sapiro-estamos-en-una-guerra-cultural.html

- Nota especialmente escogida por su espacio poco convencional (lxs lectorxs argentinxs tal vez encuentren resonancias del tipo de fantasía de intervención que movía a Beatriz Sarlo a escribir en la revista *Viva*): «Los lectores tienen una responsabilidad moral cuando leen o discuten las obras con otras personas», *Mujer Hoy*, 19.12.2021. https://www.mujerhoy.com/actualidad/gisele-sapiro-escritora-psocioloqa-lectores-libertad-expresion-20211219105225-nt.html

Otras intervenciones

Es oportuno citar los artículos publicados por Sapiro en el sitio Web *Politika. Encyclopédie des sciences sociales du politique* dada su propedéutica revisión de términos específicos de la sociología bourdieusiana. Por ejemplo, trabaja allí nuevamente los conceptos de «habitus» (https://www.politika.io/fr/article/habitus) y «campo» (https://www.politika.io/fr/article/champ), esta última entrada, traducida al español y disponible en acceso abierto (https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/article/view/6641). También está en acceso abierto la entrada que publicó sobre China junto a Hélène Seiler en el diccionario dedicado a Bourdieu bajo su dirección (https://www.politika.io/fr/article/bourdieu-chine).

Gestión de proyectos colectivos transnacionales

Sin lugar a dudas, la marca que singulariza el trabajo de Sapiro está dada por la construcción de redes de investigación transnacionales que se quieren mundiales y que, a la vez, en un movimiento de bucle, mientras describen cómo se configuran las redes mundiales, interrogan los puntos en que estas se esclerosan. Otra evidente ampliación del programa bourdieusiano. A modo de síntesis destacamos su dirección de dos mega proyectos: el que llevó adelante entre 2003 y 2008 («Pour un espace des sciences sociales européennes», Programa «Integrating and strengthening the European Research Area»), convertido en antecedente de la inmensa gestión realizada en el marco del siguiente, desarrollado entre 2012 y 2017: el proyecto

International Cooperation in the SSH: Comparative Historical Perspectives and Future Possibilities. Un proyecto que, como vimos, se extendió mucho más allá de su fecha de cierre formal. Los problemas que instaló en diferentes disciplinas y campos nacionales motivan que hasta el presente se sigan analizando los objetos allí fabricados, más allá de haber generado una red transnacional de la que también es fruto este libro. Un libro que muestra su esfuerzo por entender el funcionamiento de los campos intelectuales y científicos más allá de los de pertenencia, por pensar el campo transnacional más allá de los típicos centros siempre estudiados y por atender a lo producido en campos periféricos cuya visibilización promueve.

Acaso sea posible encontrar aquí una nueva forma de activismo. Pero esto sería objeto de otro desarrollo argumentativo que, por el momento, detenemos aquí.[3]

Santa Fe, 30 de septiembre de 2024.

Referencias

Abbott, Andrew (1988). *The System of Professions. An Essay on the Division of Expert Labor.* The University of Chicago Press.

Bombardier, Denise; Gabriel Matzneff y Bernard Pivot (1990). Panel. Archivos INA. https://www.youtube.com/watch?v=H0LQiv7x4xs

Bourdieu, Pierre (1977). La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques. *Actes de la recherche en sciences sociales*, (13), 3–43.

Bourdieu, Pierre (1984). *Homo academicus*. Minuit.

Bourdieu, Pierre (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire.* Du Seuil.

Bourdieu, Pierre (1997). L'objectivation du sujet de l'objectivation. En Heilbron, Johan, Remi Lenoir y Gisèle Sapiro, *Pour une histoire des sciences sociales. Hommage à Pierre Bourdieu* (pp.19–23). Fayard, 2004.

3. Los textos incluidos en este volumen se publican exclusivamente con los derechos correspondientes a la edición en lengua española. La mayoría circuló previamente en otras lenguas, como se indica en el apartado «Procedencia de los textos».

Bourdieu, Pierre (2001). *Science de la science et réflexivité. Cours du Collège de France 2000–2001*. Raisons d'agir.

Bourdieu Pierre (2002). Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. *Actes de la recherche en sciences sociales*, (145), 3–8.

Brahimi, Mohamed Amine (2023). Le marché de la réforme islamique. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, (246/247), 30–53.

Casanova, Pascale (1999). *La République mondiale des lettres*. Seuil.

Combessie, Jeran–Claude (2023). D'une infraction heureuse aux règles du méthode. En Garcia Parpet, Marie–France *et al*. (Dirs.), *Bourdieu et les Amériques. Une internationale scientifique: genèse, pratiques et programme de recherche*. Éditions de l'IDHEAL. https://books.openedition.org/iheal/11161?lang=fr

Fleck, Christian; Matthias Duller y Victor Karády (Dirs.) (2019). *Shaping Human Science Disciplines. Institutional Developments in Europe and Beyond*. Palgrave Macmillan.

Fondu, Quentin (2023). L'Institut international du théâtre (1948–1967). Note sur l'internationalisation du champ théâtral. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, (246/247), 118–129.

Fowler, Bridget (2021). Writers and politics: Gisèle Sapiro's advances within the Bourdieusian sociology of the literary field. *Theory and Society*. https://doi.org/10.1007/s11186-021-09445-1

Heilbron, Johan y Gisèle Sapiro (2002). La traduction littéraire, un objet sociologique. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* (144), 3–5.

Heilbron, Johan y Gisèle Sapiro (2008). La traduction comme vecteur des échanges culturels internationaux. En Sapiro, Gisèle (Dir.), *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation* (pp. 25–44). CNRS Éditions.

Heilbron, Johan; Gustavo Sorá y Thibaud Boncourt (2018) (Dirs.). *The Social and Human Sciences in Global Power Relations*. Palgrave Macmillan.

Martínez, Ana Teresa (2013). Intelectuales de provincia: entre lo local y lo periférico. *Prismas*, (17), 169–180.

Mestci, Alihan (2023). La formation d'un sous-champ transnational de production scientifique dans la Turquie post–2016: les «académies de solidarité». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, (246/247), 12–29.

Moreno, María (2019, 13 de mayo). Sin aduana ni peaje. *Página/12*. https://www.pagina12.com.ar/193244-sin-aduana-ni-peaje

Petushkova, Daria y Alexander Bikbov (2023). La matrice d'une révolution intellectuelle: le marché des traductions en sciences humaines et sociales en Russie après 1990. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, (246/247), 66–93.

Salhi, Abdel–Illah (2001, 4 de setiembre). Un racisme chic et tendance. *Libération.* https://www.liberation.fr/tribune/2001/09/04/un-racisme-chic-et-tendance_375840/

Sapiro, Gisèle (1999). *La Guerre des écrivains (1940–1953)*. Fayard.

Sapiro, Gisèle (Dir.) (2009a). *L'espace intellectuel en Europe. De la formation des États–nations à la mondialisation (XIX^e–XXI^e siècle)*. La Découverte.

Sapiro, Gisèle (2009b). Modelos de intervención política de los intelectuales. El caso francés. *Prismas*, 15(2), 2011, 129–153. Traducción de Alejandro Dujovne. https://prismas.unq.edu.ar/OJS/index.php/Prismas/article/view/Sapiro_prismas15

Sapiro, Gisèle (Dir.) (2009c). *Les contradictions de la globalisation* éditoriale. Nouveau monde.

Sapiro, Gisèle (2010). Les traductions littéraires entre Paris et New York à l'ère de la globalisation. Informe técnico realizado en el marco de un convenio entre el CeSSP y MOTif, L'observatoire du livre et de l'écrit en Île-de-France. https://hal.science/hal-01621786/document

Sapiro, Gisèle (2011a). *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e–XXI^e siècle)*. Seuil.

Sapiro, Gisèle (2011b). Prefacio. En *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e–XXI^e siècle)*. Traducción de Analía Gerbaudo y Santiago Venturini. *El taco en la brea*, (2), 254–255. https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/article/view/4681/7107

Sapiro, Gisèle (Dir.) (2012). *Traduire la littérature et les sciences humaines. Conditions et obstacles*. Ministère de la Culture et de la Communication.

Sapiro, Gisèle (2016a). Faulkner in France, or how to introduce a peripheral unknown author in the center of the World Republic of Letters. *Journal of World Literature*, (3), 391–411.

Sapiro, Gisèle (2016b). The metamorphosis of modes of consecration in the literary field: Academies, literary prizes, festivals. *Poetics*, (59), 5–19.

Sapiro, Gisèle (2017a). Los oficios de una socióloga. Entrevista por Analía Gerbaudo y Santiago Venturini. *El taco en la brea*, (5), 456–465. https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/article/view/6642/10435

Sapiro, Gisèle (2017b). Entrevista por Gustavo Sorá y Alejandro Dujovne. En *Los intelectuales: profesionalización, politización, internacionalización* (pp. 11–23). EDUVIM.

Sapiro, Gisèle (2017c). *Las condiciones de producción y circulación de los bienes simbólicos*. Instituto Mora.

Sapiro, Gisèle (2017d). El espacio intelectual en Europa entre los siglos XIX y XX; Internacionalización de los campos intelectuales en el período de entreguerras: entre la profesionalización y la politización. En *Los intelectuales: profesionalización, politización, internacionalización* (pp. 25–48, 77–113). EDUVIM.

Sapiro, Gisèle (2018a), *Les écrivains et la politique en France. De l'affaire Dreyfus à la guerre d'Algerie.* Seuil.

Sapiro, Gisèle (2018b). What Factors Determine the International Circulation of Scholarly Books? The example of translations between English and French in the era of globalization. En Johan Heilbron, Gustavo Sorá y Thibaud Boncourt (Eds.), *The Social and Human Sciences in Global Power Relations* (pp. 59–93). Palgrave MacMillan. Traducido al español por Jaime Velázquez. *Contraportada*, (3), 2018, 6–39. https://www.calameo.com/read/00415073701c8d44b6b3d

Sapiro, Gisèle (2019). Quels facteurs favorisent la traduction des livres de sciences humaines? Le cas des traductions de l'anglais en français et du français en anglais à l'heure de la mondialisation. *Palimpsestes. Revue de traduction*, 19–42. https://doi.org/10.4000/palimpsestes.3827

Sapiro, Gisèle (2020a). *Des mots qui tuent. La responsabilité de l'intellectuel en temps de crise (1944–1945)*. Seuil.

Sapiro, Gisèle (2020b). *¿Se puede separar la obra del autor? Censura, cancelación y derecho al error*. Clave intelectual. Traducción de Violeta Garrido.

Sapiro, Gisèle (2021a). Sobre la responsabilidad editorial y las mediaciones. Entrevista por el Colectivo Vera cartonera. https://www.fhuc.unl.edu.ar/veracartonera/gisele-sapiro-conversacion-con-el-equipo-de-vera-cartonera/

Sapiro, Gisèle (2021b). *Castigar la violencia de las palabras. Los juicios a los intelectuales franceses al final de la Segunda Guerra Mundial*. Vera cartonera. https://www.fhuc.unl.edu.ar/veracartonera/catalogo/

Sapiro, Gisèle (2022a). Literature festivals: a new authority in the transnational literary field. *Journal of World Literature*, (7), 303–331.

Sapiro, Gisèle (2022b). Les sciences humaines et sociales, entre national et international : perspective socio–historique, l'exemple de la sociologie. *Socio–logos*, 16. https://journals.openedition.org/socio-logos/5888.

Sapiro, Gisèle (2023a). Una etnografía de la violencia simbólica. *El taco en la brea*, (18), 194–198. https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/article/view/13613

Sapiro, Gisèle (2023b). Du rôle de l'Association internationale de sociologie dans l'institutionalisation et la structuration de la discipline. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, (246/247), 94–117.

Sapiro, Gisèle (2023c). L'américanisation des sciences humaines et sociales françaises? Une cartographie des traductions de l'anglais, de l'allemand et de l'italien en français (2003–2013). *Biens Symboliques/Symbolic Goods*, 12. http://journals.openedition.org/bssg/3049

Sapiro, Gisèle (2023d). Literature, Knowledge and Worldview. En Stefanos Geroulanos y Gisèle Sapiro (Eds.), *The Routledge Handbook of the History and Sociology of Ideas.* (pp. 256–274). Routledge. https://shs.hal.science/halshs-04291620

Sapiro, Gisèle (2023e). Contemporary Literature in between economical Constraints and Re–Politicization. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 97 (4), 951–963. 10.1007/s41245-023-00239-0

Sapiro, Gisèle (2023f). The Symbolic Economy of the Nobel Prize in literature: how it counters or reproduces modes of domination. *Poetics*, 101. 10.1016/j.poetic.2023.101823

Sapiro, Gisèle (2023g). The metamorphoses of cultural capital in a neoliberal and multicultural era: towards a comparative approach. Review Symposium on Distinction in Australia, *Journal of sociology*, 1–8. 10.1177/14407833221146793

Sapiro, Gisèle (2023h). Une consécration paradoxale. La circulation de la sociologie bourdieusienne et son appropriation comme programme de recherche aux États–Unis. En Garcia Parpet, Marie–France *et al.* (Dirs.), *Bourdieu et les Amériques. Une internationale scientifique: genèse, pratiques et programme de recherche*. Éditions de l'IDHEAL. https://books.openedition.org/iheal/11161?lang=fr

Sapiro, Gisèle (2023i). Le décentrement épistémologique conduit–il au relativisme? En *Beyond Universalism. Partager l'universel* (pp. 57–72). Markus Messling.

Sapiro, Gisèle (2023j). Les fondements impurs de l'autonomie. *Travail, genre et sociétés*, 50(2), 187–191. https://shs.hal.science/halshs-04386752

Sapiro, Gisèle (2024a). *Qu'est-ce qu'un auteur mondial? Le champ littéraire transnational*. EHESS–Gallimard–Seuil.

Sapiro, Gisèle (2024b). De la sociologie des intellectuels à la sociologie des idées et des savoirs. *Homo Academicus, 40 ans aprés. Pourquoi et comment faire de la sociologie des intellectuels aujourd'hui?* París, CRESPPA-CESSP, EHESS, 29 y 30 de mayo.

Sapiro, Gisèle (2024c). Intellectuals in Exile: Toward a Comparative Approach to the Conditions of Creativity and Unequal Opportunities. En Laborier, Pascale; Leyla Dakhli y Frank Wolff (Eds.), *Scholars at Risk: History and Politics of the Protection of Endangered Scholars* (pp. 313–332). Springer.

Sapiro, Gisèle y Hélène Seiler–Juilleret (2016). Disseminating the Social Sciences and Humanities. Informe INTERCO SSH. https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01659501

Sapiro, Gisèle y Cécile Rabot (2017). *Profession? Écrivain*. CNRS Éditions.

Sapiro, Gisèle; Tristan Leperlier y Amihe Brahimi (2018). Qu'est-ce qu'un champ intellectuel transnational? *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, (224), 4–11.

Sapiro, Gisèle; Eric Brun y Clarisse Fordant (2019). The Rise of the Social Sciences and Humanities in France: Institutionalization, Professionalization, and Autonomization. En Christian Fleck, Matthias Duller y Victor Karády (Eds.), *Shaping Human Science Disciplines. Socio–Historical Studies of the Social and Human Sciences* (pp. 25–68). Palgrave Macmillan.

Sapiro, Gisèle; Marco Santoro y Patrick Baert (Dirs.) (2020). *Ideas on the move in the Social Sciences and the Humanities. The International Circulation of Paradigms and Theorists*. Palgrave/Macmillan.

Sapiro, Gisele y Olivier Godechot (2021, 8 de marzo). Inclusive : une autre écriture est possible. *L'Obs*. https://www.nouvelobs.com/bibliobs/20210308.OBS41110/inclusive-une-autre-ecriture-est-possible.html

Sapiro, Gisèle y Quentin Fondu (2023). Pour un internationalisme méthodique. Stratégies individuelles et collectives à l'international. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, (246/247), 4–11.

Sorá, Gustavo (2021). Sobre Gisèle Sapiro. *Las condiciones de producción y circulación de los bienes simbólicos. Historia mexicana,* (70), 1572–1577. https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/3934

Toury, Gideon (1995). *Los estudios descriptivos de la traducción y más allá. Metodología de investigación en estudios de traducción*. Cátedra, 2004. Traducción de Rosa Rabadán y Raquel Merino.

Velázquez Gusmán, Mónica (2023). *Bolivia, ¿dónde está eso?* Vera cartonera. https://www.fhuc.unl.edu.ar/veracartonera/catalogo/

Wimmer, Andreas y Nina Glick Schiller (2003). Methodological Nationalism, the Social Sciences, and the Study of Migration: An Essay in Historical Epistemology. *The International Migration Review*, 37(3), 576–610.

Traducción de
Analía Gerbaudo y
Santiago Venturini

La razón literaria. El campo literario francés durante la Ocupación, 1940–1944

> Ya llevo varias semanas pensando acerca de esa verdadera enfermedad de la «gente de letras» que no concibe la posibilidad de callarse y para quienes no publicar equivale a una suerte de aniquilación.
>
> MICHEL LEIRIS, *Diario*, 16 de febrero de 1941

Durante la crisis de identidad nacional que atravesó la Francia ocupada, la literatura fue un objeto de disputa para las fuerzas en pugna:[1] para la legitimación de una colaboración franco–alemana en el marco de la ideología «europea» nazi, para la legitimación del régimen de Vichy y librado a sentar su legalidad, para los contestatarios de esa legalidad, desde la resistencia interior —en especial, el Partido Comunista— a la Francia libre. Sometido a la máquina doblemente coercitiva del nazismo y del régimen de Vichy, librado a las diferentes operaciones de captación, el campo literario se vio privado de las condiciones que le aseguraban una autonomía relativa.[2] Ahora bien, a pesar de su desestructuración objetiva, intensificada por la confusión que atravesó las representaciones de los escritores durante aquellos tiempos

1. Esto es así aun cuando, desde la perspectiva alemana, la apuesta cultural podría parecer insignificante teniendo en cuenta la apuesta económica a la cual sirvió de fachada como lo demuestra Laurence Bertrand Dorléac (1993) respecto de las obras de arte.

2. Sobre la autonomía relativa del campo literario, ver Bourdieu (1992:302 y ss.).

de crisis nacional y, a pesar del estado heterónomo de su infraestructura, subsistió una forma de autonomía relativa en el modo de funcionamiento de este espacio fraccionado. Subsistió en el hecho de que, exiliados o vedettes del selecto París colaboracionista, clandestinos o consejeros del príncipe, politizados o estetas, silenciosos o locuaces, los escritores continuaron dialogando, polemizando, posicionándose unos en relación con otros, más allá de las fronteras geográficas, políticas y legales. La autonomía subsistió, una vez más, en el hecho de que la crisis exacerbó, cuando no las extenuó, las divisiones preexistentes que obedecían más a la historia del campo que a la coyuntura. Finalmente, la autonomía subsistió en el hecho de que no fue posible dar cuenta de actitudes políticas sin exponer las apuestas y los principios de polarización literarios subyacentes.

Personaje público, el escritor fue llevado por su misma práctica a desplazarse hacia el campo de producción ideológica. Si la oposición entre el modelo del «arte por el arte» y el del «profetismo» de corte político es una constante estructural del campo literario francés, al menos desde el caso Dreyfus, el compromiso político es una práctica legítima en un universo donde, para existir, es necesario distinguirse (Bourdieu, 1991:24).[3] La dificultad que se tiene para captar la relación de los escritores con la política se debe tanto a la mediación del campo literario como a la especificidad del «oficio». Así, por ejemplo, la imbricación tan particular entre la esfera de lo público y la de lo privado en esta actividad donde los asuntos más íntimos (como el amor) cobran dominio público está sin dudas en el origen de la propensión de los escritores a transformar sus pasiones en causas universales. Este dato esencial los vuelve una población particularmente pertinente para estudiar las lógicas no políticas puestas en juego en las tomas de posición políticas de los intelectuales en general.

3. Sobre la génesis de la oposición entre el «arte por el arte» y el «profetismo» alrededor del caso Dreyfus, con el incremento numérico de la población de escritores y la ampliación de la competencia, ver Charle (1979:148 y ss.; 1990:97 y ss.).

Los efectos de la politización

Una situación de crisis nacional como la Ocupación, donde la política pesa más que de costumbre, *a fortiori*, sobre los profesionales de la pluma, constituye un caso ideal–típico para estudiar la relación de los escritores con la política como consecuencia del aumento de la coerción que se ejerce sobre las decisiones. Sin embargo, si las modalidades del compromiso de los escritores son en ese caso más legibles, la imbricación de las lógicas literaria y política se vuelve más «transparente» y, a la vez, más difícil de desenredar. Se trata de una imbricación más transparente porque, como señala Max Weber, «en tiempos de crisis, la competencia tácitamente reglamentada se convierte en una lucha por la supresión simbólica e incluso física del adversario» (Weber, 1956:38–39). Es lo que expresa, desde un punto de vista «autóctono», Georges Duhamel acerca de la crisis de los años cuarenta:

> Apenas me atrevo a confesar que las rivalidades literarias siempre me habían parecido algo inofensivo porque gozan de una emocionalidad natural: se arreglan públicamente a golpes de pluma y a ríos de tinta. Tuve que llegar hasta el caos actual donde la política se manifiesta por doquier en la literatura para encontrar enemigos allí donde me empeñaba en ver solo interlocutores. (1944:63)

Además, se trata de una imbricación más difícil de desenredar debido a dos motivos: la sobrepolitización que le confiere a las prácticas de los agentes una significación política independientemente del sentido subjetivamente pretendido[4] y la pérdida de referencias debida a la conmoción social. La significación política que pueden revestir objetivamente las actitudes más apolíticas está directamente relacionada con las transformaciones de las condiciones de producción, con la subordinación global del campo económico al campo político y con el sometimiento específico de las instancias de difusión cultural al doble aparato de coerción nazi y vichysta mediante el ostracismo, la represión, la censura (política y moral), el control de la distribución del papel, la atribución de un número de autorización, etc.

4. Esa es la razón por la cual, incluso en nuestros días, las actitudes de los escritores durante la Ocupación son consideradas, en general, desde un punto de vista estrictamente político.

Recordemos, brevemente, los hechos: mientras que en la zona Sur el régimen de Vichy intentó imponer un programa estético y moral conforme a la ideología de la «revolución nacional» (Faure, 1989; Rioux, 1990), en la zona ocupada la vuelta de las actividades de las editoriales durante el otoño de 1940 estuvo condicionada por un convenio de censura de la Propaganda Staffel que firmó el sindicato de editores (el sindicato publicó además la lista «Otto» de obras prohibidas por las autoridades alemanas). La Propaganda Staffel estableció una «Lista de literatura para promoción» e incitó a los editores a formar parte de esas acciones a través de la publicación de obras colaboracionistas y de la coedición del catálogo «Miroir de livres, 1941–1942».[5] Tanto quienes hacían difusión como los autores podían obtener grandes beneficios a partir de una colaboración activa. Por ejemplo, *Les décombres* de Lucien Rebatet, publicado por Dënoel en 1942 con una tirada de 65 000 ejemplares, le aportaron al autor 500 000 francos, es decir, dos veces sus ingresos anuales (Belot, 1991:7). Pero los órganos de propaganda alemana, en su afán de normalizar la vida cultural francesa (dándole a Vichy, por ejemplo, el rol de censor moral), tienen además por objetivo la eficiencia simbólica de las empresas. Es conocida la famosa declaración que, inspirada en una frase de Paul Bourget, habría hecho al llegar a París el embajador Otto Abetz, conocedor de la cultura francesa: «Sólo conozco tres poderes en Francia: el banco, los comunistas y *La Nouvelle Revue Française*», así como la negociación que inició a fines de agosto de 1940 para hacer reaparecer la prestigiosa revista bajo la dirección de su amigo Pierre Drieu La Rochelle.[6] Este intento de captación de la instancia que, en el período de entreguerras, había encarnado hasta el más alto grado las exigencias del «arte por el arte», acentuó aún más la confusión entre el campo de producción restringida y el campo de gran producción[7] engendrada por la sumisión de estos dos polos a una lógica política y produjo entre los autores la pérdida de referencias.

5. Catorce editores franceses coeditaron este catálogo. Sobre las acciones de propaganda alemana, ver Loiseaux (1984); sobre las sucesivas listas de prohibición, la censura y los intentos de control de la edición, ver Fouché (1987).

6. Cita extraída de *Cahiers de Libération* 1, 1 de septiembre de 1943, reproducida en Simonin (1994a:63); ver también Hebey (1992:13 y ss.), Fouché (1987:61 y ss.).

7. Para la génesis de esta oposición, ver Bourdieu (1992:189 y ss.).

Para comprender el alcance de tal intento de captación es necesario recordar que, en el período de entreguerras, *La Nouvelle Revue Française* había acumulado un capital simbólico tal que concentraba, e incluso encarnaba ella misma, las propiedades del campo de producción restringida: bastión del «arte por el arte», había impuesto un modelo de rigor estético claramente opuesto tanto al «buen gusto» mundano como a la ausencia de estilización o a la «vulgaridad» de la novela popular. La revista había sabido integrar las innovaciones de la vanguardia surrealista logrando comprometer de modo duradero (no sin complicaciones) a varios de sus miembros más prominentes como Louis Aragon, Paul Éluard, o en el caso de la segunda generación, Raymond Queneau y Michel Leiris; de la misma forma había sumado, por ejemplo, a uno de los representantes más depurados de la línea «regionalista», entonces muy en boga (Henry Pourrat). La preocupación primordial de su director, Jean Paulhan, era el estilo, incluso cuando en el momento de politización del campo literario, durante los años treinta, *La Nouvelle Revue Française*, rápida para adaptarse, albergó debates de orden político y de perspectivas tan encontradas como el marxismo y el socialismo fascista gracias a un arte del equilibrio del que Paulhan se convirtió en un maestro (a pesar de la inclinación, tanto de la revista como de su director, por el antifascismo que corroborará una toma de posición decididamente anti–muniquesa) (cf. Kohn–Étiemble, 1975; Cornik, 1995).

Aunque desde cierto punto de vista no sea total el desdibujamiento de la oposición entre el campo de producción restringida y el campo de gran producción luego de la toma de *La Nouvelle Revue Française* (como lo demuestra la actitud reverente de Ramon Fernandez que nunca inyectará en la revista la tonalidad virulenta de los artículos políticos que diseminó en la prensa colaboracionista por la misma época [Hebey, 1992:329]), la confusión en las representaciones puede ilustrarse con el caso del semanario *Comœdia* que reapareció a partir de junio de 1941 bajo la dirección de René Delange y en el que colaboraron, no obstante, autores comprometidos con la resistencia literaria como Jean Paulhan o Jean Paul Sartre. El rol extraoficial que jugó Jean Paulhan en las páginas culturales dirigidas por su amigo Marcel Arland orientando a los autores hizo que *Comœdia* apareciera como un relevo de *La Nouvelle Revue Française* de la que había sido desafectado desde la designación de Drieu La Rochelle. Para el mismo Paulhan, *Comœdia* mantuvo como un lugar de publicación legítimo hasta el final. Sin embargo, como lo ha mostrado Olivier Gouranton, *Comœdia* había vuelto a aparecer bajo el control directo del Instituto alemán, garantizando los objetivos «europeos» del periódico y figuró, durante un

tiempo, entre las once revistas que las autoridades alemanas privilegiaron en el plan de asignación de papel (Gouranton, 1992). Es decir que las lógicas exotéricas —ideológica, para las autoridades; económica, para el director del semanario y tal vez, como lo sugiere Olivier Gouranton, para el ocupante— a las cuales estaba sometida esta publicación no pueden sino situarla en el polo de gran producción.

La división geográfica amplificó esta desestructuración del campo literario. El éxodo de numerosos escritores parisinos a la zona no ocupada o al extranjero, la reconstrucción de espacios de producción cultural dotados de estructuras de difusión propias (en Estados Unidos, en Londres, en Argelia, en Suiza) unos más independientes que otros, en apariencia, a pesar de la prohibición de circulación de libros y periódicos que, en el hexágono se levantará recién luego de la invasión de la zona Sur, en noviembre de 1942), en síntesis, la pérdida de la centralización geográfica que fue una de las condiciones de autonomización del campo literario francés, acentuó la transformación de las categorías de percepción de los escritores. La dispersión redobló el efecto de histéresis que hizo percibir el espacio de los posibles en función de la estructura del campo de la preguerra. Si se toma en cuenta la reestructuración de las alianzas y de las estrategias de adhesión que provocaron la redefinición de las apuestas y la radicalización de las oposiciones, estos ajustes se efectuaron, en un primer momento, con relación a referencias pertinentes según el estado anterior del campo. Las vacilaciones dan cuenta de este efecto de inercia: ¿había que publicar o no en *La Nouvelle Revue Française* de Drieu la Rochelle?, se preguntaban los escritores. Desde André Gide que no tardó en retirarse hasta Eugène Guillevic que, al verse por fin incluido en ese lugar santificado, dio «el mal paso» («Yo también hice algo que no estuvo bien: publiqué en *La Nouvelle Revue Française* de Drieu la Rochelle»,[8] dijo medio siglo más tarde, sin que se lo interrogara

8. Entrevista personal con Eugène Guillevic, 1 de julio de 1991. Ver también este pasaje tomado de su conversación con Jean Raymond: «Antes de la guerra le había dado unos poemas a Paulhan que los había rechazado —según él, carecían de "presencia"—; después, durante la guerra, conocí a Marcel Arland (...). Durante el armisticio le mostré algunos poemas y él me alentó a preparar *Terrraqué*... Luego, fue por él que entré a Gallimard... Al principio no funcionó... Paulhan nunca fue muy cálido... Pero el sostén más sorprendente, el más inesperado, fue Drieu la Rochelle. (...). Éramos hermanos-enemigos» (Guillevic y Raymond, 1982:42).

sobre la cuestión) pasando por François Mauriac que «se había alegrado demasiado por su reaparición y que había felicitado a Drieu antes de haberla leído» («Pero ese primer número es todo lo opuesto de lo que esperaba: un lugar puro, la cumbre de la poesía, de las letras puras, de las ideas... No obstante, tengo una pequeña debilidad por esta revista»).[9]

El alejamiento consolida también el reino del rumor, del chisme, de la charlatanería y de la maledicencia que, de forma lúdica o polémica, son los vectores esenciales de la regulación de las relaciones de fuerza en este universo simbólico poco codificado donde las relaciones objetivas nacen, en parte, por un juego de asignación de posiciones a través de las sanciones formales (la crítica) o informales («fulano de tal» o «se dice de usted») que contribuyen a forjar la imagen pública del escritor. Basta con evocar los rumores que convirtieron a Louis Aragon en el vocero del nuevo régimen de Vichy: «Sinceramente, no me veo cerca del discípulo de Déroulède, el nuevo Lavedan, el libertino que se acuesta con Juana de Arco», respondió André Breton, refugiado en Estados Unidos, a Pascal Pia cuando este le solicitó una colaboración para la revista *Prométhée* que planeaba fundar en la zona Sur con la participación de Aragon.[10]

Desestructuración, dispersión, crisis de representaciones: numerosos factores que debilitan los mecanismos de resistencia del campo literario frente a la pérdida de autonomía. Pero los intentos de captación del patrimonio cultural francés a los que se abocaron los nuevos poderes, alemanes o vichystas, no habrían sido tan eficaces si no se hubieran topado con los intereses tan diversos de toda una fracción del campo literario (desde la lógica de supervivencia hasta el recurso a los poderes para revertir las relaciones de fuerza constitutivas del campo de la preguerra). Intereses competitivos, además, según se pase de los defensores de la «Revolución nacional» a los aduladores del colaboracionismo a ultranza, menos fraccionados por la división en dos zonas de lo que podría pensarse. El funcionamiento de las instancias de consagración constituye un buen ejemplo, a la vez, de los factores heterónomos que operan en el campo y de los espacios de

9. Carta de François Mauriac a Georges Duhamel, 18 de diciembre de 1940 (Mauriac, 1989:202–203).
10. Citado por Pascal Pia, carta a Louis Parrot, 16 de enero de 1941 (Scheler, 1982:53–54).

negociación y de regulación entre intereses diferenciados (tanto de los poderes como de diversas fracciones del campo literario).

El rol de las instancias de consagración

El ajuste prácticamente espontáneo[11] de las instancias de consagración a los nuevos valores promovidos por el régimen de Vichy, como el acuerdo preferencial con la política cultural alemana cuando se trató de los premios literarios más parisinos como el *Goncourt* y el *Renaudot* (los premios *Interallié* y *Fémina* habían suspendido sus actividades), ilustra este proceso de importación de lógicas heterónomas. Instancias bisagra entre el campo de producción restringida y el campo de gran producción, atrapadas entre las presiones mediáticas, editoriales y —debido a su posición cuasi oficial— gubernamentales, los jurados literarios tuvieron la difícil tarea de conciliar las expectativas del régimen de Vichy con las de una prensa colaboracionista parisina que exponía cada vez con mayor frecuencia su distancia, e incluso su hostilidad, hacia un «Estado francés» que consideraba muy poco revolucionario. La solución de compromiso que adoptaron al recompensar a los autores que representaban los denominadores comunes, la anglofobia y el «retorno a la tierra», insinúa el rol mediador y regulador que jugaron estas instancias en el plano cultural entre Vichy y la capital.

En 1941, Paul Mousset recibió el premio Renaudot por *Quand le temps travaillait pour nous*, novela de guerra que avalaba las tesis anglófobas de Vichy. Inmediatamente traducida al alemán, esta obra colocará a su autor entre los escritores activamente apoyados por la Propaganda (Loiseaux, 1984:111). Con un carácter más oficial, la Academia Goncourt decidió «mostrar el camino a seguir hacia un enderezamiento moral común», tal como lo anunciaba su presidente (Jeune, 1941). Esta vía fue la del «retorno a la tierra» tan exaltada por la «Revolución nacional» que no pudo sino estar en concordancia con la vocación agrícola que, en una Europa nazi, la

11. Sobre el concepto de «ajuste» colectivo según el principio de orquestación sin director y sobre la aplicación de la concepción leibniziana de la «armonía preestablecida» al hecho social, ver Bourdieu (1980:98–99).

Alemania conquistadora le asignó a Francia. Contraviniendo las tradiciones de la Academia Goncourt, el escritor regionalista Henri Pourrat, galardonado por *Vent de mars*, era una figura ya ampliamente consagrada. A sus 60 años ganó, también en 1941, el premio Muteau de la Academia francesa por *L'homme à la bêche*. El premio Goncourt que le valió una ceremonia de homenaje patrocinada por el Mariscal con la presencia del ministro de agricultura y de autoridades regionales (Faure, 1982:8) fue la garantía literaria para su promoción como «intelectual orgánico» del régimen de Vichy. Pourrat cumplirá este rol con la publicación de *Paysan français* (1941), *Chef français* (1942) y con su designación como miembro del jurado literario «Sully–Olivier de Serre», premio fundado en 1942 por el ministro de agricultura con el patrocinio de Pétain donde también tendrá su lugar Joseph de Pesquidoux, representante del regionalismo en la Academia francesa (Thiesse, 1991:280; Faure, 1983). ¿La Academia Goncourt había sido directamente presionada por el gobierno de Vichy para premiar a un escritor que «predicaba el retorno a la tierra» como lo sugiere Jean Galtier–Boissière (1944)? No estamos en condiciones de validar esta interpretación, más allá de que la proximidad del líder electoral del jurado Goncourt, René Benjamin, con el jefe de Estado haya jugado a su favor. En 1942 la Academia Goncourt elegirá, bajo la protección de Léon Daudet, a otro escritor ruralista, el conde Jean de La Varende, uno de los autores más difundidos de la época (uno de los once escritores traducidos en Alemania entre 1941 y 1943).

Toda una fracción de la Academia francesa se esforzó por asegurar también ese rol mediador. En 1941, durante la sesión anual de las cinco academias, el discurso pronunciado por Abel Hermant, «La provincia y los provincialismos», respondió la pregunta que el proyecto de la «Revolución nacional» no podía evitar plantear dado que encarnaba la unificación cultural y lingüística de Francia. El resurgimiento de las provincias no pondrá en cuestión la centralización cultural y política francesa.[12]

12. Una de las ambigüedades del régimen de Vichy fue haber legitimado la concentración de poder generando la ilusión de una descentralización cultural: «Teóricamente, el fortalecimiento de la autoridad en la cúspide debía ir acompañada de una desconcentración en los niveles regional y local; de hecho, se consolidó el poder de los prefectos y se instituyeron prefectos regionales e intendentes encargados del orden público y del abastecimiento» (Azéma, 1979:98).

> Si, gracias a nuestro continuo vaivén, hasta las diferencias de pronunciación no son más que un recuerdo, hace ya tiempo que, con más razón, las provincias no tienen más una ortografía particularista. De todas formas, la unidad francesa se conquistó y se mantendrá. Por lo tanto podemos, sin temor, resucitar a las provincias o devolverles su nombre a los grupos de departamentos: no hay ningún riesgo de que los vascos, por ejemplo, lo aprovechen para empezar a hablar francés tal como un dicho impertinente sostiene que hablan español. (Hermant, 1941:84)

No obstante, en contraste con los jurados literarios que, para sobrevivir, se ajustaron a la ideología dominante del momento —no sin provocar escandalosas escisiones internas, como en el caso de la Academia Goncourt— la afinidad de ese cuerpo constituido que es la Academia francesa con el régimen de Vichy provino de una «armonía preestablecida».[13] «En verdad, la Academia francesa ha sido, entre 1918 y 1940, uno de los lugares donde se definió nuestro destino», afirmó más tarde François Mauriac.[14] En 1938 incorporó al líder de Acción francesa, Charles Maurras, logrando reconciliar, vía esta elección, al «nacionalismo integral» con el Vaticano. Se legitimaba así una síntesis ideológica que alimentará el proyecto de «Revolución nacional»: el maurrasismo y la doctrina social de la Iglesia constituían los dos principales repertorios de esquemas de donde se extraían los temas (Guillon, 1992:174).

> Durante los años treinta la politización del campo literario y el ascenso del Frente Popular habían contribuido a cristalizar la alianza de la derecha conservadora de la Academia con la extrema derecha de Acción francesa. Charles Maurras, cuya incorporación se había visto demorada por la condena pontificia del «nacionalismo integral» en 1926, fue elegido en 1938, en primera vuelta, por veinte votos sobre treinta y seis votantes. La elección de notables maurrasianos que lo habían precedido (Jacques Bainville, André Bellessort y Claude Farrère en 1935), la movilización de la «derecha académica» en favor de la agresión mussoliniana en Etiopía y luego en

13. Para una comparación de las actitudes de la Academia francesa y la Academia Goncourt durante la Ocupación y la Liberación, ver Sapiro (1992:151–197).

14. «Historie politique de l'Académie française» en Touzot (1985:406).

favor del franquismo,[15] confirman el carácter propiamente político de esta elección. La Academia hizo sus planteos ante la Santa Sede para obtener el aval de Pío XI respecto de la incorporación de Maurras. Henry Bordeaux, principal artífice de la elección, fue uno de sus emisarios (Bordeaux, 1966:126). Dejando en claro su reticencia, el pontífice había reconocido que la elección estaba desprovista de significación religiosa. Esta gestión se inscribió en un trabajo colectivo de acercamiento entre Acción francesa y Roma emprendido en 1937 tanto por los «inmortales» (entre ellos el historiador católico Georges Goyau) como por algunos miembros de la jerarquía eclesiástica francesa como el padre Gillet que, finalmente, logró su cometido en julio de 1939 con el levantamiento de las sanciones de Roma contra el «nacionalismo integral» luego de que el cardenal Pacelli sucediera a Pío XI. (Laudouze, 1989:167–173; Weber, 1962:281–284)

La Academia fue uno de los lugares de reclutamiento de las élites políticas e intelectuales del régimen de Vichy, desde las promociones y nombramientos en el campo político, comenzando por el mismo Pétain, Weygand, Léon Bérard, los escritores Abel Bonnard (nombrado ministro de Educación nacional en 1942) y Joseph de Pesquidoux (miembro del Consejo nacional instituido por Vichy en enero de 1941 del que formaba parte también Abel Bonnard) hasta los consejeros del príncipe (Charles Maurras), ideólogos del régimen,[16] intelectuales simpatizantes que participaban del balance de la «decadencia» de la sociedad francesa de preguerra y de la denuncia de los «malos pastores» según los términos de Claude Farrère (1941), para hacer

15. Doce académicos (entre ellos, once escritores) firmaron el «Manifiesto de los intelectuales franceses por la defensa de Occidente» que se oponía a las sanciones contra la Italia fascista, publicado simultáneamente en *Le Journal des débats* y en *Le Temps* el 4 de octubre de 1935 (el 5 de octubre aparecieron nuevas firmas en ambos periódicos); nueve académicos (entre ellos, cinco escritores) firmaron el «Manifiesto de los intelectuales españoles», manifiesto pro–franquista publicado en *Occident. Le bimensuel franco–espagnol* el 10 de diciembre de 1937 (ver también la lista de firmantes del 25 de diciembre de 1937 y del 10 de enero de 1938). Los textos de los dos manifiestos se reproducen en Sirinelli (1990:93–94; 107–108).

16. Basta con mirar el álbum de los *Nouveaux Destins de l'Intelligence Française* publicado en 1942 bajo los auspicios de la secretaría de información en respuesta al pedido del Mariscal de ver agrupada la obra de recuperación de la «Francia del Espíritu» en el que colaboraron, entre otros, tres «inmortales» (Charles Maurras, Louis Madelin y el duque de Broglie); fue reeditado al año siguiente con el título *La France de l'esprit 1940–1943. Enquête sur les nouveaux destins de l'intelligence française.* París: Sequana, 1943.

sobresalir a los nuevos líderes y, en particular, al «hombre providencial designado para el bienestar de nuestro país» según la expresión de Henry Bordeaux (1941). Si la mayoría vichysta de la asamblea mantuvo su reserva frente al colaboracionismo parisino que se topó con un nacionalismo nutrido de germanofobia, algunos académicos como Abel Bonnard, Abel Hermant o Pierre Benoit van a distinguirse por su rol de mediadores entre París y Vichy: el octogenario cardenal Baudrillart, rector del Instituto católico, sermoneaba a las «almas de una sensibilidad enfermiza» que rechazaban las palabras «cooperación» y «colaboración» pronunciadas por el Mariscal (Baudrillart, 1942:14).[17]

Sin embargo, a diferencia de la posición oficial que, por ejemplo, tomó a favor del régimen la Academia de ciencias morales y políticas, la Academia francesa adoptó como institución una actitud mucho más expectante. Esta actitud obedeció a la falta de quórum debido a la dispersión de sus miembros (solo entre doce y catorce miembros siguieron las sesiones) y a las luchas libradas por una fracción minoritaria hostil al régimen contra las fracciones pétainista y/o colaboracionista de la asamblea.

> Una moción de votos oficiales al Mariscal propuesta a comienzos del mes de noviembre de 1940 por el secretario perpetuo André Bellessort, el cardenal Baudrillart y Abel Bonnard fue desestimada gracias a los argumentos matizados de Paul Valéry, apoyado por Georges Duhamel. En la sesión siguiente, a raíz de una intervención de Pierre Benoit, Henry Bordeaux es designado como el encargado de presentar personalmente los agradecimientos y los homenajes de la asamblea al jefe del «Estado francés». En la carta que le escribe a Pétain no se priva de mencionar la «frialdad de algunos de nuestros cofrades» y de mencionarle a sus fieles de la calle Conti. (Bordeaux, 1970:89)

La designación, en 1942, de Georges Duhamel como secretario perpetuo provisorio en reemplazo de André Bellessort marcó un giro en las relaciones de fuerza internas a favor de esa minoría herética. Giro que tendrá efectos manifiestos en las actividades de la Academia. Con el apoyo, especialmente

17. Texto de la declaración hecha por el cardenal Baudrillart a la agencia Inter–France el 12 de noviembre de 1940, precedida por un homenaje de Abel Bonnard, París, Imp. Guillemot y de Lamothe, 1942:14.

de Valéry y de Mauriac, Duhamel otorgará premios (léase: medios de subsistencia) a escritores comprometidos con la resistencia literaria y con acciones subversivas: en 1942, Jean Blanzat ganó el Gran Premio de novela; Jean Paulhan y la revista semi–legal *Poésie 42* fueron recompensados; en 1943 el Gran Premio de literatura fue para Jean Prévost mientras que Luc Estang y *Les Cahiers du Sud* obtuvieron un premio de poesía.

El fundamento de estas luchas internas entre los «oblatos» de la Academia, aquellos que le deben su posición a la institución, y los «heréticos» que pueden transgredir los mandatos inscriptos en su pertenencia académica ya que no dependen de esa única forma de reconocimiento literario, debe buscarse en la refracción (según la propia lógica de la institución) de las oposiciones que estructuran el campo literario. Es sobre todo la oposición entre un polo de producción restringida y un polo de gran producción, que desarrollaremos a continuación, la que subyace a estos enfrentamientos.

Recapitulemos. La sobrepolitización tiene un efecto inmediato sobre las apuestas literarias. La situación de crisis facilita la promoción de los escritores más predispuestos a responder a la demanda externa, en favor, no solo de las incitaciones directas de los poderes sino también de factores de heteronomía estructural que vehiculizan las instancias propias del campo —instancias de difusión y de consagración— en tanto lugares de transacción entre los intereses económicos, políticos y literarios (Viala, 1988:66). Esto no impide que, como es posible advertir, el proceso de pérdida de autonomía del campo se produzca desde el interior según mecanismos específicos y que las luchas políticas sean retraducidas según principios de división que no tienen solo a la política como motivación. Es por esto que las luchas que atraviesan el campo literario y que se refractan en casi todas sus instancias (la Academia francesa, la Academia Goncourt, *La Nouvelle Revue Française*) son, ante todo, luchas por la subversión de las relaciones de fuerza anteriores que reenvían a divisiones preexistentes.

La redefinición de las apuestas

La subordinación de las apuestas literarias a las apuestas políticas tuvo, como primer efecto, el desencadenamiento de luchas internas por la imposición

de una concepción moralizante de la literatura en consonancia con la cantinela del «enderezamiento moral» afín a la nueva ideología dominante de la «Revolución nacional» promovida por el régimen de Vichy. La primera manifestación de estas luchas, la polémica que André Rousseaux ha bautizado «la querella de los malos maestros», sigue de cerca el advenimiento del «Estado francés» y alude a la parte de responsabilidad de la literatura francesa de entre guerras en la derrota.[18]

Fue Guy de Pourtalès quien lanzó el debate en *Le Journal de Genève* a fines de julio de 1940. Retomando las declaraciones del mariscal Pétain sobre las carencias de la República que habrían conducido al desastre, acusó a los intelectuales de haber ejercido una «influencia terrible» sobre la juventud y apeló a castigar a los responsables, «pesimistas, derrotistas, inmorales y *corydons*» (de Pourtalès, 1940). Es decir, la coyuntura de crisis y la revolución conservadora brindaron a los adversarios la oportunidad para destronar a la vanguardia consagrada durante el período de entreguerras, en especial a *La Nouvelle Revue Française* y a su mascarón de proa, André Gide, al que alude la cita. En el origen del amplio eco que encontraron estos ataques provenientes de la periferia está sin duda la necesidad de redefinición explícita de posiciones en un período de trastocamiento de referencias.[19] Confinada, en un principio, a la zona Sur,[20] la polémica ganará pronto la prensa parisina y ocupará el centro de la escena literaria hasta 1942.

Los detractores de la literatura de entreguerras le reprocharon su espíritu individualista, su amoralidad estetizante, su decadencia. Así, al defender el vínculo entre literatura y moral, Henry Bordeaux acusó a los «detractores del Bien que buscan en vano resguardarse detrás de lo Verdadero que les

18. Retomamos aquí solo los términos esenciales de una polémica que ha sido meticulosamente analizada por Wolfgang Babilas (1989).

19. Guy de Pourtalès estaba lejos de ser un desconocido en el mundo de las letras: descendiente de una familia de hugonotes cevenoles refugiados en Neuchâtel después de la derogación del Edicto de Nantes, hijo del conde Hermann de Pourtalès, oficial al servicio del rey de Prusia, Guy de Pourtalès (1881–1941), adoptó a Francia como «patria espiritual» tras la muerte de su padre y exigió que se le concedieran sus derechos como ciudadano francés. Desde 1922 fue un autor de *La Nouvelle Revue Française*.

20. El debate se materializó en dos encuestas: la gran encuesta del *Figaro littéraire* sobre «¿Cuál será la literatura de mañana?» que se difundió entre el 21 de agosto y el 30 de noviembre de 1940 y la que lanzó el semanario *Gringoire* en enero de 1941: «¿Tiene la literatura parte de responsabilidad en nuestro desastre?».

propone la infinita diversidad de las decadencias humanas» y expresó el deseo de que la literatura cumpliera su rol en el «enderezamiento» de Francia (Bordeaux, 1940:252–255). Según Henry Massis, «el artista que pretenda mantener las leyes de la belleza y manifestar un pensamiento negador de las demás leyes altera el orden profundo de las cosas» (1941:131). Frente a esto, los defensores de los «malos maestros» rechazaron el principio de evaluación de la obra en función de su rol social o moral, negaron la influencia de la literatura sobre la realidad social y política (la literatura no es más que una herramienta de toma de conciencia de las realidades que refracta) y subrayaron la importancia del período de entreguerras en la historia literaria francesa. En síntesis, contra los moralistas, invocaron los valores del «arte por el arte». «Sin libertad no hay arte. No somos proveedores», proclamaba Francis Carco.[21] «¿Enderezar la literatura? ¿Por qué? ¿Estaba torcida?», ironizó Roland Dorgelès.[22] Y André Gide, blanco privilegiado de todos los ataques, hizo una demostración por el absurdo: «De tanto comprometer a la literatura, esos que hoy acusan a la nuestra estarían prestos a creer en la superioridad de la de cualquier nación victoriosa».[23]

El debate, representativo de la asimilación confusa entre categorías de percepción literarias y categorías de percepción políticas, manifiesta la retraducción de las apuestas políticas en términos literarios y lo que le debe a la historia misma del campo literario. De este modo, se reavivaron antiguas disputas como la infatigable campaña que llevó a cabo Henri Massis contra André Gide en los años veinte y cuyos términos retomó en *Les Idées restent*, publicado en 1941: ese Gide demoníaco que «busca romper la lógica y arruinar la concepción occidental del hombre solo para escapar del riesgo del pensamiento y de la acción» desentendiéndose respecto de que «su obra perturba a los demás, engendra la pestilencia» (Massis, 1941:164, 173–174).

Las tomas de posición estética en la querella en torno de los malos maestros anunciaban, en gran medida, las actitudes a la vez literarias y políticas que serán adoptadas posteriormente. Revelaban también la reorganización de las alianzas provocadas por la situación de crisis: al colocar a los agentes

21. Respuesta a la encuesta de *Le Figaro* del 26 de octubre de 1940.
22. Respuesta a la encuesta de *Le Figaro* del 9 de noviembre de 1940.
23. Respuesta a la encuesta de *Le Figaro* del 12 de octubre de 1940.

más próximos de la Colaboración o del régimen de Vichy del lado de los acusadores, en un mismo movimiento hacían de los defensores del «arte por el arte» —por un efecto de repulsión y según la lógica de restricción de las elecciones en situaciones de crisis— los aliados objetivos (y efectivos) de aquellos que pronto comprometerán sus plumas al servicio de la patria en el marco de la resistencia literaria.

Aunque solo reactiva una oposición tradicional ajustada a las circunstancias del momento, y obedece a las reglas del juego corrientes del campo, esta querella se inscribía en las nuevas condiciones de producción sometidas al doble aparato de coerción nazi y vichysta. En esta coyuntura, la apelación de Guy de Pourtalès a castigar a los «responsables» dejaba de ser una simple figura retórica. En este debate los «moralistas» van a transformarse —a pesar de ser desacreditados por la más joven de las fracciones profacistas—[24] en los aliados objetivos de los extremistas de la Colaboración. Sus calumnias contra los escritores legítimos del período de entreguerras se fundaron en el concierto de las voces de los redentores de la Revolución nacional como del colaboracionismo a ultranza que, aunque se oponían a las recetas de «reparación» (a veces, incluso sobre los chivos expiatorios), acordaban en denunciar a coro, con el Mariscal, ese «espíritu de goce» cuya derrota no sería más que una «expiación» según la retórica analizada por Francine Muel–Dreyfus (1996).

La situación de crisis confirió una nueva resonancia a esas formas corrientes de ajustes de cuenta literarios tales como la maledicencia, la denigración, la calumnia, a la vez que les brindó otros medios, además del poder de la pluma. En la coyuntura, esta práctica reguladora se transformó cuando fue adoptada por los agentes más heterónomos ya sea vía la delación o la designación en alguno de los poderes. Práctica ilícita según el principio de

24. Ver, por ejemplo, la crítica encarnizada de *Murs sont bons* de Henry Bordeaux por parte de Lucien Gombelle («Ses murs sont-ils bons?», *La Gerbe,* 6 de marzo de 1941), muy característica de la doble crítica política y literaria de los jóvenes colaboracionistas fascistas y pro-europeos en línea con los vichystas reaccionarios que defendían los valores burgueses, morales, religiosos y franceses. En el plano literario, Lucien Combelle se oponía a la indignación de Henry Bordeaux respecto del lema gidiano «los buenos sentimientos no son asunto de la literatura»: «Por supuesto, este malicioso colega pensaba en la literatura de Henry Bordeaux que, aunque a punto de reventar de tantos buenos sentimientos, no por ello es menos inmoral en su insipidez y en su fealdad». Antiguo secretario de André Gide, entre 1937 y 1938, Combelle no denigrará jamás a su antiguo maestro.

autonomía porque recurre a poderes exteriores para reinvertir relaciones de fuerza internas. El boicot en la prensa colaboracionista de *La Pharisienne* de François Mauriac, seguramente por instigación de Robert Brasillach, ilustra de manera ejemplar esta estrategia del «asesinato literario» que movilizaba las armas extraliterarias en favor de la situación heterónoma de las instancias de difusión. A propósito de Karl Epting, director del instituto alemán en París, escribía Lucien Rebatet: «Fuimos censores más feroces que sus compatriotas. Le reclamamos vehementemente hacer prohibir al horrible cuello torcido de François Mauriac que, para nuestro estupor, podía publicar nuevos libros» (Rebatet, 1976:39).[25] Así, mientras servían a los objetivos nazis, excediéndolos incluso con un celo excesivo (como en este caso), estos anatemas, arrojados desde lo alto de las tribunas colaboracionistas, tenían como resorte íntimo ajustes de cuenta de orden propiamente literario.

Las reiteradas calumnias contra los escritores reconocidos de la preguerra, *La NRF* y los intelectuales del Frente popular fueron para sus detractores la ocasión de asimilar los errores del espíritu a los males de la República. Es necesario distinguir dos tipos de discurso. Por un lado, el de la visión de mundo sobrepolitizada de los intelectuales provenientes de la extrema derecha maurrasiana o fascistoide que formaron la joven guardia del colaboracionismo. Por el otro, el procedimiento retórico característico de la ideología conservadora moralizante que consiste en operar una despolitización de su propia visión del mundo reduciendo «lo público a lo privado, lo social a lo personal, lo político a lo ético, lo económico a lo psicológico» (Bourdieu 1989:402) —se podría agregar lo estético a lo fisiológico—,[26] acusando a la política (léase la República y la filosofía social que se le atribuye) de ser la causa de todos los males y alegando, en definitiva, que la literatura legítima de entreguerras fue responsable de la «descomposición social».

25. Sobre el plan concertado de boicot a *La Pharisienne*, ver Touzot (1990). Ver también el informe de Gerhard Heller del 11 de junio de 1941 que hace referencia a una entrevista con Robert Brasillach y Henri Poulain donde se habla de «llevar adelante una campaña de prensa contra los poetas y escritores franceses que perjudicaron, sobre todo, la colaboración franco-alemana», Mauriac en particular (Fouché, 1987:180).

26. Por ejemplo, los detractores de François Mauriac infieren de la «patología» de los personajes de sus novelas la «degeneración» moral y fisiológica de su autor (sobre los ataques contra Mauriac, ver Touzot, 1990:23 y ss.).

De acuerdo con las lógicas imbricadas del chisme estigmatizante (Elias y Scotson, 1965:89) y de la universalización de las pasiones, las categorías sociales (maestros, judíos, francmasones, etc.), convertidas gracias a la influencia de la política y por la restricción de los posibles en categorías políticas vagas, sirvieron para hacer de los adversarios «enemigos» públicos: enemigos del orden establecido, o más bien, de un orden por reestablecer. Esto expresaba, por ejemplo, Séverin Faust conocido por su seudónimo, Camille Mauclair, en «Por un saneamiento literario» publicado en *La Gerbe*: «esta producción más o menos hábil y putrefacta se presentó en el extranjero como la aspiración suprema del gusto y de las aspiraciones de los franceses de la posguerra por la nefasta *NRF* del judío Hirsh y de otras reparticiones» (Mauclair, 1941).

No resulta sorprendente que, en esta confusión general, la denuncia funcionara, precisamente, como referencia señalándole a los agentes no solo sus potenciales aliados sino también su propio lugar. Es porque estuvieron obligados, en nombre del «arte por el arte», a defender su literatura de las lógicas heterónomas, que los pretendidos «malos maestros» —desde André Gide hasta a François Mauriac, desde Roger Martin du Gard hasta Georges Duhamel y sus defensores, a saber, sus críticos (en particular, los folletinistas del *Figaro*, André Rousseaux, André Billy, Alexandre Arnoux, etc.—) fueron llevados a elegir su bando: el del «rechazo».

François Mauriac formulará posteriormente este proceso de asignación de los lugares: «El glorioso nombre de Pétain resonaba en mí al igual que en todos los franceses (...). Pero al mismo tiempo, reaccioné instintivamente, fuera de cálculo, sin reflexionar en la misma dirección que la Resistencia —o más bien, me encontré de ese lado *sin haberlo siquiera elegido: mis enemigos*, mucho más numerosos y virulentos de lo que podía haber imaginado, *me habían mostrado mi verdadero lugar a través de sus ultrajes*, desde el primer día» (Mauriac, 1967:19–20) [la bastardilla es mía].

El testimonio de Pierre Daix a propósito de la posición de Aragon ilustra el procedimiento de identificación de los aliados. Al no formar parte de los círculos literarios, Daix estaba mejor situado para explicitarlo dada su posición en los márgenes más alejados del circuito de difusión. Se trata de los ecos que tuvo un artículo de Drieu La Rochelle en *L'Émancipation nationale* del 11 de octubre de 1941 que

denunciaba «La leçon de Ribérac» de Aragon publicado en la revista argelina *Fontaine* en junio del mismo año: «Esta denuncia contribuyó, a revelar la verdadera posición de Aragon sobre quien se hacían correr en París rumores deshonrosos del tipo: "Escribe para los diarios de Pétain". Entre nuestros grupos de estudiantes —algunos de los cuales estaban vinculados con la Organización especial que unos días más tarde mataría a un oficial nazi en Nantes (...)—, este artículo tuvo un efecto completamente opuesto al que buscaba Drieu. Sí, habría un "verdadero amanecer francés". Ya había nuevos "caballeros bermejos". Drieu había traducido bien la lección de Aragon» (Daix, 1975:385–386).

El «espíritu francés» y las luchas por la subsistencia del campo

En este estado sobrepolitizado del campo donde la mayor parte de las instancias de difusión y de consagración estaban sometidas a coerciones extra–literarias y donde la supresión de la libertad de expresión fue utilizada para la supresión simbólica de los competidores, cabe preguntarse si la opción de la «torre de marfil» como modo de distanciamiento respecto de las coerciones políticas y sociales, y por esto, de la afirmación de la autonomía del escritor fue realmente legítima. ¿No equivaldría esta opción a ratificar ese estado heterónomo del campo jugando el juego de la política cultural alemana que aspiraba a la normalización de la situación de ocupación? Es lo que se empeñará en demostrar Claude Morgan (1942), director de *Les Lettres françaises* clandestinas, tomando como ejemplo el sentido político de un artículo anodino de Colette sobre la Borgoña que apareció en un semanario pro–hitleriano junto con un artículo del Dr. W. Reimer titulado «La zona entre el Rin y el Ródano».

¿Cuál era, entonces, el repertorio de posibles para los «escritores del rechazo»? Puede plantearse que la condición mínima sobre la que acordaron, implícita o explícitamente, fue en no colaborar en la prensa parisina, con la notable excepción de *Comoedia* que suscitó, además, violentas polémicas en el seno de la resistencia literaria. La necesidad de legitimación simbólica de los emprendimientos culturales sometidos a los dictados nazis era tal que las demandas eran frecuentes. André Rousseaux, crítico del *Figaro*, replegado en la zona Sur, fue contactado sucesivamente por Drieu La Rochelle, Jacques

Chardonne y Jean de la Hire para que retomara las actividades en la capital; pedido que rechazó (cf. Rousseaux, 1949). La cuestión de la publicación de libros en el contexto del acuerdo de autocensura firmado por el sindicato de editores resultaba más delicada (son contados los escritores que se abstuvieron; entre ellos, Roger Martin du Gard, André Malraux, André Chamson, Jean Ghéhenno) por dos razones. Cuando no pasaba desapercibida, el sentido de una toma de posición tan individual, ¿no corría el riesgo de parecer ambigua (aún hoy se evocan los sucesivos rechazos que Malraux opuso tanto a la resistencia literaria como a la resistencia armada antes de 1944)? La segunda razón es que, para muchos autores, lo que estaba en juego era la lucha por el mantenimiento del «espíritu francés». Que esto no sea más que una forma de auto–persuasión resulta irrelevante en la medida en que lo que importa es destacar, sobre todo, que contra la tesis de la «mala fe», la creencia en el poder del espíritu es, por definición, uno de los principios que los productores de bienes simbólicos están obligados a interiorizar para entrar en el juego, para tomarlo en serio. Aun cuando lleguen a ponerlo en duda, es necesaria la distancia de un François Mauriac ya próximo a la muerte, para poder decir, después de haber jugado el juego, que «la resistencia de los intelectuales fue útil, en principio para ellos, y esto no es poco, después de todo» (Mauriac en Debû–Bridel, 1970:96).

Respaldado por su actividad como secretario perpetuo de la Academia, Georges Duhamel afirmaba durante la Liberación: «Nuestra Compañía continuó con sus informes, desempeñó su papel moral dentro de la nación, sirvió a las letras y a la inteligencia francesas lo mejor que pudo en un momento en el que el enemigo se esforzaba en oprimirlas» (Duhamel, 1947:6). Con todas las precauciones que requiere la interpretación de testimonios retroactivos, se puede citar esta recapitulación que hace Simone de Beauvoir (caben aquí ciertas reservas respecto de Radio–Vichy con la que ella colaboró): «Los escritores de nuestro lado habían adoptado tácitamente ciertas reglas. No se debía escribir para los diarios y revistas de la zona ocupada ni hablar en Radio–París; se podía trabajar en la prensa de la zona libre y en Radio–Vichy: todo dependía del sentido de los artículos y de las emisiones. Se planteaba la cuestión de si publicar un libro del otro costado de la línea era del todo lícito; finalmente se consideró que, también allí, era el contenido de la obra lo que contaba» (1960:528). De hecho, con la excepción de algunos casos

mencionados, la cuestión del rechazo a publicar, nunca se planteó realmente, al contrario de lo que sugiere Édith Thomas respecto de una novela que acababa de terminar: «Decidí no publicarla. Habría sido necesario enviarla, vía el departamento de prensa, a los críticos que habían aceptado trabajar en los diarios nazis de lengua francesa, solicitarles su opinión y darles así motivos para ponerse al servicio del invasor. Otros, como Elsa Triolet que publicó *Le cheval blanc*, no tuvieron los mismos escrúpulos» (Thomas, 1995a:100). En realidad, su novela había sido rechazada por Gallimard (Thomas, 1995b:120). Este caso vale menos por la anécdota que por su ejemplaridad: para muchos de los que estaban comprometidos con la clandestinidad, la no publicación (legal) no fue una opción.

La lucha por la definición legítima del «espíritu francés» o del «pensamiento francés» será la consigna más o menos explícita que unirá a escritores fuertemente diferenciados, desde los defensores del «arte por el arte» hasta los comunistas pasando por los poetas e intelectuales católicos disidentes. Una lucha competitiva por la reapropiación de los temas y de los símbolos acaparados tanto por la ideología de la «Revolución nacional» como por el ideal «europeo»: la virtud patriótica, la definición de la identidad nacional, las referencias históricas (Péguy, la cultura medieval) y la cuestión de la «fidelidad a la tierra» que llevará a adoptar nombres de regiones de Francia como seudónimos clandestinos (Steel, 1991:76–78). Por falta de medios para una protesta colectiva en el espacio público, la disidencia, desplazada entre las dos zonas debido al endurecimiento diferenciado del aparato de coerción, se organizó en dos niveles: la «literatura de contrabando» y la clandestinidad que correspondían, a grandes rasgos, con una división en el espacio y una evolución en el tiempo.

Un conjunto de pequeñas revistas, marginales en varios aspectos (por su posición geográfica, por los medios de los que disponían y/o por su proyecto poético de vanguardia), ocuparán el primer plano de la escena cultural y asumirán un rol subversivo en el plano ideológico y, a la vez, de vanguardia en el plano literario. Fundadas poco antes de la derrota o nacidas de la crisis, por iniciativa de jóvenes poetas y escritores, a menudo con un respaldo editorial, las revistas *Fontaine* en Argelia, *Poésie 40, 41...* en Villeneuve–lès–Avignon, *Confluences* en Lyon, *Messages* en París y más tarde en Bélgica y en Suiza, *Traits* en Lausanne y *Les Cahiers du Rhône* en Neuchâtel promoverán

a toda una generación de jóvenes poetas y reemplazarán, para algunos de sus mayores, a las instancias de difusión infiltradas por la Colaboración (Frey–Beguin, 1993; Lachenal, 1995; Ménager, 1991; Prudent, 1994; Seghers, 1974; Simonin, 1994b). Para estos jóvenes aspirantes dispuestos a desafiar a los censores, la situación de ocupación y la posterior descentralización tuvieron un efecto de aceleración de la carrera literaria: al ofrecer plataformas alternativas a autores consagrados privados de las suyas, estos jóvenes supieron aprovechar la doble oportunidad que se les presentaba para paliar su posición geográfica marginal respecto de París y para aliarse a los mayores desplazados. La alianza intergeneracional fue uno de los efectos específicos de la situación de crisis, un «hecho histórico y literario» del que habla Georges–Emmanuel Clancier: «Entre los surrealistas mayores que admirábamos como Aragon y Éluard y nosotros no hubo conflicto aunque, si la historia hubiera sido diferente, tal vez lo habríamos tenido» (Clancier, 1989:156).

Dadas las condiciones legales de producción, la disputa abierta no puede sino adquirir una forma literaria. El *trovar clus*, ese «arte cerrado» de la poesía cortesana de los trovadores que «permitía a los poetas cantarle a sus Damas en presencia misma de su Señor» (Aragon, 1941) se convirtió, por el impulso de Aragon, en la forma poética de la protesta y el lenguaje codificado para superar el doble obstáculo de la censura y de la dispersión. Este lenguaje codificado tradujo la «complicidad estructural» que unía a los «escritores del rechazo» en una lucha por la reconquista de la autonomía relativa del campo literario además de ser la expresión de la subsistencia de una forma de autonomía en tres niveles: contrariamente a lo que se le reprochó (Péret, 1945), esta forma poética no fue, pura y simplemente, un arte de la circunstancia por el mero hecho de que respondió en parte a problemas técnicos, a búsquedas formales y a preocupaciones temáticas anteriores a la guerra; con su lenguaje encriptado destinado a los iniciados impuso a los competidores del otro lado, los únicos capaces de descifrarlo, una problemática inseparablemente literaria y política operando, al mismo tiempo, una reunificación simbólica del campo de producción restringida; por último, esta forma poética aportó medios propiamente literarios a la lucha contra el sometimiento a los dictados extraliterarios de las instancias del campo de producción restringida del que afirma, por eso mismo, la autonomía estructural.

En realidad, tanto la práctica del contrabando como la búsqueda de una forma poética fueron anteriores a la derrota y tuvieron el mismo iniciador: Louis Aragon. Pero si el contrabando respondió a una necesidad política —Aragon lo puso en práctica, en particular en el poema «Le Temps de mots croisés» (*NFR*, 1 de diciembre de 1939) después de la interdicción del Partido Comunista y de las detenciones de sus militantes en 1939—, resultó indisociable de las búsquedas formales llevadas a cabo por el poeta durante un par de años a través de la exploración de la poesía francesa medieval para «inventar una nueva forma de rimar» (Pozner, 1972:248). En el «tratado de versificación» que constituye «La rime en 40» publicado durante la «guerra de broma» (*Poètes Casquès*, 20 de abril de 1940), Aragon estableció las condiciones formales para una renovación de la rima apoyándose en la poesía de los trovadores, en Apollinaire y en Maiakovsky para redefinir rimas femeninas y masculinas. Tras la derrota, esta búsqueda formal se volvió un arma poética: «Si en 1940 quise expresarme, ante todo, sobre el problema de la rima es porque la historia del verso francés comienza cuando aparece la rima; esta es el elemento característico que libera nuestra poesía de la influencia romana y la convierte en poesía francesa» (Aragon, 1942:16). Instrumento privilegiado de la autonomización original de la poesía francesa (los trovadores escriben en lengua vulgar), la rima es un medio de reafirmar esta autonomía. Además, este retorno a la historia de la poesía francesa —en la línea del realismo francés que Aragon se propuso desarrollar desde 1937 paralelamente al programa thoreziano de un comunismo nacional (Olivera, 1991:58)— fue la oportunidad para contrarrestar los temas impuestos tanto por el programa cultural «europeo» nazi como por el proyecto de renovación folklórica del régimen de Vichy y para reafirmar la unidad francesa que tiene su origen en la «fusión del norte y el sur (el amor provenzal y la leyenda celta)» realizada por Chrétien de Troyes, «lección de nuestra unidad» y prueba de que «no hay raza francesa sino una nación francesa que es la armoniosa fusión de razas en este extremo occidental» (Aragon, 1941:129–130). Sin embargo, si Aragon se volvió el teórico de la poesía de contrabando fue también porque necesitaba, contra el lema intransigente de los intelectuales comunistas de la zona ocupada —«literatura legal significa literatura de traición»—,[27] lograr que estos aceptaran su proyecto de una literatura legal subversiva;

27. «Todas las publicaciones legales que existen en Francia son, o bien la emanación directa de las autoridades de la Ocupación, o bien obras bajo su control y su dirección (...). Un solo pensamiento puede expresarse en Francia legalmente: la PROPAGANDA a favor de la sumisión» (Autor anónimo, «Nuestro combate» [editorial], *La Pensée libre* 1, febrero 1941, 1–7).

> Aragon venía de publicar, justamente, su libro de poemas *Le Crève–Cœur* en Gallimard. También contaba haber sometido «La leçon de Ribérac» a la aprobación del primer responsable del Frente Nacional de los intelectuales, Georges Politzer, «ansioso por saber lo que pensaría ese filósofo que no separó jamás el pensamiento de la acción» a quien también le había expuesto sus objetivos: «oponer a los mitos de la raza las imágenes de la Nación retomando, en otro dominio, la lección dada por Maurice Thorez a una de las bases de nuestro partido en Montreuil (...): esto es lo que le dije a Politzer y lo que Politzer aprobó» (Aragon, 1944:67).

Nada demuestra tan claramente la persistencia de lógicas literarias, el mantenimiento de una relativa unidad entre las diferentes esferas fraccionadas del campo y el éxito de la hazaña simbólica llevada a cabo por los «escritores del rechazo» que la necesidad que experimentó Drieu la Rochelle, al tomar nota del fracaso de *La Nouvelle Revue Française*, de ponerle un punto final a su proyecto de situar a su publicación, desde un punto de vista literario, con respecto a las revistas subversivas de la zona Sur: «Toda una nueva generación de poetas surgió en *La Nouvelle Revue Française* como en *Poésie 41, 42...* y en *Fontaine*. En París estuvieron Audiberti, Guillevic, Rolland de Renéville, Follain, Fombeure, Henri Thomas, Armand Robin, Fieschi que respaldaron a Paul Fort, André Salmon» (Drieu la Rochelle, 1943:104).

El lenguaje codificado que adoptan las revistas semi–legales será en parte apoyado, transmitido y difundido por los defensores del «arte por el arte» en la querella de los «malos maestros», en particular por los críticos del *Figaro*, la fracción disidente de la Academia francesa y las publicaciones subversivas en Suiza o en Argelia. Es importante, sin embargo, señalar que el paso a la clandestinidad no será seguido por todos los escritores del «contrabando»: solo André Rousseaux entre los críticos del *Figaro* y François Mauriac, entre los académicos, se unirán a la aventura clandestina.

La creación de un sub–campo clandestino

En el origen del Frente nacional de escritores (futuro Comité nacional de escritores [CNE]) está el encuentro entre los escritores desposeídos de sus medios de expresión y las estructuras organizacionales y movilizadoras del

Partido comunista clandestino.[28] Sin duda, los intelectuales del Partido ya habían allanado el camino a una resistencia intelectual por medio de la creación de estructuras de publicación clandestinas (*L'Université libre* apareció en el otoño de 1940 y el primer número de *La Pensée libre*, en febrero de 1941).[29] El viraje iniciado por el Partido Comunista Francés a mediados de mayo de 1941 con la creación del Frente Nacional para la Independencia de Francia anticipó el desarrollo de una política unitaria (Courtois, 1980:189).[30] Pero el principio de una alianza con los comunistas estaba lejos de darse por hecho en los medios intelectuales donde el recuerdo del pacto germano–soviético aún se mantenía vivo (hasta la víspera de la Liberación, Georges Duhamel se negará categóricamente a colaborar con los comunistas aun cuando jugará un rol de intermediario y de «pasador» con el grupo clandestino), así como, inversamente, las bases conceptuales concretas de esta alianza en el marco de una lucha ideológica común parecían todavía muy vagas tanto para la dirección del Partido como para los iniciadores del proyecto, Georges Politzer, Jacques Solomon y Jacques Decour.

Si esta alianza pudo materializarse a partir del otoño de 1941 fue porque descansó en ciertas «afinidades electivas» —un «entre nos»— específicamente literarias. En la matriz del Frente nacional de escritores se encuentra lo que aquí hemos denominado la «red Gallimard–*NRF*»: lo que unía a los dos fundadores del grupo clandestino, Jacques Decour, enviado del PCF clandestino, y Jean Paulhan, el portavoz del «arte por el arte», fue la «complicidad» entre un autor y aquel con el que ese autor está en deuda (Paulhan había publicado las primeras obras de Decour en Gallimard). De este modo, mediada por la connivencia de los autores de «la casa», la alianza se llevó a

28. La cuestión de esta alianza fue abordada por René Garguilo (1989). Debemos a Pascal Mercier (1980) el primer estudio sobre el Comité nacional de los escritores.

29. Anne Simonin (1994b) mostró el rol de este imponente primer número de *La Pensée libre* (196 páginas) como modelo de publicación clandestina y, a la vez, como eslabón esencial de la cadena que condujo a la puesta en marcha de una estructura editorial clandestina independiente del Partido; sobre *L'Université libre*, ver Racine (1987:133–145).

30. No obstante, Annie Kriegel demostró que, al menos desde enero de 1941, Thorez desempeñaba un «papel decisivo» ante Dimitrov y Stalin como para hacerles aceptar, a pesar del pacto germano–soviético, el principio de una resistencia nacional anti–fascista reconociendo incluso el «rol positivo» del movimiento de De Gaulle —lo que explica por qué el tono antifascista de las primeras publicaciones realizadas por los intelectuales del Partido no encontró oposición en la cúpula (1995:99).

cabo en diferentes niveles por agentes que ocupaban la doble posición de comunistas (o cercanos al Partido) y autores de Gallimard y/o colaboradores de *La NRF* de preguerra (Aragon, Jacques Decour, Paul Éluard).

La red «Gallimard–*NRF*» es el eje del primer reclutamiento, en particular alrededor de la figura que la encarna en el más alto grado, Jean Paulhan, mejor situado como figura convocante dado que ocupaba una posición de «descubridor» más que de «autor» y que mantenía, por esto, una «complicidad» con «sus» escritores. Esta red posibilitó no solo la fundación del comité sino también la materialización de su existencia mediante la creación de un verdadero sub–campo de producción clandestino dotado de medios de publicación periódica (*Las lettres françaises* clandestinas) y editorial (aunque se trata de una editorial independiente, Éditions de Minuit mantendrá estrechas relaciones con el CNE, vínculo asegurado, una vez más, por la red Gallimard–*NRF*).[31] A su vez, una vez constituida su estructura, el CNE sirvió de trampolín respecto de las dos «familias» que lo fundaron, ya sea que la entrada al comité coincidiera con la adhesión (Lucien Scheler, Claude Roy, Loÿs Masson) o la readhesión (Paul Éluard) al Partido, ya sea que constituyera para los jóvenes poetas un polo de atracción porque, acercándolos a Jean Paulhan, aumentaba sus posibilidades de acceder a la editorial Gallimard sin pasar por la deshonrada *La NRF* de Drieu la Rochelle.

Debido a la detención de Jacques Decour en febrero de 1942 y su ejecución en mayo junto a otros intelectuales comunistas (entre ellos, Politzer y Solomon), la actividad del Frente Nacional de escritores se paralizó para reanudarse recién a comienzos de 1943 cuando Claude Morgan, el nuevo delegado del Partido, consiguió reactivar las relaciones con la agrupación a través de Édith Thomas que había publicado una novela por Gallimard antes de la guerra y que conocía a Jean Paulhan (cf. Thomas, 1995a:103; Debû–Bridel, 1970:57; Morgan, 1979:132 y ss.). Solo entonces, en el momento en que comenzó a vislumbrarse un viraje en la guerra, se puso verdaderamente en marcha el subcampo clandestino: un nuevo momento se abrió entre el FNE que convocaba a autores, aportaba manuscritos y

31. Jean Paulhan asumió el rol de director literario de Éditions de Minuit a fines de 1942 y fue relevado en junio de 1943 por Paul Éluard, otro autor de la editorial Gallimard (cf. Simonin, 1994b:101 y ss.; sobre la relación entre Éditions de Minuit y el CNE, cf. 122 y ss.).

discutía los proyectos de publicación clandestina; Éditions de Minuit que tanto por su catálogo como por el alto nivel del soporte respondía a las exigencias de «literariedad»; *Les Lettres françaises* que comentaban la actualidad política y literaria tanto pública como subterránea y contribuían a la difusión de la literatura clandestina al dar cuenta, por un lado, de sus publicaciones, y por el otro, al garantizar una parte asegurándose la difusión. Si los integrantes del FNE se duplicaron en el transcurso de 1943 (pasaron de siete miembros fundadores a quince) no se debió solo a los esfuerzos de movilización desplegados por Jean Paulhan en torno a la vanguardia literaria (en especial, el grupo de la revista *Messages*: Raymond Queneau, Michel Leiris, Jean Lescure, Jean Tardieu) sino también a la política de reclutamiento del partido que se tornó menos selectiva.

Casi en la misma época, entre la primavera y el verano de 1943, cuando Aragon comenzó a reunir un Comité nacional de escritores en la zona Sur, pudo aprovechar las redes ya constituidas por las revistas *Poésie 40, 41…*, *Confluences* y las de la cercana francofonía. Aunque la red Gallimard–*NRF* estaba casi tan ampliamente representada allí como en la Zona Norte desde el punto de vista del total de los efectivos (aproximadamente la mitad de los miembros),[32] parecía supervisar menos las formas de reclutamiento que se apoyaban en los medios parisinos replegados en la zona Sur y reorganizados alrededor de revistas semilegales. El CNE de la zona Sur movilizaba, en efecto, el doble de parisinos (es decir dos tercios de sus integrantes) que de escritores locales. Y ante el caso, como el de Auguste Anglès, estudiante y luego profesor en Lyon, se trató de un lionés formado en la École Normale Supérieure. Más raros, aunque significativos, fueron los casos de las nuevas incorporaciones que, como Pierre Emmanuel, Pierre Seghers o Loÿs Masson, se beneficiaron, gracias al éxodo, de una promoción acelerada por el contacto directo con los prestigiosos círculos cerrados de la capital.

La particularidad de la agrupación de la zona Sur residía, entre otras, en el fortalecimiento y la diversificación de las alianzas políticas. Las premisas de una alianza con los nacionalistas, por un lado, y con los católicos, por el otro, habían sido planteadas por el reclutamiento de Jacques Debû–Bridel,

32. Es necesario precisar, sin embargo, que hasta fines de 1943 la agrupación de la zona Norte estaba formada casi en su totalidad por miembros de la red Gallimard–*NRF*.

del Reverendo Padre Maydieu y de François Mauriac. Pero esta alianza tuvo que limitarse, en la zona Norte, a esos únicos representantes hasta la llegada en 1944 de Roger Giron y de Georges Oudard, provenientes de la extrema derecha, mientras que el resto se dividió entre comunistas y otras tendencias de izquierda. En la zona Sur la política de unificación será aplicada al pie de la letra por Aragon quien garantizará su éxito. Del lado católico se contaban Stanislas Fumet, Auguste Anglès, Pierre Emmanuel, Louis Martin–Chauffier y luego el Reverendo Padre Bruckberger (vinculado al entorno de *La NRF* replegado en la zona Sur en 1940, fue introducido en el comité por Albert Camus [Bruckberger, 1948:32; Lottman, 1979:290]); del lado de la derecha y de la extrema derecha, se contaban André Rousseaux (excolaborador de *L'Action française* hasta su entrada al *Figaro* en 1929) y Henry Malherbe (exvice–presidente de la Croix de Feu). El caso de André Rousseaux permite ilustrar, una vez más, las connivencias literarias subyacentes a las alianzas políticas. El folletín de Rousseaux —petainista pero defensor del «arte por el arte» como hemos visto— publicado en *Le Figaro* de diciembre de 1941 sobre *Le Crève–Cœur* de Aragon, autor proscripto por Vichy, había provocado revuelo en la redacción del periódico: «Brisson pensó que había ido demasiado lejos y quiso que Rousseaux publicara una corrección que consiguió reducir a muy poca cosa» con lo cual Rousseaux escribió a Aragon «que el post–scriptum le había sido impuesto por precaución» (Rousseaux, 1949). De allí nació la complicidad entre el crítico católico conservador y el poeta comunista que lo introdujo en los círculos de *Poésie 40, 41...* y de *Confluences* y que en abril de 1943 solicitó su adhesión al naciente CNE.

En gran medida, la alianza con el PCF clandestino hizo materialmente posible la creación de un subcampo literario subterráneo que reconquistó la autonomía del campo literario. Esta alianza solo pudo concretarse mediante afinidades propiamente literarias aunque ya contenía un principio de heteronomía que se convertirá en un nuevo objeto de lucha desde la época de la Liberación. En otras palabras, los medios de producción son, por definición, fuente de heteronomía.

¿Por qué fracasaron, en definitiva, las diversas tentativas de subversión de las relaciones de fuerza constitutivas del campo literario de preguerra llevadas a cabo por los agentes de la heteronomía? Si la monopolización de posiciones clave no fue suficiente para revertir las relaciones de fuerza, es

porque el carisma está asociado a los agentes que encarnaban las posiciones que ocupaban (*La NRF* de Drieu la Rochelle no es la de Paulhan) a pesar de la confusión que produjo la promoción de agentes «del interior» en las categorías de percepción; si la estigmatización colectiva de los escritores reconocidos del período de entreguerras por los agentes promovidos a estas posiciones aprovechando condiciones heterónomas de producción fue incapaz de transformar de manera duradera la jerarquía de los valores internos es porque el grupo denunciado se beneficiaba de un grado de cohesión mayor al de los denunciantes unidos solo por su resentimiento. Grado de cohesión basado no sobre un principio de antigüedad[33] sino sobre un principio de complicidad estructural preexistente en base al cual el campo se recompone, en principio, para resistir a la pérdida de su autonomía, luego, para reconquistarla. Nos queda por examinar los principios estructurales que favorecen las disposiciones a la heteronomía o, por el contrario, refuerzan la propensión a la defensa de la autonomía.

Un indicador: el género literario

El efecto mediador del campo literario sobre la relación que los escritores mantuvieron con la política y sobre sus decisiones presupone una correlación entre las posiciones en el campo y las tomas de posición estéticas y políticas. Esta correlación fue confirmada por un análisis de correspondencias realizado sobre una población de 185 escritores en actividad durante la guerra y basado en indicadores de sus trayectorias sociales, literarias y políticas (ver Anexo). A través de la lectura de los dos primeros factores del análisis intentaremos dilucidar esta relación entre posiciones y tomas de posición.

Durante la Ocupación el campo literario se organizó alrededor de dos grandes oposiciones. El primer factor del análisis (que resume el 5,6 % de la varianza total contra el 3,9 % y el 3,2 %, respectivamente) opone el campo de gran producción al campo de producción restringida. Por un lado, se

33. Esto es válido, en los márgenes de la clandestinidad, para todos los que reprobaron las prácticas ilícitas implementadas por agentes de la heteronomía, ya sea abiertamente, defendiendo a los «malos maestros», por ejemplo, o incluso en silencio, como Roger Martin du Gard.

encontraban los novelistas exóticos o regionalistas de moda como Claude Farrère, Louis Bertrand, Henry Bordeaux, Joseph de Pesquidoux, André Demaison y Jean de La Varende, que publicaban en las antiguas editoriales que apostaban por la rentabilidad a corto plazo, es decir, por las ventas rápidas, las grandes tiradas y las colecciones populares (Flammarion y Albin Michel, en particular), o bien en editoriales más «académicas», en especial la editorial católica Plon pero también Fasquelle y la Librería académica Perrin (ver gráficos 1 y 2, Anexo). Por el otro, aparecían los poetas provenientes del movimiento surrealista como Paul Éluard o aquellos nuevos poetas en busca de formas de expresión más allá del surrealismo y que tomaban como maestros a Pierre Jean Jouve, Pierre Reverdy o Max Jacob: la escuela de Rochefort fundada por René Guy Cadou, el realismo poético de Francis Ponge o de Eugène Guillevic, la poesía lírica de Jean Tardieu, Michel Leiris o André Frénaud y la poesía metafísica de Pierre Emmanuel. Estos poetas fueron acogidos por las pequeñas editoriales surgidas durante la Ocupación, en particular Seghers y, para algunos (Emmanuel, Ponge, Leiris y Tardieu), la colección «Métamorphoses» dirigida por Jean Paulhan para Gallimard.

Mientras que estos jóvenes poetas publicaban en pequeñas revistas surgidas en vísperas de la guerra o durante la Ocupación (*Les Cahiers du Sud*, *Poésie 40, 41…*, *Messages*, *Fontaine*, *Confluences*), los novelistas de éxito colaboraban en la muy académica *Revue–des Deux Mondes* cuya tirada, antes de la guerra, rondaba los 50 000 ejemplares, o incluso en el periódico más «popular», *Gringoire*, cuya tirada rondaba entonces los 600 000 ejemplares y los 330 000 durante la Ocupación (por aquella época pagaba hasta 200 000 francos por folletines de escritores muy de moda como Pierre Benoit y Jean de La Varende [Dupray, 1986:362]). Los representantes de este polo de gran producción siguieron colaborando con los grandes diarios de derecha como *Le Temps* y *L'Écho de Paris*, *Le Petit Parisien* que acogió, durante la Ocupación, a las plumas de muchos académicos y jurados del premio Goncourt; colaboraron también con otros periódicos político–literarios de gran tirada como *Candide* (más de 400 000 ejemplares antes de la guerra) y *La Gerbe* que transmitía en la capital, a partir de julio de 1940, lo que *Candide* y *Gringoire* en la zona Sur. Los autores del polo opuesto no escribían en los grandes medios, a excepción de algunos que publicaban en *Vendredi*, el periódico de escritores antifascistas de la preguerra (ver gráfico 3, Anexo).

La polarización entre novelistas y poetas coincidió con la escisión política entre colaboradores y vichystas, por un lado, y miembros de la resistencia, por el otro (ver gráfico 3). Mientras que un tercio de los novelistas de nuestra población (y casi la mitad de los dramaturgos) optó por la colaboración (ningún novelista ni dramaturgo de renombre participó de la actividad clandestina excepto Mauriac), casi dos tercios de los poetas se comprometieron con una Resistencia literaria que no modificó radicalmente, para ellos, las condiciones de producción: habituados a tiradas limitadas, a delgadas plaquetas que solo circulaban en los círculos de iniciados, estaban predispuestos, por su práctica, a la clandestinidad y al secreto. Esto no puede explicarse por factores coyunturales como la preferencia de la propaganda nazi por libros políticos en detrimento de obras de ficción o las condiciones de vida inciertas que desviaban del proyecto seguido; tampoco puede establecerse ninguna conexión indisociable entre género literario y compromiso: la resistencia literaria tuvo sus novelistas, desde el misterioso Vercors hasta André Chamson pasando por Édith Thomas, y la Colaboración a sus poetas, entre ellos, André Salmon que llegó a declarar su apoyo a la Legión de voluntarios franceses. Si existe un nexo, hay que buscarlo en un estado particular de las relaciones de fuerza específicamente literarias que son constitutivas del campo. Esas relaciones de fuerza se expresan mediante una combinación de criterios —edad, religión, sexo, posición social, notoriedad— que responden a la propia lógica de este espacio de producción de bienes simbólicos que es el campo literario.

La débil contribución de propiedades sociales a la polarización, exceptuada la edad, constituye una demostración empírica del efecto de refracción del campo. Si por sí solas no permiten dar cuenta de las opciones políticas, la distribución global de las propiedades sociales (edad, origen social, capital escolar) entre los diferentes posibles políticos del campo ofrece una primera matriz de la relación entre disposiciones y tipos de capital, por un lado, y tendencias políticas, por el otro. Así, en 1940, cerca de dos tercios de sesenta y cuatro escritores de nuestra población que se unieron a la Resistencia, civil o armada, tenían menos de 40 años y casi la totalidad (90 %), menos de 50 años lo que confirma una vez más que el envejecimiento social está en relación inversa respecto de la propensión a correr riesgos. Por el contrario, más de dos tercios de los escritores vichystas tenían en ese momento

más de 50 años y casi la mitad, más de 60 (representan el 14 o el 20 % de nuestra población según que se incluya o no a aquellos que van a virar hacia una actitud favorable a la Resistencia). Los escritores más o menos «comprometidos» con la Colaboración (el 24 % de nuestra población) ocupaban, desde el punto de vista de la edad, una posición intermedia entre estos dos polos: la mitad tiene entre 40 y 60 años, edad promedio de la cumbre de la carrera literaria, mientras que el resto se dividía de forma más o menos pareja entre las otras edades.

Se puede caracterizar también a cada uno de estos tres polos, entre los que existían zonas intermedias, según determinadas propiedades sociales. Así, entre los vichystas, los hijos de funcionarios de rango medio y alto (con excepción de los profesores) están sobre–representados (constituyen casi un tercio, es decir, el doble que el promedio de los escritores) mientras que están sub–representados entre los escritores resistentes (6 %) lo que podría traducir una disposición heredada de lealtad al Estado como garante último del orden y, por lo tanto, una menor propensión a la disidencia entre los escritores provenientes de la función pública.[34] Señalemos que, con frecuencia, se contaban más oriundos de provincia que en la media de sus colegas (dos tercios contra la mitad del total de los escritores).[35] Los escritores de la resistencia, en cambio, provenían con más frecuencia de sectores intelectuales (es el caso de, prácticamente, un miembro de la resistencia de cada tres frente a uno de cada cuatro escritores, en promedio) mientras que, entre los escritores próximos

34. No se trata de minimizar la especificidad de la adhesión de los escritores petainistas a la revolución conservadora sino de proponer una interpretación inicial de la sobre–representación de los hijos de funcionarios entre ellos, apuntando a una forma de lealtad heredada al Estado–guardián–del–orden más que a un régimen (la República) de cuyas instituciones no dudaban en renegar. Además, cabe recordar que estos hijos de funcionarios son tanto más atípicos con relación a su medio de origen cuanto que la tasa de reclutados entre ellos es proporcionalmente bajo. Es más bien en el modo de reconversión de esas disposiciones en el campo literario que habría que buscar la explicación de ese fenómeno.

35. No obstante, no es posible deducir una afinidad preestablecida entre los escritores oriundos de provincia y un régimen que se pretende descentralizador: entre los escritores más bien favorables a la Resistencia pero que no se incorporaron a sus filas (9 % de nuestra población) la distribución de las trayectorias geográficas es similar: mayores que los integrantes de la Resistencia (más de un tercio pasó la cincuentena) pero menores que los vichystas, estos simpatizantes, en cambio, rara vez provenían de los servicios públicos si se los compara con sus colegas petainistas y, más a menudo, fueron reclutados de los extremos de la escala social, en los sectores pudientes (casi uno de cada cinco) o en la pequeña burguesía y las clases populares (más de uno de cada tres); en general contaban con mayor capital escolar que sus colegas cercanos a la Colaboración (sucede lo mismo con los escritores antipetainistas en el exilio que representan el 5 % de nuestra población). Entre los escritores favorables al régimen de Vichy en sus inicios fueron, aquí también, los mejor dotados en capital escolar los que evolucionarán hacia una posición favorable a la Resistencia (6 % de nuestra población).

a la Colaboración, estos sectores están representados casi tres veces menos. Si estos últimos fueron, desde su infancia, los escritores más parisinos, por lo general, estaban menos dotados de todo tipo de capital, en particular, el capital cultural heredado o adquirido: la mayor parte de las veces fueron seleccionados de la pequeña burguesía (un tercio contra un poco más de un cuarto de los escritores, en promedio); casi un cuarto obtuvo un título inferior al bachillerato —es decir, el doble que la media de los escritores (también es dos veces más habitual que hayan asistido a una escuela primaria superior o que no tengan ninguna formación post–primaria— 16 % frente a 7 %); el 40 % no realizó estudios superiores contra el 30 % de la media de escritores; por último, experimentaron con mayor frecuencia al menos un «incidente» a lo largo de su trayectoria escolar debido a razones materiales, motivos de salud o a un relativo fracaso académico —es el caso de casi el 40 % frente a menos del 20 % de los miembros de la resistencia y el 30 % de los escritores, en promedio. Esto explica, sin duda, la pregnancia del *anti–intelectualismo* en una buena parte de los escritores colaboracionistas, en particular, los herederos «desheredados» (es decir, aquellos que se desviaron por un fracaso escolar de la carrera a la que los destinaba su familia) que tendían a oponer, al «intelectualismo de "los mejores"», los valores aristocráticos de la acción, el culto al cuerpo, el deporte (Bourdieu, 1989:401),[36] temas predilectos de un Montherlant o de un Drieu la Rochelle. Además, en su programa de reforma social, Drieu la Rochelle consideraba propicio «suprimir la Escuela Normal y la Agregación, reducir la educación secundaria, eliminar todas las facilidades de examen, becas y de compensación; trasladar las grandes escuelas y la Sorbona al interior; eliminar varias universidades; romper con el *espíritu* del Politécnico y de la Inspección» (Drieu la Rochelle, 1939–1945[1992]:246 —la bastardilla es del autor—).

De este modo, las propiedades sociales parecen tener, bajo la forma de disposiciones, cierta incidencia sobre las actitudes políticas aunque solo actúan, como se intentará demostrar a continuación, a través de la mediación de las posiciones en el campo.

36. Esta oposición es uno de los ejes de la concepción pedagógica por la cual las escuelas privadas tienden a afirmarse contra la «instrucción» prodigada por la escuela pública como lo muestra Pierre Bourdieu a propósito de la escuela de Roches. Según el testimonio de François Mauriac, estos mismos valores (deporte, culto al cuerpo) se encontraban en la educación de los maristas. Drieu la Rochelle también fue formado por los maristas: estudió en la Escuela libre de Ciencias Políticas y reprobó el concurso de Relaciones Exteriores. Después del liceo Janson–de–Sailly, Montherlant asistió a la escuela Saint–Pierre de Neuilly y al colegio Sainte–Croix. Habiendo pasado con dificultad su examen final de nivel secundario (debió recuperar el examen oral), reprobó el examen de su primer año de derecho.

Si el género aparece de entrada como un factor estructurante de este espacio es porque constituye uno de los determinantes de una posición social, tanto en el campo literario como en el campo de poder.[37] Al género se asociaban condiciones de ejercicio de la profesión muy diferenciadas, según se pasara de ser un novelista de éxito que recibía pagos mensuales por una editorial y que redondeaba sus ingresos con la prepublicación de folletines en periódicos de gran tirada, a ser un poeta que debía recurrir a otros trabajos o a ejercer otra profesión para sobrevivir. La oposición entre poetas y novelistas aparece así como una variante de la oposición entre el campo de producción restringida y el campo de gran producción que constituye, en sí misma, una primera matriz de las actitudes políticas en esta situación de crisis. Un campo de gran producción vinculado al campo económico y al espacio mediático.

Academia francesa y CNE: una oposición ideal–típica

La oposición entre campo de producción restringida y campo de gran producción no puede precisarse a través del género literario. La comparación entre las dos instancias que con más fuerza contribuyen al primer factor del análisis de correspondencias —la Academia francesa, por un lado, y el Comité Nacional de los escritores, por el otro (ver gráfico 3, cuadrantes superiores izquierdo y derecho)— permite sacar a la luz otros principios de oposición que remiten, simultáneamente, a un estado particular de relaciones de fuerza constitutivas del campo y a las invariantes estructurales que subyacen a estas. La comparación permite ilustrar también la relación entre disposiciones y posiciones en el campo.

Al igual que las revistas, estas dos instancias son representativas de la relación entre los tres factores principales que constituyen la oposición: la

37. La posición en el campo de poder (o en el espacio social) no coincide totalmente con la posición en el campo literario que funda su autonomía «en una inversión de los principios fundamentales del campo del poder y del campo económico» (Bourdieu, 1991:7); de este modo, los beneficios económicos que aseguran una posición dominante en el espacio social no pueden convertirse en capital simbólico en el seno del campo literario donde el principio de jerarquización interna —el grado de consagración específica— prevalece sobre el principio de jerarquización externa —el éxito temporal— (las tensiones entre estos dos principios de jerarquización se especifican en la oposición entre un polo de producción restringida y un polo de gran producción).

edad, la posición en el campo literario (género y lugar de publicación) y la toma de posición estética y política (ver gráfico 3). No es sorprendente que la polarización entre un polo de consagración institucional (la Academia Goncourt se sitúa cerca de la Academia francesa) y un polo no académico concuerden en el eje de la edad con los autores mayores de 60 años, por un lado, y los menores de 40, por el otro. Más interesante es la estrecha correlación que expresa el cruce entre variables literarias y políticas: el enfrentamiento entre una institución con vocación cultural (la Academia francesa) y una organización con vocación política (el CNE) alcanza para demostrarlo. Por un lado, que atraviese la escisión política entre disidencia y apoyo a los poderes respalda la hipótesis del rol mediador que tuvieron las instancias de consagración más oficiales entre el régimen de Vichy y el colaboracionismo parisino. No es azaroso que entre los individuos que más contribuyeron a la polarización se encuentren, precisamente, los que jugaron ese rol mediador en el plano institucional o en el plano ideológico: Abel Bonnard, Abel Hermant, Louis Bertrand por la Academia Francesa; René Benjamin, Jean Ajalbert y Jean de La Varende, por la Academia Goncourt. Esto confirma, en el otro polo, la hipótesis de las afinidades de posición en el campo que subyacen a la alianza clandestina entre comunistas y no comunistas: el rol decisivo de Éluard y de Aragon que combinan la filiación surrealista, la triple pertenencia a *La NRF*, a la editorial Gallimard y al Partido Comunista, la colaboración en pequeñas revistas semi–legales y el compromiso con la clandestinidad ilustran la atracción carismática ejercida por estos mayores (a pesar de tener más de cuarenta años se encuentran entre los autores que contribuyeron a formar el eje) sobre la joven generación de poetas que emerge durante la Ocupación.

Es la posición particular ocupada por la Academia Francesa en el campo literario, como guardiana de una ortodoxia cercana a la demanda de las fracciones dominantes de la clase dominante (Bourdieu, 1971:77), la que la predispuso a jugar un rol político. Por el contrario, en el otro polo, la sobrepolitización tuvo por efecto la reagrupación en una organización con vocación política de un conjunto de posiciones dispersas ya sea porque se ubicaron en los márgenes del campo (jóvenes aspirantes o comunistas), ya sea por el desmantelamiento producto de la situación de crisis (Aragon fue proscripto por comunista, Jean Paulhan fue apartado de la dirección de *La*

NRF), o por las luchas previas a la crisis (excluido del grupo surrealista en 1938, Éluard se aisló en 1940).[38] Producto de la crisis, la asociación bajo una bandera política de estas posiciones dispersas revela, *al contrario*, la relativa homogeneidad de las posiciones sociales en el polo institucionalizado.

Relacionada con las posiciones y oposiciones constitutivas del campo literario (y no directamente con las tomas de posición política), la distribución global de las características sociales revela la correlación entre disposiciones y posiciones: dado que dictan los modos de socialización en el campo, las diferencias de disposición se asocian con diferentes tipos de orientación de la carrera. La comparación entre el reclutamiento en la Academia francesa y en el CNE frente a una evaluación del reclutamiento medio del campo literario a partir del total de nuestra población[39]

38. La publicación en 1939 de *Chanson complète* y de *Donner à voir* por Ediciones Gallimard marcó el acceso de Éluard al reconocimiento público. En 1941, aislado luego de su exclusión del movimiento surrealista, aceptó con cierto recelo patrocinar al grupo de jóvenes «neo-surrealistas» de *La Main à Plume* que pondrá a circular su recopilación *Poésie et vérité 1942* con el poema «Liberté» (publicado por Ediciones La Main à Plume en octubre de 1942, el libro lleva un pie de imprenta del 3 de abril del mismo año). Sin embargo, a comienzos de 1941, Éluard ya había iniciado su reconciliación con Aragon y se mantuvo más cerca de Jean Paulhan que de esos jóvenes surrealistas con los que rompió el 2 de mayo de 1943, poco después de su readhesión al Partido comunista y de su reencuentro con Aragon (Gateau, 1988:274-281).

39. Controlamos esta muestra reducida comparándola con los datos obtenidos por Rémy Ponton a partir de una población de 616 escritores en actividad durante la segunda mitad del siglo XIX; comparación que revela una relativa estabilidad del reclutamiento social del campo literario siendo la única transformación notable la tasa de escolaridad superior que se duplicó (pasó del 37 % al 70 %) en proporción al crecimiento global del número de estudiantes en Francia durante este período (Ponton, 1977:46). La muestra de escritores de la Academia francesa está compuesta por 25 escritores académicos en 1940 y 6 escritores elegidos entre 1944 y 1947, es decir, 31 en total. Se incluyeron los escritores elegidos después de la Liberación con el fin de aumentar el número de efectivos. De todos modos es necesario señalar que las elecciones inmediatamente posteriores a la guerra fueron bastante atípicas respecto del reclutamiento habitual de la Academia debido a las luchas internas libradas por la fracción disidente —encabezada por Georges Duhamel— para restablecer el «honor» de la institución. El resultado de un análisis de la muestra de 25 escritores académicos en 1940 acentúa, de este modo, las tendencias que señalamos y, en particular, la brecha con el reclutamiento del campo literario. Los datos relativos al CNE corresponden a 50 miembros. Para circunscribir esta organización clandestina de fronteras borrosas combinamos diferentes criterios que hemos explicitado en otro lugar (Sapiro, 1994:403 y ss.). Debemos aclarar que excluimos a los autores que manifestaron su adhesión unos meses antes de la Liberación sin participar de las reuniones y sin hacer una contribución directa a *Lettres Françaises* clandestinas o a *Étoiles* (el órgano de la zona Sur), a saber, Paul Valéry, Georges Duhamel, Paul Hazard, Jérôme y Jean Tharaud, Alexandre Arnoux. No es azaroso que se tratara de escritores consagrados que solo se «arriesgaron» a «entrar en el juego» al más bajo costo, cuando la legitimidad tanto literaria como

permite ilustrar estas discrepancias. La posición particular de la Academia francesa se refleja en el estudio de su reclutamiento social que difiere muy claramente del reclutamiento en el campo literario y demuestra la «doble inversión que conduce de posiciones dominantes en el campo de poder (...) a posiciones temporalmente dominantes en el campo de producción cultural» (Bourdieu, 1991:10). Los escritores «inmortalizados» se sitúan, por sus orígenes sociales, a medio camino entre el campo literario y los altos funcionarios:[40] provenientes con mayor frecuencia de las fracciones dominantes de la clase dominante y de las fracciones jurídicas, dos o tres veces con menos frecuencia de las fracciones intelectuales y de la pequeña burguesía o de las clases populares (categorías de las que provienen, con mayor asiduidad, los escritores: alrededor de uno sobre cinco y uno sobre cuatro, respectivamente), los «inmortales» son, con mucha más frecuencia, herederos del servicio público (más de un escritor académico de cada tres es hijo de un funcionario superior o de medio rango frente a apenas uno de cada diez del total de los escritores, con excepción de los académicos). Por el contrario, los miembros del CNE provienen, con una frecuencia tres veces menor que la de los académicos, de los hijos de funcionarios y de juristas, mientras que las fracciones intelectuales están tres veces más representadas (de allí proviene cerca de un tercio de los miembros del CNE, es decir, más que el promedio de los escritores); provienen con el doble de frecuencia de la pequeña burguesía y de las clases populares y con el doble menos, de las fracciones dominantes de la clase dominante (ver tabla I).

La proximidad entre el reclutamiento social del CNE y el del campo literario, que acentúa las tendencias y las variaciones diferenciales que revela el de la Academia francesa, se observa también en la relación entre trayectorias geográficas y escolares. Procedentes de una notoriedad más bien provinciana (dos tercios de

nacional del CNE ya estaba consolidada y sin comprometerse más allá de una especie de mecenazgo. Del mismo modo dejamos de lado, a los efectos de la comparación, a los miembros del grupo que no fueron escritores en sentido estricto (o que no se definían, en primer lugar, por su pertenencia al campo literario): los dos sacerdotes, Jean Maydieu y Raymond–Léopold Bruckberger así como Ivonne Desvignes, traductora y delegada de Éditions de Minuit ante el CNE.

40. Sobre el reclutamiento social de los altos funcionarios, ver Charle (1987:74). La comparación con la población estudiada por Christophe Charle, 665 altos funcionarios hacia el fin del siglo XIX, no supone un verdadero riesgo de discrepancia histórica, al menos por dos razones: en primer lugar, dos tercios de la muestra de escritores de la Academia tenían más de 60 años en 1940 y ya estaban, en parte, en actividad a principios de siglo; en segundo lugar, como ya lo señalamos, la evaluación del reclutamiento del campo literario se basa en la comparación de nuestra muestra con la de Rémy Ponton para la segunda mitad del siglo XIX.

los escritores de la Academia pasaron su infancia en provincia frente a la mitad del total de escritores no académicos; una cuarta parte de los primeros creció en París frente a un tercio de los últimos), los «inmortales» emigraron a la capital durante su educación secundaria con el doble de frecuencia que sus colegas provincianos, quienes recién llegarán a París al comienzo de su vida adulta o al iniciar estudios superiores (el 70 % de los escritores de nuestra muestra global se instalaron en la capital en este momento de sus vidas, lo que demuestra la importancia de la centralización cultural francesa). Las trayectorias geográficas de los miembros del CNE son proporcionalmente equivalentes a las del promedio de los escritores con la salvedad de que entre los primeros se cuentan menos parisinos.

Si este reclutamiento da cuenta de la lealtad que la Academia profesa a las «provincias» desde el siglo XIX,[41] la fuerte movilidad geográfica de los futuros académicos durante la escolaridad secundaria revela el peso de las estrategias educativas familiares. Más a menudo en una escuela secundaria católica que el promedio de los escritores y que los miembros del CNE (casi uno de cada tres frente a menos de uno de cada cinco para el total de los escritores como para los miembros del CNE), se distinguen especialmente por la importancia de su capital escolar global: la mitad frecuentó una *grande école* o una clase preparatoria (ENS, Polythecnique, Centrale, École des Chartes o École Libre des Sciences Politiques) frente a menos de una cuarta parte de todos los escritores que se formaron más a menudo en la universidad (un tercio de los miembros del CNE, algo menos de la media de los escritores frente a una cuarta parte de los «inmortales»); solo un escritor académico de cada diez no cursó estudios superiores frente a uno de cada tres del total de los escritores y de los miembros del CNE; por último, más de las tres cuartas partes tienen un título igual o superior a la licenciatura frente a menos de la mitad de sus colegas, y lo mismo ocurre con los miembros del Comité (ver tablas 2 y 3).

Los escritores que se orientaron hacia la consagración institucional fueron los autores mundanos, de moda, próximos tanto por sus obras como por su frecuentar a las personas y los salones donde se elaboraba el «buen gusto» erigido en estilo en *La Revue des Deux–Mondes*, esa «antesala» de la Academia,

41. El reclutamiento geográfico de la Academia francesa, marcado por una fuerte concentración alrededor de la capital hacia el siglo XVII, se «descentralizó» progresivamente a partir del siglo XVIII. El movimiento se acentuó en el siglo XIX hasta revertir la distribución en favor de la provincia (cf. Oster, 1970:188–190).

en palabras de León Daudet (1933:150). Mientras que para los jóvenes del CNE ser escritor era una forma de vida (de «artista» o «bohemio»), para los académicos era un estatuto social. Mientras que unos coleccionaban distinciones literarias y honores (premios, consagración institucional, legión de honor)[42] además de títulos escolares, a menudo los otros eligieron renunciar a un estatuto social sin dejar, por ello, de abrevar en todas las fuentes de conocimiento, tanto las humanidades clásicas (letras, filosofía) como las jóvenes disciplinas de las ciencias sociales (psicología, sociología, etnología), las nuevas tendencias de la filosofía alemana (Husserl, Heidegger) e incluso, las ciencias ocultas.

«No quería pasar los exámenes. Formaba parte de esa generación gidiana que quería una vida sin seguridad, así, difícil... el costado un poco idiota de Lafcadio. Pero trabajaba mucho (...). Eso me había dado reputación como filósofo. Usted sabe, París es raro», sostiene Jean Lescure (1995), director de la revista *Messages*, íntimo amigo de Queneau y de Bachelard, en busca de una poética metafísica. «El surrealismo no me interesaba desde el punto de vista literario sino como modo de vida. Era la revuelta completa. En aquel momento, yo no buscaba convertirme en escritor. Para mí el surrealismo representaba todo», declarará Raymond Queneau (citado en Souchier 1991:62). Desde 1932 hasta 1939, después de su alejamiento del surrealismo, siguió las enseñanzas de Henri–Charles Puech sobre la Gnosis y el maniqueísmo, las de Alexandre Koyré y las de Alexandre Kojève sobre Hegel en la École Pratique des Hautes Études (EPHE) y participó con Michel Leiris y Georges Bataille, entre otros, en la experiencia del Collège de sociologie sumergiéndose en los trabajos de René Guenón sobre el pensamiento oriental y el tradicionalismo. En vísperas de la «guerra de broma», anotó en su diario: «Si la guerra estallara, *personalmente* me parecería bastante raro respecto de mí mismo, como pequeño individuo, que fuera justo en el momento en que, coronando seis años de psicoanálisis (...) iba finalmente a "ganarme la vida" y justo cuando la publicación de mi novela en

42. Casi todos los novelistas que en 1940 formaron parte de la Cúpula obtuvieron uno de los principales premios de novela (Goncourt, Fémina, Gran Premio de novela de la Academia Francesa, Gran Premio de literatura de la Academia Francesa) cuando no acumularon varios como Edmond Jaloux y Jacques de Lacretelle, ganadores del premio Fémina y de uno de los dos grandes premios de la Academia, o Jérôme Tharaud y su hermano Jean (designado por la asamblea después de la Liberación), ganadores del Goncourt y luego del Gran Premio de literatura.

la *NFR* puede parecer un "reconocimiento". Que un modesto "logro" se me escapara *gracias a* una guerra, sería muy alentador» (Queneau, 1939–1940:31. Subrayado, en el texto).

Por el contrario, lejos de la imagen romántica del creador maldito, si a menudo los académicos ejercen un oficio al momento de estabilizar sus carreras literarias (casi la mitad fueron profesores, curadores o funcionarios frente a un escritor no académico de cada cinco, lo que constata su proximidad con el servicio público), viven cómodamente de su pluma y se instalan en los mejores barrios (el distrito XVI es el favorito). A título ilustrativo se puede comparar la remuneración que obtuvo Henry Bordeaux por su única colaboración en *La Revue des Deux–Mondes* que ascendió a un promedio de 33 600 francos por año entre 1934 y 1938 (lo que le permitió acceder a una jubilación de privilegio) con la remuneración de 6000 francos al año que recibía Paul Léautaud por su trabajo como empleado del *Mercure de France* (cf. Sagaert, 1988:138).[43] Otra medida de comparación elocuente es la tirada de *L'Atlantide* de Pierre Benoit (Albin Michel), coronada en 1919 con el Gran premio de novela, que en 18 meses alcanzó los 150 000 ejemplares, mientras que la de *Les Beaux Quartiers* de Louis Aragon, galardonada en 1936 con el premio Renaudot, fue de 45 000 lo que representó, sin embargo, un verdadero éxito para el autor (Fouché, 1965:218, 268). El polo de gran producción fue, de hecho, el mejor representado bajo la Cúpula:[44] el teatro de boulevard, la novela de aventuras, la novela exótica y la novela de provincia en su versión «distinguida» son los favoritos entre los géneros legítimos junto a la novela psicológica, la novela de costumbres o la sátira

43. Según una declaración de sueldos de Henry Bordeaux, con vistas a obtener la jubilación en *La Revue des Deux–Mondes* donde había sido contratado regularmente como editor desde enero de 1921, los salarios declarados por la administración fiscal entre 1932 y 1938 varían entre 19 000 y 39 000 francos (Archivos de *La Revue des Deux–Mondes* en el Fondo André–Chaumeix depositado en el IMEC).

44. La transformación de la jerarquía de los géneros como consecuencia de la expansión del mercado del libro queda registrada en la Cúpula con el desfasaje que supone la edad de consagración tardía desde fines del siglo XIX: los novelistas multiplicaron allí sus representantes en la primera mitad del siglo (pasaron de cinco en 1903 a quince en 1940) en detrimento de los autores dramáticos (dos representantes contra seis que tenían al principio de siglo) y de los poetas (si se omite a Abel Bonnard, autor polivalente, la Compañía contaba con un solo poeta por 1940, Paul Valéry). Sobre el acceso de la novela a la Academia francesa después de 1885 con la cooptación de los novelistas psicólogos, ver Ponton (1975:80).

social. Los académicos, editados con más frecuencia por Plon o Flammarion, colaboraban para los periódicos de grandes tiradas (*La Revue hebdomadaire*) y para los diarios de derecha (*L'Écho de Paris*, *Le Temps* y *Le Figaro*).

Por lo tanto, podemos corroborar la correlación entre actitudes políticas y posiciones en el campo literario que se estructuró, en un primer momento, en torno a la oposición entre un polo temporalmente dominante compuesto por escritores institucionalizados que acumularon todos los tipos de capital (económico, escolar, social) y gozaron de un reconocimiento mundano, y un polo temporalmente dominado, constituido principalmente por jóvenes aspirantes en ascenso social, desprovistos de recursos económicos pero dotados de un importante capital cultural tanto heredado como adquirido que se orientaron hacia el reconocimiento de pares y los beneficios simbólicos. Mientras que los representantes del primer polo adscribieron en su mayoría a los nuevos poderes, el régimen de Vichy y/o la Colaboración, la mayor parte de los representantes del segundo pasaron a la clandestinidad.

Principios de jerarquización y poder de consagración

Este primer modelo de análisis debe matizarse ya que no representa a todas las posiciones. Si bien no puede restituir una visión propia del espacio de posiciones, el segundo eje, que no corresponde a una escisión política, permite una mejor comprensión de los principios de jerarquización de este espacio. Constituido por indicadores como el reconocimiento contemporáneo y el reconocimiento a largo plazo (ver anexo, gráfico 2 y la descripción correspondiente) está determinado, en parte, por la percepción que hoy tenemos de la literatura de la época y, sobre todo, por los efectos de la crisis que atravesó el campo durante la Ocupación, ya que esta contribuyó a excluir del juego a escritores como Brasillach o Rebatet que estaban, por entonces, en el comienzo de sus carreras.

Este eje opone la pléyade de escritores reconocidos en el período de entreguerras, que prácticamente se confunde con el catálogo de Gallimard, dominados por el grupo fundador de *La NRF* —André Gide, Jean Schlumberger y Paul Claudel— y por ciertos poetas y dramaturgos —Saint–John Perse, Paul Valéry, Pierre Jean Jouve, Pierre Reverdy, Jacques Audiberti, Henry de

Montherlant y Jean Giradoux—, a un conjunto poco consolidado de individuos que tenían en común no haber colaborado con *La NRF* y no gozar de ninguna forma de reconocimiento literario, al menos en aquel momento. Son, sin ninguna connotación peyorativa, «activistas» del campo literario, hacedores de revistas, pasadores de textos, columnistas, coordinadores que jugaron un rol mediador central. Son también, sobre todo, críticos, críticos «militantes» situados en los extremos de la escala política (maurrasianos como André Bellessort o comunistas como André Wurmser) con bajo poder de consagración (a menudo, críticos «por defecto») o autores cuyo proyecto creador ha fracasado (Claude Morgan, Edith Thomas). Más difíciles de caracterizar socialmente (la falta de notoriedad dificulta el acceso a datos biográficos), parecen tener poco en común, salvo que muchos de ellos ocupan una posición de *outsider* en el campo literario, ya sea porque a menudo provenían del extranjero y/o porque llegaron tardíamente a la capital. Se reconoce en ese grupo (en el cuadrante superior izquierdo) a los escritores comunistas que forman un subgrupo cuya fuerte representación obedece al rol que habían tenido en la constitución de la Resistencia literaria.

En términos generales, el primer factor opone el campo de producción restringida, donde el reconocimiento de los pares es el principio de apreciación predominante, al campo de gran producción, estratificado según dos modos de reconocimiento: el éxito mundano y el éxito de ventas. Estas tres formas de consagración se organizan sobre una diagonal que va del cuadrante inferior derecho al cuadrante superior izquierdo (ver gráfico 2); el éxito de ventas se sitúa en un espacio intermedio entre el polo temporalmente dominante (consagración institucional y mundana) y el polo temporalmente dominado (consagración específica). El segundo factor introduce una dinámica que restituye, a la vez, un estado del campo en transición y las fuerzas históricas que generaron esta estructura.

De esta manera, mientras que en lo alto del gráfico se encuentran los que, habiendo conocido un éxito efímero en un estado anterior del campo se ven, progresivamente, en esta etapa de su historia, relegados al olvido como también los que, siendo demasiado jóvenes o externos, se encuentran todavía fuera de juego, aparece una jerarquía en el polo representativo del campo de producción restringida (centrado en el cuadrante inferior derecho; ver gráfico 2) entre una vanguardia consagrada en proceso de canonización

(reúne las distinciones que abren la puerta a la perduración: Premio Nobel, Premio nacional de las letras —ver en la parte inferior del gráfico 2—) y una vanguardia en proceso de reconocimiento (arriba y a la derecha del cuadrante inferior derecho). Esta estratificación del campo de producción restringida que representa a la vez un estado de las relaciones de fuerza y de su historia sigue una curva paralela a la del período de entrada en el campo (y a la de la edad —ver gráficos 2 y 3—):[45] al Mercure de France y a las demás pequeñas editoriales que representaban el campo de producción restringida de comienzos de siglo le siguen Gallimard y el equipo de *La NRF*, mientras que los jóvenes aspirantes se agrupan alrededor de pequeñas revistas, por lo general, efímeras. Esta estratificación expresa, al mismo tiempo, transformaciones de la jerarquía de los géneros: el teatro y la poesía, géneros todavía «legítimos» en el cambio de siglo, ceden su lugar al imperio de la prosa, la novela y el ensayo (filosófico o moral)[46] que, sin embargo, comienza a agotarse como lo demuestra el fenómeno de la renovación poética de las vanguardias (esto no es solo un producto de la crisis: la impugnación al género de la novela forma parte de las consignas surrealistas).

El formidable efecto de concentración de capital simbólico logrado por la editorial Gallimard, visible en el análisis de correspondencias, es indisociable del poder de consagración adquirido por *La NRF* en el período de entreguerras. El grado de legitimidad se mide tanto por la reverencia, o más bien, la veneración que inspira una escuela o un cenáculo, como por la virulencia de los ataques que provoca. Del lado de la veneración, es posible citar todas las metáforas, tomadas a menudo del registro religioso, que se utilizan para caracterizar a *La NRF*: «Literariamente, era mi evangelio» (Francois Mauriac); «entré en el lugar de culto de los consagrados» (Jean Cassou); «el empíreo de la literatura» (Pierre Emmanuel); «fue el santuario

45. La curva va del cuadrante superior derecho (20–30 años por la edad; 1940 por el período de entrada en el campo) al cuadrante inferior izquierdo (53–60 años; 1914) y remonta hacia el cuadrante superior izquierdo (más de 60 años; siglo XIX).

46. El tercer eje del análisis opone la generación de novelistas que entraron al campo después de la Primera Guerra Mundial lanzada en particular por la editorial Grasset —Montherlant, Malraux, Jean Giono y los novelistas proletarios como Poulaille— a los poetas consagrados que comenzaron a publicar a fines del siglo XIX y que tenían como segundo editor principal el Mercure de France o Gallimard —Valery, Claudel, Paul Fort, Léon-Paul Fargue.

de las letras, el Panteón de los vivos» (André Wurmser).[47] Del lado de la virulencia, recordemos dos ataques ejemplares que provienen, y con razón, de los dos polos contra los que se ha definido la estética *NRF*: el «buen gusto» y la «vulgaridad». Ejemplos también de la persistencia de las luchas ya que, veinte años después, se reactivarán con los mismos argumentos y los mismos actores con motivo de la «querella de los malos maestros». En 1921, Henri Béraud llevó adelante una primera campaña de prensa contra *La NRF*. Novelista popular de éxito (será galardonado con el Goncourt el año siguiente) y panfletario de una derecha que se quería populista, Béraud denunció «el esnobismo hugonote» de esta capilla pronunciando, conforme a una retórica muy característica, una triple acusación: ricos, protestantes, homosexuales (cf. Assouline, 1984:144; Lacouture, 404). El redactor en jefe de *La Revue universelle*, Henri Massis, representante de otra derecha, católica y maurrasiana, tomará el relevo para denunciar la «seriedad» y el «aburrimiento» que se desprende de estos ascetas. Ya se ha mencionado aquí la campaña que dirigió contra Gide.

La interacción entre los dos factores permite ver los principios de jerarquización que operaron en el campo literario en este momento de la historia a través de la oposición entre las instancias de consagración que dominaron sus dos polos (la Academia francesa y la Academia Goncourt, por un lado; *La NRF*, por el otro). Si esta polarización coincide con las oposiciones invariantes de la estructura de este espacio —«viejos»/«jóvenes», polo de producción restringida/polo de gran producción— no es solo porque las dos academias estaban estructuralmente predispuestas, aunque de forma diferente, por su proximidad a los poderes temporales, a transmitir los principios de heteronomía: es también el efecto histórico de la acumulación de capital simbólico y de un poder de consagración competitivo en el orden «espiritual» por *La NRF*, en torno a la cual se constituye un polo con los «rechazados» de los honores mundanos.[48]

47. Así se expresaron escritores tan dispares como el novelista y académico católico (Mauriac citado por Lacouture, 1980:263), el hispanista y crítico de arte cercano al Frente Popular (Cassou, 1981:70), el joven poeta cristiano (Emmanuel en Bosquet, 1971:15) y el intelectual orgánico del PCF (Wurmser, 1979:53).

48. *La Symphonie pastorale* de Gide, por ejemplo, había sido rechazada en 1919 por el director de *La Revue des Deux-Mondes* debido a su «carácter confesional» (Gide y Schlumberger, 1993:675).

Una rápida comparación del reclutamiento social en las instancias de consagración que dominan los dos polos de este espacio, la Academia francesa y la Academia Goncourt, por un lado, y *La NFR*, por el otro, nos permite resituar en una perspectiva estructural la génesis de los principios de jerarquización que operan en este punto de la historia del campo. La pérdida del cuasimonopolio de consagración del que gozaba la Academia francesa en el seno del campo literario del siglo XIX es correlativa de las transformaciones producidas por la expansión del mercado del libro y, en especial, de la multiplicación de otras instancias de consagración. Para empezar, la Academia Goncourt, creada explícitamente en 1903 como una contra–academia que, con el pretexto de oponer los verdaderos profesionales de la pluma a los«señores» y «amateurs», consagraba a todos los sobrevivientes de la escuela naturalista (aquellos que la Academia francesa había expulsado de modo espectacular de la Cúpula a través de ese eterno y desafortunado candidato que fue Émile Zola).[49] La joven Academia se distinguía de su predecesora por su reclutamiento social, más próximo al campo literario. El escaso capital escolar del conjunto de sus miembros evidenciado por la fidelidad del nuevo jurado literario a la oposición entre «creadores» y «profesores»[50] (no reclutará, en la primera mitad del siglo, ni a profesores ni a *normaliens* sino a escritores periodistas) fue contrarrestado por una elección muy marcada de miembros parisinos y un fuerte capital social y cultural heredado (la filiación con escritores o periodistas, como en los casos de León Daudet, Judith Gautier, Georges Courteline, ilustra el peso del capital social específico en los principios de cooptación de los «Diez»). De este modo, la Academia Goncourt aparece, a primera vista, como la encarnación de un verdadero principio

49. La opinión de Maurice Barrès sobre Zola, expresada en su discurso de recepción en la Academia, da cuenta del desprecio que inspiraba la «vulgaridad» naturalista a los escritores «distinguidos». Barrès le reconoce, sin embargo, «cualidades profesionales»: «(...) una irresistible vulgaridad [lo] condenaba a los rangos inferiores [y él] se empeñaba en transformar un éxito de venta en gloria de las letras» (Barrès, 1907:21).

50. Sobre esta oposición, ver Boschetti (1985). En comparación con los «inmortales», el escaso capital escolar de los miembros de la Academia Goncourt (solo una parte completó sus estudios superiores; la mitad nunca los inició) corresponde, a grandes rasgos, con el nivel escolar promedio de los escritores del siglo XIX (Ponton, 1977:43). Como consecuencia de la edad avanzada de más de un tercio de sus representantes, la Academia Goncourt se situó a medio camino entre dos estados del campo literario desde el punto de vista de la distribución del capital escolar (la tasa de escolarización en la enseñanza superior se duplicó), por lo tanto, se encontró en una posición delicada en cuanto a recursos culturales en el campo literario de la década de 1940 lo que contribuyó al debilitamiento de su posición (la población incluye a los 13 miembros que la integraron entre 1940 y 1944 y a los 7 miembros elegidos entre 1944 y 1951, siempre para equilibrar el número de efectivos).

de autonomía del campo literario frente al mercado en expansión: instancia bisagra entre el campo de producción restringida y el campo de gran producción, tenía como primera finalidad la defensa de la legitimidad literaria contra las leyes del mercado, orientando el gusto del público mediante una selección basada en criterios específicos y la evaluación de pares. Sin embargo, ciertos factores estructurales predisponían a los jurados Goncourt a fallar en su rol para ceder a lógicas heterónomas. La transformación del premio anual en un evento mediático lo convirtió rápidamente en una apuesta económica para la edición[51] que condujo, al mismo tiempo, a una forma de oficialización de la Academia como instancia de consagración. El jurado, atrapado entre las presiones de la prensa, las de la edición y las exigencias de esta posición oficial que generaba una propensión a la ortodoxia literaria redoblada por el efecto de inercia institucional, tendió cada vez más a ajustar sus elecciones a la presunta «opinión pública». Apuesta económica y mediática, el premio Goncourt se volvió, además, una apuesta ideológica cuando las dos primeras lógicas se subordinaron a un poder político autoritario, lo que ocurrió en los años cuarenta. La creación del Premio Goncourt ha contribuido a modificar de forma duradera las reglas del juego de la consagración y, por ende, la estructura de las relaciones entre un campo de producción restringida y un campo de gran producción en plena expansión, tal como lo demuestran no solamente la multiplicación de instancias de legitimación competitivas como el premio Fémina (1904), el premio Théophraste–Renaudot (1926), el premio Interallié (1930) sino también la adaptación de la Academia Francesa a estas nuevas reglas con la fundación del Gran Premio de literatura (1912) y, luego, con el Gran Premio de novela (1915).

Pero es en otro lugar donde se jugaría, en el período de entreguerras, la marginación de la Academia francesa en el campo. Contra la lógica «mundana», *La Nouvelle Revue Française* había logrado la proeza simbólica de imponer un principio de ascetismo puramente intelectual. Este desafío fue mucho más amenazante que la malicia de los miembros del jurado Goncourt; provenía de un grupo que representaba

51. En 1958 Armand Salacrou, miembro del jurado Goncourt, señalaba: «Sí, el premio Goncourt solo es un cheque de 5000 francos ofrecido a un escritor por otros diez escritores. Ahora bien, desde hace más de cincuenta años las elecciones (...) fueron capaces de reunir a lo largo del tiempo tal cantidad de público que, con este cheque de 5000 francos, el ganador recibe hoy la seguridad de una tirada que le aportará a su editor una facturación que oscila entre los 100 y los 200 millones de francos. (...) Estamos lejos de la discreta ayuda dada discretamente por los literatos a otro literato» (1960:190).

una elite no solo social sino también intelectual.[52] Los colaboradores de *La NFR*, a menudo menos ligados al servicio público por sus orígenes que los académicos, están mejor dotados de cualquier tipo de capital que el total de los escritores (mientras que un escritor de cada tres proviene de la pequeña burguesía y de las clases populares, en *La NFR* solo uno de cada cinco tiene este origen). Más parisina aún que la academia Goncourt, *La NFR* cuenta, entre sus colaboradores habituales, con la mayor tasa de escritores que vivieron en la capital desde su infancia (casi uno de cada dos frente a uno de cada tres del total de los escritores). Pero es sobre todo con relación al capital escolar que los colaboradores habituales de *La NFR* aparecen como verdaderos competidores de los académicos en el campo literario. Si por otro, lado, asistieron rara vez a una escuela católica (es el caso de uno de cada tres académicos y de un escritor de cada cinco, en promedio) es debido en parte al índice relativamente elevado de escritores provenientes de tradiciones confesionales minoritarias en *La NFR*; esto revela también las profundas diferencias de habitus entre escritores formados en un momento en que el conflicto entre la escuela pública y la enseñanza congregacional —las «dos Francia»— instauraba una división duradera. Si asistieron con menos frecuencia a una *grand école* que sus colegas de la calle Conti (uno de cada cuatro contra uno de cada dos), un tercio de ellos estudió Letras, es decir, el doble que el conjunto de sus colegas (tres veces más que los académicos). Dos tercios de los colaboradores habituales de *La NFR* tienen un título de nivel superior al bachillerato frente a la mitad del total de los escritores.

François Mauriac, testigo privilegiado por su doble pertenencia (colaboró con la revista sin formar parte de su equipo), relacionará la marginación de la Academia —en términos sobrepolitizados— con lo que llamó la «revolución gidiana»: «la batalla política que desembocó, bajo la Cúpula, en el dominio de la extrema derecha, tuvo lugar, al mismo tiempo, en el plano literario. En el período de entreguerras la constante derrota electoral de la derecha, a partir de 1923, repercutió, en literatura,

52. Esta evaluación se obtuvo a partir del estudio de la sub-población de *La NRF* incluida en nuestra encuesta global. Se trata de una muestra de 77 colaboradores de la revista aún en actividad en 1940 de los cuales 28 fueron colaboradores regulares (nuestras afirmaciones se basan en la comparación de estas dos sub–muestras). Estas constataciones se acentuarían aún más si sumáramos a los colaboradores regulares que no incluimos en nuestra población global por diversas razones: Benjamin Crémieux y Brice Parrain, ambos doctores en letras (Parrain es un *normalien*); Robert Aron, catedrático de literatura; Jacques Rivière (fallecido en 1925), licenciado en filosofía aunque reprobado en un concurso en la ENS como en la agregación de filosofía, entre otros. El censo de colaboradores se basó principalmente en un estudio de Claude Martin (1981) y en un relevamiento de *La NRF* entre 1940 y 1943.

en el aumento sostenido de los valores que defendía *La NFR* y en la caída, no menos continua, seguida de un derrumbe total de los valores defendidos por la Academia francesa y la *Revue de deux Mondes*» (Mauriac en Touzot, 1985:413).

Sin embargo, la posición de *La NRF*, próxima al centro del primer eje del gráfico, revela además el efecto de su creciente institucionalización que condujo, tras la derrota, a la escisión de su equipo. Mientras que la joven guardia de la revista y la vanguardia de la editorial (Gallimard, Sartre, Queneau, Leiris, Tardieu) siguieron a Jean Paulhan al Comité nacional de escritores, los críticos «consagrados» de *La NRF*, Ramon Fernandez y Armand Petitjean (aspirantes a la sucesión de Paulhan quienes se vieron beneficiados, además, con la expulsión de Benjamin Crémieux) y los autores en vías de consagración como Marcel Jouhandeau y Marcel Arland permanecieron en la revista bajo la dirección de Drieu La Rochelle. Sin entrar en los detalles de esta escisión, que exigiría un estudio más exhaustivo, podemos interrogarnos, a través del fenómeno de la institucionalización, por los efectos del envejecimiento social para comprender las zonas intermedias entre el polo de producción restringida y el polo de gran producción.

Poder simbólico y poder temporal

En la medida en que va acompañado por una consagración creciente, el envejecimiento social es un factor que contribuye a aproximar socialmente a los escritores situados en el polo de producción restringida —en particular, a los novelistas y los dramaturgos— a aquellos concernidos por la lógica de gran producción ya que la dominación simbólica genera, a la larga, beneficios temporales tanto en número de tiradas como en pagos mensuales otorgados por el editor. No es casual que los escritores colaboracionistas fueran reclutados en el espacio circunscripto entre el éxito mundano y el reconocimiento específico, por un lado, y entre las franjas etarias de 41 a 52 y de 53 a 60 años, por el otro (ver cuadrante inferior izquierdo del gráfico 3). Son quienes, ya premiados y habiendo conquistado un público, fueron requeridos por la prensa y tuvieron que optar por aceptar o rechazar distinciones y éxitos temporarios, antes que buscarlos. Es sobre ellos que pesa

también, con mayor fuerza, la presión de tomar públicamente una opción política, a través de solicitudes directas o por la necesidad de distinguirse.

Los beneficios que puede aportar, a la larga, el prestigio «simbólico» son evidentes en el caso de Henry de Montherlant. Montherlant percibe durante la Ocupación un promedio de 2000 francos por un artículo en la prensa (escribió 47 entre diciembre de 1940 y noviembre de 1942 y, luego, 12 en la prensa de la zona ocupada y 9 en la zona no–ocupada, lo que le reportó 132 850 francos durante todo el período), 5000 francos por dos conferencias, 6604 francos por seis charlas en la Radio nacional a principios del año 1942; la remuneración que le pagó Gallimard en enero de 1943 y en junio de 1944 ascendió a 743 107 francos, o sea, una suma superior a la que recibió Lucien Rebatet por el best–seller de la época, *Les décombres*. También obtuvo 47 000 francos de adelanto por parte de un editor alemán por los derechos de reproducción y de representación de *La Reine morte* en ese país que, finalmente, no se llevó a cabo.[53]

Era necesario que las tomas de posición anteriores a la guerra de los escritores antifascistas agrupados en torno a *Vendredi* fueran lo suficientemente ambiguas como para que alimentaran, por un momento, la esperanza de sumar a su causa a Montherlant, autor de *Service inutile*. Desde luego, su rechazo puso de manifiesto la posición de Montherlant. Y en el momento en que fue llevado a tomar conciencia de su fracaso, Montherlant expresó con mayor claridad esta llamada externa a politizarse que parece caracterizar al campo literario de los años 30 y que le permitió, al mismo tiempo, atenuar su propia responsabilidad. En su diario, datado en 1942, escribió: «Mi pensamiento (...) es refractario a lo político y a lo social (...); no logra retener con claridad y precisión, aunque los haya comprendido (lo que no siempre sucede) datos políticos y sociales. (...) Hay allí una incapacidad intelectual que siempre deploré aunque sin deplorarla del todo ya que, en definitiva, *no se le exige a un músico, a un escultor, a un pintor, a un erudito que tenga ideas políticas; ¿por qué exigírselas, entonces, a un literato?* Tenemos otras formas de servir a la patria y a la sociedad (...). Ese fue mi error: escribir libros donde tocaba estas cuestiones. (...) *Y si no los hubiera escrito, ¿no habrían hablado de la torre de marfil?* Preferí el riesgo de decir estupideces antes que una abstención que hubiera podido ser tomada como indiferencia» (1957:330. El subrayado es mío).

53. Montherlant habría donado esta suma a la Cruz Roja suiza.

Es por esto que el sector intermedio entre el polo temporalmente dominante y el polo temporalmente dominado donde coinciden, en parte, el campo de producción restringida y el campo de gran producción, se encuentra dividido —tal como sucedió durante el caso Dreyfus (Charle, 1977)— entre quienes se alinearon con los nuevos poderes y aquellos que, más predispuestos, por su posición, a defender la autonomía del campo, optaron por un «rechazo» expectante. Desde luego, sería necesario afinar el modelo comparando, por ejemplo, las trayectorias de los escritores decididamente politizados y aquellos que, sin tomar una posición explícita, adoptaron actitudes que tuvieron una significación política en la coyuntura.

Lejos de proponer una visión despolitizada del mundo literario, quisimos enfatizar un aspecto con frecuencia ignorado en la relación de los escritores y de los intelectuales con la política referido a la mediación propia del campo literario. Esta mediación se manifiesta tanto en la retraducción de cuestiones políticas en cuestiones literarias y en el juego de competencias internas como en la correlación entre posiciones y tomas de posición. Los límites de este enfoque no son inherentes al método: al privilegiar el análisis cuantitativo que ofrece una visión global de la estructura del campo literario de los años 40 debimos renunciar, por la amplitud del material, a desarrollar el examen de las trayectorias singulares que hubiera permitido afinar y especificar el sistema de factores explicativos propuestos a través de un análisis cualitativo, en particular, de la correlación entre disposiciones éticas, estéticas y políticas.[54] Para comprender por qué los escritores se apresuraron a responder a las demandas de los poderes, sería necesario estudiar los factores de politización interna del campo literario de los años 30 con la entrada de una nueva generación que experimentó, muy joven, la guerra.

Si la situación de crisis revela, a través de los mecanismos de resistencia que el campo literario opone a las constricciones externas, los principios fundantes de su autonomía, el análisis de su funcionamiento en los años 40 contribuye, en cambio, al estudio de fenómenos de crisis. De la lógica de crisis surge la restricción de los posibles que permite alianzas estructuralmente poco probables (como lo muestran los ejemplos de la alianza intergeneracional o la de los comunistas con los no–comunistas) y, a la inversa, la escisión de grupos

54. Véase, en ese sentido, nuestro artículo sobre François Mauriac y Henry Bordeaux (Sapiro, 1996).

constituidos (las Academias, *La NRF*); la inversión del vínculo viejos/jóvenes en la resistencia literaria —los más viejos volverán a sus posiciones recién después del acenso del CNE a la legitimidad literaria y nacional— y la aceleración de las carreras que conlleva; la legitimación del recurso a armas extraliterarias para perpetrar «asesinatos literarios» (fenómeno que se observa en cualquier régimen autoritario). Sin embargo, la retraducción de las apuestas políticas en apuestas literarias, la continuidad de las luchas internas, la correlación entre posiciones y tomas de posición y las lógicas de supervivencia de las instituciones muestran aquello que las actitudes, en tiempos de crisis, deben tanto a la historia como a las invariantes estructurales. Aun en situación de crisis el campo refracta las constricciones externas más apremiantes. Las respuestas más políticas a la imposición de lo político no tienen a la política como único recurso y ahí reside el principio de autonomía relativa del campo. A la luz de esta lógica no se puede dejar de leer el veredicto de Jean Guéhenno sobre Montherlant: «Su verdadera culpa fue no haber podido callarse jamás» (1947:164).

Anexo

La encuesta[55]

El análisis de correspondencias abarca una población de 185 escritores en actividad entre 1940 y 1944. Con el fin de obtener una representación de todas las posiciones relevantes en el campo literario durante la Ocupación, la muestra se elaboró según una combinación de criterios tanto literarios como políticos a partir de diferentes listas: miembros de la Academia francesa, de la Academia Goncourt, del Comité Nacional de escritores, ganadores de los principales premios de novela (Goncourt, Renaudot, Fémina, Gran Premio de novela de la Academia francesa) entre 1934 y 1944, colaboradores de revistas literarias consagradas de la preguerra (*La NRF*, *Le Mercure de France*) o de revistas de vanguardia (*Messages, Poésie 40, 41...*), de periódicos político–literarios (*La Gerbe*, *Je suis partout*) y críticos de grandes diarios (*Le Figaro*,

55. Christian Baudelot y Rémi Lenoir nos dieron valiosas recomendaciones para instrumentar el análisis de correspondencias. Marianna Ioan y Hervé Serry contribuyeron con la preparación de los cuestionarios.

Paris–Soir, *Le Temps*, *L'Action française*). Excepto las tres primeras, estas listas no son exhaustivas y se combinaron con un criterio de visibilidad según la participación en los debates de la época como la querella de los «malos maestros». Este criterio de visibilidad nos alentó a incluir a algunos grandes autores exiliados (Georges Bernanos, Jacques Maritain, Saint–John Perse, Antoine de Saint–Exupéry, Joseph Kessel, André Maurois) que participaron de estos debates o que fueron objeto de referencias permanentes en la prensa autorizada, semi–legal o clandestina. En cambio, tuvimos que renunciar a incluir algunas figuras más oscuras de la Colaboración como Henri Poulain o Noël Bayon de la Mort, quienes ingresaron en el campo literario gracias a la situación de crisis y de quienes no disponemos casi de datos biográficos (lo mismo sucede con algunos ganadores de premios). Esta dificultad para recabar datos biográficos de autores «tachados» de la historia literaria (ya sea porque tuvieron un efímero momento de gloria o por su actitud política en esta época) conduce a una sub–representación de los colaboracionistas, presentes en nuestra población a través de los más célebres (Drieu la Rochelle, Brasillach), lo que genera un ligero desequilibrio respecto de los escritores de la resistencia. Por último, las mujeres también están apenas sub–representadas por razones similares (suman solo 8) mientras que 14 escritores fueron tratados como individuos adicionales, ya sea por la falta de datos o porque son parte del campo literario solo debido a la coyuntura (por ejemplo, los sacerdotes Maydieu y Brucberger).

Las variables retenidas

De las 128 variables que componían el cuestionario original se retuvieron solo 58 por razones de legibilidad, de pertinencia o de baja tasa de respuestas. Las variables retenidas se dividen en cuatro grupos principales: propiedades sociales (edad, origen social, trayectoria geográfica, trayectoria escolar, títulos escolares; la religión y la trayectoria familiar paternas fueron tratadas como variables ilustrativas debido a la elevada tasa de no–respuestas);[56]

56. Consideramos que los datos referidos a la trayectoria social de origen eran más fiables que indicadores tales como la profesión o el tiempo en el oficio que codificamos pero que no utilizamos en el análisis de correspondencias. Estos no hubiesen sido pertinentes como índices de la posición social más que combinados con estimaciones de las ganancias por tareas literarias y no literarias y con cifras de

características de la posición en el campo (lugares de publicación, editores y periódicos, premios, pertenencia a instituciones, grado y tipo de reconocimiento); tomas de posición estéticas (género predilecto en tres períodos de la carrera, escuelas, movimientos, veta literaria en dos momentos de la carrera) y políticas (en los años treinta y durante la Ocupación).

Si para ciertos grupos de variables (tomas de posición políticas, periódicos, pertenencia a instituciones) solo hemos retenido las relativas al período de la Ocupación y a los años treinta, para otros (géneros y veta literaria, editores, premios) retuvimos los datos concernientes a la trayectoria total. Esto permite hacer coincidir un estado particular del campo y las orientaciones individuales a largo plazo.[57]

Las fuentes

La recolección de datos biográficos se llevó a cabo a partir de documentos según el método prosopográfico (en algunos casos se obtuvo información adicional a través de una entrevista). La notoriedad de una parte de la población estudiada permite un amplio uso de fuentes impresas. Además de las numerosas obras y artículos consultados que es imposible consignar aquí —biografías, memorias, recuerdos, ensayos o ficciones autobiográficas, recopilaciones conmemorativas, números especiales de homenaje en revistas, manuales de historia literaria, antologías, «discursos de recepción en la

---

tirada imposibles de establecer. Del mismo modo, la heterogeneidad de las situaciones «matrimoniales» y la dificultad para obtener información sobre toda una parte de la población (en Francia los diccionarios biográficos *Who's who* aparecen recién a partir de 1953) no permiten tratar de manera coherente este tipo de información. En cambio, el carácter atípico de la población de los escritores en su conjunto y la heterogeneidad relativa de su reclutamiento social confieren a los indicadores de habitus primario y secundario un valor informativo de primer orden para aprehender las relaciones entre trayectoria social y posición en el campo literario. Por ejemplo, hemos puesto especial cuidado en la recopilación de datos concernientes a las trayectorias geográficas y escolares de las que no queda más que una tasa reducida de no-respuestas incluido para el secundario; datos tanto más reveladores para la escuela en particular que son sistemáticamente ocultados en las entradas biográficas de carácter literario. Desde luego, este fenómeno es un avatar de la oposición tradicional entre «creadores» y «profesores».

57. De este modo se puede verificar que, para los jóvenes poetas que entraron al campo en esta época, la poesía no fue una elección de juventud característica de numerosas carreras literarias según el modelo romántico sino una elección definitiva porque siguieron siendo poetas.

Academia francesa», obituarios—, para los autores de escasa consagración póstuma utilizamos instrumentos de trabajo científicos como los siguientes: *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrière français* de Jean Maitron y de Claude Pennetier (Éditions Ouvrières, 1981–1992, 23 volúmenes), *Dictionnaire des intellectuels français du XX^e siècle* dirigido por Jacques Julliard y Michel Winock (Seuil, 1996), *Dictionnaire de littérature de langue française* dirigido por Jean–Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty y Alain Rey (Bordas, 1984, reed. 1994, 4 volúmenes). Nos hemos apoyado también en diccionarios biográficos, literarios y políticos contemporáneos, a saber: *Dictionnaire de biographie française* dirigido por Jules Balteau, Michel Prévost y Marius Barroux (Letouzey et Ané, 1932–1970); *Dictionnaire biographique contemporain* (Pharos, 1951); *Qui êtes vous?* (1908 y 1924); *Who's who in France?* (1953–1993); *Dictionnaire de littérature française* de Henri Lemaître (Bordas, 1986), *Dictionnaire de la politique française* de Henry Coston (1967, 3 volúmenes), *Isographie de l'Académie française* de Robert Didier (E. de Bocard, 1964), *Annuaire de l'Académie française: documents et notices sur les membres de l'Académie* (Institut de France, 1966). En muchos casos, la profesión del padre nos fue informada amablemente por los servicios de archivo en las oficinas del registro civil de los municipios de las localidades de origen de los escritores a partir de los datos de las partidas de nacimiento. Una búsqueda sistemática en los catálogos de la Biblioteca Nacional nos permitió localizar las editoriales. Utilizamos, con este objetivo, la *Bibliographie de la littérature française de 1800 à 1930* de Hugo Thième y la *Bibliographie des auteurs modernes de langue française* de Hector Talvart y Joseph Place (Chronique des lettres françaises, 1928 y siguientes). La revisión sistemática de los periódicos tomados como indicadores para establecer la lista de colaboraciones (*La Gerbe*, *La NRF*, *Poésie*, *Confluences*, *Les lettres françaises clandestines*, *etc.*) fue completada y controlada con la ayuda de publicaciones del *Annuaire de la presse française et étrangère* de Maurice Roux–Bluysen (1937, 1942–1943) y de valiosos trabajos como la *Histoire politique de la revue «Esprit»* de Michel Winock (Seuil, 1975), *Les 700 rédacteurs de «Je suis partout»* de J.M. Dioudonnat (Sedopols, 1993) y el índice de colaboradores de *La NRF* establecido por Claude Martin (1981). El libro *Intellectuels et passions françaises: manifestes et pétitions au XX^e siècle* de Jean–François Sirinelli (Fayard, 1990) fue indispensable para identificar las

tomas de posición política cuando no disponíamos de otras fuentes (ensayos, artículos y manifiestos hallados en la prensa).

Las variables representadas

Propiedades sociales

EDAD: se consideró la edad de los agentes en 1940. Los grupos etarios se delimitaron según diferentes criterios que tuvieron en cuenta las etapas de la carrera literaria así como los fenómenos generacionales debido a causas extra–literarias, en particular, la Primera Guerra Mundial: aislamos a los escritores que atravesaron muy jóvenes la experiencia de la guerra (muchos de ellos, del frente) cuando su posición social no estaba aún definida. Por esto nos apartamos del corte por franjas de diez años para los escritores que tenían entre 41 y 52 años en 1940 y que habían tenido, por lo tanto, como máximo, 26 años en 1914 y al menos 18 años en 1917 (los que nacieron a partir de 1900 no fueron movilizados). Por razones de equilibrio del número de individuos reagrupamos a los escritores mayores de 60 años; esto no presentó dificultades desde el punto de vista de la carrera literaria que a esa edad ya se había definido.

CATEGORÍA SOCIAL DEL PADRE:
FP: fracciones propietarias; FCT: Funcionarios de rango alto y medio; BM: burguesía media; FJ: fracciones del poder judicial; FI: fracciones intelectuales; PB: pequeña burguesía y clases populares; NRPER: sin respuesta.

TRAYECTORIA GEOGRÁFICA:
PA: París; PR: Provincia; ET: Extranjero o colonias; 1: infancia; 2: adolescencia; 3: edad de entrada a la vida adulta (PA1 = residencia en París durante la infancia, etc.).

ESTUDIOS SECUNDARIOS:
GDLYC: Gran liceo parisino (Louis–le–Grand, Henri–IV, Condorcet...); LYCGD: Liceo de provincia y luego gran liceo parisino; LICEÉ: liceo (de provincia); EPS: Escuela primaria superior o alguna formación posprimaria.

ESTUDIOS SUPERIORES:
ENS: École Normale Supérieure, sección letras; GÉCOLE: Grandes Écoles (Polytechnique, ENS sciences, etc.), Écoles des chartres, École libre de sciences politiques; MÉDECI : Facultad de Medicina ; DROIT: Facultad de Derecho (unida o no con letras) ; LETTRES: Facultad de letras, Filosofía, Etnología, etc.; ART: Escuela de Arte (Bellas artes, Artes decorativas); ASUP: Otra formación superior; N–SUP: no frecuentó establecimientos de formación superior.

DIPLOMA O TÍTULO MÁS ELEVADO:
TITRE: formación concluida en una Grand École (incluida la ENS, con o sin agregación); LIC+: Diploma equivalente o superior a la licenciatura (DES, doctorado) incluido el Concurso de agregación (para los no–*normaliens*); BAC: bachillerato; -BAC: diploma inferior al bachillerato (Certificado de estudios primarios, Diploma correspondiente al primer ciclo de la secundaria); NRDPL: otro diploma o sin respuesta.

INCIDENTE EN LA TRAYECTORIA ESCOLAR:
INCID: incidente provocado por causas materiales, por razones de salud, por la guerra; ÉCHEC: fracaso escolar relativo (fracaso en exámenes, en un concurso); LITT: abandono de los estudios para dedicarse a la literatura; STABL: trayectoria escolar sin incidentes.

RELIGIÓN (ILUSTRATIVO):
CATHO: católico; CONV: católico convertido; PROTEST: protestante; JUI: judío; AGNOST: agnóstico (no se representaron las no–respuestas).

TRAYECTORIA SOCIAL DE LA FAMILIA PATERNA (ILUSTRATIVO):
ASCENS: trayectoria familiar ascendente; DECL: familia en declive; RCVR: reconversión; ST: estabilidad (no se representaron las no–respuestas).

Posición en el campo literario

PERÍODO DE ENTRADA EN EL CAMPO (según la fecha de la primera publicación relevante):

XIX: fin del siglo XIX; 1900: entre 1900 y 1914; 1914: durante la Primera Guerra Mundial; 1920: años 1920; 1930: años 1930; 1940: años 1940.

GÉNERO PRINCIPAL DURANTE TRES PERÍODOS DE LA CARRERA (1 = comienzos; 2 = cumbre; 3 = fin):
POETES; ROMAN; CRITIQUE; VOYAGE: sub–géneros del tipo relato de viajes, biografías, polivalencia; ESSAI: ensayo filosófico, moral; PH: panfleto, ensayo político; SOUV(ENIRS): memorias, autobiografía.

EDITORES (1 = primer editor principal; 2 = segundo editor principal): los grupos de editores son representados por el o los más característicos.
GALLIM: Gallimard; GRASS: Grasset, Denoêl, Corrêa; FLAMM OU ALBIN–MICHEL: viejas editoriales procedentes del siglo XIX que apuntan a colecciones populares de venta rápida (Flammarion, Albin–Michel, Ollendorf, Stock, Calmann–Lévy, Hachette, etc.); MERCUR: pequeñas editoriales en retaguardia (Mercure de France, Émile–Paul, Hartmann, Kra/Sagittaire, La Sirène, etc.); MINUIT/SEGH: pequeñas editoriales nacidas durante la ocupación (Minuit, Seghers, Seuil); JULL O LAFF: otras editoriales jóvenes (Julliard, Laffont, etc.); EDIPC: ediciones comunistas y RIEDER (ESI, Bibliothèque française, etc.), AEDI: otro editor.

PREMIO:
NOBEL; PXNATLETT: Premio Nacional de Letras; GPXLITT: Gran Premio de Literatura de la Academia francesa; GPXROM: Gran Premio de novela de la Academia francesa; GONCOU: premio Goncourt; FÉMINA: premio Fémina.

CONSAGRACIÓN INSTITUCIONAL (miembro de la Academia francesa, de la Academia Goncourt): ACAD. FR.; AC. GONC.; NACAD = no formó parte de ninguna de las dos Academias entre 1940 y 1944.

GRADO DE RECONOCIMIENTO Y DE NOTORIEDAD CONTEMPORÁNEA Y POSTERIOR (según la presencia en antologías, historias de la literatura contemporáneas y diccionarios [1 = entrada extensa; 2 = entrada corta; n = ninguna entrada]):
LAL: Lalou, René (1947). *Histoire de la littérature française contemporaine (de 1870 à nous jours)*. París: PUF. BOI: de Boisdeffre, Pierre (1959). *Une histoire*

vivante de la littérature d'aujourd'hui 1939–1960. París: Le livre contemporain. BOR(DAS): de Beaumarchais, J.–P., Couty, D. y Re, A. (Dir.). (1984). *Dictionnaire de littérature de langue française*. Paris: Bordas, 1994. ROB: *Le Petit Robert*.

TIPO DE RECONOCIMIENTO:
MONDAINE: éxito mundano; SUCCÈS LIBRAI: éxito de ventas; PAIRS: reconocimiento por los pares; NRECONN: ningún reconocimiento.

Tomas de posición

Estéticas y políticas

ESCUELAS Y MOVIMIENTOS LITERARIOS, CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN (codificados en dos períodos de la carrera: 1 = comienzos; 2 = cumbre):
NARRATIVA: AVENTUR: novela de aventuras, novela exótica; PSY (géneros narrativos legítimos): novela psicológica, novela costumbrista, novela de análisis, novela católica; CYCL: novela cíclica; RÉALISM: realismo social; NATURAL: naturalismo y populismo; RURAL: novela rural, provincial, regionalismo; PROLÉT: novela proletaria; ÉTHIQ: «generación ética» (G. Picon); AVGDR: vanguardia narrativa, existencialismo, «realismo del lenguaje» (uso de nuevas técnicas narrativas, lengua oral, etc.).

ESCUELA O MOVIMIENTO POÉTICO:
ÉCROMANE: Escuela romana; PARNASS: Escuela del Parnaso; UNANIM: Unanimismo, Grupo de la Abadía; FANTAIS: Escuela de la Fantasía; CUBISM/FUTUR: Cubismo, futurismo, poesía épica; SURRÉAL: Surrealismo; POÉSENGAGÉE: poesía comprometida, en particular, «poesía nacional» durante la Ocupación; ROCHEFORT: Escuela de Rochefort; AVGDLYR: Vanguardia «lírica» (grupo de la revista *Messages*); POESMAT: poesía «materialista» (objetos, elementos, etc.).

LISTA DE PERIÓDICOS Y REVISTAS SELECCIONADOS (colaboró o no colaboró con la publicación —la no colaboración se indica con las primeras letras de la publicación antecedidas de una «n»—):

Candide, Comedia, Gerbe, Gringoire, Je suis partout, Lettres francaises clandestines, Vendredi, Cahiers du Sud, Commune, Confluences, Esprit, Europe, Fontaine, Mercure de France, Messages, Nouvelle Revue Française, Nouvelle Revue Française de 1940, Poésie 40, 41..., Revue des Deux mondes.

DIARIOS:
AF: *Action Française* (años 1930); AF40: *Action française* (1940); ÉCHO: *L'Écho de Paris*; TEMPS: *Le Temps* y *Le Matin* (años 1930); *Le Figaro* (años 1930) y *Le Figaro40* (1940); *Paris–Soir* (años 1930) y *Paris–Soir40* (1940); *Ce Soir/L'Humanité;* NVXTPS: Prensa colaboracionista (*Nouveaux Temps*, *Le Matin*, *Aujourd'hui*, *Paris Soir* zona Norte, *Cri du Peuple*); PT PARISIEN: *Le Petit Parisien*; NQUO: no colabora en ningún diario.

TENDENCIA POLÍTICA (Años 1930):
PC: comunista/simpatizante del comunismo; ANTIFASC: Antifascista; PACIF: Pacifismo antifascista; PACL: pacifismo integral; CATHOG: católicos progresistas o antifascistas; HUMANISM: humanismo liberal; DRTE: derecha, conservadores; NÉOPF: neo–pacifistas de derecha; EXTDROIT: Action française, ligas; FASCIS: simpatizante del fascismo; NPOL: poco politizado.

OCUPACIÓN:
RÉSISTANTS: Resistencia civil o armada; SYMP. RÉSIS: simpatizante de la Resistencia; ÉVOLU: evoluciona del petainismo al apoyo a la Resistencia; VICHY: petainista; COLLAB: colaboracionista o cercano a la Colaboración; INDÉT: indeterminado; OPPOSANTS EXIL: exiliados opositores al régimen de Vichy.

CNE: miembro del CNE entre 1941 y la primavera de 1944.

Tabla 1. Reclutamiento comparado de las instancias del campo literario según los orígenes sociales de los escritores

Categoría social del padre	Escritores 1940–1944	Academia francesa 1940–1947	Academia Goncourt 1940–1951	*NRF* antes de 1940	*CNE* 1940–1944
Fracciones propietarias	13,0	12,9	20,0	14,3	8,0
Altos funcionarios	6,5	12,9	5,0	7,1	4,0
Burguesía media	13,5	12,9	5,0	**21,4**	14,0
Profesiones jurídicas	8,1	12,9	5,0	7,1	4,0
Fracciones intelectuales	18,9	9,7	20,0	10,7	**30,0**
Funcionarios medios	8,1	**25,8**	5,0	14,3	4,0
Pequeña burguesía/ Clases populares	27,0	12,9	**40,0**	21,4	22,0
No Respondió	4,9	—	—	3,7	14,0
N =	185	31	20	28	50

Tabla 2. Reclutamiento comparado de las instancias del campo literario según la naturaleza de los estudios superiores

Educación superior	Escritores 1940–1944	Academia francesa 1940–1947	Academia Goncourt 1940–1951	*NRF* antes de 1940	*CNE* 1940–1944
Grande École	15,1	**25,8**	5,0	14,3	14,0
ENS letras	10,3	**25,8**	—	10,7	8,0
Medicina	3,2	3,2	5,0	3,6	2,0
Derecho	14,1	12,9	10,0	10,7	**18,0**
Letras	16,8	12,9	10,0	**32,1**	16,0
Artes	4,3	3,2	10,0	3,6	4,0
Sin objeto	29,7	9,7	**50,0**	17,9	32,0
Otra / No respondió	6,5	6,5	10,0	7,1	6,0
N =	185	31	20	28	50

Tabla 3. Reclutamiento comparado de las instancias del campo literario según el nivel de estudios alcanzado

Nivel de estudios	Escritores 1940–1944	Academia francesa 1940–1947	Academia Goncourt 1940–1951	*NRF* antes de 1940	*CNE* 1940–1944
Grande École/ École	21,6	**45,1**	10,0	17,9	20,0
Licenciatura/DES/ Doctorado	29,7	35,5	20,0	**50,0**	28,0
Bachillerato	24,3	9,7	30,0	21,4	24,0
Inferior al Bachillerato	10,8	3,2	20,0	7,1	8,0
Otra / No respondió	13,5	6,5	**20,0**	3,6	20,0
N =	185	31	20	28	50

Gráfico 1. El campo literario durante la Ocupación (escritores)

Análisis de correspondencias. Plano del primer y segundo eje de varianza: espacio de los escritores (los individuos correspondientes a las contribuciones más fuertes se señalaron en **negrita** en el caso del primer factor y se subrayaron, para el segundo; en **negrita y subrayado** para ambos).
El procesamiento del análisis factorial se realizó en colaboración con Salah Bouhedja.

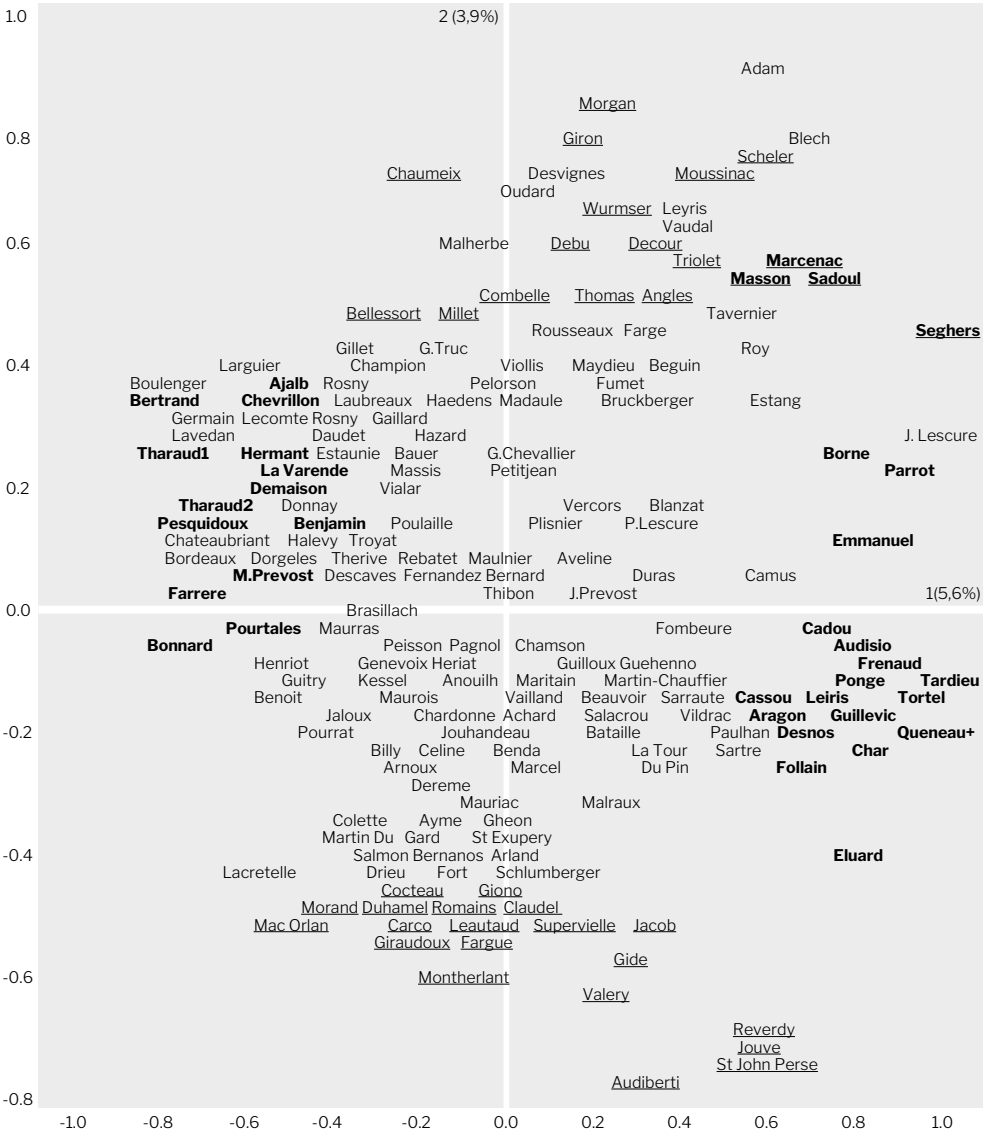


Gráfico 2. El campo literario durante la Ocupación (el espacio de posiciones)

Análisis de correspondencias (presentación parcial). Plano del primer y segundo eje de varianza: el espacio de instancias literarias y de tomas de posición estéticas. Para la legibilidad de los gráficos aislamos, en un primer momento, las variables relativas a la posición en el campo y a las tomas de posición estéticas. Por lo tanto se excluyen de este gráfico las propiedades sociales y las tomas de posición política. Se subrayan los editores; en **negrita**, las instituciones y el período de entrada en el campo; en bastardilla, los periódicos; ***en bastardilla y en negrita***, las formas de consagración; en MAYÚSCULAS, los géneros (no corresponden a las publicaciones más fuertes que se detallan en el artículo; se utilizan para facilitar la lectura del gráfico agrupando las modalidades de una misma variable o de un grupo de variables).

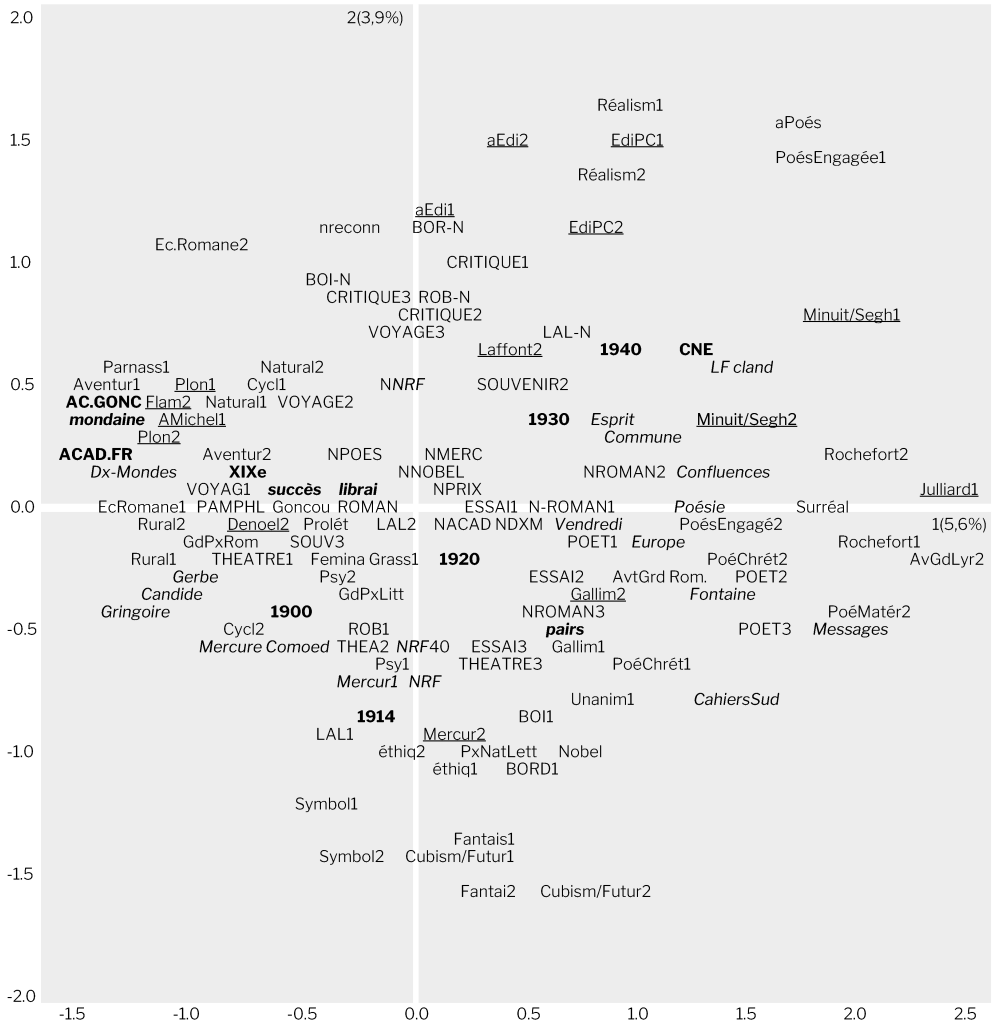
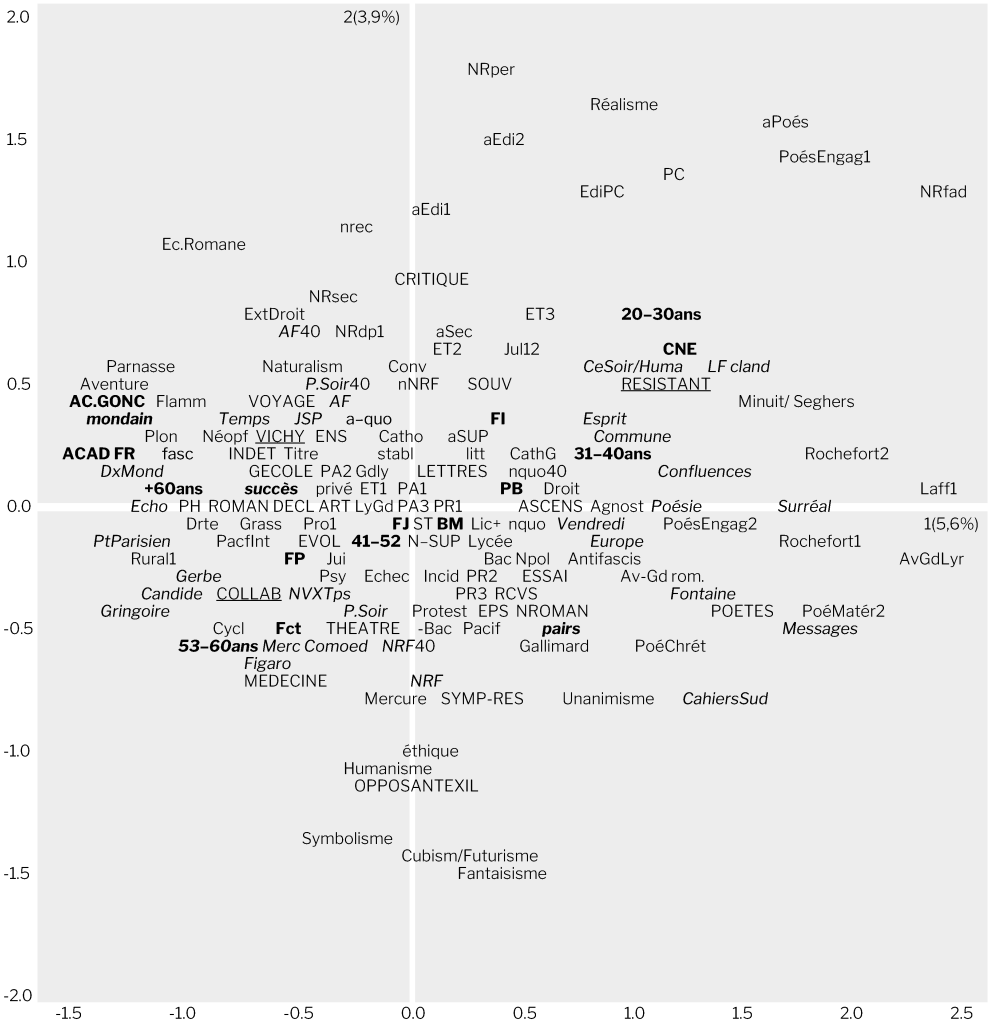


Gráfico 3. El campo literario durante la Ocupación (posiciones y tomas de posición)

Análisis de correspondencias. Plano del primer y segundo eje de varianza: el espacio de propiedades (presentación simplificada). Este gráfico representa, de forma simplificada, el conjunto de variables con excepción de los premios literarios, las antologías, los diccionarios y ciertas modalidades concernientes a la falta de participación en revistas que figuran en el gráfico 2. Además, se han reagrupado los primeros y segundos editores principales cuando se ubican en estrecha proximidad así como los géneros y las tomas de posición estéticas en diferentes momentos de la carrera (Simbol1 y Simbol2 se convierten, por ejemplo, en simbolismo). Se subrayan las tomas de posición políticas durante la Ocupación; en **negrita**, el origen social, la edad, las formas de consagración; en MAYÚSCULAS, los géneros; en *bastardilla*, los periódicos; en ***negrita y en bastardillas***, el tipo de reconocimiento.



Referencias

Aragon, Louis (1941). La leçon de Ribérac. *Fontaine* (junio). Reeditado como apéndice de *Les Yeux d'Elsa*. La Baconnière, 1942.

Aragon, Louis (1942). Arma virumque cano. Prefacio de *Les Yeux d'Elsa*. La Baconnière.

Aragon, Louis (1944). De l'exactitude historique en Poésie. *L'œuvre poétique 1943–1945*. Tomo X. Livre Club Diderot.

Assouline, Pierre (1984). *Gaston Gallimard. Un demi-siècle d'édition française*. Balland.

Azéma, Jean–Pierre (1979). *De Munich à la Libération 1938–1944*. Seuil.

Baudrillart, Alfred (1942). *Le testament politique d'un prince de l'église*. Prefacio de Abel Bonnard. Guillemot et de Lamothe.

Babilas, Wolfgang (1989). La querelle des mauvais maîtres. *La littérature française sous l'Occupation. Actes du Colloque du Reims* (pp. 197–227). Presses Universitaires de Reims.

Barrès, Maurice (1907). *Discours de réception [Séance de l'Académie du 17 janvier 1907]*. Librairie Félix Juven.

Belot, Robert (1991). Les lecteurs des *Décombres* de Lucien Rebatet: un témoignage inédit du sentiment fasciste sous l'occupation. *Guerres mondiales et conflits contemporains*, (163).

Bordeaux, Henry (1940). *Les murs sont bons*. Arthème Fayard.

Bordeaux, Henry (1941). *Images du maréchal Pétain*. Sequana.

Bordeaux, Henry (1966). *Histoire d'une vie*. Tomo XI. *L'Ombre de la guerre*. Plon.

Bordeaux, Henry (1970). *Histoire d'une vie*. Tomo XII. *Lumière au bout de la nuit*. Plon.

Boschetti, Anna (1985). *Sartre et «Les Temps Modernes»*. Minuit.

Bosquet, Alain (1971). *Pierre Emmanuel*. Seghers.

Bourdieu, Pierre (1971). Le marché des bien symboliques. *L'Année sociologique*, (22), 49–126.

Bourdieu, Pierre (1980). *Le sens pratique*. Minuit.

Bourdieu, Pierre (1989). *La Noblesse d'État. Grandes écoles et esprit de corps*. Minuit.

Bourdieu, Pierre (1991). Le champ littéraire. *Actes de la recherche en sciences sociales*, (89), 3–46.

Bourdieu, Pierre (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Seuil. [*Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama, 1995. Traducción de Thomas Kauf]

Bruckberger, Raymond-Léopold (1948). *Nous n'irons plus au bois*. Amiot–Dumont.

Cassou, Jean (1981). *Une vie pour la liberté*. Robert Laffont.

Clancier, Georges–Emmanuel (1989). Max–Paul Fouchet et les poètes de la revue *Fontaine. La littérature française sous l'Occupation. Actes du Colloque du Reims*. Presses Universitaires de Reims.

Courtois, Stéphane (1980). *Le PCF dans la guerre. De Gaulle, la Résistance, Staline...* Ramsay.
Cornick, Martin (1995). *The* Nouvelle Revue Française *under Jean Paulhan 1925–1940*. Rodopi BV.
Charle, Christophe (1977). Champ littéraire et champ de pouvoir. *Annales*, (2), 240–264.
Charle, Christophe (1979). *La crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman. Théâtre. Politique.* PENS.
Charle, Christophe (1987). *Les Élites de la Républiqu, 1880–1900*. Fayard.
Charle, Christophe (1990). *Naissance des «intellectuels», 1880–1900*. Minuit. [*El nacimiento de los «intelectuales», 1880–1900.* Nueva Visión, 2009. Traducción de Heber Cardoso].
de Pourtalès, Guy (1940, 28–29 de julio). Après le désastre. *Le Journal de Genève*.
Daix, Pierre (1975). *Aragon, une vie à changer*. Flammarion, 1991.
Daudet, León (1933). *Souvenirs littéraires*. Grasset, 1968.
de Beauvoir, Simone (1960). *La Force de l'âge*. Gallimard.
Debû–Bridel, Jacques (1970). *La Résistance intellectuelle*. Julliard.
Dorléac, Laurence Bertrand (1993). *L'Art de la défaite: 1940–1944*. Seuil.
Drieu la Rochelle, Pierre (1943). Bilan. *La Nouvelle Revue Française*, (347).
Drieu la Rochelle, Pierre (1992). *Journal 1939–1945*. Gallimard.
Duhamel, Georges (1944). *Lumières sur ma vie*. Tomo II. *Biographie de mes fantômes*. Hartman.
Duhamel, Georges (1947). *Éclaircissements*. Hartmann.
Dupray, Micheline (1986). *Roland Dorgelés. Un siècle de vie littéraire française*. Presses de la Renaissance.
Elias, Norbert y John Scotson (1965). *The Established and the Outsiders. A Sociological Enquiry into Community Problems*. Frank Cass.
Farrère, Claude (1941). Face au malheur. *La Gerbe*, 10 de abril.
Faure, Christian (1982). *Vent de mars* de Henri Pourrat: prix Goncourt 1941 ou la consécration d'un œuvre littéraire par le régime de Vichy. *Bulletin du Centre Pierre León. Histoire économique et sociale de la région lyonnaise*, (1), 8.
Faure, Christian (1983). Pétainisme et retour aux sources: autour du tricentenaire «Sully». *Cahiers d'histoire*, XXVIII(4), 3–32.
Faure, Christian (1989). *Le projet culturel de Vichy. Folklore et révolution nationale, 1940–1944*. CNRS, Presses Universitaires de Lyon.
Fouché, Pascal (1985). L'édition littéraire, 1914–1950. En Roger Chartier y Marin Henri–Jean (Dir.), *Histoire de l'édition française*. Tomo 4. Fayard, 1990.
Fouché, Pascal (1987). *L'édition française sous l'Occupation, 1940–1944*. Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'Université de Paris–VII.
Frey–Beguin, Françoise (1993). *Les Cahiers du Rhône. Refuge de la pensée libre*. La Baconnière.
Galtier–Boissière, Jean (1944). *Mon journal pendant l'Occupation*. La Jeune Parque.
Garguilo, René (1989). L'Union des communistes et des non communistes dans la résistance littéraire: le Front national des écrivains. *La littérature française*

sous l'Occupation. Actes du Colloque du Reims (pp. 227–241). Presses Universitaires de Reims.
Gateau, Jean–Charles (1988). *Paul Éluard ou le frère voyant, 1895–1952*. Robert Laffont.
Gide, André y Jean Schlumberger (1993). *Correspondance 1901–1950*. Gallimard.
Gouranton, Olivier (1992). *Comœdia pendant la Seconde Guerre Mondiale*. Tesis de maestría. Université de Paris–I.
Guéhenno, Jean (1947). *Journal des années noires*. Gallimard.
Guillevic, Eugène y Jean Raymond (1982). *Choses parlées. Entretiens*. Champ Vallon.
Guillon, Jean–Marie (1992). La philosophie politique de la Révolution nationale en Azéma, Jean–Pierre y François Bédarida. *Le Régime de Vichy et les Français*. Fayard.
Hebey, Pierre (1992). *La Nouvelle Revue Française des années sombres 1940–1941*. Gallimard.
Hermant, Abel (1941). La Province et les provincialismes. Institut de France, Académie française. *Publications diverses de l'année 1941*. Firmim–Didot.
Jeune, Rosny (1941). Deux prix Goncourt en 1941 et l'élection du dixième Dix. *Le Petit Parisien*, 5 de diciembre.
Kriegel, Annie (1995). Le PCF, Thorez et la France. *Le Mouvement social*, (172).
Kohn–Étiemble, Jeannine (1975). *226 Lettres inédites de Jean Paulhan. Contribution à l'étude du mouvement littéraire en France (1933–1967)*. Klincksieck.
Lacouture, Jean (1980). *François Mauriac*. Seuil.
Lacouture, Jean (1994). *Une adolescence du siècle. Jacques Rivière et La NRF*. Seuil.
Lachenal, Francois (1995). *Éditions de Trois Collines. Genève–Paris*. IMEC.
Laudouze, André (1989). *Dominicains français et Action française 1899–1940. Maurras au couvent.* Editions ouvrières.
Lescure, Jean (1995). Entrevista por Gisèle Sapiro, 25 de octubre.
Loiseaux, Gérard (1984). *La littérature de la défaite et de la collaboration, d'après «Phonix oder Asche» de Bernhard Payr*. Publications de la Sorbonne.
Lotman, Herbert (1979). *Albert Camus*. Seuil.
Martin, Claude (1981). *La Nouvelle Revue française de 1908 à 1943: index des collaborateurs.* Université de Lyon–II.
Massis, Henri (1941). *Les Idées restent.* Lardanchet.
Mauriac, François (1967). *Mémoires politiques.* Grasset.
Mauriac, François (1989). *Nouvelles Lettres d'une vie.* Grasset.
Ménager, Yves (1991). Les périodiques littéraires et la Résistance intellectuelle en France de 1940 à 1944. *Autour de la Seconde Guerre mondiale: Résistance, témoignages, fictions. L´École des lettres*, (II), 101–116.
Mercier, Pascal (1980). *Le Comité national des écrivains 1940–1944.* Tesis. Université de París–III.
Montherlant, Henry de (1957). *Carnets (années 1930 à 1944).* Gallimard.
Morgan, Claude (1942). Colette, la Bourgogne et M. Goebbels. *Les Lettres françaises clandestines*, (4).
Morgan, Claude (1979). *Les Don Quichotte et les autres.* Roblot.

Muel–Dreyfus, Francine (1996). *Vichy et l'Eternel Féminin.* Seuil.
Olivera, Philippe (1991). *Louis Aragon entre littérature et politique: ses articles dans Les lettres françaisesde 1960 à 1972.* Tesis de maestría. Université de París–I.
Oster, Daniel (1970). *Histoire de l'Académie française.* Vialetay.
Péret, Benjamin (1945). *Le Déshonneur des poètes.* Pauvert, 1965.
Ponton, Rémy (1975). Naissance du roman psychologique: capital culturel, capital social et stratégie littéraire à la fin du XIX[e] siècle. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, (4), 66–81.
Ponton, Rémy (1977). *La Champ littéraire de 1865 à 1906. Recrutement des écrivains, structures des carrières et productions des œuvres.* Tesis doctoral. París–V.
Pozner, Vladimir (1972). *Vladimir Pozner se sourient...* Julliard.
Prudent, Philippe (1994). *Une revue culturelle dans les années noires: Confluences (1941–1944).* Tesis de maestría. Director: Étienne Fouilloux. Université Lyon II.
Queneau, Raymond (1939–1940). *Journal 1939–1940*. Gallimard, 1986.
Racine, Nicole (1987). *L'Université libre* (novembre 1940–décembre 1941). En Jean Pierre Rioux, Antoine Prost y Jean–Pierre Azéma (Dirs.), *Les Communistes français de Munich à Châteaubriand (1938–1941)* (pp. 133–145). París: Presses de la FNSP.
Rebatet, Lucien (1976). *Les Mémoires d'un fasciste.* Tomo II. Pauvert.
Rioux, Jean–Pierre (Dir.) (1990). *Le vie culturelle sous Vichy.* Complexe.
Rousseaux, André (1949). Testimonio para el Comité de Historia de la Segunda Guerra Mundial, 2 y 4 de diciembre. Archivos Nacionales.
Sagaert, Martine (1988). *Paul Léautaud. Qui êtes–vous?* La manufacture.
Salacrou, Armand (1960). *Les idées de la nuit*. Fayard.
Sapiro, Gisèle (1992). Académie française et Académie Goncourt dans les années 1940: fonction et fonctionnement des institutions de la vie littéraire en période de crise nationale. *Texte* (Toronto), (12), 151–197.
Sapiro, Gisèle (1994). *Complicités et Anathèmes en temps de crise: modes de survie du champ littéraire et de ses institutions, 1940–1953 (Académie française, Académie Goncourt et Comité National des écrivains).* Tesis doctoral. EHESS.
Sapiro, Gisèle (1996). Salut littéraire et littérature du salut. *Actes de la recherche en sciences sociales*, (111/112), 36–58.
Scheler, Lucien (1982). *La Grande Espérance des poètes: 1940–1945.* Temps actuels.
Seghers, Pierre (1974). *La Résistance et ses poètes. France 1940–1945.* Seghers.
Simonin, Anne (1994a). Les Éditions de Minuit: littérature et politique dans la France des années sombres. *Bulletin de la SHMC*, (3/4).
Simonin, Anne (1994b). *Les Éditions de Minuit 1942–1955. Le devoir d'insoumission.* IMEC.

Sirinelli, Jean–François (1990). *Intellectuels et Passions françaises. Manifestes et pétitions au XXe siècle.* Fayard.
Souchier, Emmanuel (1991). *Raymond Queneau.* Seuil.
Steel, James (1991). *Littérature de l'ombre. Récits et nouvelles de la Résistance 1940–1944.* Presses de la FSNP.
Thiesse, Anne–Marie (1991). *Écrire la France. Le mouvement régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la Libération.* PUF.
Thomas, Édith (1995a). *Le Témoin compromis. Mémoires.* Viviane Hamy.
Thomas, Édith (1995b). *Pages du journal 1939–1944.* Viviane Hamy.
Touzot, Jean (1985). *François Mauriac. Cahiers de l'Herne.* Éditions de l'Herne.
Touzot, Jean (1990). *Mauriac sous l'Occupation.* La Manufacture.
Viala, Alain (1988). Effets de champ, effets de prisme. *Littérature*, 70, 64–71.
Weber, Eugène (1962). *L'Action française.* Fayard, 1985.
Weber, Max (1956). *Économie et société*. Plon, 1971.
Wurmser, André (1979). *Fidèlement vôtre. Soixante ans de vie politique et de littérature.* Grasset.

Traducción de
Ana Zelin

El campo literario entre el Estado y el mercado

Introducción

A diferencia de la ideología del «creador increado», el concepto de «campo literario» acuñado por Pierre Bourdieu implica que la actividad literaria no escapa a las restricciones que rigen el mundo social. Pero, a diferencia de la teoría marxista del arte como mero reflejo de la realidad, el concepto de «campo» sugiere que los universos culturales tienen sus propias reglas y una lógica de funcionamiento específica, lo que significa que gozan de cierto grado de autonomía (Bourdieu, 1966, 1971, 1991). Esta autonomía no existió desde siempre ni está en todo lugar sino que es el resultado, por una parte, de un proceso histórico por el cual las actividades literarias se han liberado de diferentes tipos de restricciones externas relacionadas con las condiciones de producción y, por otra, de la progresiva diferenciación de las actividades intelectuales desde el siglo XIX (Bourdieu, 1992). Las investigaciones históricas y sociológicas que se han realizado desde la perspectiva teórica de Bourdieu, así como el desarrollo de la historia de la edición, permiten aventurar una exposición provisoria de los tipos de restricciones a los que se enfrenta la actividad literaria en lo que atañe a sus condiciones de producción.[1]

1. Dejaré de lado el proceso de diferenciación de las actividades intelectuales así como las limitaciones que se deben a los orígenes sociales de los escritores y a sus trayectorias (para un abordaje comparativo de los intelectuales en Europa, ver Charle [1996]; para un estudio de la división del trabajo de expertos que no incluye a los productores culturales, ver Abott [1988]; para un análisis de los efectos de la división del trabajo intelectual en el campo literario, ver Sapiro [2003]).

La situación de los distintos campos literarios nacionales depende de dos factores principales: el grado de liberalismo económico y el grado de liberalismo político. Históricamente, estos dos factores han estado relacionados. Por un lado, el control ideológico durante el Antiguo Régimen en Francia o en los regímenes autoritarios exigía una estricta regulación del mercado y un control de la organización profesional. Por otro lado, las reivindicaciones de liberalismo político (libertad de expresión, libertad de asociación) con frecuencia han acompañado u ocultado la liberalización de los intercambios económicos desde la Revolución Francesa hasta la política neoliberal de la segunda mitad del siglo XX.[2] Es posible clasificar los campos literarios nacionales en función de su mayor o menor grado de dependencia del Estado o del mercado, sin olvidar la distinción entre estos dos factores. Además, como veremos, especialmente en el caso francés, mientras que el mercado ha favorecido la relativa liberación del campo literario del control estatal, el Estado puede contribuir, hoy en día, a que conserve un cierto grado de autonomía respecto al mercado. Si bien la expresión más típica de este proceso de «autonomización» es la aparición de un campo literario mundial relativamente autónomo de las restricciones externas (Casanova, 1999), es necesario tener en cuenta los efectos de las distintas configuraciones políticas y económicas en la actividad literaria tanto a nivel nacional como internacional (Heilbron y Sapiro, 2002).

Control ideológico y regulación económica

En lo que respecta al control del Estado, podemos incluir a todos los regímenes autoritarios en los cuales los intercambios económicos están estrictamente regulados y los productos culturales son controlados en su totalidad por un aparato creado a tal efecto y/o por una centralización institucional de los medios de producción y de consagración. En estos regímenes el Estado es un instrumento de control puesto al servicio de un sistema ideológico con ambición totalitaria (por ejemplo, religioso, fascista o comunista). La demanda ideológica determina la oferta de bienes culturales.

2. Sobre la ideología neoliberal en la economía, ver Denord (2002).

Cuanto mayor sea la capacidad de estos sistemas para monopolizar la violencia legítima, tanto física (fuerzas armadas y policiales, poder administrativo) como simbólica (justicia, educación, medios de comunicación y otros medios de propaganda y de moral), más severo será el control ejercido sobre la producción cultural. Dejaré de lado las formas de violencia física y de represión ejercidas contra los intelectuales sospechosos de disidencia ya que no son específicas de esta población.

Censura y represión

Los instrumentos de control ideológico son bien conocidos. El grado de control se puede clasificar en una escala aunque depende también de la medida en que estos instrumentos se apliquen en la práctica y de las formas en que se utilicen.

La autorización de impresión es el instrumento de control más selectivo pero también el más costoso. El sistema de control promulgado por la Iglesia católica en 1564 exigía una doble autorización: la del obispo y la del inquisidor de la diócesis. Como observa Claude Savart «aunque supongamos que estas severas disposiciones se hubieran podido aplicar en su totalidad y sin dificultades, podían resultar en gran medida ineficaces si el "brazo secular" dejaba de apoyarlas» (1985:298). La Monarquía Absoluta desarrolló su propio sistema de control: la autorización de impresión se entregaba en nombre del rey. Durante el siglo XVIII (Chartier, 2000; van Rees y Dorleijn, 2001), a pesar de que el régimen editorial no había cambiado, el crecimiento del mercado del libro favoreció la liberalización de la imprenta por el simple hecho de que cada vez fue más difícil controlar los textos de forma estricta. A la inversa, en algunos casos el editor podía solicitar la autorización preliminar ya que sería más costoso que un libro se prohibiera después de su publicación. Por ejemplo, durante el régimen fascista italiano, a pesar de que la autorización preliminar no era obligatoria los editores preferían solicitarla (Milza y Berstein, 1980).

El control preliminar antes de la impresión en casos de censura requiere una organización similar a la de la autorización preliminar: un grupo de agentes especializados y fieles encargados de este trabajo. Los sistemas de

autorización y censura a menudo se complementan con un tercer instrumento: las listas de libros prohibidos, inspiradas en el *Index librorum prohibitorum* como el catálogo que la Iglesia católica comenzó a publicar en 1564. Las listas de libros prohibidos aparecen en situaciones diferentes; por ejemplo, cuando se produce un cambio de régimen, ante una situación de ocupación militar, como en Francia durante la Segunda Guerra Mundial (Fouché, 1987; Thalmann, 1991; Loiseaux, 1995) o incluso cuando el sistema ideológico no logra monopolizar el aparato del Estado.

Como consecuencia de la liberalización del mercado del libro y del proceso de modernización, especialmente del movimiento de secularización iniciado con la Revolución Francesa y que condujo a la separación entre el Estado y la Iglesia en Francia en 1904, la Iglesia católica perdió el control de la producción de libros durante el siglo XIX y tuvo que redefinir su estrategia. En relación con la consolidación del poder pontifical romano, la aplicación del *Index* se volvió mucho más severa a partir de 1850, lo que provocó en Francia un intenso debate entre galicanos y ultramontanos (Savart, 1985:252–313). El siguiente paso fue la promulgación, en 1864, del *Syllabus* que, en su lista de los ochenta errores modernos, mencionaba la idea de que es bueno decir cualquier verdad y el principio de la libertad de expresión. A partir de 1880, a medida que el régimen republicano desarrollaba una moral patriótica laicista opuesta a la moral religiosa, la posición religiosa dejó de ser apoyada por el Estado y protegida por la ley. La Iglesia católica perdió su poder de excomunión al separarse del Estado en 1904, aunque llegó a condenar a autores como André Gide. Asimismo desarrolló un nuevo sistema de control de la producción cultural que combinaba listas de libros prohibidos con el *imprimatur*, una marca que se añadía a los libros autorizados a pedido de los autores (el *imprimatur* era obligatorio para todos los libros publicados por clérigos). Comités específicos llamados «Consejos de vigilancia» tenían la facultad de autorizar o de proscribir libros para el público de clérigos y de laicos católicos (Serry, 2000:145; 2003)

Con el reconocimiento del principio de la libertad de publicar, los regímenes liberales se diferencian radicalmente de los anteriores. Esta libertad se promulga en leyes que, al mismo tiempo y en ciertos casos, imponen restricciones a esta misma libertad. Sobre la base de estas restricciones de carácter político (atentados contra la seguridad de Estado o incitación al

delito) o moral (ofensas a la moral, las buenas costumbres y la religión), los libros pueden prohibirse después de su publicación. Se trataría del pasaje de un sistema de publicación preventivo a uno represivo (Dury, 1997) aunque suelen combinarse ambos. Este sistema liberal represivo ha imperado en Francia desde 1819 para el mercado del libro y a partir de 1830 para la prensa (no obstante, durante el Segundo Imperio Francés se impuso la obligación de la autorización preliminar a los periódicos políticos), mientras que para el teatro la censura se mantuvo hasta 1905. El grado de liberalismo ha variado con los regímenes políticos y las leyes se han aplicado de forma más o menos estricta según los momentos históricos. Por ejemplo, pese a la liberalización que introdujo la Tercera República, concretamente la ley de 1881 que abolía la censura, 14 escritores fueron juzgados entre 1880 y 1910, y entre 1910 y 1914 hubo 174 juicios por «pornografía» debido a la aplicación de la ley que condenaba las ofensas a las buenas costumbres, mantenida por la ley liberal de 1881 (Leclerc, 1991; Mollier, 1997:78). En tiempos de guerra se impuso un sistema de censura preliminar; un tipo de censura de carácter excepcional dada la situación de crisis nacional. Los cuatro años del régimen de Vichy deben considerarse de forma separada debido a su proximidad con los regímenes autoritarios en cuanto al control de los impresos y de la producción cultural.

La organización profesional como instrumento de control ideológico

La represión y las coerciones económicas (por ejemplo, en 1850, en Francia las novelas de folletín eran cargadas con una sobretasa) no son los únicos medios a través de los cuales los regímenes autoritarios ejercen control sobre la producción cultural. Además del sistema de gratificación directa (temporal y simbólica) de los intelectuales más devotos (Karabel, 1996), los principales instrumentos de control son la centralización de los medios de producción, la unificación de la profesión, la vigilancia de las instituciones profesionales y la supervisión ideológica. Al garantizar cierta homogeneidad en el reclutamiento profesional, estos medios contribuyen a limitar a los herejes y a identificarlos con mayor facilidad. Es lo que sucede con la actividad literaria cuyo acceso, a diferencia de otras profesiones, no está regulado

por una formación organizada ni por un título oficial. Los regímenes iliberales impusieron una especie de profesionalización y burocratización de la actividad del escritor lo que contribuyó a mejorar el control ideológico de la producción intelectual.

En 1925, se fundó en Italia el Instituto Nacional de Cultura fascista que, además de editar cuatro series de libros y una revista, abrió centros en más de ciento cincuenta ciudades de provincia. Sin embargo, este aparato no logró reemplazar al antiguo sistema académico, demasiado prestigioso para ser abolido. Por este motivo, Mussolini creó en 1926 la Academia de Italia, inaugurada finalmente en 1929. La Academia abarcaba las ciencias físicas, morales, literatura y artes (Milza y Berstein, 1980:205–220). De modo similar, durante el Tercer Reich se creó la *Reichsschrifttumskammer* [Cámara de la Cultura del Reich] que entregaba una tarjeta que permitía a sus miembros publicar en las revistas autorizadas. El régimen de Vichy impuso un sistema de censura para la prensa, el teatro y la edición de libros. Por ejemplo, la Comisión para la distribución de papel, creada en 1942, estaba a cargo de la censura de libros (Fouché, 1987:13–18). Durante este régimen también se desarrolló un proyecto corporativista definido en la *Charte du travail* [Carta del Trabajo] que imitaba en parte a los regímenes fascistas o al régimen católico autoritario de Salazar: cada profesión intelectual o liberal debía fundar su propio orden. Si bien en 1940 se creó una orden de médicos (Muel–Dreyfus, 1996:301–311) los proyectos de esta organización corporativista fracasaron en el caso de los periodistas (Delporte, 1998), los artistas (Bertrand–Dorléac (1990 y 1993:155–168)) y los escritores (Sapiro, 2004).

Los regímenes comunistas destinaron mayores esfuerzos a la organización de las profesiones intelectuales y al control ideológico de la producción literaria. Las uniones de escritores, asociaciones profesionales que seguían el modelo de los sindicatos, constituían organismos centralizados que controlaban los medios de publicación y los instrumentos de consagración (revistas especializadas, premios, etc.). Oficialmente, no estaban vinculados al Partido Comunista pero los comunistas, que representaban el grupo más importante entre sus miembros, ejercían un estrecho control ideológico y su independencia formal era ilusoria (Garrard, 1990).

El régimen no solo buscaba controlar sino también orientar la producción cultural. El «realismo socialista», definido en 1934 por Andreï Jdanov como

un «método de creación», se impuso en la URSS como categoría crítica (Robin, 1986; Aucouturier, 1998). A fines de la década de 1930, varias oleadas de represión «purgaron» a la intelectualidad. A partir de 1946 durante el denominado período jdanoviano, los controles se volvieron más severos y el «realismo socialista» atravesó todas las artes en un intento de contrarrestar las influencias occidentales, entre ellas la literatura «burguesa». Al condenar el individualismo, el pesimismo, el subjetivismo, la decadencia y el erotismo en nombre de la educación de la juventud, Jdanov opuso el «realismo socialista» tanto al formalismo como al naturalismo. Mientras que el primero constituía una expresión del arte por el arte y del modernismo, el segundo reducía el realismo a una simple fotografía de la realidad. Por el contrario, el «realismo socialista» adoptaba una postura moral en su descripción de la realidad: una obra de arte debía ser clásica y realista en su forma mientras que su contenido debía encarnar el «romanticismo revolucionario». La literatura tenía que cumplir una tarea didáctica: debía promover los «buenos sentimientos» y las «virtudes del hombre soviético» y, al mismo tiempo, mostrar a la gente «lo que no debe ser» (Jdanov, 1950).

La Unión Soviética impuso este modelo de organización y orientación de la producción cultural a todos los países de Europa del Este. La creación de una escuela de escritores en Rumania a principio de los años cincuenta (Dragomir, 2003) ilustra tanto la voluntad de desarrollar una organización corporativa de la profesión como la política de control ideológico y de formación.

Estrategias de obstaculización y «efectos de campo»

En todos los regímenes autoritarios los productores culturales desarrollaron estrategias para escapar de las limitaciones políticas. Estas estrategias de resistencia que impiden que se unifique la corporación pueden describirse en términos de Pierre Bourdieu (1985) como «efectos de campo». A diferencia de los intentos de unificar la corporación y del aumento de la homogeneidad profesional, la lógica del campo opone los agentes dominantes que detentan el monopolio de los medios de consagración formal a los dominados que se resisten a este sistema. Sin embargo, la autonomía de este

campo es escasa ya que la lucha política determina el antagonismo entre los disidentes «heréticos» y los agentes dominantes «ortodoxos» (es decir, aquellos que se someten a la ideología dominante).

Es posible identificar tres estrategias principales de obstaculización: frustrar la censura en publicaciones legales o en lugares como los teatros usando un código metafórico, alegorías o alusiones; publicar en el extranjero y publicar de forma ilegal o clandestina.

Inspirado en una idea de Bertolt Brecht, quien buscaba una artimaña para poder expresar la verdad durante el régimen nazi, el escritor comunista Louis Aragon desarrolló, en 1939, una forma de lenguaje codificado denominada «contrabando literario», ante la prohibición del Partido Comunista en Francia y como resistencia a la ocupación alemana y al Régimen de Vichy. La poesía fue el género privilegiado de este «contrabando literario». El código estaba dado por un uso metafórico de la historia francesa para hablar del presente, alegorías de la situación y alusiones a la misma. Gracias a la complicidad de algunos censores, el «contrabando literario» se desarrolló en pequeñas revistas hasta volverse peligroso por lo que fue abandonado en favor de la actividad clandestina (Sapiro, 1999:423–466).

Durante el régimen comunista esta técnica se extendió a los teatros. Los actores utilizaban la entonación para llamar la atención del público sobre el mensaje político que transmitía el texto. El «contrabando literario» también ha sido utilizado, en referencia a Brecht y Aragon, por autores comunistas en Francia, como Pierre Courtade o el dramaturgo Antonine Vitez, para saltarse los límites que les imponía el Partido Comunista (Lambert y Matonti, 2001; Matonti, 2003).

Algunos intelectuales de regímenes autoritarios decidieron o se vieron obligados a emigrar y continuaron sus actividades en el extranjero. Sin embargo, el exilio tuvo efectos sobre los productos culturales. Durante la ocupación alemana en Francia se publicaron libros y revistas literarias en Argelia y en Suiza de escritores contrarios al Régimen de Vichy. La revista *Fontaine* y el editor Edmond Charlot (primer editor de Camus) tenían su sede en Argelia. En Suiza, revistas como *Cahiers du Rhône* de Albert Béguin y editoriales como Editions de la Baconnière y Editions des Trois Collines editaban a poetas disidentes como Aragon o Paul Éluard. Los manuscritos circulaban de forma clandestina al igual que los libros y revistas. Durante

el régimen comunista se identificaron canales similares para los autores de Europa del Este: escritores que habían emigrado fundaron editoriales en países como Alemania o Francia y publicaron obras originales de autores disidentes (Popa, 2002).

La última estrategia de resistencia es la publicación ilegal. En la Francia ocupada, se organizó un verdadero campo literario clandestino. Dos autores, Pierre de Lescure y Vercors, fundaron una editorial que, entre 1942 y 1944, publicó veinticuatro folletos e imprimió entre 500 y 1500 ejemplares de cada uno (Simonin, 1994). Los manuscritos fueron proporcionados por una organización ilegal, el Comité Nacional de Escritores, que se reagrupó en torno a cincuenta escritores al final del período de Ocupación (Sapiro, 1999). El Comité Nacional de Escritores también publicó un periódico literario clandestino, *Les Lettres françaises*, que imprimió entre 3000 y 4000 copias en 1943 y 12 000 en 1944. En este periódico, artículos anónimos denunciaban la colaboración de intelectuales con los nazis y las condiciones culturales de producción, mientras que las reseñas se dedicaban a los libros clandestinos publicados por Éditions de Minuit. Una organización similar existía en los países comunistas de Europa del Este, que editaba publicaciones clandestinas llamadas *Samizdat*. Estas publicaciones, creadas en la URSS, se desarrollaron en los años setenta especialmente en Checoslovaquia donde tres autores prohibidos —Ludvík Vaculík, Václav Havel y Jan Vladislav— fundaron las tres principales editoriales *samizdat*: Edice Petlice, Edice Expedice y Edice Kvart (Popa, 2002:61).

Prácticas de escritura y deontología profesional

El sistema de control de los textos impresos condiciona las prácticas de escritura. En la Francia de Vichy los escritores sometidos a la ideología dominante adoptaron formas clásicas tanto en poesía como en prosa: novela realista, «romanticismo revolucionario», regionalismo, etc. Sus productos presentan rasgos de la «novela ideológica» como, por ejemplo, mensaje claro, personajes típicos, oposiciones bien definidas y un predominio del monologismo (Suleiman, 1983; Robin, 1986).

La crítica literaria y los ensayos con orientación didáctica constituyen los géneros de no ficción preferidos por los agentes dominantes. Esto no se debe, por supuesto, a propiedades intrínsecas de los géneros sino a su evolución histórica y a su posición en la jerarquía de géneros en relación tanto con las restricciones externas a la literatura como con las luchas internas en el campo literario. Así, la novela fue un género despreciado hasta mediados del siglo XIX para volverse dominante con el desarrollo del mercado del libro, mientras que la poesía que, junto con el teatro, había sido el género más respetado por las altas clases sociales, fue marginada y se convirtió en un género hermético practicado en el segmento más autónomo y cerrado del campo literario en oposición a los valores del mercado. Por esta razón fue permeable a las experimentaciones de la modernidad y de las nuevas tendencias artísticas.

La poesía y el teatro, géneros más herméticos y codificados que la novela en los que la metáfora y la alegoría son habituales fueron un excelente medio para el «contrabando literario». Durante el siglo XX estos recursos se emplearon en otros géneros como el testimonio, la sátira, la meditación, la novela corta y algo en la novela realista aunque la poesía, con su forma breve, es la que mejor se adapta a las condiciones de circulación clandestina y a la transmisión de un mensaje subversivo. Como afirma Paul Éluard en su prefacio anónimo al volumen de poesía clandestina *L'Honneur des poètes* [El honor de los poetas]: «Una vez más, desafiada, la poesía se reagrupa, redescubre un sentido preciso en su violencia latente, grita, acusa, espera» (1943:10).

La alegoría, en la forma de la novela corta, es un género indirecto, aunque menos expresivo capaz de representar de manera simbólica la situación en una trama. Un ejemplo célebre es *Le Silence de la mer* [El silencio del mar] de Vercors, la primera novela publicada por la editorial clandestina Éditions de Minuit en 1942, que simboliza la Ocupación a través de la negativa de una joven a hablar con el soldado alemán que se instala en la casa donde vive con su tío, aunque se vuelve cada vez más susceptible a sus encantos (representa al alemán «bueno», enamorado de la cultura francesa). También Albert Camus elige la alegoría para representar el período de la ocupación en *La Peste* (aunque el libro se publicó después de la liberación, en 1947, Camus comenzó a escribirla durante esa época).

La novela realista se utilizó menos en las publicaciones clandestinas. Esto se debe, entre otros motivos, a su extensión (por ello Minuit publicó solo partes de *Le Puits des miracles* [El pozo de los milagros] de André Chamson) y a las características del género: el individualismo, la complejidad de los personajes y la ambigüedad. Con el objetivo de transmitir un mensaje político, la representación de la situación necesita de cierto grado de generalización (por ejemplo, los personajes de Chamson son arquetípicos) y de oposiciones claras. Sin embargo, estas exigencias amenazan con rutinizar su efecto y reducirlo a la propaganda, con personajes estereotipados y oposiciones inequívocas («monologismo»). Este tipo de uso político de la literatura fue precisamente lo que los disidentes de todos los países autoritarios denunciaron en nombre de su autonomía.

La meditación, un género que permite el autoexamen en una situación de pérdida de referencias, puede desandar el camino desde la duda y la desesperación hasta la esperanza, como en el *Cahier noir* [Cuaderno negro] (1944) de François Mauriac donde el autoexamen se combina con la indignación y la denuncia, como en la sátira.

Por último, el testimonio sobre la realidad sociopolítica ha demostrado ser el mejor medio para decir la verdad cuando la información está bajo el control de la propaganda. Este propósito también justifica los riesgos que implica la actividad ilegal. Aragon, por ejemplo, presentó los testimonios de los rehenes de Châteaubriant, ejecutados en 1941, en una obra titulada *Le Témoin des Martyrs* [El testimonio de los mártires], copiada y transmitida de persona a persona. Durante la guerra de la Independencia de Argelia, Minuit publicó en una serie llamada «Documentos» testimonios directos sobre la tortura que fueron prohibidos y confiscados (Simonin, 1996). Un autor proscrito como el rumano Paul Goma creó toda su obra sobre el testimonio de las prisiones del régimen comunista.

El sistema de control ejercido sobre la producción literaria también determina en parte la deontología de la profesión de escritor. Frente a diferentes formas de censura o represión, decir la verdad se convierte en un valor literario tan importante como la defensa de la belleza, la imparcialidad y la sinceridad. Como lo ha sugerido Annie Prassoloff (1989) en su investigación sobre los juicios literarios durante la monarquía de Luis Felipe, el principio del arte por el arte se ideó, en parte, para defender a los escritores acusados de ofender

la alta moral. Frente a la concepción de la moral pública tal y como fue definida por el fiscal durante los juicios, la teoría del arte por el arte (Cassagne, 1997) desarrolló una deontología profesional basada en la probidad del escritor, su sinceridad y su preocupación por la «verdad» al pintar o describir la realidad.

A su vez, esta deontología constituyó la base del compromiso político de los escritores dispuestos a defender la autonomía literaria, desde Victor Hugo hasta Émile Zola así como también los escritores de la Resistencia, incluido Sartre: los valores que defendieron en su movilización política —la libertad de expresión y la verdad— eran los valores profesionales que universalizaron. Los «intelectuales» encabezados por Émile Zola que hicieron campaña por la revisión del proceso del capitán Dreyfus, abogaban por el establecimiento de la verdad en la investigación judicial, mientras que sus oponentes del campo conservador trataban de restringir la búsqueda de la Verdad en nombre de la razón de Estado, es decir, con el fin de salvaguardar el orden social y el prestigio del ejército, valores extraintelectuales (Charle, 1990).

En este sentido, la lucha contra el control político de la producción cultural ha contribuido a fundar el principio sobre el que descansa la autonomía relativa del campo literario aunque, como hemos visto, en los regímenes autoritarios la defensa de la autonomía está asociada a una lucha política a la que se subordina.

La ley del mercado

Frente a un mercado determinado por un estricto control ideológico de la oferta, el liberalismo económico ha impuesto la idea de un mercado regido por sus propias reglas: las de la libre competencia arbitrada por los consumidores. La producción tiene que adaptarse a la demanda que ha ayudado a crear porque en el mercado de los bienes simbólicos es aún menos frecuente que la demanda preexista a la oferta. Sin embargo, la demanda, o las presuntas expectativas del público, solo pueden estimarse a partir de las ventas de un producto anterior. Por lo tanto, el riesgo de estandarización es inherente a la lógica del mercado y está en conflicto con la obligación de innovar que se deriva de la propiedad singular del producto.

Tal vez el mercado del libro en Estados Unidos sea el ejemplo que más se acerca a ese modelo, con una intervención mínima del Estado y una

costosa producción de best–sellers mundiales en géneros estandarizados como el *thriller*. También se expresa en la legislación sobre los derechos de autor, basada en una concepción de la obra de arte como un bien producido tanto por su autor como por su editor y dependiente del derecho económico. El autor puede transferir sus derechos al editor, a diferencia de la legislación francesa según la cual el derecho moral (el derecho a la divulgación, el derecho al respeto, el derecho al arrepentimiento) es inalienable.

Beneficio a corto plazo vs. inversión a largo plazo

Históricamente, el desarrollo del mercado del libro ayudó a que la actividad literaria se liberase de la supervisión del Estado. Durante el Antiguo Régimen en Francia, ganarse la vida produciendo literatura era considerado indecente. Sin embargo, la expansión sin precedentes del mercado del libro durante el siglo XVIII abrió nuevas posibilidades. De repente, aumentó el número de escritores que se ganaba la vida con sus textos y de escritores contratados por el Estado que ocupaban funciones oficiales, así como puestos académicos estigmatizados como «la canalla de la literatura» (Darnton, 1971:95; 1983). En el siglo XIX, con la liberalización económica y política, el mercado del libro se desarrolló rápidamente a medida que el modo de producción se volvía industrial. Esta configuración dio lugar a la visión del escritor como «empresario», representada sobre todo por Balzac. Balzac fue el fundador de la *Société des gens de lettres*, la primera sociedad profesional de escritores,[3] modelo para los hombres de letras de otros países. Al enfrentarse al amateurismo ilustrado de la élite, los escritores se profesionalizaron. Sin embargo, el desarrollo de lo que Sainte–Beuve llamó «literatura industrial» y la figura del «escritor mercenario», dispuesto a vender su pluma a cualquier precio, provocaron una reacción por parte de los hombres de letras preocupados por la deontología profesional. En contra de la ley del mercado y de la sanción del gran público (medida en función de las ventas) que prevalecía en el polo de gran producción, surgió un polo de producción restringida que promovía el juicio

3. La *Société des auteurs dramatiques* ya existía —había sido fundada por Beaumarchais en 1777— pero, como su nombre lo indica, agrupaba solo a autores de este género.

de los pares frente al gusto del público profano (Bourdieu, 1971, 1983, 1992). Así, en la segunda mitad del siglo XIX, el campo literario francés alcanzó la principal fase del proceso de autonomización. Una expresión de este proceso es el crecimiento del número de revistas literarias, favorecido por la liberalización de la prensa en la Tercera República. Estas revistas eran espacios privilegiados para el diálogo entre pares y estaban a salvo de las limitaciones económicas y políticas. No pasó mucho tiempo antes de que se reconociese el juicio de los pares y de los expertos literarios (los críticos) en uno y otro de los polos que determinan la actividad literaria: el mercado y el Estado.

La industrialización del mercado del libro, la liberalización de los materiales impresos y el creciente número de lectores como consecuencia de la generalización de la escolarización aumentaron la necesidad de intermediarios entre la oferta y el público. Esta necesidad fue definida por primera vez por la Iglesia católica y los escritores conservadores y católicos, preocupados por los supuestos efectos nocivos de los «malos libros» en los jóvenes, las mujeres y en la «gente» (Anne–Marie Chartier y Jean Hébrard, 2000). Esta preocupación también existía en los movimientos de izquierda, socialistas y comunistas que consideraban que la literatura debía contribuir a la educación de las masas. Al no disponer del monopolio de los medios de producción, estas dos fuerzas desarrollaron instrumentos como las editoriales especializadas, las colecciones y las redes de distribución para seleccionar aquellos libros dignos de reconocimiento y orientar así la elección del público.

Sin embargo, en poco tiempo fue necesaria la participación de intermediarios como una exigencia inherente a la lógica de un mercado en perpetuo estado de sobreproducción. Tanto para los economistas de la cultura como para Bourdieu (1977), lo que caracteriza al mercado de bienes simbólicos es el riesgo debido a un alto grado de incertidumbre (cf. Cave, 2000). Los editores gestionan este riesgo por medio de la sobreproducción y de los intentos de controlar la distribución. Como explica Françoise Benhamou:

> el consumidor es tanto más dependiente del juicio de la crítica y del impacto de los lanzamientos de libros en los medios de comunicación cuanto más limitados son sus medios para informarse, más elevado el número de productos y más singulares las mercancías, hecho que aumenta el costo de la información. (2000:67)

El éxito de los premios literarios y la forma en que este éxito ha sido explotado por los editores es un buen ejemplo de esta necesidad de intermediarios. Desde la década de 1920, el ganador del premio Goncourt (fundado en 1903) puede imprimir cerca de 100 000 ejemplares de su libro. Este éxito tiene consecuencias en las decisiones del jurado que se ajustan más o menos a lo que percibe como la demanda del gran público tal y como lo refleja la prensa (Sapiro, 1999). Los editores, por su parte, han desarrollado estrategias cada vez más sofisticadas y costosas de lanzamiento de libros (con costos tan elevados como el rendimiento esperado de la inversión) junto con medios de control de los intermediarios: publicidad en los medios de comunicación,[4] relaciones estrechas con críticos y miembros de jurados literarios, representación de sus editoriales en los jurados, etc. (Lane, 1998). También ha crecido la importancia de la crítica literaria profesional, aunque no lo suficiente como para determinar el éxito de un libro.

Los editores tienden, en efecto, a disociar lo que llaman el éxito de crítica del éxito de público. Esta división corresponde a lo que Pierre Bourdieu (1977, 1999) ha identificado como dos tipos diferentes de estrategia en el mundo editorial: la lógica del beneficio a corto plazo, que apuesta por las ventas rápidas y el éxito efímero, y la lógica de la inversión a largo plazo, para constituir un stock de libros susceptibles de convertirse en «clásicos». Siguiendo la distinción del sociólogo, los economistas distinguen los segmentos del mercado caracterizados por un alto grado de innovación y los estandarizados. Como sugiere Bourdieu (1977), se puede clasificar a los editores entre estos dos polos: Robert Laffont, quien organizó campañas publicitarias sin precedentes en Francia para su serie llamada «best–sellers» (conformada por alrededor de 200 títulos, en su mayoría traducidos del inglés estadounidense), es típica del polo comercial, mientras que Minuit, la editorial de Beckett y de los autores del *Nouveau Roman*, representa el innovador polo de producción restringida (véase también Simonin, 1998). Más allá de las editoriales pequeñas como Minuit, esta dualidad existe en prácticamente todas las editoriales, independientes o asociadas a un grupo, que pueden clasificarse según el peso proporcional de la innovación frente a la producción estándar o a la reproducción (comercialización del fondo editorial). Este es el caso, en particular, de las grandes casas editoras, Gallimard

4. A excepción de la televisión, donde la publicidad de los libros está prohibida en Francia.

y Le Seuil, que se reparten los premios literarios a fin de año, al tiempo que mantienen un lugar en ciertas colecciones para las obras más difíciles destinadas a un público restringido. En este sentido, editoriales independientes como Flammarion o Albin Michel están mucho más cerca de Laffont.

De hecho, los beneficios de los productos de éxito efímero suelen financiar empresas más arriesgadas, es decir, redimen los gastos de producción del producto. La mayor parte de los editores y redactores, incluidos los que trabajan en casas que están asociadas a un grupo, expresan la necesidad de equilibrar las ventas rápidas y la inversión a largo plazo para desarrollar el stock. Esto es aún más importante si se tiene en cuenta que la explotación del fondo editorial puede, a su vez, ayudar a gestionar situaciones de flujos tensos, como explica el vicepresidente de una antigua editorial asociada a un grupo:

> Cuanto más intensos sean los flujos financieros y la presión económica, más hay que apuntar, para referirme a lo que antes llamé tradición, la hermosa tradición de la profesión, al largo plazo, es decir imponer la distancia, intentar ver más lejos. Porque solo se podrá resistir los embates de los flujos financieros si se es capaz de imponer un verdadero largo plazo, es decir, una lista viva, no una lista ficticia ni ilusoria sino un fondo editorial, es decir, un libro que perdure después de su primera comercialización para vender más de 100 ejemplares al año. Este es el fondo editorial. Por desgracia no se trata de un libro bonito ni de un libro bueno. Sin embargo, a menudo, el libro bueno o el libro bonito es un libro que, efectivamente, tras el primer año de comercialización, venderá 100 ejemplares al año. El libro del fondo editorial resulta ser un libro de referencia. Pero no porque en tu mente sea un libro de referencia se venderá como tal. Y si tenés muchos libros de referencia que no califican en el mercado como «novedades» ni como «libros de verano», es decir, que generan pérdidas y que, además, no se venden a largo plazo, entonces habrás perdido por todos lados. Estos son los libros que hay que cazar. En otras palabras, los buenos libros del fondo editorial son los que realmente generan capital. Y eso no es fácil de prever. Este es el trabajo de los editores literarios. Y es el nuestro en nuestro ámbito favorito [la no ficción]. (Entrevista, 7 de junio de 2002)

Esta lógica también puede observarse en la política de traducción literaria. El riesgo de publicar un nuevo autor en traducción es menor que el riesgo

de publicarlo en la lengua original debido a que, en general, los títulos propuestos para la traducción ya han pasado por la puerta de la publicación y han tenido cierto éxito, ya sea en la crítica o en las ventas, en los países de los autores y, en ocasiones, en otros. Sin embargo, el costo de la traducción aumenta considerablemente este riesgo. La mayor parte de las colecciones de literatura extranjera de calidad genera pérdidas, más allá de los autores estadounidenses e ingleses que solo las grandes editoriales pueden publicar: rara vez se recupera lo invertido en la primera comercialización, las ventas se estancan en torno a los 1500–2000 ejemplares, mientras que se necesitan 3000 para amortizar los gastos de traducción y producción. Por ello, los editores limitan de forma muy estricta el número de traducciones en un año y suelen pedir ayudas institucionales o estatales (véase más adelante). Estas publicaciones con pérdidas se compensan con traducciones más comerciales o con la comercialización del fondo editorial. Los grupos editoriales han acelerado la búsqueda de los grandes best–sellers que exigen costosos anticipos de honorarios. Por otra parte, los editores asociados a un grupo «disponen de una base financiera que les permite soportar algunos fracasos o pérdidas a lo largo de varios años y, por lo tanto, perseguir estrategias a largo plazo», como explican Claudie Schalke y Markus Gerlach (1999) en relación con el caso alemán, aunque estas estrategias se enfrentan a la lógica de la racionalización y al beneficio que impera en estos grupos.

El valor del nombre propio

Por el contrario, en esta economía dual el equilibrio entre el ciclo a corto y a largo plazo es el resultado del proceso de constitución de un stock a largo plazo, necesario para la continuidad de la empresa, tanto a nivel económico, a fin de poder gestionar los tensos flujos financieros (ver la cita de la entrevista anterior), como a nivel simbólico, para garantizar el prestigio que se asocia al nombre de la empresa. El hecho de que el capital simbólico acumulado se convierta, a largo plazo, en una fuente de beneficios económicos es una prueba del reconocimiento social que ha adquirido el principio de calidad estética reivindicado por el polo de producción restringida.

Dado el grado de incertidumbre que rige el polo innovador de la edición y la singularidad de los bienes suministrados, la condición de supervivencia de un autor es «lograr un nombre». Como la etiqueta en la alta costura, el nombre propio es el signo del capital simbólico acumulado (Bourdieu, 1984). Este principio también opera en las estrategias de los editores, como se desprende de su voluntad de instalar autores a largo plazo en lugar de títulos aislados. La obra se construye junto con la reputación del autor, como explica el editor de literatura extranjera de Gallimard, la editorial literaria independiente más grande y prestigiosa de Francia:

> De forma general, lo que me digo en mi profesión de editor es que no debo trabajar en una torre de marfil. Quiero llegar a los lectores. Ese es un punto. Pero el otro punto es igual de importante: hay que encontrar un equilibrio entre ambos. Es nuestra exigencia de calidad. Queremos textos que tengan una expresión literaria real, coherente, autónoma, original, fuerte, una verdadera calidad literaria. Y entonces podemos decir dos cosas. Nos detenemos cuando ya no hay calidad. Y continuamos cuando la calidad está presente, pero no las ventas. Esta es realmente la política que mi editorial respeta en todos los ámbitos y creo que todavía hay editoriales en Francia que funcionan así, incluso dentro de los grandes grupos.[5] Quizás, en ocasiones, tengan más dificultades que nosotros, pero hay algunos que todavía lo hacen muy bien. Sin embargo, en Gallimard esta es realmente la única regla que prevalece. Queremos tomarnos el tiempo necesario para construir una obra y, poco a poco, encontrar el público en Francia para esta obra. Y, para los autores que no se venden muy bien, me queda tiempo en el futuro. Puedo convencer a Antoine Gallimard diciendo: de verdad creo en él/ ella. Quizá nunca tengamos un público muy grande, pero tendremos un público. Y libro tras libro construiremos su reputación y su renombre en Francia. (Entrevista con Jean Mattern, 14 de mayo de 2002, citada en Sapiro, 2002b)

El nombre propio es también el nombre de la editorial que, en muchos casos, es el apellido de sus fundadores y propietarios, como Gallimard o

5. La entrevista fue realizada antes de que Vivendi Universal vendiera su grupo editorial. En ese momento existían dos grupos en Francia. El otro era Lagardère, propietario de Matra Hachette que finalmente fue comprado por la editorial VU.

Flammarion. El nombre de «Gallimard», así como el de «Minuit», funcionan como una etiqueta de calidad. Es una «marca» que orienta la elección de los lectores, cuyo valor es, por lo tanto, inestimable. Algunos estudios se han ocupado de las estrategias de acumulación de capital simbólico de los editores. Fundada en 1909, Gallimard se ha beneficiado de una transferencia del capital simbólico acumulado por la prestigiosa revista de André Gide y Jean Schlumberger, *La Nouvelle Revue Française*, que dio nombre a la editorial (Editions de La Nouvelle Revue Française), antes de tomar el nombre de su gerente y propietario (Assouline, 1984; para el desarrollo de esta estrategia en el período de entreguerras, cf. Boschetti, 1990). Por el contrario, cuando los fundadores de la empresa cuentan con un ligero capital cultural y social, la traducción puede ser una estrategia de acumulación de capital literario, como ha demostrado Hervé Serry (2002) en el caso de Le Seuil. Anne Simonin (1994 y 1996) ha analizado el caso de Éditions de Minuit, un sello nacido en la Resistencia durante la ocupación alemana y que ganó su posición de editorial literaria innovadora en los años 50 al reconvertir el legado subversivo del período clandestino en una doble estrategia literaria y política de vanguardia durante la guerra de Argelia.

En los años 80, el valor de la empresa Gallimard se estimaba en 2 millones de francos, lo que suponía 90 veces su volumen de negocio. Sin embargo, según Bernard Guillou y Laurent Maruani (1989:222), si Gallimard se inaugurara hoy, costaría mucho más que esto. Desde el punto de vista económico, el nombre se considera un recurso escaso. Esto explica la estrategia de adquisición que los grandes grupos despliegan en el campo de la edición: el crecimiento externo comprando editoriales existentes es mucho menos costoso y arriesgado que el crecimiento interno, es decir, crear nuevas empresas editoriales (Guillou y Maruani, 1989; Reynaud, 1999; Schlake y Gerlach, 1999). Sin embargo, como explica Benedicte Reynaud (1999), solo el capital físico puede cederse a una persona ajena a la empresa, ya que el capital social y el capital simbólico están vinculados a quienes poseen el nombre propio y solo se pueden transmitir dentro de la familia. De la misma manera, con el objetivo de garantizar una buena administración del capital simbólico, por lo general, es necesario conservar editores y determinados signos exteriores como la portada, el maquetado, etcétera.

Por lo general, los comentaristas coinciden en el hecho de que las pequeñas editoriales literarias están más capacitadas para desempeñar el papel de

«descubridoras». Papel necesario para innovar en el ámbito de los libros de calidad, más aún porque las editoriales grandes y medianas, enfrentadas a la competencia de los grupos, tienden a abandonar esta función y prefieren limitarse a títulos confiables y a «administrar las adquisiciones más que a la búsqueda de la innovación» (Bourdieu, 1999:4). Estos pequeños editores tienen que enfrentar las dificultades materiales que se han multiplicado debido a la concentración del sector editorial y de la distribución (Schiffrin, 1999). En el caso de las editoriales grandes y medianas, la tendencia a delegar la selección y la representación de los autores en agentes especializados, ya sean agentes literarios vinculados a la editorial o independientes, se deriva de este doble principio de asumir riesgos y de la necesidad de construir el nombre como un sello de calidad.

La crítica y el periodismo cultural como intermediarios

La crítica y los editores de prensa desempeñan un papel fundamental en el proceso de construcción del nombre como sello de calidad. Así lo ilustra esta cita reciente:

> Durante décadas, el editor de ficción de *The New Yorker* ha controlado el cordón de terciopelo rojo de la puerta de entrada al estrellato literario, dando la bienvenida a unos pocos afortunados al prestigioso círculo interno de escritores de cuentos y a una carrera de lucrativos contratos de libros. (Carr y David D. Kirkpatrick, 2002)

La crítica se divide entre un polo de gran producción, que ratifica el éxito de ciertos libros en los medios de comunicación y en las ventas (revistas de gran tirada, semanarios populares, revistas femeninas, etc.), y un polo de producción restringida en el que predomina el juicio estético y una cierta rigurosidad (publicaciones intelectuales, semanarios culturales, revistas literarias, transmisiones literarias en cadenas de radio públicas como France–Culture, etc.). Sin embargo, el margen de autonomía en el polo de producción restringida tiende a disminuir debido a la competencia del polo comercial, a las relaciones de dependencia resultantes de la publicidad que

pagan los editores en la prensa escrita y a la integración de los medios y de los editores en los grupos (la cadena Europe 1 pertenece al grupo Lagardère, por ejemplo). En los dos últimos casos, es el efecto mágico de la consagración en sí el que se ve amenazado: el efecto carismático de la consagración se debe a que tanto la selección del consagrador como su juicio son desinteresados (Bourdieu, 1977). Es más probable que el canal de reconocimiento produzca todo su efecto si la persona consagrada no es sospechosa de ninguna connivencia con el consagrador (relación de parentesco, dependencia jerárquica, dependencia financiera, etc.), esto tanto en la fase de publicación como en la de valoración crítica.

Mucho más que la crítica tradicional (aunque las fronteras tienden a desaparecer) es el periodismo cultural, concretamente el de la televisión, el que se ha convertido en un importante intermediario entre el público y el mercado. En este sentido, el programa literario «Apostrophes» de Bernard Pivot desempeñó un papel inigualable de 1975 a 1990. Una invitación al programa de Pivot representaba una consagración con efectos comparables o incluso superiores a los de ganar un importante premio literario. Cuando en 1984 Pivot invitó a Marguerite Duras para hablar de su novela *L'Amant* [El amante], ya se habían vendido casi 100 000 ejemplares del libro. Después de la emisión, dedicada íntegramente a ella, las ventas se dispararon hasta los 300 000 ejemplares, incluso antes de que ganara el premio Goncourt. Era la primera vez que un autor del *Nouveau Roman*, publicado por Minuit, recibía esta distinción. El premio aumentó el enorme éxito del libro: con más de 700 000 ejemplares vendidos en pocos meses, la novela se tradujo a 26 idiomas y se convirtió en un best–seller mundial.

Entre dos y cinco millones de espectadores se reunían cada viernes por la noche en la cadena pública *Antenne 2* a ver «Apostrophes», una «institución» a la que habría que dedicar una investigación seria. Nacido en un momento en el que la crítica estaba capturada por la universidad, el programa de Pivot legitimó «una forma no académica (...) no pedagógica, más cordial, espontánea y popular de hablar con los escritores e intelectuales y de conversar sobre libros» (Pivot, 2001:31). Su presentador, que se describe a sí mismo como periodista cultural (un «columnista») más que como crítico, elogia los méritos y el encanto de un eclecticismo que le permite llegar al público más variado. En una sutil combinación que rara vez infringe

los límites del buen gusto, mezcla la cultura legitimada y la popular, de estrellas y autores debutantes rompiendo la rutina con un debate polémico entre tendencias políticas o intelectuales opuestas, o entre personas que no tendrían oportunidad de hablar entre sí en otro lugar (como el lingüista académico Claude Hagège y el cómico Raymond Devos). Esta fórmula ecléctica que podría relacionarse con la política estatal de «democratización» de la cultura en la misma época, tuvo un gran éxito entre el nuevo público culto nacido de la súbita ampliación de la enseñanza secundaria y superior en los años 60 y del crecimiento de las profesiones intelectuales y semiintelectuales en este período (profesores de primaria y secundaria, ayudantes y «*maîtres* asistentes» en la Universidad, bibliotecarios, etc.).[6] La competencia de los canales privados, que redujo su audiencia, superó a la larga a la «institución». Sin embargo, a pesar de los numerosos esfuerzos, su rival Patrick Poivre d'Arvor no consiguió superar esta audiencia con su propio programa «Ex–libris» en la cadena privada *First Channel* (TF1).

Es significativo que, cuando se privatizó *First Channel*, Gallimard y Le Seuil buscaron participar de la inversión con la esperanza de tener una influencia en el lugar dedicado a los libros en el nuevo canal pero, como probablemente comprendieron su escaso peso proporcional, se retractaron. Este episodio es un signo de la creciente dependencia de los modos de consagración en los medios de comunicación. Es esta dependencia la que lleva a los editores a tomar prestadas cada vez más técnicas de promoción del «star system» (Benhamou, 2002) en las que el foco está en la persona más que en su obra. Un foco bien adaptado al escaso tiempo y lugar que se dedica a la cultura en los medios escritos y audiovisuales.

Las limitaciones impuestas por la ley económica del mercado han contribuido a modificar el paisaje literario. Mientras géneros literarios estandarizados como el misterio, el *thriller* y el romance florecen, la poesía y el teatro, amenazados por el dominio de la novela desde fines del siglo XIX, han casi desaparecido. Solo existen en los márgenes del mercado, gracias a las subvenciones que otorga el Estado.

6. Entre 1960 y 1981, el personal docente de las universidades de Francia se multiplicó por cuatro, pasando de 10 015 a 41 311; el número de profesores titulares pasó de 1969 a 12 123 (Passeron, 1986; Kauppi, 1990:86).

Política cultural

Las políticas de control y de represión contra las que los ámbitos de producción cultural afirmaron su autonomía, contribuyeron a forjar la representación del antagonismo entre el arte y el Estado (Dubois, 1999:24–38). Sin embargo, aunque el mercado ayudó a que la actividad literaria se liberase de la supervisión del Estado, este también puede ser un instrumento para proteger los derechos y la libertad de creación de la despiadada sanción del mercado y de los riesgos que corren los productores culturales de ser explotados. El derecho de autor y la política de apoyo a la creación ilustran este principio. Ambos marcan una etapa en el proceso de reconocimiento del escritor por parte del Estado, una condición para llegar a ser autónomo desde que la Academia francesa adquirió estatus oficial en el siglo XVII (Viala, 1985).

El derecho de autor

Como lo describe Foucault (1969), mientras que el Estado impuso por primera vez la «función autor» para controlar la circulación de los discursos, los escritores la implementaron contra el Estado en su lucha por el reconocimiento de su derecho moral y de la propiedad literaria como una propiedad del individuo, lucha que culminó en 1777 con el reconocimiento en Francia, mediante un decreto real, de la obra literaria como resultado del trabajo y del derecho del autor a obtener un ingreso por ella. El principio de la propiedad intelectual nació de las reivindicaciones de la poderosa comunidad de libreros e impresores para que su privilegio de imprimir, que el rey les concedía como una gracia, fuera reconocido como un derecho. A pesar de que este decreto pretendía reforzar su monopolio, dado que trataba de proteger el mercado del reino contra las falsificaciones extranjeras, en realidad impugnó este monopolio al reconocer el derecho del autor a imprimir y vender sus libros. Si bien se reconocía la gracia como fundada en la justicia, el decreto se negaba a transformarla en un derecho: mientras que el autor, al que por fin se reconocía, y sus herederos podían disfrutar del

privilegio para siempre (excepto si se vendía a un tercero), los libreros se beneficiaban de la gracia solo durante la vida del autor.

La Revolución Francesa confirmó el principio de la propiedad literaria pero lo limitó a diez años después de la muerte del autor (la ley Lakanal de 1793). Era un acuerdo entre la concepción de la propiedad como derecho natural y la noción de «dominio público» al que pertenecen todas las ideas. La noción de propiedad literaria fue liberada de sus vínculos con los intereses y privilegios privados, y transformada en una recompensa por los buenos servicios del autor a la nación (Hesse, 1990:109–137; Chartier, 1992).

La lucha por prolongar el derecho de autor estuvo dirigida por las sociedades literarias que se desarrollaron, como hemos visto, en el contexto de la liberalización política (Société des gens de lettres, Association littéraire et artistique internationale, etc.). La Société des gens de lettres, encabezada por Balzac, emprendió un proyecto para ampliar este derecho a cincuenta años. En 1841, el proyecto fue presentado a la Cámara de Diputados por el poeta y diputado Lamartine pero fue rechazado (Mollier, 1992). Recién en el año 1866 se aprobó la extensión. Mientras tanto, el Congreso Literario Internacional, en su reunión de 1858 en Bruselas, pidió el reconocimiento de la propiedad literaria y artística. La primera convención internacional de la propiedad literaria se firmó en 1886 en Berna. Establecido sobre el modelo de la convención para la propiedad industrial, firmada en París tres años antes, el Convenio de Berna fue revisado varias veces antes de que se firmara la Convención Universal del derecho de autor en Ginebra en 1952. En 1957, se promulgó en Francia una ley para la propiedad literaria y artística, fue revisada en 1985 e incluida en el Código de la propiedad intelectual en 1992.

Apoyo a la creación

En paralelo, el desarrollo de una política estatal de ayuda a la creación literaria es una forma de compensar las sanciones del mercado apoyando a los productores o a los productos en el polo de producción restringida. El sistema de privilegios y de permisos del Antiguo Régimen aseguraba, si bien no un estatuto jurídico, al menos un estatus social y medios materiales a una élite de escritores. Tras la abolición de este sistema, el Estado no dejó

de ayudar a los hombres de letras en situaciones difíciles con rentas vitalicias o asignaciones condicionales. Sin embargo, los fondos destinados a esta política se volvieron ridículos frente al crecimiento de la corporación de escritores durante el siglo XIX. En el período de entreguerras se produjeron los primeros intentos de desarrollar una verdadera política a favor del medio intelectual. En 1924, el ministro de Instrucción Pública y de Bellas Artes, Léon Bérard, propuso crear en su ministerio un departamento literario encargado de los intereses de los escritores. En 1927, Edouard Herriot, líder del Partido Radical, que había estado a la cabeza del gobierno del «Cartel des gauches» en 1924, presentó un proyecto de ley para la creación de un Fondo Nacional para las letras, las artes y las ciencias que se financiaría con las tasas cobradas sobre las obras de arte de dominio público. El proyecto no tuvo éxito pero la idea de un Fondo de las letras se concretó en 1930. La ley de finanzas de 16 de abril de 1930 creó la *Caisse nationale des letters* [Fondo nacional de las letras] que tenía como objetivo fomentar la producción literaria, conceder premios o becas y ayudar a los autores sin recursos, así como a sus familias (Sapiro, 2004). Debido a las restricciones financieras el Fondo Nacional de las letras fue suprimido en 1935. Sin embargo, reapareció en 1946 y se volvió activo diez años después (Surel, 1997). Su tarea principal era redefinir las condiciones sociales y materiales de los escritores profesionales y elaborar un sistema de protección social que fue adoptado en 1975. En 1973, la *Caisse nationale des lettres* fue reemplazada por el *Centre national des Lettres* (CNL) que, además de la asignación del Estado, obtiene ingresos de los impuestos cobrados a las grandes editoriales y a las fotocopias (este segundo impuesto es hoy el principal recurso del CNL). El CNL pasó a llamarse *Centre national du Livre* en 1992.

Tanto el desarrollo del CNL como la legislación sobre el derecho de autor tuvieron lugar en el mismo período que el establecimiento del Ministerio de Cultura, en 1958. Encabezado por la prestigiosa figura del escritor André Malraux, este favoreció el desarrollo y la racionalización de una política cultural destinada a salvaguardar el patrimonio cultural nacional, a democratizar el acceso a la cultura legitimada y a fomentar la creación cultural. Desde sus inicios, la política cultural privilegió a los artistas profesionales y a sus obras en lugar de a las actividades culturales de aficionados locales (Urfalino, 1996; Dubois, 1999; Lebovics, 1999).

A partir de los años 70, la política cultural en el ámbito literario cambió su orientación de la creación a la producción y al consumo. A raíz de las reivindicaciones de los editores ante el proceso de concentración de las editoriales en grandes grupos, proceso que amenazaba a los libros de baja circulación, así como debido a una crisis tanto estructural como coyuntural, se desarrolló una política del libro que comenzó en 1948 con la exportación de libros franceses al extranjero (Surel, 1998). En 1975 se creó la *Direction du livre et de la lecture*. Las ayudas a la creación a través de becas, una forma directa del mecenazgo del Estado, se mantuvieron aunque representaban menos del 10 % del presupuesto del CNL entre 1989 y 1993, es decir, aproximadamente un tercio de la suma asignada a la publicación de libros o periódicos que implican un riesgo económico. Las candidaturas son sometidas a comisiones de expertos designadas a tal efecto cuya función es juzgar la calidad estética o intelectual del proyecto de publicación o de traducción (al francés o del francés a otra lengua). Entre 1981 y 1993, el monto de los préstamos concedidos por el CNL se triplicó (de 7 a 21,9 millones de francos) y el número de subvenciones se sextuplicó (de 2,2 a 16,9 millones de francos). Esto último indica que el CNL se transformó en un verdadero mecenas de las publicaciones literarias de baja rentabilidad (Surel, 1998:531).

En parte, esta política fue el resultado del proceso de conquista de la autonomía y del reconocimiento por parte del Estado de los valores estéticos, así como de la experiencia de los profesionales impulsada por los creadores y los críticos. Con el objetivo de regular el mercado reduciendo la incertidumbre y los riesgos que se derivan de él para las editoriales, dicha política, si bien es a menudo criticada, permite preservar un cierto grado de autonomía del polo de producción restringido frente a la sanción del mercado y, especialmente, frente a la barrera que la lógica de la rentabilidad impone a los productos considerados difíciles en cuanto a sus posibilidades de ser publicados.

Al establecer un valor único, implementando una decisión tomada por el gobierno socialista en 1981, se respondía a reclamos de los editores literarios. Encabezados por Jérôme Lindon, el director ejecutivo de Minuit, fundaron en 1977 una asociación para proteger a las librerías tradicionales de la expansión de las grandes cadenas como la FNAC y de la política liberal de la derecha de Valéry Giscard d'Estaing. La adopción de un valor único para el libro es la mejor demostración de esta política de regulación del mercado

desarrollada como respuesta a la demanda de los agentes del polo de producción restringida. En 1991, en el marco de una época de crecientes intercambios culturales internacionales, se amplió con la creación de France–*édition*, encargada de promover el libro francés en el extranjero.

Conclusión

La actividad literaria ha pasado de tener limitaciones ideológicas a tener limitaciones de mercado. En el caso de las configuraciones sociopolíticas autoritarias, en las que el campo económico depende del campo político, la demanda ideológica de la clase dominante (o de una institución como la Iglesia) determina la oferta de bienes literarios. Junto con el control de la edición a través del control preliminar (sea por autorización o censura) y las listas de libros prohibidos, la organización profesional y la centralización de los escritores han sido un medio importante para garantizar su sometimiento. De ese modo, una forma de la profesionalización y la burocratización de la cultura controlada por el Estado ha reforzado el carácter heterónomo de la producción de bienes simbólicos. Las estrategias de resistencia desarrolladas por escritores disidentes han impedido la unificación de la corporación y han generado efectos de campo, aunque las cuestiones ideológicas en juego siguen determinando la oposición entre dominantes y dominados u ortodoxos y herejes.

En las configuraciones ultraliberales, la oferta está condicionada por la competencia entre las editoriales por el público más numeroso. Esta configuración amenaza la autonomía del campo literario al fomentar la producción de best–sellers estandarizados y al limitar las posibilidades de que se publiquen obras más innovadoras y complejas (cuando esta posibilidad no es prácticamente suprimida, como en el caso de la poesía y el teatro). Por un lado, ha crecido la brecha entre los autores profesionalizados de best–sellers que cobran elevados anticipos de honorarios, venden cientos de miles de ejemplares de sus libros y se enriquecen con la literatura[7] y, por otro, los

7. Por ejemplo, se dice que los ingresos anuales de John Grisham en el extranjero superan los 10 millones de dólares (Cave, 2000:284). Es uno de los autores traducidos en la mencionada serie «Best–sellers» de Robert Laffont.

escritores innovadores que venden entre 1000 y 5000 ejemplares, que suelen ser explotados por sus editores (quienes no les pagan ningún anticipo) y que deben asumir los gastos financieros y los riesgos de realizar un trabajo creativo en solitario.

Mientras que el mercado ha ayudado al campo literario a liberarse del control del Estado en el régimen liberal–democrático, el Estado ha desarrollado una política cultural para apoyar el polo de producción restringida. Sin embargo, este es el resultado del proceso por el que el ámbito literario ha ganado autonomía. La experiencia profesional en literatura ha sido reconocida tanto en el mercado, donde el capital simbólico acumulado en una lista literaria tiene un valor inestimable, como en el Estado que ha reconocido el derecho de autor y se ha convertido en el principal mecenas del arte y de la literatura, a pesar de que hoy en día se benefician de este apoyo más las editoriales literarias que los propios creadores. Las consecuencias de estas diferentes configuraciones socioeconómicas y políticas para las prácticas de escritura merecen ser investigadas en mayor profundidad.

Referencias

Abbott, Andrew (1988). *The System of Professions. An Essay on the Division of Expert Labor*. The University of Chicago Press.

Aucouturier, Michel (1998). *Le réalisme socialiste*. PUF.

Assouline, Pierre (1984). *Gaston Gallimard. Un demi-siècle d'édition française*. Balland.

Benhamou, Françoise (2002). *L'économie du star–system*. Odile Jacob.

Bertrand–Dorléac, Laurence (1990). L'Ordre des artistes et l'utopie corporatiste: les tentatives de régir la scène artistique française, juin 1940–août 1944. *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, enero–marzo, 64–88.

Bertrand–Dorléac, Laurence. (1993). *L'Art de la défaite 1940–1944*. Seuil.

Boschetti, Anna (1985). Légitimité littéraire et stratégies editoriales. En Roger Chartier y Henri–Jean Martin (Dirs.), *Histoire de l'édition française*, Tomo 4: *Le livre concurrencé* (pp. 511–550). Fayard, 1990.

Bourdieu, Pierre (1966). Champ intellectuel et projet créateur. *Les Temps modernes*, (246), 865–906.

Bourdieu, Pierre (1971). Le marché des biens symboliques. *L'Année sociologique*, (22), 49–126.

Bourdieu, Pierre (1983). The *f*ield of cultural production, o The economic world reversed. *Poetics*, 12(4/5), 311–356.

Bourdieu, Pierre (1984). Haute couture et haute culture. En *Questions de sociologie* (pp. 196–206). Minuit.

Bourdieu, Pierre (1985). Effet de champ et effet de corps. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 59, 73.

Bourdieu, Pierre (1991). Le champ littéraire. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 89, 4–46.

Bourdieu, Pierre (1992). *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Seuil.

Bourdieu, Pierre (1993). *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Introducción y edición de Randal Johnson. Polity Press, Cambridge.

Bourdieu, Pierre (1999). Une révolution conservatrice dans l'édition. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 126/127, 3–28.

Carr, David y David D. Kirkpatrick (2002, 21 de octubre). The Gatekeeper For Literature Is Changing At New Yorker. *The New York Times*.

Casanova, Pascale (1999). *La République mondiale des lettres*. Seuil.

Cassagne, Albert (1906). *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Champ Vallon, 1997.

Cave, Richard E. (2000). *Creative industries. Contracts between art and commerce*. Harvard UP.

Charle, Christophe (1990). *Naissance des «intellectuels» 1880–1900*. Minuit.

Charle, Christophe (1996). *Les Intellectuels en Europe au XIXe siècle. Essai d'histoire comparée*. Seuil.

Chartier, Roger (1992). *L'Ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre le XIVe et XVIIIe siècle*. Alinea.

Chartier, Roger (1990). *Les Origines culturelles de la Révolution française*. Seuil, 2000.

Chartier, Anne–Marie y Jean Hebrard Chartier (1989). *Discours sur la lecture (1880–2000)*. BPI–Centre Pompidou/Fayard, 2000.

Darnton, Robert (1971). The high enlightenment and the low-life of literature in pre-revolutionary France. Past & Present. *A Journal of Historical Studies*, (51), 81–115.

Darnton, Robert (1983). *Bohème littéraire et révolution. Le monde des livres au XVIIIe siècle*. Gallimard/Seuil.

Delporte, Christian (1998). *Les Journalistes en France (1880–1950). Naissance et construction d'une profession*. Seuil.

Denord, François (2002). Le prophète, le pèlerin et le missionnaire. La circulation internationale du néo–libéralisme et ses acteurs. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 145, 9–20.

Dragomir, Lucia (2003). L'implantation du réalisme socialiste en Roumanie. *Sociétés et représentations*, (15), 309–324.

Dubois, Vincent (1999). *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*. Belin.

Dury, Maxime (1997). Du droit à la métaphore: sur l'intérêt de la définition juridique de la censure. En Pascal Ory (Ed.), *La Censure en France a l'ère democratique, (1848–...)* (pp. 13–24). Complexe.

Foucault, Michel (1994). Qu'est–ce qu'un auteur? *Bulletin de la Société française de Philosophie*. Tomo LXIV. Julio–septiembre (1969). En *Dits et écrits* (pp. 789–821). Tomo I, *1954–1988*, Gallimard, 1994.

Fouché, Pascal (1987). *L'Édition française sous l'Occupation 1940–1944*. Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'Université Paris, VII.

Garrard, John y Carol Garrard (1990). *Inside the Soviet Writers' union*. The Free Press/Macmilan.

Guillou, Bernard y Laurent Maruani (1989). *Les Stratégies des grands groupes d'édition. Analyses et perspectives*. Du Cercle de la librairie/Observatoire de l'économie du livre.

Heilbron, Johan y Gisèle Sapiro (2002). *La traduction littéraire, un objet sociologique*. Actes de la recherche en sciences sociales, 144, 3–5.

Hesse, Carla (1990). Enlightenment epistemology and the laws of authorship in revolutionary France, 1777–1793. *Representations*, (30), 109–137.

Jdanov, Andreï (1950). *Sur la littérature, la philosophie et la musique*. Les Editions de la Nouvelle critique.

Karabel, Jérôme (1996). Towards a theory of intellectuals and politics. *Theory and Society*, (25), 205–223.

Kauppi, Niilo (1990). *Tel Quel: la constitution sociale d'une avant–garde*. The Finnish Society of Sciences and Letters.

Lambert, Benoit y Frederique Matonti (2001). Un théâtre de contrebande. Quelques hypothèses sur Vitez et le communisme. *Sociétés et représentations*, (11), 379–406.

Lane, Philippe (1998). La promotion du livre. En Pascal Fouche (Ed.), *L'Edition française depuis 1945* (pp. 594–627). Editions du Cercle de librairie.

Lebovics, Herman (1999). *Mona Lisa's Escort. André Malraux and the Reinvention of French Culture*. Cornell UP.

Leclerc, Yvon (1991). *Crimes écrits. La littérature en procès au XIXe siècle*. Plon.

Loiseaux, Gérard (1984). *La Littérature de la défaite et de la collaboration, d'apres «Phonix oder Asche?» de Bernhard Payr*. Fayard, 1995.

Matonti, Frederique (2003). «Il faut observer la règle du jeu». Réalisme socialiste et contrebande littéraire: La Place rouge de Pierre Courtade. *Sociétés et representations*, (15), 293–308.

Milza, Pierre y Serge Berstein (1980). *Le Fascisme italien 1919–1945*. Seuil.

Mollier, Jean–Yves. (1992). *L'Edition en Europe avant 1850: Balzac et la propriété littéraire internationale*. L'Année balzacienne.

Mollier, Jean Yves (Ed.) (1997). *La survie de la censure d'Etat (1881–1949)*. En Pascal Ory (Ed.), *La Censure en France a l'ère démocratique, (1848–...)* (pp. 77–87). Complexe.

Mollier, Jean–Yves (Ed.). (2000). *Où va le livre?* La Dispute.

Muel–Dreyfus, Francine (1996). *Vichy et l'éternel féminin. Contribution à une sociologie politique de l'ordre des corps*. Seuil.

Ory, Pascal (1991). *Le rôle de l'Etat: les politiques du livre*. En Roger Chartier y Henri–Jean Martin, *Histoire de l'édition*. Tomo 4, *Le livre concurrencé 1900–1950*. Fayard/Promodis.

Ory, Pascal (Ed.). (1997). *La Censure en France a l'ère démocratique (1848–...)*. Complexe.

Passeron, Jean–Claude (1986). 1950–1980. L'université mise en question: changement de décor ou changement de cap? En Jacques Verger (Ed.), *Histoire des universités en France* (pp. 367–420). Bibliothèque historique Privat.

Pivot, Bernard (1990). *Réponses à Pierre Nora. D'Apostrophes à Bouillon de culture*. Gallimard, 2001.

Popa, Ioana (2002). Un transfert littéraire politisé. Circuits de traduction des littératures d'Europe de l'Est en France, 1947–1989. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144, 55–69.

Prassoloff, Annie (1989). *Littérature en procès. La propriété littéraire en France sous la Monarchie de Juillet*. Thèse de doctorat. EHESS.

Renard, Herve y François Rouet (1998). *L'économie du livre : de la croissance a la crise*. En Pascal Fouche (Ed.), *L'Edition française depuis 1945* (pp. 640–738). Editions du Cercle de librairie.

van Rees, Kees y Gillis J. Dorleijn (2001). The eighteen–century literary *fi*eld in Western Europe: The interdependance of material and symbolic production and consumption. *Poetics*, (28), 331–348.

Reynaud, Benedicte (1999). L'emprise de groupes sur l'édition française au début des années 1980. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 130, 3–11.

Robin, Régine (1986). *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*. Payot.

Sapiro, Gisèle (1999). *La Guerre des écrivains (1940–1953)*. Fayard.

Sapiro, Gisèle (2002a). De l'écrivain d'Etat à l'intellectuel. En Eveline Pinto (Ed), *Penser l'art et la culture avec les sciences sociales* (pp. 139–149). Publications de la Sorbonne.

Sapiro, Gisèle (2002b). L'importation de la littérature hébraïque en France. Entre communautarisme et universalisme. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144, 70–79.

Sapiro, Gisèle (2003). *Forms of politicization in the French literary field. Theory and society*. En prensa.

Sapiro, Gisèle (2004). Entre individualisme et corporatisme : les *écrivains* dans la première moitié du XXe siècle. En Steven Kaplan y Philippe Minard (Eds.), *La France malade du corporatisme*, Belin. En prensa.

Savart, Claude (1985). *Les Catholiques en France au XIXe siècle. Le témoignage du livre religieux*. Beauchesne.

Schalke, Claudia y Markus Gerlach (1999). Le paysage *éditorial* allemand. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 130, 29–47.

Schriffrin, André (1999). *L'édition sans éditeurs*. La Fabrique.

Serry, Hervé (2000). *L'Invention de l'écrivain catholique. Le mouvement de «renaissance littéraire catholique» (1880–1933). Contribution à une sociologie du «renouveau»*. Thèse de doctorat. Paris X–Nanterre.

Serry, Hervé (2002). Constituer un catalogue littéraire. La place des traductions dans l'histoire des Editions du Seuil. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144, 70–79.

Serry, Hervé (2003). Comment condamner la littérature? Contrôle doctrinal catholique et création littéraire au XXe siècle. *Etudes de Lettres*, (4), 89–109.

Simonin, Anne (1994). *Les éditions de Minuit 1942–1955. Le devoir d'insoumission*. IMEC.

Simonin, Anne (1996). La littérature saisie par l'Histoire. Nouveau Roman et guerre d'Algérie aux *Éditions* de Minuit. *Actes de la recherche en sciences sociales*, (111/112), 69–71.

Simonin, Anne (1998). L'Édition littéraire. En Pascal Fouché (Ed.), *L'Edition française depuis 1945* (pp. 30–87). Editions du Cercle de librairie.

Suleiman, Susan (1983). *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*. PUF.

Surel, Yves (1997). *L'Etat et le livre. Les politiques publiques du livre en France (1957–1993)*. L'Harmattan.

Surel, Yves (1998). L'Etat et l'édition. En Pascal Fouché (Ed.), *L'Edition française depuis 1945* (pp. 517–539). Editions du Cercle de librairie.

Thalmann, Rita (1991). *La Mise au pas. Idéologie et stratégie sécuritaire dans la France occupée*. Fayard.

Urfalino, Philippe (1996). *L'Invention de la politique culturelle.* La Documentation française.

Viala, Alain (1985). *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. Minuit.

Traducción de
Violeta Garrido

Responsabilidad y libertad: los fundamentos del concepto de compromiso intelectual de Sartre

El concepto de responsabilidad de Sartre está estrechamente ligado a su filosofía de la libertad. Constituye la base para una moral práctica, la del compromiso, y tiene una aplicación específica en lo relativo a su teoría de la responsabilidad del escritor y, por tanto, de la literatura políticamente comprometida, que ha sido profundamente estudiada desde puntos de vista biográficos y sociológicos (Boschetti, 1985; Cohen–Solal, 1985; Aronson, 1992). Un examen detallado, desde un punto de vista socio–histórico, del concepto de responsabilidad y de sus fuentes, tanto intelectuales como biográficas, arroja luz sobre la teoría sartreana del compromiso de los intelectuales.

En su clásico estudio sobre la cuestión, el sociólogo durkheimiano Paul Fauconnet (1920) analiza la responsabilidad como un hecho social, y más específicamente como un hecho moral, irreducible a la noción de causalidad en la que las teorías filosóficas habían tratado de basarse. Invirtiendo la tendencia a deducir la responsabilidad de la causalidad, Fauconnet explica que la responsabilidad se crea debido a una amenaza a los valores morales sagrados: al principio esta hace referencia a toda la sociedad y solo después se fija en uno o varios individuos responsables designados como tales según un conjunto de normas y juicios de responsabilidad propios de cada sociedad. La definición de responsabilidad que propone está estrechamente relacionada con las sanciones, ya que define a la persona que debe ser elegida como destinataria pasiva de una sanción. A este respecto hay que distinguir

entre sanciones legales, que se aplican formalmente, y sanciones morales, diseminadas de manera difusa en la comunidad.

Fauconnet muestra que, históricamente, las definiciones de responsabilidad por infracciones de la ley oscilan entre la objetividad y la subjetividad. La responsabilidad objetiva pura, en la que la relación entre el agente y el crimen es externa, puede ilustrarse con la expiación ritual, mientras que la responsabilidad subjetiva pura, representada por la moral religiosa, condena como culpables los pensamientos y las intenciones. La responsabilidad legal representa un compromiso entre estas dos tendencias opuestas. Los crímenes o infracciones se registran en función de un hecho externo que constituye su elemento material y que es el resultado de una acción imputable a un agente, cuya voluntariedad —es decir, su intención— es la que se examina; este es el elemento moral o subjetivo del delito.

Si bien el concepto sartreano de responsabilidad se presenta a primera vista como la ilustración perfecta de la responsabilidad subjetiva pura, intentaré mostrar que en su obra hay una tensión entre las definiciones objetiva y subjetiva de la responsabilidad. Sostengo la hipótesis de que la fuente de esa tensión procede de la figura del abuelo de Sartre, Charles Schweitzer. La experiencia de Sartre durante la Segunda Guerra Mundial y la Ocupación constituyeron el contenido concreto de dicha tensión pues fue entonces, en *L'Être et le néant* [El ser y la nada], y, más tarde, en algunos artículos de posguerra en los que hacía memoria de su experiencia de la Ocupación, cuando definió e ilustró su concepción de la responsabilidad (Verstraeren, 2004). El análisis del juicio moral de Kant le proporcionó un marco adecuado para conceptualizarla y expresarla luego en los términos de una filosofía de la libertad. Su concepto de responsabilidad procura la base para una moral práctica —la del compromiso— que la figura del escritor debe encarnar hasta su grado más elevado. Durante la Liberación Sartre se centró en teorizar y en poner en práctica la responsabilidad del escritor. Aunque la figura del abuelo Schweitzer vuelve a aparecer aquí como la fuente de su concepto de la misión del escritor, otros ejemplos positivos para Sartre son Voltaire, Zola, Gide y Richard Wright, mientras que Baudelaire, Flaubert, Drieu La Rochelle y Brasillach son ejemplos negativos.

Presentaré primero su concepto filosófico de responsabilidad y después mostraré cómo este se ha anclado en la experiencia de la guerra, que lo dotó

de sustancia, y concluiré con la aplicación de esa concepción a la figura del escritor y a su papel.

Entre responsabilidad objetiva y subjetiva

Para entender mejor la tensión entre las definiciones objetiva y subjetiva de la responsabilidad en la obra de Sartre es preciso esbozar las condiciones históricas en las que surgió la responsabilidad subjetiva. La responsabilidad subjetiva es el fruto del proceso histórico de espiritualización e individualización de la responsabilidad que está estrechamente ligado a la evolución de la concepción religiosa del pecado. En el siglo XX la moral católica desvió el foco del pecado al pecador, de la culpa a la intención. Este proceso, estrechamente asociado al surgimiento de medidas de control social, se vio reforzado con el aumento del individualismo al cual contribuyó a través de la institucionalización de la confesión (Hahn, 1986). Esta nueva concepción de la acción y de la culpabilidad rompe con las interpretaciones mágicas de la conexión entre acontecimiento y agente: un suceso puede caracterizarse solo como acto si una relación causal interna —es decir, una intención— lo vincula a su autor. Una causalidad de este tipo presupone la noción de libre albedrío, en la cual se basa la de responsabilidad subjetiva y que, por lo tanto, exime jurídicamente a los que carecen de ella —animales, niños, dementes—, a quienes se considera no responsables de sus actos. La subjetivización de la responsabilidad en el marco de la moral religiosa va de la mano de la interiorización del castigo que se convierte en remordimiento. La Reforma desafió por primera vez el control de la responsabilidad subjetiva a manos de los teólogos y los eclesiásticos, llevando la individualización y la espiritualización de la responsabilidad a sus conclusiones lógicas con la interiorización del examen de conciencia (introspección) que fue impugnado por los filósofos y los escritores del siglo XVIII que aspiraban a secularizar la moral.

La moral kantiana aparece así como una versión secular del subjetivismo radical (Fauconnet, 1920:96–97). La libertad es la condición para la imputación de un acto, o sea, para la asunción de responsabilidad por él (Ricoeur, 1994). El deber requiere de la autonomía de la voluntad, en el sentido de que debe estar libre de cualquier motivación que no sea la racional para

adoptar una norma de conducta que pueda establecerse como ley universal. Dado que las acciones corporales están sujetas al determinismo de la naturaleza, solo la conciencia es capaz de reprimir las inclinaciones naturales. La elección de la norma, basada en el libre albedrío, es lo que genera la responsabilidad. El dogma del pecado original se transforma aquí en la teoría del mal radical. El mal radical es la voluntad malograda, sujeta a las pasiones y a las inclinaciones del cuerpo que obedecen al determinismo. Mientras que en el dogma cristiano la maldad es innata para toda la humanidad e incurable, para Kant el mal es «el defecto más personal de todos» (Bréhier, 1930:491), pero se trata de uno que la razón puede superar.

La espiritualización de la responsabilidad lleva a convertir los sentimientos individuales en la base de la responsabilidad social (Fauconnet, 1920:366). Este es el significado que adopta Sartre en *L'Être et le néant* cuando dice que toma la palabra «responsabilidad» en su «sentido banal de "consciencia de ser el autor incontestable de un suceso o de un objeto"» (Sartre, 1987:612). Sin embargo, Sartre también da una definición objetiva de responsabilidad que no depende del sentimiento individual. Un poco más adelante, en la misma sección de *L'Être et le néant*, escribe: «Soy responsable de todo, en efecto, salvo de mi responsabilidad misma, puesto que no soy el fundamento de mi ser. Todo sucede como si estuviera obligado a ser responsable» (614). Esta responsabilidad objetiva, que parece preexistir a la conciencia reflexiva, nace de la facticidad: «Así, la facticidad está por todas partes, pero inasible; no encuentro otra cosa que no sea mi responsabilidad» (614–615).

La tensión entre las definiciones objetiva y subjetiva de la responsabilidad se vincula así al dualismo sartreano. La responsabilidad objetiva nace de la facticidad, es una responsabilidad–en–sí, mientras que la responsabilidad subjetiva es fruto de la conciencia rética y es una responsabilidad–para–sí. Según la fenomenología sartreana, la conciencia prerreflexiva existe solo a través de sus objetos. Por lo tanto, está en cierta medida contaminada por la responsabilidad objetiva que nace de la facticidad. De manera significativa, Sartre utiliza el ejemplo de la guerra para ilustrar su tesis: la responsabilidad de la guerra es colectiva y objetiva. Por su simple participación en la guerra, todo el mundo se encuentra contaminado por ella y carga con la responsabilidad de la misma (véase más adelante). Es la libertad de elegir lo que transforma la responsabilidad objetiva en responsabilidad subjetiva.

Esta concepción dualista parece una expresión secular de la moral religiosa. Por un lado, la idea de que todos los seres humanos son responsables de todo por el mero hecho de su nacimiento, de que no pueden zafarse de esa responsabilidad, se puede relacionar con el dogma del pecado original, transmutado por Kant en el mal radical: la responsabilidad preexiste al individuo y es la condición humana. Esta concepción objetiva de la responsabilidad, o responsabilidad–en–sí, se originó sin duda para Sartre con la rigurosa educación de su abuelo Charles Schweitzer, ese «pastor fallido» que había «retenido lo Divino para verterlo en la Cultura», de acuerdo con el retrato de su nieto en *Les Mots* [Las palabras], y para quien «el mundo era presa del Mal» (1985:150) siendo la única posibilidad de salvación retirarse del mundo y contemplar las «Ideas» (1964:178).

Por otro lado, la noción de libre albedrío sustenta la responsabilidad subjetiva, como hemos visto. Este análisis se halla en conexión directa con la doctrina legal clásica y con toda una tradición filosófica que, de Aristóteles a Kant, basa la responsabilidad (la imputación de actos) en el libre albedrío (en contraste con las teorías deterministas de una minoría como Spinoza, John Stuart–Mill y la escuela positivista italiana del siglo XIX). Pero rompiendo, como Kant, con la moral religiosa, Sartre lleva esta causalidad al extremo e intenta que la responsabilidad objetiva se derive de la libertad de elección: esta pertenece, dice, al hecho de que el hombre no puede aprehender su propia facticidad, que es el hecho de su nacimiento, si no es por medio de la «construcción proyectiva de su para–sí» (1987:614), y, mediante esta, «elige» nacer. Si el hombre es pasivo, si se niega a actuar, evade su responsabilidad, esas son también sus opciones; el suicidio es una manera de estar–en–el–mundo como cualquier otra.

La transformación de la responsabilidad objetiva en responsabilidad subjetiva se basa en la filosofía de la libertad de Sartre. Sartre concibe la libertad como una oportunidad para que la conciencia anule el presente. Esa capacidad de la conciencia para reconocer una carencia objetiva, una «negatividad», es la condición misma de la acción. El acto se define como la realización intencional de un proyecto consciente (1987:487). La motivación de un acto se entiende únicamente en función de su objetivo, que presupone escapar del en–sí para anularse a uno mismo en relación con las propias posibilidades (491). Por tanto, la motivación no es una causa, ya que motivación, acto

y objetivo surgen en un mismo movimiento. Sartre rechaza así la mecánica determinista de la causalidad en favor de una concepción finalista y espontánea de la acción. Por ende la libertad es la condición para la acción.

En el prefacio a una selección de textos de Descartes que publicó en 1946, Sartre distingue dos manifestaciones de la libertad: el pensamiento autónomo que simplemente descubre las relaciones inteligibles del mundo externo y el acto creativo. La libertad que Descartes concede al ser humano es la libertad de intelección, que no se define por la invención creativa sino por el rechazo: la duda metódica es el paradigma de la acción libre. Sartre reconoce que Descartes fue el primero en subrayar la conexión entre libre albedrío y negatividad. Este poder de anulación que prefigura la negatividad hegeliana constituye, para el ser humano, «la posibilidad permanente de liberarse del universo existente» (1993a:30), en palabras de Sartre. Pero, en lugar de ser creativa, esta negación tiende a reducirse a la concepción cristiana de libertad, que es una libertad falsa por cuanto el hombre solo es libre para equivocarse o para hacer el mal hasta que descubra la verdad y el bien mediante la evidencia o la fe (1993a:302; 1955:180). Descartes, dice Sartre, tenía una intuición sobre la otra libertad, la libertad creativa, pero, impedido por las presunciones y las creencias religiosas de su época, la hipostasió en Dios (1993a:306; 1955:183). Este análisis revela cuánto le debe la antropología de la libertad humana de Sartre a una transferencia de la omnipotencia divina al sujeto, que es libre de elegir incluso su propio nacimiento (Bourdieu, 2004:80). Es esta filosofía de la libertad absoluta de la conciencia la que permite la subjetivización de la responsabilidad objetiva y colectiva.

A fin de realizar esta libertad, la conciencia debe sin embargo desprenderse de la facticidad y, por tanto, de su estado prerreflexivo para ejercer así su poder de anulación. Este es uno de los problemas centrales de *L'Être et le néant*: cómo tomar conciencia de la propia libertad y, por consiguiente, de la propia responsabilidad. La conciencia de la libertad es lo que permite progresar de la responsabilidad objetiva o responsabilidad en–sí a la conciencia subjetiva de la responsabilidad, o responsabilidad para–sí. Esta toma de conciencia genera angustia y culpa, de la que solo se puede escapar con mala fe. La libertad real consiste en asumir esa responsabilidad absoluta, lo cual no es resignación sino una «simple reivindicación lógica de las conse-

cuencias de nuestra libertad» (Sartre, 1987:612). Asumir toda la responsabilidad cura el sentimiento de culpa original: «Quien se da cuenta en la angustia de su condición de *ser* arrojado a una responsabilidad que retorna hasta su mismo abandono no tiene ya más remordimiento ni arrepentimiento o excusa» (1956:556). Esto explica la frase de que el hombre está «condenado a ser libre». Para Sartre, cada ser humano «carga con el peso del mundo entero sobre sus hombros» (1956:553). Todas las personas son responsables de sí mismas y de toda la humanidad.

La guerra

«¿A propósito de qué *situación* privilegiada ha experimentado usted su libertad?», preguntaba Sartre en su prefacio a la selección de textos de Descartes (1993a:289). Esta cuestión podría a su vez planteársele a él. Ya he sugerido que la guerra y la Ocupación fueron el marco para su experiencia de la libertad y la responsabilidad; escribiendo sobre la guerra, ofreció la mejor ilustración de la transición de la responsabilidad objetiva y subjetiva.

La responsabilidad objetiva se crea por simple contigüidad (mi presencia física), que involucra una semejanza entre la guerra y yo: se convierte en *mi* guerra, es decir «a mi imagen y semejanza». La elección de no ausentarse de ella es lo que transforma la responsabilidad objetiva creada por dicha contigüidad en responsabilidad subjetiva. En este sentido, la guerra es el castigo que uno merece por no haber hecho nada para prevenirla o evitarla: «Si me movilizan en una guerra, esa guerra es *mi* guerra, es a mi imagen y semejanza y la merezco. La merezco en primer lugar porque siempre hubiera podido eludirla, mediante el suicidio o la deserción (...). Como no la he evitado, la he *elegido*» (1987:613). Recurrir a comportamientos supersticiosos e irracionales es característico de la responsabilidad objetiva en situaciones terribles. Pero no existe ninguna situación no humana: según Sartre, una interpretación sobrenatural del mundo es una elección que uno puede decidir evitar. Esta decisión conlleva una responsabilidad total.

Aunque la contigüidad engendra una responsabilidad objetiva, en derecho penal el carácter no intencional del acto o el hecho de ser cómplice atenúan la responsabilidad. Pero, desde el punto de vista moral, la libertad absoluta

crea una responsabilidad absoluta que no permite circunstancias atenuantes ni excusas (1987:613; 1956:554–555).

Esta concepción de la responsabilidad da sentido a la famosa frase de «La République du silence» *[La República del silencio*], el artículo que Sartre publicó en *Libération* el 16 de septiembre de 1944, en la primera edición legal de *Lettres Françaises*: «Nunca hemos sido más libres que durante la Ocupación alemana». En ese artículo, Sartre se ofrece como portavoz de la conciencia nacional —utiliza la primera persona del plural— para dar sentido a la experiencia colectiva de la Ocupación (Suleiman, 2001:218–219). La opresión cotidiana sufrida por los franceses durante la ocupación extranjera les reveló la mortalidad de la condición humana. Al mismo tiempo, eso es lo que les llevó a luchar y a resistir a la opresión. Sartre distingue a la élite de los «verdaderos resistentes» que tomaron las armas de los franceses corrientes que también resistieron a su manera, en sus cabezas, diciendo *no* al ocupante. Al poner en tela de juicio la completa naturaleza de la libertad y sus límites, esta situación les reveló a los franceses su condición humana. Los forzó a elegir entre servidumbre o libertad. Fueron los resistentes, aquellos que combatieron en la sombra —abandonados, aislados, soportando torturas en estados de privación—, quienes encarnaron la libertad en su máximo nivel al asumir toda la responsabilidad de la situación creada por la Ocupación. Al reclamar la libertad de ser ellos mismos en oposición a los opresores, también eligieron «la libertad para todos». La Resistencia constituyó «la más fuerte de las repúblicas» porque fue una «verdadera democracia» en la cual tanto el soldado como el líder compartieron la responsabilidad, y todo el pueblo francés afirmó esa república al decir silenciosamente «no» al nazismo (1976:14). El artículo de Sartre recupera la afirmación del General de Gaulle según la cual, aparte de «unos cuantos desgraciados», toda la nación había resistido a la Ocupación (Suleiman, 2001).

Sartre se distanció pronto de esa afirmación, en particular en su artículo de diciembre de 1944 «Paris sous l'Ocupation» [París durante la Ocupación], publicado en *La France Libre*, una revista gaullista dirigida a partir de 1940 por Raymond Aron desde Londres (1976:15–42). Dirigiéndose a esos británicos y norteamericanos que consideraban que la ocupación alemana de Francia no había sido tan terrible, Sartre intenta reconstruir la propia experiencia de los parisinos que vivieron bajo ella. Deja el sufrimiento físico a

un lado y se concentra en cómo se sintieron los efectos de la Ocupación en la vida cotidiana, describiendo la manera en la que la Ocupación se normalizó, por lo que el concepto de «el enemigo» se difuminó. El enemigo no tenía cara: Sartre lo asimila a un pulpo que de repente atrapa a algunas personas y se las traga silenciosamente. La prueba consistía en la coexistencia de «un odio fantasma y de un enemigo demasiado familiar que no llegamos a odiar» (23). Para hacer entender la experiencia de la Ocupación, Sartre sugirió una analogía con la patología mental de la «despersonalización» causada por la sensación de estar perdiendo el futuro. Sentirse desprovisto del propio futuro y de la capacidad de planear acciones y proyectos, sentirse un mero objeto a ojos de los otros, hacía que la existencia perdiera todo su sentido: era una forma de deshumanización. De este modo la responsabilidad objetiva se experimentaba como una culpa: «A lo largo de la guerra no *reconocimos* nuestros actos, no pudimos reivindicar sus consecuencias. El mal estaba en todas partes, cualquier elección era mala y sin embargo había que elegir y éramos responsables; cada latido de nuestro corazón nos hundía en una culpabilidad que nos horrorizaba» (37–38).

Fue para «reclamar el futuro» por lo que muchos franceses se alistaron en la Resistencia. Este análisis es un buen ejemplo de la creencia de Sartre en que hacer planes y tomar decisiones es la manifestación material de la libertad: como hemos visto, la condición para las acciones es el reconocimiento de una falta objetiva, de una «negatividad», es decir, de la capacidad de la conciencia para anular el presente con tal de proyectarse en el futuro, con lo que la conciencia alcanza su sentido. No asumir la responsabilidad de los propios actos —responsabilidad subjetiva— es abdicar de la libertad y, por tanto, renunciar a la humanidad. En ese artículo, Sartre agregó una nota en la que decía que se podía explicar la colaboración como otro esfuerzo para devolverle a Francia su futuro (30). No obstante, en un artículo algo posterior, «Qu'est–ce qu'un collaborateur?» [¿Qué es un colaborador?], que apareció en agosto de 1945 en *La République française* en Nueva York, caracteriza al colaborador por su «docilidad a los hechos», o más bien al único hecho de la derrota francesa. Al tomar este hecho como un fundamento de ley, el colaborador «realista» crea una moral invertida; identifica lo que es con lo que debería ser: «Todo lo que es, está bien» (1976:55). Esta «sumisión a los hechos» que el colaborador piensa que es una prueba de su hombría

es en realidad mala fe, pues ha elegido los hechos que corroboran sus propias creencias. Los miembros de la resistencia eran todo lo contrario: capaces de decir «no» a los hechos, alcanzando así la altura de seres humanos.

Estos artículos exponen una dialéctica de tres niveles de responsabilidad. La sumisión de los colaboradores a los hechos, especialmente al hecho de la derrota francesa, es una elección que los hace responsables de ese estado de cosas: el hecho de que sean objetivamente responsables de ese estado de cosas justifica los procesos penales a los que se les sometió (1976:60). Pero, en cuanto a la conducta de la mayoría de la población, Sartre vacila entre dos posturas: su complicidad o su rechazo a la Ocupación (o resistencia pasiva) (Suleiman, 2001). En el primer caso, la gente no se libró de la responsabilidad objetiva (o responsabilidad en–sí) generada por la omnipresencia del «Mal», pero el sentimiento de culpa ya implicaba un viraje hacia la responsabilidad subjetiva. En el segundo caso, el rechazo manifestaba un cierto (aunque inferior) grado de libertad, que era el simple poder de anular el presente por medio de la conciencia, generando lo que podría llamarse responsabilidad para–sí. Pero solo los resistentes demostraron un grado más elevado de libertad productiva mediante un acto destinado a destruir los hechos establecidos: asumieron una responsabilidad en–sí y para–sí que redimió el pecado de toda la nación.

En un artículo titulado «La Fin de la Guerre» [El fin de la guerra] que se publicó en el primer número de *Les Temps Modernes* en octubre de 1945 (1976:63–71), Sartre describió la Segunda Guerra Mundial como una experiencia existencial que hizo que la generación que tenía unos cuarenta años, los pacifistas de los años de entreguerras que habían creído que la paz duraría para siempre tras el final de la Primera Guerra Mundial, afrontaran su propia responsabilidad. La bomba atómica hizo que todos fueran conscientes y testigos de su propia mortalidad. La humanidad fue en adelante responsable de su propia vida y de su muerte, por lo que tenía que elegir la vida. Aunque esa nueva responsabilidad sea una fuente de angustia, la libertad humana es más fuerte. Por ello, la construcción de la paz está cargada de peligros y requiere que cada ser humano asuma su plena responsabilidad dentro de su comunidad nacional, que sigue siendo el marco de referencia en el nuevo orden mundial.

La responsabilidad del escritor

En el primer número de *Les Temps Modernes*, la introducción de Sartre trataba de definir la responsabilidad que incumbe al escritor en ese nuevo orden mundial. Una empresa que continuó en *Qu'es–ce que la littérature?* [¿Qué es la literatura?] así como en otros textos y conferencias de esa época, por ejemplo su libro sobre Baudelaire o la conferencia que pronunció el 1 de noviembre de 1946 con ocasión de la primera sesión del congreso de la UNESCO, titulada «La responsabilité de l'écrivain» [La responsabilidad del escritor]. La responsabilidad de la que Sartre inviste al escritor es ciertamente abrumadora. Mientras que la responsabilidad de un zapatero o de un médico es limitada, la responsabilidad que atribuye al escritor es ilimitada. Sartre desarrolla esta tesis en un momento en el que el tema de la responsabilidad del escritor se estaba debatiendo en el contexto de la purga de los intelectuales, que resultó en la condena a muerte de muchos de ellos. Antes de presentar las líneas argumentales de Sartre y de situarlas en su contexto histórico, relacionaré esta concepción de la responsabilidad del escritor con la forma en que se formó la propia vocación literaria del joven Sartre. En el fragmento de *Les Mots* anteriormente citado explica la visión sacralizante de la cultura que le transmitió su abuelo y la función redentora que cumplió:

> Las viejas palabras de Karl, reunidas en mi cabeza, compusieron un discurso: el mundo era presa del Mal; una única salvación: matarse, y a la Tierra, y contemplar desde el fondo de un naufragio las ideas imposibles. Como eso no podía lograrse sin un entrenamiento difícil y peligroso, la tarea fue confiada a un cuerpo de especialistas. El clero se hacía cargo de la humanidad y la salvaba por la reversibilidad de los méritos: las fieras del temporal, grandes y pequeñas, tenían todo el tiempo del mundo para matarse unas a otras o para llevar una existencia aturdida sin verdad, ya que los escritores y artistas meditaban en su lugar sobre la Belleza, el Bien. (...) Me volví cátaro, confundí la literatura con la plegaria, hice de ella un sacrificio humano. Mis hermanos, decidía, me piden simplemente que consagre mi pluma a su redención. Parsifal trágico, me ofrecía como víctima expiatoria.

Ya he sugerido que esta visión de la omnipresencia del «Mal» era para Sartre la fuente de la concepción de la responsabilidad objetiva. La transferencia de la función sagrada de la religión a la cultura confería una función típicamente religiosa a sus clérigos, los intelectuales: escribiendo, el escritor carga como Cristo con todos los pecados de la humanidad con el fin de redimirla; él es la víctima expiatoria, paradigmática de la responsabilidad objetiva.

La antropología de la libertad de Sartre, de la que se sirvió para crear el concepto de responsabilidad subjetivizándola, también le permitió redefinir la función social del escritor desligándolo de las asociaciones religiosas que lo impregnaban, pero sin liberarlo de la responsabilidad con la que siempre lo había investido. Dicha redefinición, elaborada en el contexto de la guerra y la posguerra, superó, como veremos, la doble antinomia que estructuraba el «campo literario» de preguerra (para utilizar el concepto de Pierre Bourdieu): la oposición entre pensamiento y acción, y entre libertad y responsabilidad.

Aplicando su teoría de la responsabilidad al escritor, Sartre se interesó primero por la actividad literaria desde una perspectiva profesional: ser escritor es una profesión que, como cualquier otra, implica ciertas responsabilidades que algunos de sus ilustres predecesores, personas en posesión de medios privados o burgueses que habían decaído, no siempre habían reconocido. Sartre acusa a autores como Flaubert y Baudelaire de haber cedido a la tentación de la irresponsabilidad. Distingue dos actitudes irresponsables: la de los teóricos del arte por el arte, que identificaban la belleza con la improductividad a fin de desmarcarse del utilitarismo burgués y que, en consecuencia, defendían la inutilidad de la obra de arte; y la de los realistas, que reivindicaban la descripción distanciada e imparcial —es decir, desinteresada— de la realidad. Este desinterés típico de las ciencias puras se podría vincular con la inutilidad de la postura del arte por el arte porque, en ambos casos, el intelectual está encerrado en una torre de marfil, esperando la gloria póstuma que lo hará inmortal en lugar de comprometerse con la realidad contemporánea. Es un «consumidor», no un «productor».

Esta actitud se manifiesta en la concepción ambivalente que los escritores tienen de su propio trabajo. En ocasiones proclaman el poder de las palabras para cambiar el mundo y otras veces se niegan a asumir la responsabilidad de su poder de subversión. Así, Baudelaire, en su juicio por obscenidad, en lugar de defender su trabajo confrontándose a la moral pública en cuyo

nombre había sido acusado, decidió distorsionar el significado de su obra declarando, por un lado, que esta se inspiraba en los principios del arte por el arte y, por otro lado, que tenía un objetivo moral (1975a:46; 1950:48). Es significativo que ambos tipos de irresponsabilidad sean los mismos que a lo largo de los siglos XIX y XX proporcionaron los principales argumentos para la defensa de los escritores perseguidos por los tribunales. Sartre escribió su ensayo sobre Baudelaire —que se concibió como la introducción a una edición de lujo de los tardíos *Écrits Intimes* [Escritos íntimos]— en un momento en el que se acababa de aprobar una modificación de la ley de obscenidad (26 de septiembre de 1946) para permitir el levantamiento de la prohibición sobre *Les Fleurs du Mal* [Las flores del mal]. Sartre consideraba que una rehabilitación póstuma no servía de nada: «es aquí y cuando estamos vivos cuando se ganan y se pierden los juicios» (1975b:14–15).

Pero aquellos a los que Sartre se dirigía indirectamente cuando criticaba a los escritores que se negaban a asumir la responsabilidad por las consecuencias de sus actos era a los colaboradores perseguidos por «colaboración con el enemigo». Mostraron un «doloroso asombro»: «"¿Qué?", dicen, "¿compromete, entonces, lo que uno escribe?"» (11). Algunos de ellos fueron condenados a muerte (Lotean, 1986; Sapiro, 2003). En ese momento se corrió el rumor de que la purga afectaba más a los intelectuales que a los empresarios: si se pide la pena de muerte para un poeta como Brasillach, ¿qué pena se les debería reservar a los traficantes de armas?, preguntó el abogado de Brasillach, Maître Isorni, durante su juicio (1946:178). La condena a muerte y la ejecución de Brasillach en febrero de 1945 provocaron un debate en el mundo de las letras acerca de la responsabilidad del escritor, que se dividió en dos campos: el de los «indulgentes» y el de los «intransigentes». Este enfrentamiento coincidió con la división política entre gaullistas y comunistas pero, sobre todo, con la ruptura entre dos generaciones: la generación de los escritores de preguerra, representada por Mauriac, Duhamel y Paulhan, y la nueva generación que emergía con la Resistencia, representada por Sartre, Camus y Vercors. Para esta nueva generación la experiencia de la Ocupación y su implicación en la Resistencia fue crucial: fue la base tanto de su visión del mundo como de su autoridad para hablar en nombre de esta. La asimilación de dicha experiencia a su visión intelectual del mundo y su valorización (o su «capital moral») para imponerse en

la escena intelectual frente a los viejos se basaba en una sola noción: la de «responsabilidad del escritor». Esa es la razón por la que —con la excepción de Camus que se opuso a la pena de muerte— estos escritores no firmaron la petición de indulto para Brasillach. Sartre tampoco la firmó.

Cabe señalar que, al contrario que muchos de los acusados, que no dudaron en expresar su arrepentimiento, Brasillach eligió no retractarse y asumió toda la responsabilidad durante el juicio (Isorni, 1946; Kaplan, 2000). Unas semanas después de la ejecución de Brasillach, Drieu La Rochelle se suicidó dejando una declaración en la que también reivindicaba toda su responsabilidad por sus actos como intelectual: «El intelectual, el clérigo, el artista no es un ciudadano como los demás. Tiene derechos y deberes superiores a los de los demás» (Drieu La Rochelle, 1992:502–503). Brasillach y Drieu compartían con la nueva generación la concepción de la responsabilidad del escritor. Son las figuras negativas sobre las que Sartre elabora su definición del rol social del escritor.[1]

En la encuesta realizada por el semanario *Carrefour* tras la ejecución de Brasillach (del 10 de febrero al 17 de marzo de 1945), la nueva generación confrontó a la antigua: mientras que estos intentaron imponer límites o una escala a la noción de responsabilidad sin socavarla, simultáneamente, los «recién llegados» como Vercors y Seghers consideraban que la responsabilidad del escritor era mayor que la del empresario (Assouline, 1985; Sapiro, 1999:599–600). Algo más tarde Paulhan, que se oponía a este punto de vista, desarrolló una parábola: mientras que a los ingenieros, los empresarios y los masones que construyeron el muro del Atlántico se los dejó en libertad, a los escritores y periodistas «que cometieron el error de escribir que el muro del Atlántico estaba bien construido» (Paulhan, 1948:98) se los encerró. Para Paulhan el crimen reside en los actos, no en las palabras, y la responsabilidad incumbe más a quienes llevan a cabo las ideas que a quienes las pronuncian. Sartre contestó que los escritores deberían alegrarse de que su profesión «comportara algunos peligros» (1993b:232–233). Pero la clave de la respuesta de Sartre a Paulhan fue la afirmación de que escribir es en sí una acción, e

1. Sartre le dedicó un famoso artículo a Drieu («Drieu La Rochelle ou la haine de soi») en la revista literaria clandestina *Les lettres françaises* en 1943. Tras el suicidio de Drieu escribió que estaba equivocado, pero que era sincero y lo había demostrado (Sartre, 1993b:71).

incluso la forma suprema de acción. Esa inversión pretendía, en parte, apaciguar los sentimientos de inferioridad que los escritores de la Resistencia sentían en comparación con quienes estaban en la lucha armada. Los juicios en los que se juzgaron los escritos de los intelectuales en tanto que acciones dieron pie a esta afirmación.

¿En qué sentido escribir es una acción? Nombrar algo es darle sentido a unos actos, hacerlos existir en la conciencia común. La prosa difiere de las otras artes y de la poesía en que el lenguaje tiene una función reveladora: nombrar algo es transformarlo por el hecho mismo de la objetivación. Por lo tanto, «hablar es actuar» (1993b:27). El hecho de que el lenguaje dote de significado a las cosas le confiere al escritor una responsabilidad que excede la de otras profesiones. Como hemos visto, Sartre distingue entre la responsabilidad limitada de un zapatero o de un médico y la responsabilidad ilimitada del escritor. Los escritores son responsables a su pesar porque nombran las cosas; y también son responsables cuando deciden mantenerse en silencio, ya que «callar es aún hablar» (1998:21). Así, en la «Présentation des *Temps modernes*» [Presentación de *Tiempos modernos*], Sartre decreta que tiene «a Flaubert y a Goncourt por responsables de la represión que siguió a la Comuna porque no escribieron una sola línea para impedirla» (1975b:13). ¿Acaso podría decirse que no era un asunto de su incumbencia? Sartre los contrapone a Voltaire, Zola y Gide, que reivindicaron el derecho a interferir en los asuntos ajenos a su propio campo en nombre de su responsabilidad como escritores: el caso Calas para Voltaire, el caso Dreyfus para Zola y la administración del Congo para Gide. «Cada uno de estos autores, en una circunstancia particular de su vida, midió su responsabilidad como escritor. La Ocupación nos enseñó la nuestra» (1975b:13); de este modo Sartre construye una genealogía del modelo de intelectual comprometido en la cual el escritor es la figura paradigmática (Charle, 1990; Suleiman, 1993), aquella que él mismo trata de teorizar y de encarnar.

Esta responsabilidad solo puede ser enteramente asumida por los escritores si son por completo conscientes de su libertad. Sartre supera así la segunda oposición que dominaba el campo literario de preguerra ya que, desde fines del siglo XIX, la teoría del arte por el arte se había desarrollado en gran medida no solo como reacción a las exigencias de rentabilidad económica, especialmente en el mercado del libro (Bourdieu, 1992), sino

también como protesta contra la moral pública, en nombre de la cual los escritores eran perseguidos por los tribunales. A su vez, los intelectuales conservadores, católicos y nacionalistas proponían la noción de responsabilidad para combatir la idea de la inutilidad del arte y de la libertad creativa: «La responsabilidad del escritor limita sus derechos» (Fonsegrive, 1917:73), decía uno de ellos (Sapiro, 2001). La inversión que realizó Sartre consistió en hacer derivar la responsabilidad de la libertad creativa. ¿No era el escritor la encarnación suprema de la libertad creativa? A diferencia de los artesanos, cuyo trabajo es el producto de normas impersonales y tradicionales (el «otro» de Heidegger), los escritores crean sus propias reglas de producción y fijan sus propias medidas y criterios (1993b:47; 1978:34); su subjetividad se expresa en su trabajo a través de la habilidad creativa.

La representación del escritor como un individuo libre que plantea Sartre se basa en una creencia colectiva arraigada en una situación social. Al contrario que los artistas, los escritores nunca han constituido una corporación, una orden o una profesión reconocida como tal. Además, el ejercicio de la actividad literaria no requiere ningún aprendizaje técnico comparable al de los pintores o al de los músicos, ni ninguna competencia certificada, como en el caso de las profesiones liberales y de la enseñanza. Dicha representación se reforzó durante el proceso de autonomización del campo literario en el siglo XIX (Bourdieu, 1992). Pero Sartre la lleva hacia el extremo al conferirle poderes divinos a los sujetos creadores. En efecto, mientras concede al sujeto la libertad de crear que, según Descartes, solo Dios posee, Sartre ve al escritor como la encarnación suprema de este sujeto creador, y equipara así al creador con el Creador. De esta libertad absoluta se desprende la responsabilidad absoluta del escritor, que queda de este modo subjetivada.

En su estudio sobre Baudelaire, Sartre propone una ilustración concreta de los dos niveles de libertad que teorizó en su prefacio a la selección de textos de Descartes: libertad como simple negatividad, que genera la sensación de inutilidad, y libertad como acto creativo. Baudelaire es la figura paradigmática de la inutilidad: al darse cuenta de que la libertad conducía necesariamente a la soledad total y a la responsabilidad completa, Baudelaire trató de «huir de esa angustia del hombre solitario que se sabe responsable, sin poder recurrir al mundo del Bien y del Mal» (1975a:65). Baudelaire no fue más allá de la gratuidad que implica la libertad y quiso

circunscribirla aceptando solo una responsabilidad limitada, de ahí su necesidad de figuras de autoridad como su padrastro, los magistrados del Segundo Imperio que lo condenaron y la Academia Francesa que rechazó su candidatura.

Para entender en qué consiste la responsabilidad del escritor hay que comprender primero cómo concibe Sartre la función de la literatura. A diferencia del Sartre joven, que no escribía para sus lectores sino para redimir a la humanidad como víctima expiatoria, el escritor adulto es consciente de que escribe para sus lectores, e incluso ve en ello la función principal de la literatura, de lo cual se percató durante la Ocupación. Este concepto aparece en un artículo publicado en 1944 en la revista clandestina *Les lettres françaises* que se titulaba «La littérature, cette liberté!»: «No se escribe en el aire o para uno mismo: la literatura es un acto de comunicación» (1944:8). Más tarde desarrolló ampliamente esta idea en *Qu'es–ce que la littérature?*, donde define la lectura, como la escritura, en términos de acto. Un libro, explica Sartre, «se propone como fin la libertad del lector» (1993b:54). En eso desafía la definición kantiana de la obra de arte como «finalidad sin fin». Sartre coincide con Kant en que la obra de arte no tiene finalidad sino en la medida en que ella misma *es* una finalidad: existe solo si alguien la mira o, en el caso de la literatura, si alguien la lee. Y leer compromete al lector que deberá recurrir a su libertad y a sus propios poderes de creación para hacer que la obra exista. La distancia estética es necesaria, precisamente, para permitir ese libre compromiso del lector. La lectura, entonces, se concibe como «un pacto de generosidad» (1993b:68) entre el autor y el lector. El autor consigue que el lector «cree» lo que él «revela», de ahí que aquel se implique personalmente. Con ello, el autor confronta al lector con su libertad y por consiguiente con su responsabilidad: «Somos nosotros dos quienes cargamos con la responsabilidad del universo» (1993b:62).

Por eso, aunque Sartre insiste en el hecho de que la literatura es distinta de la moral, afirma que el imperativo estético conlleva un imperativo moral: presupone que el autor y el lector reconocen mutuamente la libertad del otro. Por lo que la libertad es el único tema del autor (1993b:70; 1978:58). El escritor que abdica de su libertad o de la de sus lectores se aliena; Sartre pone el ejemplo del intento de Drieu La Rochelle de relanzar *La Nouvelle revue française* bajo la Ocupación. La tentativa fracasó, dice Sartre, y el

propio Drieu se cansó de la empresa porque se dirigía a lectores privados de su libertad (1993b:71; 1978:59; y Sartre, 1998:30).[2]

La función comunicativa que Sartre asigna a la literatura le permite definir la misión del escritor en la época contemporánea. El aumento del número de lectores generado por el crecimiento de la alfabetización creó un público nuevo y universal para el escritor, que creció aún más en el siglo XX con la expansión de la prensa y la radio, de modo que el público del escritor ya no se limitaba a los especialistas. El concepto de la misión del escritor se le presentó a Sartre en el marco de su experiencia de la Ocupación. En el artículo clandestino anteriormente citado, escribió: «Así pues, la literatura no es un canto inocente y fácil que se acomodaría a todos los regímenes sino que plantea, por sí misma, la cuestión política: escribir es reclamar la libertad para todos los hombres. Si la obra no es el acto de una libertad que quiere ser reconocida por las demás libertades, entonces no es más que una cháchara infame» (1944:8).

Dicho artículo contiene ya el elemento central de la definición dada por Sartre de la responsabilidad del escritor que es garantizar la libertad de los otros; y la libertad de escribir implica en realidad la libertad del ciudadano. El arte de la prosa no puede acomodarse a cualquier tipo de régimen, sino que debe ser solidario con el gobierno democrático, el único contexto en el que tiene sentido. Si la responsabilidad es el resultado de la libertad creativa, a su vez el escritor tiene la responsabilidad de garantizar la libertad; es responsable de la libertad humana, como argumentó Sartre en el congreso de la UNESCO (1998:31). Esta responsabilidad se extiende más allá del marco nacional que determina la responsabilidad de acuerdo con la ley. Durante la Liberación, mientras los escritores estaban siendo condenados como traidores a la nación, Sartre desnacionalizaba el concepto de responsabilidad para darle una orientación más universal. El contexto de la toma de

2. Drieu asumió la dirección de *La NRF* en el otoño de 1940 con el acuerdo de los alemanes. A pesar de que muchos escritores se negaron a escribir en la revista (incluido su antiguo director, Jean Paulhan), esta continuó publicándose hasta junio de 1943. Pero había perdido su prestigio y era atacada, directa e indirectamente, por los escritores de la oposición en revistas publicadas por imprentas clandestinas en la zona no ocupada. Drieu reconoció su fracaso a finales de 1942 (cuestión a la que alude Sartre) y dimitió en junio de 1943 interrumpiendo la aparición de la revista hasta 1953. Para un estudio detallado de la *NRF* durante el periodo de guerra, véase Sapiro (1999:377–466).

conciencia creciente de que los crímenes de los nazis, en particular la masacre de judíos, excedían los crímenes de guerra, le dio motivos para ello. En su artículo «Œil pour œil» [Ojo por ojo], publicado en *Les Temps modernes* a comienzos de 1946, Simone de Beauvoir acusó a Brasillach no de haber cometido traición, pero sí de haber «pecado contra la humanidad» en un intento de «degradar al hombre a cosa» (Beauvoir, 1946:816–817, 828).

Garantizar la libertad de los seres humanos no es una tarea abstracta, sino un deber político. Se trata de defenderla concretamente, luchando contra todas las formas de opresión del ser humano y por su liberación. Al final de su intervención en la UNESCO, Sartre enumera las tareas que le incumben al escritor de hoy. Se dividen en tareas teóricas, como elaborar una teoría positiva de la libertad y de la liberación y reflexionar sobre la relación entre la ética y la política, y tareas más concretas, como denunciar la violencia de la opresión allí donde aparezca, combatir la violencia que se erige en orden, y determinar la relación entre los medios y los fines. El escritor no puede cumplir este deber político enrolándose en un partido pues su responsabilidad difiere de la del político. La política no puede traer la libertad sino a través de la violencia. Las palabras, por supuesto, también son potencialmente violentas, como demuestran la propaganda o la publicidad, pero la literatura se mantiene al margen precisamente porque «es un llamamiento a la libertad desprovisto de violencia» (1998:29). Sartre pone el ejemplo de Richard Wright quien, escribiendo tanto para negros como para blancos, evitó la sátira y las lamentaciones proféticas pero transformó el conflicto en una obra de arte (1993b:74). Es a través del trabajo de revelar el mundo, de objetivización, como el escritor confronta a los seres humanos con sus propias responsabilidades: «la función del escritor es asegurarse de que nadie pueda ignorar el mundo y de que nadie pueda decirse inocente» (1993b:29–30).

Al sugerir que el acto mismo de escribir compromete al autor, Sartre desafía la oposición entre una autonomía fundada en la gratuidad que conlleva la idea de la irresponsabilidad del escritor, opinión que entonces defendía Jean Paulhan, y un compromiso político que sacrifica la autonomía del escritor a su sentido de las responsabilidades de acuerdo con el modelo de intelectuales comunistas que representaban por entonces Louis Aragon y Paul Éluard. Basada en una definición de la responsabilidad unida a su filosofía de la libertad, la concepción de la «literatura comprometida» que

desarrolla le permite reafirmar la independencia del escritor frente al mundo de la política sin caer en el patrón típico de la irresponsabilidad.

Conclusión

Resulta tentador invertir la noción sartreana según la cual la responsabilidad surge de la libertad. Al final de su libro, Fauconnet sugiere que la libertad no es una condición de la responsabilidad sino su consecuencia. La propia trayectoria de Sartre ilustra de forma ejemplar, a mi parecer, la idea de Fauconnet de que el sentimiento de libertad emerge de la responsabilidad y no viceversa. En efecto, la concepción sartreana de la libertad está parcialmente vinculada al sentimiento de responsabilidad —culpa— que el filósofo experimentó durante la guerra. A este sentimiento de responsabilidad/culpabilidad que se originó gracias a la visión religiosa del mundo de su abuelo y a un riguroso *ethos*, Sartre le impone una base objetiva —el Mal— que aparece como una forma secular de la idea del pecado original: hace de la responsabilidad la condición humana. ¿Pero de dónde viene esa responsabilidad? El dualismo sartreano resuelve, al menos parcialmente, la tensión que existe en su obra entre las definiciones objetiva y subjetiva de la responsabilidad. La responsabilidad objetiva —o responsabilidad en–sí— surge de la facticidad, que también está en el origen del determinismo. Por el contrario, como en las teorías clásicas, el libre albedrío es el fundamento de la responsabilidad subjetiva —o responsabilidad para–sí—. La subjetivización de la responsabilidad que conduce a su aceptación necesita tomar conciencia de la libertad del sujeto. Esta libertad se manifiesta, en primer lugar, en la capacidad de anular el presente, lo cual genera sentimientos de inutilidad y de absurdidad y, por tanto, de angustia, de la cual uno puede querer escapar con mala fe atribuyéndose, como Baudelaire, solo una responsabilidad limitada. Pero el nivel superior de libertad es el del acto creativo que Descartes le reservaba a Dios y que Sartre le confiere al sujeto. Sartre fundamenta en esta libertad creativa la responsabilidad total que le asigna a los seres humanos. Así el escritor, debidamente investido de poderes divinos, es su encarnación suprema puesto que escribir es el acto creativo *por excelencia*. La función expiatoria —junto con la responsabilidad

objetiva— que el joven Sartre asigna al escritor, el autor de *Les Chemins de la liberté* [Los caminos de la libertad] la sustituye por una responsabilidad subjetiva derivada de la libertad del acto creativo y de la función de la literatura como un acto de comunicación. Al otorgar significado, ese acto de comunicación compromete tanto al autor como a los lectores: como es el fruto de la libertad creativa, el autor es responsable de garantizar a su vez la libertad del resto. Es esta responsabilidad en–sí y para–sí la que debe asumir. De este modo, Sartre supera la doble antinomia entre pensamiento y acción y entre libertad (autonomía) y responsabilidad que estructuró el campo literario antes de la guerra. Desafiando la idea de la irresponsabilidad de los escritores, los confronta con sus deberes políticos sin alienar por ello su autonomía en favor de la militancia. Por el contrario, estableciendo la responsabilidad de los escritores en su actividad específica, en su vocación, haciendo de la escritura la forma suprema de acción, Sartre reafirma de manera dramática su autonomía en relación con el campo político.

Referencias

Aronson, Ronald (1980). *Jean–Paul Sartre: Philosophy in the World*. Verso.

Assouline, Pierre (1985). *L'Épuration des intellectuels*. Complexe.

Beauvoir, Simone de (1946). Œil pour œil. *Les Temps modernes*, (5), 813–830.

Boschetti, Anna (1985). *Sartre et Les Temps modernes*. Minuit.

Bourdieu, Pierre (1992). *Les Règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Seuil.

Bourdieu, Pierre (2004). Entretien avec Gisèle Sapiro. En Louis Pinto, Gisèle Sapiro y Patrick Champagne (Eds.), *Pierre Bourdieu, sociologue*. Fayard.

Bréhier, Émile (1981). *Histoire de la philosophie II*. Presses Universitaires de France, Colección Quadrige.

Charle, Christophe (1990). *Naissance des «intellectuels», 1800–1900*. Minuit.

Cohen–Solal, Annie (1985). *Sartre 1905–1980*. Gallimard.

Drieu La Rochelle, Pierre (1992). *Journal 1939–1945*. Gallimard.

Fauconnet, Paul (1920). *La Responsabilité: étude de sociologie*. Alcan.

Fonsegrive, Georges (1917). *De Traine à Péguy: l'évolution des idées dans la France contemporaine*. Bloud et Gay.

Hahn, Aloïs (1986). Contribution à la sociologie de la confession et autres formes institutionnalisées d'aveu. *Actes de la recherche en sciences sociales*, (62/63), 64–79.

Isorni, Jacques (1946). *Le Procès de Robert Brasillach*. Flammarion.

Kaplan, Alice Yaeger (2000). *The Collaborator. The Trial and Execution of Robert Brasillach*. University of Chicago Press.

Lotman, Herbert R. (1986). *The Purge*. Morrow.

Paulhan, Jean (1948). *De la paille et du grain*. Gallimard.

Ricoeur, Paul (1994). Le concept de responsabilité: essai d'analyse sémantique. *Esprit*, (206), 28–50.

Sapiro, Gisèle (1999). *La Guerre des écrivains (1940–1953)*. Fayard.

Sapiro, Gisèle (2001). La responsabilité de l'écrivain: de Paul Bourget à Jean-Paul Sartre. En Michael Einfalt y Joseph Jurt (Eds.), *Le Texte et le contexte: analyses du champ littéraire français XIX–XX* (pp. 219–240). Verlag Arno Spitz.

Sapiro, Gisèle (2003). L'épuration du monde des lettres. En Marc Olivier Baruch (Ed.), *Une poignée de misérables: l'épuration de la société française après la Seconde Guerre Mondiale* (pp. 243–285). Fayard.

Sartre, Jean Paul (1944). La littérature, cette liberté ! *Les lettres françaises*, (15).

Sartre, Jean Paul (1945). Présentation des *Temps modernes*. En *Situations II: Qu'est–ce que la littérature?* (pp. 9–30). Gallimard, 1975b.

Sartre, Jean Paul (1947). *Baudelaire*. Gallimard, 1975a.

Sartre, Jean Paul (1976). *Situations III: Lendemains de guerre*. Gallimard.

Sartre, Jean Paul (1983). *Cahiers pour une morale*. Gallimard.

Sartre, Jean Paul (1964). *Les Mots*. Gallimard, 1985.

Sartre, Jean Paul (1943). *L'Être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique*. Gallimard, 1987.

Sartre, Jean Paul (1947). La liberté cartésienne. En *Critiques littéraires* (pp. 289–308). Gallimard, 1993a.

Sartre, Jean Paul (1948). *Qu'est-ce que la littérature?* Gallimard, 1993b.

Sartre, Jean Paul (1998). *La Responsabilité de l'écrivain*. Verdier.

Suleiman, Susan Rubin (1993). L'engagement sublime: Zola comme archétype d'un mythe culturel. *Les Cahiers naturalistes*, (67), 11–24.

Suleiman, Susan Rubin (2001). Choisir son passé. En Ingrid Gánster (Ed.), *La Naissance du «phénomène Sartre»* (pp. 213–237). Seuil.

Verstraeten, Pierre (2004). Responsabilité. En François Noudelmann y Gilles Philippe (Eds.), *Dictionnaire Sartre* (pp. 430–432). Honoré Champion.

Traducción de
Melina Blostein

Normas de traducción y restricciones sociales[1]

En «The nature and Role of norms in Translation» [La naturaleza y el papel de las normas en traducción], Gideon Toury (1995:53–69) hacía hincapié en la dimensión sociocultural de las restricciones que influyen en el acto de traducir. Tal como explica allí, es en el nivel de la cultura meta donde se deben buscar esas restricciones que se manifiestan tanto en el plano de las condiciones de la traducción como en el de las estrategias de los traductores. El presente artículo se propone plantear un marco de reflexión acerca de las restricciones sociales que influyen en la actividad de traducción y de la manera en que esas restricciones estructuran las prácticas de traducción literaria, articulando el análisis de las normas de traducción tal como fuera elaborado en el marco de la teoría del polisistema (Even–Zohar, 1990; Toury, 1995) con la sociología de la producción y circulación de los bienes simbólicos (Bourdieu, 1971, 1977, 1992, 1993, 2002).

Como señalaba Gideon Toury en su artículo, las normas se sitúan entre dos extremos: por un lado, las reglas explícitas y, por el otro, las idiosincrasias. En su *Bosquejo de una teoría de la práctica*, Pierre Bourdieu (2000) retomaba un problema planteado por Wittgenstein y Quine respecto de la polisemia de la palabra «regla» y, de ese modo, advertía acerca de la tendencia de las teorías objetivistas —desde la lingüística saussureana o chomskiana

1. Este artículo fue traducido en 2014 en el marco de la Residencia de Traducción del Traductorado en Francés del Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas «Juan Ramón Fernández» bajo la tutoría de Gabriela Villalba. La solicitante de esta traducción fue Alejandrina Falcón, titular de la cátedra de Estudios de Traducción de la misma institución.

hasta la antropología estructural de Lévi–Strauss— a considerar la regularidad de las prácticas como el producto de la ejecución de una regla. Así es como se pasa gradualmente del modelo de la realidad a la realidad del modelo, reificando los conceptos. Para paliar ese riesgo, Bourdieu proponía un enfoque praxeológico que tenía en cuenta la relación práctica con el mundo basado en el concepto de *habitus*.

La noción de norma presenta el interés de centrarse en la dimensión restrictiva de las prácticas, es decir, según la definición durkheimiana, en su carácter social y colectivo, independiente de las manifestaciones individuales. Como todos los hechos sociales, las normas se imponen al traductor desde el exterior y este las ha interiorizado en mayor o menor medida en el transcurso de su proceso de formación o de su práctica, fundamentalmente a través de las sanciones.

Desde el punto de vista metodológico, la reflexión acerca de las restricciones sociales permite articular el análisis interno y el análisis externo de los textos. Las restricciones sociales se ejercen a través de un conjunto de agentes, instituciones e individuos que participan del proceso de transferencia de un texto de una cultura a otra a través de la traducción (acerca del concepto de «transferencia cultural» y su articulación con la traducción, véase Even–Zohar, 1990; Espagne y Werner, 1990–1994; Pym, 1992; Espagne, 1999). Aunque la teoría del polisistema tome en cuenta la heterogeneidad de las normas en las culturas de origen y de recepción, la traductología suele tender, desde una perspectiva culturalista, a reducir la cultura fuente y la cultura meta a dos sistemas de normas. Por el contrario, un enfoque sociológico debe tomar como objeto la heterogeneidad de los espacios, regidos por lógicas y restricciones diferentes —y en ocasiones contradictorias—, según las instancias y los factores sociales implicados en el proceso de transferencia. Dicho enfoque se interesará también por la variación de las normas según, al menos, dos variables: la posición social del texto y la posición social de los importadores.

Por lo demás, las normas presentan la ventaja de poder ser estudiadas no solo a través de su puesta en práctica sino también desde el exterior, en cuanto tales, a través de las expectativas de los editores, las correcciones de manuscritos, etc. Es cierto que puede haber una distancia entre las normas explícitas, tal como las formulan los actores, y las prácticas reales pero, como

señalaba Toury, la regularidad de las prácticas muestra en qué medida la norma es activa y efectiva (o bien en qué medida es restrictiva). Además, estas restricciones y normas no solo se manifiestan a través de las elecciones lingüísticas sino también a través de los principios de selección de los textos, sus recortes (texto completo, fragmento, selección), el paratexto (comentario, notas al pie de página, contratapa), etcétera.

Los tipos de restricciones que influyen en la circulación de los bienes simbólicos

Las restricciones que influyen en la producción y circulación de los bienes simbólicos y, por lo tanto, en las transferencias culturales son de tres tipos: políticas, económicas y específicamente culturales. El modo de circulación de los textos dependerá de esas distintas lógicas según la estructura de los campos de producción cultural en el país de origen y en el de recepción y las modalidades de exportación e importación que determinan, en parte, el circuito de transferencia. Las lógicas de importación y recepción dependen también del carácter desigual de los intercambios culturales (Heilbron, 1999; Casanova, 1999) y de las relaciones de dominación entre la cultura fuente y la cultura meta en lo político, lo económico y lo cultural que incluye también la hegemonía lingüística (Heilbron y Sapiro, 2002, 2007; acerca de las relaciones de fuerza entre las lenguas, véase De Swaan, 1993, 2001).

Las restricciones políticas pueden manifestarse tanto en el espacio de producción cultural de la cultura fuente como en el espacio de recepción y también a través de las relaciones entre los campos políticos de ambos países (guerras, relaciones diplomáticas, relaciones entre partidos —como el partido comunista—, imbricación en un movimiento internacional, etc.). Así, por ejemplo, en países donde el campo económico está subordinado al campo político y donde tanto las instancias de producción culturales como la organización de las profesiones intelectuales son estatales —como en los países fascistas o comunistas—, la producción y la circulación de los bienes simbólicos se encuentran fuertemente determinadas por restricciones y factores políticos. La traducción aparece entonces como un instrumento ideológico o, incluso, como un instrumento de propaganda (es lo que ocurre

en situaciones de guerra, donde la difusión de panfletos entre la población de los países enemigos constituye un ejemplo extremo [Jacquemond, 2006]). Esta sobrepolitización condiciona la transferencia cultural, ya sea en procesos de exportación o de importación, o incluso en la circulación legal o ilegal de las obras, como lo ilustra el caso de las traducciones de las literaturas de Europa del Este al francés durante el período comunista (Popa, 2002, 2004). La dimensión política debe entenderse en un sentido amplio que abarque los factores identitarios (nacionales, religiosos, regionales, etc.). De este modo, por ejemplo, la traducción puede tener como función social el mantenimiento de la cohesión de una minoría o la consolidación de la imagen de una cultura extranjera (Sorá, 2002; Sapiro, 2006a).

Otras transferencias culturales se rigen principalmente por la lógica del mercado. Los bienes culturales aparecen ante todo como bienes comerciales que deben asegurar beneficios económicos a corto plazo a sus productores. Así lo ejemplifica la producción de best–sellers mundiales estandarizados. En esos casos, la racionalización de los costos para maximizar la ganancia es el principio que gobierna la producción y la circulación de estos bienes considerados como mercancías.

A pesar de verse cercados entre las restricciones políticas y económicas, los campos de producción cultural y científica pueden gozar de una autonomía relativa (Bourdieu, 1971, 1992; Sapiro, 2003). Lo mismo ocurre con las transferencias culturales que se insertan en intercambios o relaciones entre campos de producción cultural nacionales (Bourdieu, 2002). Los campos literarios nacionales han desarrollado intercambios durante mucho tiempo y la traducción puede ser un modo de transferencia de capital simbólico (Casanova, 1999). Estos intercambios no pasan solo por el mercado editorial sino también por instancias específicas, como las revistas o los cuadernos en el caso del teatro. Los campos científicos, menos atados a las lenguas nacionales, se encuentran en principio más internacionalizados y sus intercambios se institucionalizan a través de organizaciones como los congresos internacionales, las publicaciones en revistas extranjeras, etc. (Charle, 1996). Mientras que en las ciencias naturales el inglés se impuso como lengua de intercambio, en las ciencias humanas y sociales, más cercanas a las tradiciones literarias, todavía prevalecen las lenguas nacionales y los intercambios suelen pasar por la traducción. Además, debido al lugar

que aún ocupa el libro en dichas disciplinas, los intercambios dependen en parte del mercado editorial que les impone restricciones de tipo económico (Thompson, 2005; Auerbach, 2006).

Tipos de restricciones y normas de traducción

Estos tres tipos de restricciones, que constituyen tipos ideales según la concepción de Max Weber, nunca existen en estado puro: las consideraciones económicas suelen combinarse con los factores culturales específicos o estos últimos pueden depender de factores políticos. Sin embargo, ciertos tipos de factores predominan en determinadas coyunturas sociopolíticas (por ejemplo, los factores políticos en el caso de las literaturas que circulan desde o hacia regímenes comunistas).

Además, diferentes tipos de factores pueden coexistir en circuitos paralelos: la oposición definida por Pierre Bourdieu (1977, 1992, 1993) entre un circuito de producción restringida y un circuito de gran producción permite abordar la coexistencia de la lógica económica y de lógicas específicas en el mercado de los bienes simbólicos. Esta oposición presenta la ventaja de remitir a prácticas concretas (cifras de tirada) y a categorías utilizadas por los agentes: libros de fondo, rotación lenta o rápida, distinción por parte de los agentes literarios entre *literary upmarket* y *commercial fiction*, etcétera.

La hipótesis que planteamos en este artículo es que cada tipo de restricción implica normas de traducción particulares desde el punto de vista de la selección, el recorte y las modalidades de traducción de los textos. De este modo, tanto las normas de respeto del texto original en su integridad, de fidelidad al contenido y a la forma (secuencias, estilo, etc.) como la idea de la superioridad de las traducciones directas por sobre las traducciones indirectas, a menudo presupuestas en los estudios sobre la traducción, no constituyen sino un caso particular de las prácticas. Dichas normas se han impuesto a través de la traducción de textos dotados de legitimidad cultural, es decir, según reglas específicas de los campos de producción cultural, y han sido codificadas a través de la legislación sobre derechos de autor. Desde ese punto de vista, es significativo que el derecho moral del autor, que prohíbe toda modificación de la forma del texto sin su autorización,

sea inalienable en el derecho francés mientras que es cedible en la legislación del *copyright* que considera las obras, ante todo, como bienes comerciales.

Ahora bien, las normas de respeto a la integridad del texto y de fidelidad al contenido y a la forma no se observan en los circuitos politizados o comerciales. En los circuitos politizados, estas normas se encuentran subordinadas a los factores políticos como lo demuestra el ejemplo de las traducciones del hebreo al árabe: aquellas que se realizan a instancias del Estado de Israel para la población árabe de Israel son expurgadas de todo aquello que podría atizar las tensiones entre las comunidades mientras que, a la inversa, las efectuadas en los países árabes seleccionan los fragmentos capaces de reafirmar la relación conflictiva (Kayyal, 2003).

Más allá de estas condiciones de circulación sobrepolitizadas de los textos, se puede situar en este polo la tendencia a la lectura «etnográfica» de las obras, aprehendidas como documentos que brindan una imagen de la cultura fuente más que como obras literarias por derecho propio. Este tipo de expectativas induce a prácticas de selección de textos y de traducción que ponen de relieve su dimensión etnográfica o exótica (Jacquemond, 1992, 2006:93; Sapiro, 2002).

El polo más comercial del mercado editorial obedece, como ya se ha dicho, a la lógica de la racionalización de los costos con el fin de maximizar los beneficios a corto plazo. Así, las normas de traducción estarán subordinadas a ese objetivo: el texto puede reducirse, el trabajo de traducción puede repartirse entre varios traductores para acelerar el ritmo, el contenido puede adaptarse a la cultura meta para llegar a un público más amplio, el estilo puede simplificarse descuidando la fidelidad al texto original. Esto es lo que ocurre con la literatura infantil cuya circulación se ha comercializado fuertemente desde el comienzo de la década de 1990 (Sapiro, 2012).

Posición del texto y posición del traductor

El tipo de restricciones predominante debe cruzarse al menos con otras dos variables para dar cuenta de las prácticas de traducción: la posición del texto en el espacio de producción simbólica y la posición del traductor. Examinaremos sucesivamente ambas variables.

Se puede plantear la hipótesis de que las normas de traducción varían ante todo conforme al grado de legitimidad cultural del texto que se mide según la categoría a la que pertenece dicho texto, su posición en la jerarquía de los géneros, su antigüedad, el prestigio del que goza la cultura de la que proviene y su grado de consagración.

Las normas de traducción se diferencian, en primer lugar, dependiendo de la categoría del texto traducido y el objetivo de la transferencia, según el interés concedido al contenido o a la forma. En el polo donde prima el interés por el contenido se sitúan las traducciones técnicas, jurídicas y científicas que adoptan un lenguaje específico, fuertemente codificado, dado que el objetivo principal es la precisión, fuera de toda consideración estética. Por el contrario, las normas de traducción literaria ponen de relieve las cualidades estéticas y estilísticas que, en ocasiones, pueden primar incluso por sobre el sentido. Esto ocurre, en particular, con la poesía (Kalinowski, 1999). Así lo demuestra el hecho de que una gran cantidad de traductores franceses entrevistados[2] haya insistido en referirse a su trabajo en términos de restitución de la «música» del texto. Las traducciones de textos de ciencias humanas y sociales se sitúan entre esos dos extremos, según su mayor o menor proximidad al modelo de escritura literaria (filosofía, historia) o al de las ciencias naturales (psicología, economía). Los textos políticos (panfletos, plataformas, etc.) o publicitarios tenderán a ser adaptados a los públicos deseados en función del efecto buscado.

La jerarquía de los géneros varía según los períodos y las culturas y puede contribuir al cambio de estatus de un texto entre una cultura y otra o de una época a otra. Así, por ejemplo, la editorial Bayard publicó en 2005 una nueva traducción al francés de la Biblia realizada por un equipo de escritores con una perspectiva más literaria que religiosa. En las sociedades en las que se ha formado un campo literario autónomo, la poesía se sitúa en la cima de la jerarquía literaria y la novela rosa se encuentra, en la mayoría de los casos, en la parte más baja. Mientras que la traducción poética, que suele efectuarse al margen del mercado editorial, está sometida a las normas estéticas del polo de producción restringida del campo literario, la traducción de novela rosa obedece a una lógica estrictamente comercial. La novela, que

2. Se trata de traductores del hebreo al francés que fueron entrevistados por Sapiro (2004). [T.]

cobró prestigio en el transcurso del siglo XIX, ocupa un lugar intermedio entre ambos extremos. Las normas de traducción de las novelas se diferencian en función de los demás criterios mencionados: la antigüedad y el grado de consagración de la obra. Según este criterio, los textos clásicos pueden oponerse a la literatura contemporánea pues los primeros se encuentran menos sometidos a la presión comercial que la segunda. Además, los clásicos suelen estar acompañados de un paratexto, comentario que constituye un indicador de su legitimidad. El menor peso de las restricciones comerciales se explica, en parte, por el hecho de que, por un lado, es frecuente que dichas obras estén libres de derechos y, por el otro, porque ya encierran un capital simbólico que, a pesar de no asegurar un rendimiento económico inmediato, confiere legitimidad simbólica a sus importadores y al catálogo en que se inscribe, al tiempo que también garantiza beneficios materiales a largo plazo. Así lo confirma, por ejemplo, el acontecimiento que significó la publicación de la traducción al hebreo de *En busca del tiempo perdido* a cargo de Helit Yeshurun. En el grado de legitimidad cultural incide también el prestigio de la cultura a la que pertenece el texto en cuestión, que puede medirse por la cantidad de clásicos universalmente reconocidos que provienen de esa cultura.

Las normas de traducción también dependen de la posición de los mediadores —instancias e individuos— en el espacio de producción simbólica. Las instancias que participan en la transferencia traen consigo los distintos tipos de restricciones mencionadas (políticas, económicas y culturales) según procedan del campo de producción ideológica (institutos culturales, partidos, movimientos de protesta, etc.), del campo económico (editoriales) o del circuito restringido del campo de producción simbólica (revistas). El propio espacio de producción editorial se estructura en torno a la oposición entre el circuito de gran producción y el circuito de producción restringida, aunque ambas lógicas pueden coexistir en un mismo editor. Así, la traducción no constituye solo un factor comercial sino también un factor de acumulación y de mantenimiento del capital simbólico de un editor, que implica la elección de textos que posean determinado grado de legitimidad o que gocen al menos de determinado reconocimiento simbólico, como lo ilustran las colecciones de literatura extranjera de los editores franceses (Serry, 2002; Sapiro, 2006b).

Las normas que adoptan los traductores también varían según su posición social, el reconocimiento de que gozan, las condiciones de ejercicio del trabajo y su habitus. El oficio del traductor, todavía poco delimitado durante la primera mitad del siglo xx (Wilfert, 2002), ha experimentado desde entonces un proceso de profesionalización. En primer lugar, los traductores se dividen en traductores técnicos, por un lado, y traductores literarios y científicos, por el otro (Heinich, 1984). Dentro del último grupo se encuentran los traductores profesionales, más sometidos a las restricciones editoriales tanto desde el punto de vista de la elección de textos como desde el de las normas de traducción, y los traductores ocasionales que ejercen la traducción como complemento de su actividad principal. Los traductores ocasionales provienen del ámbito de los escritores y los universitarios, que están en mejores condiciones de imponer sus elecciones y sus propias normas, haciendo valer su competencia o su capital simbólico (Casanova, 2002; Sela–Sheffy, 2005). Esta distancia entre la posición de universitarios y escritores que traducen ocasionalmente y la de los traductores profesionales da origen a una división del trabajo que remite a la oposición entre literatura clásica y contemporánea (Kalinowski, 2002). Finalmente, en un último nivel, las normas de traducción de los universitarios tienden a distinguirse de las de los escritores puesto que unos y otros atribuyen funciones diferentes al acto de traducir: para los escritores, se trata de un trabajo vinculado, ante todo, con su propia búsqueda estética que intenta legitimarse en el campo de producción literaria meta mientras que, para los universitarios, desprovistos de ambición creadora, se trata más bien de hacer valer la obra respecto de su cultura de origen.

Las normas y las prácticas de traducción también se relacionan con el habitus del traductor que se vincula, más allá del habitus profesional, con las condiciones de adquisición de la competencia lingüística y con la relación con la cultura fuente (Simeoni, 1998; Sapiro, 2004; Gouanvic, 2007). Se puede, entonces, plantear la hipótesis de que el aprendizaje de la lengua a través de una formación sistemática tiende a favorecer las prácticas de traducción «metistas», es decir, que se inclinan hacia la adaptación a la cultura de recepción de manera que desaparezca todo rastro de extranjeridad del texto, mientras que la adquisición de la lengua por medio de la práctica, en el marco de una migración, tiende a favorecer el mayor respeto por las especificidades culturales y lingüísticas de la cultura fuente debido a la

familiaridad con dicha cultura. Sin embargo, esta última variable debe cruzarse con las precedentes para dar cuenta de las prácticas efectivas.

Conclusión

Según el modelo de análisis propuesto en este artículo, se deben tener en cuenta tres tipos de variables para aprehender las normas de traducción de textos: el tipo de restricciones que influyen de manera predominante en la transferencia (política, económica, cultural), la posición del texto en el espacio de producción simbólica y la posición de los mediadores en el espacio de producción y circulación culturales. Por supuesto, este modelo debe ser perfeccionado y verificado empíricamente. Sin embargo, permite establecer indicadores que articulan el análisis externo y el análisis interno. También permite elaborar algunas hipótesis. De este modo, la posición elevada del texto en la jerarquía simbólica y el capital simbólico del traductor parecen garantizar una autonomía relativa frente a las restricciones heterónomas (sobre todo económicas) que los diversos agentes implicados en la transferencia cultural (en particular, los editores) pueden imponer a los traductores. Sin embargo, la traducción implica además una relación con la lengua que también depende del habitus del traductor.

Referencias

Auerbach, Bruno (2006). L'Édition en sciences sociales: une approche socio–épistémologique. Productions et marché; évaluation et sélection; mise en texte et mise en livre. Tesis de doctorado, EHESS.

Bourdieu, Pierre (1971). Le marché des biens symboliques. *L'Année sociologique*, (22), 49–126. (Traducción al español: El mercado de los bienes simbólicos. En *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura* (pp. 85–152). Siglo XXI, 2010. Traducción de Alicia Gutiérrez).

Bourdieu, Pierre (1977). La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques. *Actes de la recherche en sciences sociales*,

(13), 3–43. (Traducción al español: La producción de la creencia. Contribución a una economía de los bienes simbólicos. En *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura* (pp. 153–229). Siglo XXI, 2010. Traducción de Alicia Gutiérrez).

Bourdieu, Pierre (1992): *Les Règles de l'art*. Seuil. (Traducción al español: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama, 1995. Traducción de Thomas Kauf).

Bourdieu, Pierre (1993). *The Field of Cultural Production*. Polity Press.

Bourdieu, Pierre (1999). Une révolution conservatrice dans l'édition. *Actes de la recherche en sciences sociales*, (126/127), 3–28. (Traducción al español: Una revolución conservadora en la edición. En *Intelectuales, política y poder* (pp. 223–267). Eudeba, 2009. Traducción de Alicia Gutiérrez).

Bourdieu, Pierre (1972). *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Seuil, 2000. (Traducción al español: *Bosquejo de una teoría de la práctica*. Prometeo, 2012. Traducción de Mónica Padró).

Bourdieu, Pierre (1989). Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. *Actes de la recherche en sciences sociales*, (145), 3–8, 2002. (Traducción al español: Las condiciones sociales de la circulación internacional de las ideas. Traducción de Carolina Resoagli).

Casanova, Pascale (1999). *La République mondiale des Lettres*. Seuil. (Traducción al español: *La república mundial de las Letras*. Anagrama, 2001. Traducción de Jaime Zulaika).

Casanova, Pascale (2002). Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal. *Actes de la recherche en sciences sociales*, (144), 7–20. (Traducción al español: Consagración y acumulación de capital literario. Traducción de Susana Rut Spivak).

Charle, Christophe (1996). *Les Intellectuels en Europe au XIXe siècle. Essai d'histoire comparée*. Seuil.

De Swaan, Abram (1993). The Emergent World Language System. *International Political Science Review*, 14(3), 219–226.

De Swaan, Abram (2001). *Words of the World: The Global Language System*. Cambridge Polity Press.

Espagne, Michel y Michael Werner (Eds.) (1990–1994). *Philologiques*. 3 volúmenes. Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.

Espagne, Michel (1999). Au–delà du comparatisme. En *Les transferts culturels franco-allemands* (pp. 35–49). Presses Universitaires de France.

Even–Zohar, Itamar (1990). Polysystem Studies. *Poetics Today*, 11(1), 9–26.

Gouanvic, Jean–Marc (2007). *Pratique sociale de la traduction. Le roman réaliste américain dans le champ littéraire français (1920–1960)*. Artois Presses Université.

Heilbron, Johan y Gisèle Sapiro (2002). La traduction littéraire, un objet sociologique. En *Actes de la recherche en sciences sociales*, (144), 3–5. (Traducción al español: La traducción literaria: un objeto sociológico. Traducción de Susana Rut Spivak).

Heilbron, Johan y Gisèle Sapiro (2007). Outline for a sociology of translation: current issues and future prospects. En Wolf, Michaela y Alexandra Fukari (Eds.), *Constructing a Sociology of Translation* (pp. 93–107). Benjamins.

Heilbron, Johan (1999). Towards a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World System. *European Journal of Social Theory*, 2(4), 429–444.

Heinich, Nathalie (1984). Les traducteurs littéraires: l'Art et la profession. *Revue française de sociologie*, (25), 264–280.

Jacquemond, Richard (1992). Translation and Cultural Hegemony: The Case of French–Arabic Translation. En Venuti, Lawrence (Ed.), *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology* (pp. 139–159). Routledge.

Jacquemond, Richard (2006). Recherches sur la production littéraire arabe moderne et sur les mouvements de traduction contemporains de et vers l'arabe. Tesis, Université d'Aix en Provence.

Kalinowski, Isabelle (1999). Une histoire de la réception de Hölderlin en France. Tesis de doctorado, Université Paris XII.

Kalinowski, Isabelle (2002). La vocation au travail de traductio. En *Actes de la recherche en sciences sociales*, (144), 47–54. (Traducción al español: La vocación por el trabajo de traducción. Traducción de Diego Petrig).

Kayyal, Mahmud (2004). Ponencia en el coloquio «Institutions, Habituses and Individuals: Social, Historical and Political Aspects of Cultural Exchanges». Tel Aviv University.

Popa, Ioana (2002). Un transfert littéraire politisé: Circuits de traduction des littératures d'Europe de l'Est en France, 1947–1989. En *Actes de la recherche en sciences sociales*, (144), 55–69.

Popa, Ioana (2004). La Politique extérieure de la littérature. Une sociologie de la traduction des littératures d'Europe de l'Est (1947–1989). Tesis de doctorado, EHESS.

Pym, Anthony (1992). *Translation and Text Transfer. An Essay on the Principles of Intercultural Communication*. Peter Lang.

Sapiro, Gisèle (2002). L'importation de la littérature hébraïque en France: Entre universalisme et communautarisme. En *Actes de la recherche en sciences sociales*, (144), 80–98.

Sapiro, Gisèle (2003). The Literary Field: between the State and the Market. En *Poetics. Journal of Empirical Research on Culture, the Media and the Arts*, (31), 5–6 y 441–461.

Sapiro, Gisèle (2004). Translation and identity: social trajectories of the translators of Hebrew literature in French. Ponencia en el coloquio «Institutions, Habituses and

Individuals: Social, Historical and Political Aspects of Cultural Exchanges». Universidad de Tel Aviv.

Sapiro, Gisèle (2006a). Les enjeux politiques de la réception de la littérature hébraïque en France. En Charpentier, Isabelle y Thomas Lynn (Eds.), *Comment sont lues les œuvres? Actualités des recherches en sociologie de la réception et des publics* (pp. 217–228). Creaphis.

Sapiro, Gisèle (2006b). Structure et évolution de l'espace de la littérature traduite en français (1984–2002). Ponencia en el coloquio «Les contradictions de la globalisation éditoriale». EHESS–IRESCO.

Sapiro, Gisèle (2012). Un révélateur des mutations du marché international du livre: les traductions (1980–2004). En Mollier, Jean–Yves (Ed.), *Histoire nationale ou histoire internationale du livre et de l'édition?* Nota Bene.

Sela–Sheffy, Rakefet (2005). How to be a (recognized) translator: Rethinking habitus, norms, and the field of translation. *Target*, 1(17), 1–26.

Serry, Hervé (2002). Constituer un catalogue littéraire. En *Actes de la recherche en sciences sociales*, (144), 70–79.

Simeoni, Daniel (1998). The pivotal status of the translator's habitus. En *Target*, 1(10), 1–39.

Sorá, Gustavo (2002). Un échange dénié. La traduction d'auteurs brésiliens en Argentine. En *Actes de la recherche en sciences sociales*, (145), 61–70.

Thiesse, Anne–Marie (1999). *La Création des identités nationales. Europe XVIIe siècle–XXe siècle*. Seuil.

Thompson, John (2005). *Books in the Digital Age*. Polity Press.

Toury, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies and beyond*. Benjamins. (Traducción al español: *Los Estudios Descriptivos de Traducción y más allá. Metodología de investigación en estudios de traducción*. Cátedra, 2004. Traducción de Rosa Rabadán y Raquel Merino).

Toury, Gideon (1999). Culture Planning and Translation. En Álvarez Lugrís, Alberto y Anxo Fernández Ocampo (Eds.), *Anovar/anosar: Estudios de traducción e interpretación* (pp. 13–25). Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo.

Wilfert, Blaise (2002). Cosmopolis et l'homme invisible. Les importateurs de littérature étrangère en France, 1885–1914. En *Actes de la recherche en sciences sociales*, (144), 33–46. (Traducción al español: Cosmópolis y el hombre invisible. Los importadores de literatura extranjera en Francia, 1885–1914. Traducción de Gabriela Villalba).

Traducción de
Alejandrina Falcón

Comparación e intercambios culturales. El caso de las traducciones

La comparación es el método privilegiado de la sociología, como solía explicar Durkheim (1937:124). Los padres fundadores de la disciplina le dieron un uso tanto diacrónico (comparación de una misma sociedad en diferentes momentos) como sincrónico (comparación de diferentes culturas o sociedades), a escalas que variaban del nivel macro al nivel micro pasando por el nivel meso. Weber, por ejemplo, recurría a ella de manera sistemática para identificar los factores que determinaron el advenimiento del capitalismo, o para distinguir modelos de organización de comunidades religiosas.

Ahora bien, este procedimiento plantea dos preguntas cruciales: ¿qué comparamos? y ¿cómo lo hacemos? Para responder a la primera es preciso recordar que solo puede compararse aquello que es comparable. Debemos por tanto definir unidades: culturas, sociedades, comunidades, naciones, Estados o regímenes; pues el comparatismo suele basarse en entidades socialmente reconocidas e identificadas como tales, ya sea que designen conjuntos de prácticas (lengua, costumbres) y referencias comunes (como las culturas nacionales), o que refieran a los modos de organización burocráticos (Estados) o políticos (regímenes). Sin embargo, el comparatismo internacional a menudo tiende a ocultar los elementos comunes a esas culturas, sociedades, Estados o regímenes, elementos que constituyen la expresión de una misma historia o de una misma tradición —por ejemplo, la herencia grecolatina en Europa antes de la formación de las identidades

nacionales—, o aun el fruto de transferencias e intercambios culturales (Espagne, 1994). Este es el sentido de las críticas al nacionalismo metodológico; más específicamente, se le reprocha reducir la sociedad al Estado–nación, pese a que la identidad colectiva no se define únicamente por la dimensión nacional, tal como plantea Ulrich Beck (2006), uno de los principales opositores a este procedimiento. El enfoque transnacional en ciencias sociales nació de esta problemática, y tomó formas y nombres diferentes: «historia cruzada», «historia conectada», «historia transnacional», «redes», «conexiones», entre otros (véase por ejemplo: Hannerz, 1996; Amselle, 2001; Werner y Zimmerman, 2004). A estas críticas puede añadirse que el comparatismo, así como varios de los enfoques transnacionales mencionados, no siempre advierte que las relaciones entre tales entidades —sean comunidades ideales o agrupamientos ligados a condiciones materiales; tengan o no una consistencia jurídica, como los Estados; o deriven de construcciones teóricas, como las clases sociales— constituyen relaciones de fuerza signadas por la desigual distribución de diferentes especies de recursos (económico, político, cultural). Para comparar entidades y/o estudiar los intercambios entre ellas, es necesario situarlas en el sistema más general de relaciones en las que se hallan inscriptas. El modelo centro–periferia desarrollado en el marco de las teorías de la dependencia y generalizado por Fernand Braudel, por un lado, y por Immanuel Wallerstein, por otro, ha probado sus virtudes heurísticas para pensar las relaciones de fuerza económicas y geopolíticas entre Estados naciones o entre regiones (tanto a nivel infranacional como a nivel supranacional). Abram de Swaan (2001) lo transpuso a las lenguas oponiendo la centralidad de las lenguas vehiculares como el inglés (hipercentral), el francés y el alemán, a la posición periférica de las lenguas de pequeños países, según la cantidad de hablantes primarios y secundarios. Este modelo presenta ventajas en la medida en que construye oposiciones sin solución de continuidad entre los polos así definidos, de modo tal que permite medir el grado de centralidad o perifericidad y definir posiciones intermedias (semi–centrales o semi–periféricas). Más aún, permite imbricar varios sistemas como las relaciones entre Estados nacionales y las relaciones entre ciudades, según el grado de centralización de una entidad política (Estado, imperio) o incluso según la competencia entre capitales culturales (Charle, 2009).

Así pues, se impone la pregunta por el cómo, es decir, por el método adecuado para comparar las entidades en análisis, para estudiar las transferencias y los intercambios entre ellas, así como el sistema de relaciones en que se hallan inscriptas. Para comparar, es necesario definir los elementos comparables. La comparación de entidades requiere dos operaciones previas: por una parte, la definición de la relación del elemento con la entidad considerada; por otra, la construcción de indicadores de comparación. Si se dejan de lado los enfoques esencialistas fundados en definiciones a priori de un fenómeno o de una entidad (régimen, Estado–nación), que suponen una relación necesaria entre el elemento y la entidad, la primera operación generalmente apela a la noción de sistema (según el enfoque funcionalista desarrollado entre otros por Parsons), de estructura (noción que Lévi–Strauss traspone de la lingüística al estudio de los fenómenos sociales, y que está en el origen del enfoque relacional) o de tipo–ideal (noción forjada por Weber para designar el resultado de la operación de tipificación).

La operación de tipificación también es válida para los procesos, cuyo estudio comparado requiere la construcción de una serie de indicadores (por ejemplo, el proceso de institucionalización o de profesionalización). Tales indicadores o elementos de comparación son producidos por las entidades mismas o por instancias internacionales como la OCDE o el BIT: PBI, tasa de natalidad o de mortalidad, tasa de pobreza, tasa de desocupación, tasa de escolarización, etc. Tienden, de hecho, a proliferar con la generalización del modelo de «evaluación» y la multiplicación de instancias como las agencias de calificación financiera. Sin embargo, el o la investigador/a no puede reutilizar sin más los indicadores producidos por organismos con fines prácticos particulares, sino que debe someterlos a un doble examen crítico para determinar su pertinencia con relación a la problemática y su adecuación a criterios científicos. Medir las tasas permite sistematizar la comparación en ciertos ámbitos para entidades variables en tamaño (la población, por ejemplo) o por los estados sucesivos de una misma entidad, sobre una dimensión diacrónica, remitiéndola a otros factores: así, en su célebre estudio sobre el suicidio, Durkheim analiza la evolución de las tasas de mortalidad, las remite a sus diferentes causas y las relaciona con otros factores (geográficos: campo/ciudad; sociodemográficos: edad, situación matrimonial) según el método de las variaciones concomitantes (constata

así picos de suicidio durante los períodos de crisis económica, lo que le permite proponer la hipótesis de una relación causal entre ambos fenómenos).

El análisis en términos de proceso o de desarrollo —por ejemplo, el «desarrollo profesional» teorizado por Andrew Abbott (1989) contra el naturalismo de la noción de «profesionalización», concebida según un modelo de desarrollo único— de ningún modo excluye el enfoque estructural. Comprender la emergencia de un fenómeno o de una entidad a menudo implica reconstruir el sistema de distancias diferenciales en el que se inscribe y aquello contra lo que se define.

Ha quedado claro que la comparación se basa tanto en métodos cuantitativos como cualitativos. Mientras que los primeros permiten sistematizar los datos que pueden cuantificarse para medir e identificar distancias diferenciales, evoluciones o correlaciones, los segundos son ineludibles para restituir el sentido de esos datos, como recuerda Weber en *La ética protestante o el espíritu del capitalismo* (1964), o construir configuraciones a la manera de Norbert Elias en *La sociedad de corte* (1974).

No todos los enfoques citados son compatibles, por supuesto, pero algunos pueden articularse para multiplicar los ángulos de análisis de un fenómeno. Desarrollaremos aquí un ejemplo a través de un objeto particular: las traducciones. Estas constituyen un caso de interés para las perspectivas transnacionales en la medida en que permiten medir la circulación de textos entre culturas y plantear así la pregunta por los intercambios y su evolución, pregunta que solo puede responderse satisfactoriamente procediendo por comparación y resituando las entidades comparadas en la estructura global de las relaciones entre las entidades comparables. Si bien el análisis de los intercambios implica comparar las entidades concernidas, otorga a la comparación una dimensión dinámica al tiempo que permite inscribirla en un sistema más global de relaciones de fuerza desiguales.

Pasaremos del nivel macro al nivel meso y luego al nivel micro mostrando cómo su articulación permite complejizar la problemática y afinar la comparación en diferentes escalas para restituir los diversos aspectos de un mismo fenómeno. En el nivel macro, es la noción de mercado la que permite aprehender tanto las interacciones entre entidades (en este caso, los Estados naciones) a través de los flujos de traducciones, cuanto la estructura de las relaciones que los une, planteando la cuestión del grado de inserción de los

mercados nacionales en el mercado mundial y de la comparación entre mercados nacionales (tamaño, exportación, control, políticas de ayuda, etc.). En el nivel meso, el concepto de «campo» permite comparar la estructura de la producción editorial en diferentes países, así como el lugar que la traducción ocupa en ella. En ese nivel, nos interesamos por la importación y la recepción mediante la comparación de catálogos editoriales. En el nivel micro, lo que se observa son las elecciones y las estrategias de los agentes frente a las restricciones impuestas en los otros dos niveles: la comparación toma en cuenta las variables estructurales al tiempo que remite las estrategias individuales a disposiciones y trayectorias. En la conclusión, volveremos sobre las ventajas de la comparación estructural.

La estructura del mercado mundial del libro: el nivel macro

Los intercambios entre países pueden medirse por los flujos de productos que circulan entre ellos o por el valor económico de las exportaciones y las importaciones. Nos concentraremos aquí en el primer caso: el flujo de traducciones constituye un buen indicador de la circulación de los textos de una cultura a otra. Gracias al *Index Translationum*, base de datos sobre los libros traducidos constituida por UNESCO podemos tener una idea más o menos precisa de esos flujos, aun cuando su fiabilidad dependa de la calidad muy variable de las bibliografías nacionales, y con la condición de tener presente que estamos excluyendo todos los demás soportes (revistas, periódicos, soportes en línea, literatura gris, instructivos de uso, etc.). Esos datos muestran que la circulación de libros en traducción no es aleatoria. Si se siguen desde sus lugares de producción hasta los lugares en los que se publican en traducción, se define una geografía que evoluciona en el tiempo.

Los flujos de traducción pueden compararse desde el punto de vista de la lengua y del país de origen, o desde el punto de vista de la lengua y de la cultura receptora. Comencemos por el primer caso. Inspirándose en el modelo construido por de Swaan para describir el sistema de las lenguas, Johan Heilbron (1999) mostró, a partir de los datos reunidos por el *Index Translationum* para los años 1980, que los flujos de traducciones entre lenguas presentan ciertas regularidades: esos flujos son asimétricos, circulan

principalmente desde las lenguas centrales hacia las lenguas periféricas, las relaciones entre esas últimas suelen estar mediatizadas por las primeras. La lengua de la que procede la mayor parte de los libros traducidos en el mundo es el inglés, que ocupa una posición hipercentral (45 %). Tres lenguas —el francés, el alemán y el ruso— ocupaban una posición central en la época considerada (entre el 8 % y el 12,5 %); ocho, una posición semi–periférica (entre el 1 % y el 3 %); y todas las demás una posición periférica (menos del 1 %). Una década más tarde, esa distribución evolucionó: si bien los intercambios se intensificaron, con un aumento de más del 50 % de traducciones entre 1980 y 2000, no se diversificaron, contrariamente a la representación usual de la «globalización» (Sapiro, 2009): el inglés consolidó su posición hipercentral, pasando del 45 % al 59 % de las obras traducidas en el mundo, en tanto que el ruso cayó del 12,5 % al 2,5 % a principios de los años 1990. El francés y el alemán se mantuvieron en un 9–10 %, el italiano tiene cerca del 3 %, y el español fortaleció su posición (del 1,6 % al 2,6 %), pero la cantidad de lenguas semiperiféricas disminuyó. Se observa, no obstante, un crecimiento de la presencia de lenguas asiáticas, en particular del japonés (cerca del 1 %) y del chino (inferior al 1 %).

Una vez descritas estas regularidades y sus evoluciones, es preciso explicarlas. La medida de comparación adoptada por de Swaan —a saber, la cantidad de hablantes primarios y secundarios— no funciona aquí como explicación causal. Se presenta de hecho una paradoja: ¿cómo es posible que la lengua más hablada y leída en el mundo, el inglés, sea también la más traducida? ¿Por qué sería necesario traducir una lengua que puede leerse en el texto original? Esta paradoja se resuelve cuando se considera que la entidad de referencia es, en este caso, el mercado del libro y no la lengua, que solo constituye una variable, junto al país, la ciudad de publicación, la editorial que publicó la obra original, la editorial que publica la traducción, el autor y el traductor. Ahora bien, el mercado del libro está doblemente estructurado por las áreas lingüísticas y por los Estados naciones que fijan un marco jurídico (derechos de autor, restricción a la libertad de expresión) y las fronteras geográficas de su aplicación. De ese modo, si introducimos la variable del país de origen, constatamos que el país, antes que la lengua, es determinante en el flujo de traducciones. Los títulos traducidos del inglés provienen, mayoritariamente de los Estados Unidos y del Reino Unido;

aquellos traducidos del francés proceden de Francia, etc. A la centralidad de la lengua se añade, pues, la centralidad del país en el mercado mundial de la traducción.

Por tratarse de un mercado, los factores económicos se imponen automáticamente a la hora de dar cuenta de las diferencias entre los flujos: es posible establecer una correlación con el tamaño del mercado nacional según la cantidad de títulos publicados (Pym y Chrupala, 2005). Sin embargo, los intercambios no son un mero reflejo del tamaño de los mercados nacionales. Otros factores, políticos y culturales, pesan sobre la circulación de las obras (Bourdieu, 2002; Heilbron y Sapiro, 2008). Es verosímil que la brutal caída de las traducciones del ruso después de 1989 esté ligada al fin del régimen comunista y a la desaparición de las políticas de apoyo a la traducción en la URSS. El tipo de régimen, el dirigismo, la censura, las políticas de ayuda a la traducción, son todos factores que inciden de manera más o menos directa en la circulación de los libros, como muestran los trabajos sobre los países comunistas (Popa, 2002 y 2010) o sobre la Italia fascista (Billiani, 2007). Asimismo, los intercambios culturales suelen gozar de relativa autonomía con relación a las dimensiones económicas y políticas y aquello que estas ponen en juego. Como advirtió Pascale Casanova (1999), la circulación de las obras en la «República mundial de las Letras» está en buena medida determinada por el capital lingüístico–literario acumulado por los países en función de la antigüedad de su producción literaria y de su prestigio. Este principio también aplica al ámbito de las traducciones de ciencias humanas y sociales: mientras que las traducciones del inglés también dominan en esta categoría, en filosofía hubo más títulos traducidos al francés del alemán que del inglés en el período 1990–2004, signo del capital simbólico reconocido a la filosofía alemana (Sapiro y Popa, 2008). Así, la comparación de las categorías de obras y de géneros traducidos revela variaciones sobre las que volveremos más adelante.

Más allá de los factores políticos y culturales, es preciso recordar que los mercados son ellos mismos construcciones sociales. El mercado del libro es la más antigua de las industrias culturales. La perspectiva histórica permite explicar sus principios de estructuración. El nacionalismo metodológico enmascara que la imprenta se concentró de entrada en torno a ciudades como Leipzig, Londres y París. Esas ciudades se convirtieron en centros

culturales con apoyo del poder político que consolidó, en el caso francés, su monopolio en detrimento de los editores de provincias e instauró medidas proteccionistas contra las prácticas de falsificación (Febvre y Martin, 1971; Mollier, 2001). A la inversa, la imprenta tuvo un importante papel en la construcción de las identidades nacionales y en el proyecto de aculturación de las poblaciones (Anderson 1996). Paralelamente, los espacios editoriales transnacionales se conformaron bajo el impulso de la voluntad de expansión y conquista de nuevos mercados, asociados a políticas imperialistas con propósitos culturales, en las áreas lingüísticas hispanófonas, anglófonas, germanófonas, francófonas o arabófonas; áreas que están ellas mismas estructuradas en torno a la oposición entre centros y periferias, ya sea que se trate de territorios colonizados o de países en los que ejercían una hegemonía, convertidos en mercados para las obras publicadas en ciudades centrales.

Esta estructura fue cuestionada a partir del siglo XIX por la construcción de las identidades nacionales que surgen, en parte, como reacción contra la hegemonía cultural ejercida por esos centros (Thiesse, 1996) gracias a políticas públicas de apoyo a la producción local y de protección de los mercados nacionales. A partir de mediados del siglo XIX, la traducción se convierte en el principal modo de circulación de las obras literarias entre culturas. Mientras que la obra de Balzac había circulado ampliamente en francés, lengua de las élites europeas, las novelas de Zola fueron leídas en traducción. La circulación del modelo nacional favoreció la formación de mercados editoriales nacionales que se constituyeron en un primer tiempo a través de las traducciones. Correlativamente, se conformaba un mercado *internacional* de la traducción reglamentado por la Convención internacional de Berna sobre los derechos de autor en 1886, a la cual adhirieron numerosos países a principios del siglo XX. Las traducciones se convirtieron en un instrumento de la competencia entre los Estados naciones en formación, y un instrumento para ejercer una hegemonía, sobre todo después de la Primera Guerra Mundial, cuando la cultura se integró a la diplomacia, a instancias del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual (IICI) de la Sociedad de las Naciones, como medio para la pacificación de las relaciones internacionales (Renoliet, 1999): una concepción que sobrevivió a través de las concepciones de «influencia cultural en el extranjero» o de «diplomacia de influencia». Más allá del impulso de la IICI, que en 1931 creó el *Index Translationum* —recuperado

después de la guerra por la UNESCO—, la institucionalización de los intercambios culturales en el marco de las relaciones diplomáticas, las migraciones y el auge de la enseñanza de lenguas extranjeras permitió que un conjunto de agentes —editores, directores de colección, agentes, traductores, libreros— se especializara en mediación intercultural (Wilfert, 2002 y 2003).

Después de la Segunda Guerra Mundial, la liberalización de los intercambios económicos, en el marco del Acuerdo general sobre tarifas aduaneras y comercio (GATT) firmado en 1947, contribuyó a la unificación progresiva de un mercado mundial de bienes culturales en los ámbitos de la discografía, el cine y el libro, al tiempo que favorecía el desarrollo de las industrias culturales nacionales. Este proceso se aceleró con el giro neoliberal de los años 1970, cuando se abandonó el tema del desarrollo en favor del de la mundialización, con vistas a la apertura de fronteras para la libre circulación de bienes y capitales (Wallerstein, 2004:136), y con el proyecto de extensión del librecambio de bienes al ámbito de los servicios en el marco de la Ronda Uruguay. En la edición, la multiplicación de instancias específicas como las ferias internacionales del libro constituyó a la vez el signo y uno de los resortes de la unificación y estructuración del mercado internacional de la traducción, mientras que los agentes literarios, que comenzaban a jugar un rol cada vez más importante en la intermediación, contribuyeron a la racionalización y a la armonización de los modos de funcionamiento de ese mercado, al imponer reglas profesionales y lógicas comerciales. La feria de Londres, realizada por primera vez en 1964, se convirtió a partir de 1971 en una de las más importantes de Europa después de Fráncfort. Desde entonces, cada capital cultural tiene su feria, desde Pekín hasta Guadalajara, pasando por Nueva Delhi, Uagadugú y Túnez, en tanto que un número creciente de países participa en esas manifestaciones. En este sentido, la unificación del mercado mundial de la traducción contribuyó con el desarrollo de la edición y el comercio del libro en numerosos países en los que aún predominaba el modo de producción artesanal y/o el control del Estado, como en los países de Europa del Este (cuyo mercado se abrió tras la caída de los regímenes comunistas), China o los países árabes.

En el seno de las áreas lingüísticas, los intentos de contrarrestar la hegemonía de los centros fueron más o menos exitosos. Impugnado desde el siglo XVIII por los Estados Unidos de América, que desarrolló su propia

industria del libro, el centro del espacio anglófono se desplazó progresivamente, durante los años 1960–1970, de Londres a Nueva York. Asimismo, la formación de los Estados Nacionales de América Latina favoreció el desarrollo de una literatura y de una edición locales que pudo desarrollarse durante el período franquista (Sorá, 2009) y que hoy lucha contra la estrategia de reconquista imperialista que despliegan los editores españoles del otro lado del Atlántico. Desafiada sin éxito por los editores belgas durante años (Durand y Winkin, 1999), la dominación de París ahora es también resistida por la edición quebequense que emergió después de la Segunda Guerra Mundial.

Las traducciones constituyen un buen lugar para observar esas tensiones que atraviesan las áreas lingüísticas, en la medida en que los contratos de cesión determinan los territorios de distribución de la obra traducida sobre los cuales el editor que adquiere los derechos de traducción exige exclusividad (a diferencia del *open market*, en el que varias ediciones pueden competir entre sí), conforme a una práctica desarrollada en los años 1970. Los contratos varían entre la exclusividad de los derechos mundiales y las restricciones territoriales que permitieron el desarrollo de prácticas de coedición (entre editores estadounidenses e ingleses, por ejemplo).

El reparto geográfico de traducciones en el seno de un área lingüística según su lugar de publicación constituye un buen indicador del grado de concentración editorial en el territorio concernido. Tomemos el ejemplo de las traducciones del francés al inglés publicadas en Estados Unidos y las del inglés al francés publicadas en Francia (Sapiro, 2010a). En primer lugar, se constata, según los datos del *Index Translationum*, la asimetría de los intercambios desde el punto de vista de la cantidad de títulos traducidos (una relación de casi 1 a 8) entre la lengua hipercentral que es el inglés y la segunda lengua central que es el francés (véase cuadro 1). Observemos que el inglés es la única lengua con la cual la ratio de los intercambios es negativa para el francés.

Desde el punto de vista de su lugar de publicación, en tanto que el 81 % de las traducciones del inglés al francés se publican en Francia, solo el 37,5 % de los libros traducidos del francés al inglés ven la luz en Nueva York. La menor concentración de las traducciones en los Estados Unidos se debe a dos factores principales. En primer lugar, la posición central de ese país en el área editorial anglófona es más reciente que la de Francia en el área francófona, y

Cuadro 1. Comparación de la concentración geográfica de las traducciones en las áreas francófonas y anglófonas (1990–2003): Francia/Estados Unidos, París/Nueva York.

	Inglés–francés		**Francés–inglés**
Francia	81,1 %	Estados Unidos	37,5 %
París	71,7 %	Nueva York	15,8 %
Total área francófona	**80 069**	**Total área anglófona**	**11 318**

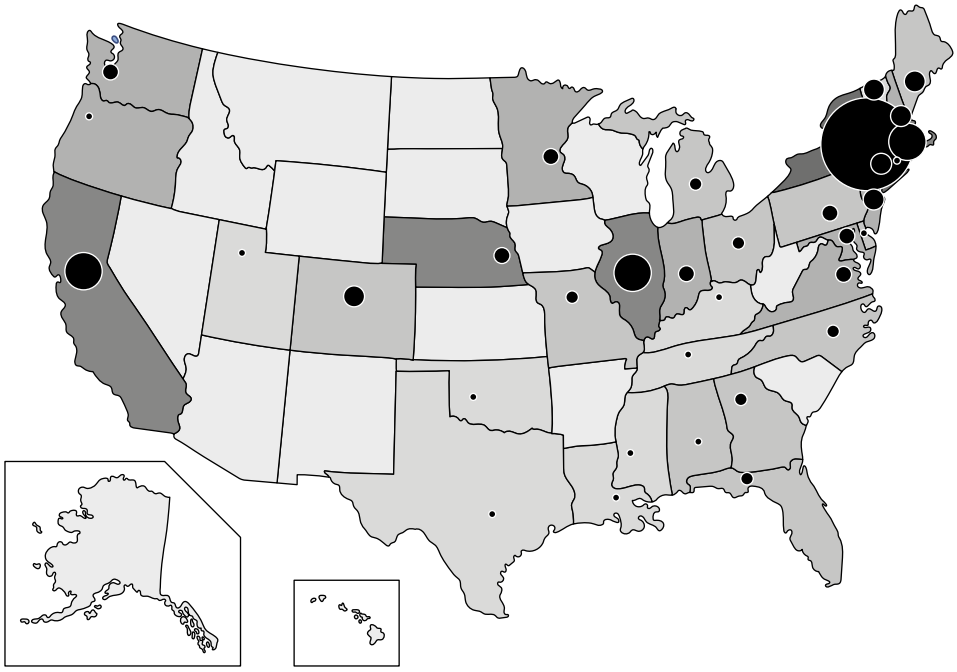
Datos : *Index Translationum* (Sapiro, 2010a)

esta centralidad es compartida con el Reino Unido. En segundo lugar, una porción significativa de las traducciones del francés al inglés se realiza en Canadá, a través de las políticas públicas de apoyo a la producción quebequense.

La diferencia se incrementa si se considera la concentración de los flujos de traducciones entre las dos lenguas en las capitales del libro de ambos países: el 71,7 % (es decir, tres cuartos) de las traducciones del inglés se publican en París, contra el 15,8 % de las traducciones del francés en Nueva York. La dispersión geográfica de la edición estadounidense se debe, por una parte, a la existencia de otro centro de menor importancia en California y, por otra, al rol de las editoriales universitarias, repartidas por todo el territorio estadounidense.

Este reparto geográfico varía según la categoría de las obras, lo que confirma el peso de ese último factor. En efecto, las traducciones literarias (incluyendo las obras de literatura juvenil) se concentran en Nueva York (véase cuadro 2), donde se publica un cuarto de los títulos de ficción traducidos del francés al inglés, es decir, una tasa netamente más elevada que para el conjunto de las traducciones (25,7 % contra 15,8 %), pues las ciencias humanas están más dispersas por la razón que acabamos de evocar, a saber, el rol de las editoriales universitarias. Sin embargo, las editoriales universitarias también tienen un rol nada desdeñable en la importación de literatura francesa en Estados Unidos. En consecuencia, solo el 46 % de las traducciones literarias del francés publicadas en Estados Unidos durante el período estudiado fueron publicadas en Nueva York, según la base que hemos constituido (base Sapiro), pues la dispersión geográfica es mucho más importante que en Francia (véase mapa 1).

Mapa 1. Distribución geográfica de las traducciones literarias del francés al inglés publicadas en Estados Unidos (1990-2003): número de traducciones y número de editores.



[1,2,3] N° de traducciones

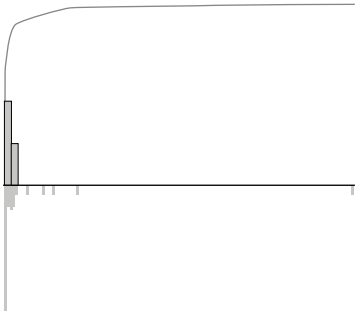
605,00
N= 1 M= 605,00 S=0,00
130,00
N= 3 M= 91,67 S= 24,69
65,00
N= 2 M= 32,00 S= 9,00
20,00
N= 9 M= 13,89 S= 2,47
10,00
N= 11 M= 4,27 S= 2,26
2,00
N= 8 M= 1,00 S= 0,00
0,00
N= 17 M= 0,00 S= 0,00
0,00

N° de editores

132 [21]
29 [93]
6 [11]
5 [13]
3 [34]
1 [63]

Las superficies de los rectángulos del histograma son proporcionales al número de unidades espaciales en cada clase definida sobre la variable: "N° de traducciones"

Máximo = 17 para la clase N°1



Fuente: Base Sapiro (Sapiro 2010a)

En el seno del área francófona, las tasas de concentración de la literatura traducida del inglés en la capital francesa alcanzan el récord del 83,4 %: más de 8 títulos de 10 se publican en París (véase cuadro 2). Esto se explica por el hecho de que las grandes editoriales, que tienen los recursos para adquirir los derechos del inglés —más caros que los de obras provenientes de otras lenguas— están concentradas en la capital. Esta concentración es tanto más significativa cuanto que la cantidad de obras de literatura traducida del inglés al francés entre 1990 y 2003 ronda los 45 mil títulos: más de 37 mil se publicaron en París, frente a las casi 640 traducciones literarias del francés al inglés publicadas en Nueva York durante el mismo período.

Cuadro 2. Comparación de la concentración geográfica de las traducciones literarias en las áreas francófonas y anglófonas (1990–2003): Francia/Estado Unidos, París/Nueva York.

	Inglés–francés		**Francés–inglés**
Francia	89,5 %	Estados Unidos	56,6 %
París	83,4 %	Nueva York	25,7 %
Total área francófona	**44 621**	**Total área anglófona**	**2 500**

Datos : *Index Translationum* (Sapiro, 2010a)

Así, la comparación de los flujos de traducción permite identificar una geografía de la circulación de los libros y de las regularidades que remiten a la estructura del mercado mundial de la traducción. Esta estructura es producto de una historia de larga duración, imbricada en la del capitalismo, la emergencia de los Estados nacionales, las relaciones de fuerza geopolíticas y las lógicas imperialistas. Solo ha podido evolucionar tras duras luchas por revertir la dominación de los centros sobre las periferias. Pero la circulación de los libros también obedece a lógicas que no son ni económicas ni políticas. Los intercambios culturales pueden tener una autonomía relativa respecto de las restricciones económicas y políticas, como veremos a continuación.

Comparar los campos nacionales: el nivel meso

Tras interrogarse sobre la circulación de las traducciones, sus regularidades, su geografía, y lo que revela acerca del mercado mundial de la traducción, debemos cambiar de escala y de punto de vista para observarlas desde la perspectiva de la cultura de llegada. Largamente ocultadas por la historia literaria, las traducciones integran la producción editorial nacional. Las traducciones no solo intensificaron y diversificaron los intercambios entre las culturas: fueron constitutivas de las literaturas en lenguas vernáculas que emergieron en el marco del doble proceso de laicización y de democratización de la vida cultural. Permitieron constituir repertorios lingüísticos y estilísticos, modelos de escritura y un corpus de obras en las lenguas nacionales en cuya codificación participaron (Even–Zohar, 1997). Constituirlas en objeto permite dar cuerpo a la crítica al comparatismo, que supone la existencia de entidades distintas: las culturas nacionales se formaron a partir de un fondo común de obras traducidas (Milo, 1984). Esta constatación permite asimismo relativizar la idea de una hibridación de las culturas durante la globalización: las culturas nacionales son ellas mismas entidades heterogéneas, fruto de procesos de hibridación a través de la adaptación de modelos extranjeros, incluso para resistir a las diversas formas de hegemonía.

Es posible, no obstante, comparar el lugar que ocupan las traducciones en los diferentes mercados nacionales. Desde el simple punto de vista de la cantidad de nuevos títulos publicados, la porción de traducciones en la producción editorial de diferentes países varía. Se ha podido constatar que aumentaba a medida que se pasaba de las culturas centrales a las culturas periféricas: entre 1989 y 1991, era del 3 % en Estados Unidos, de 35 % en Portugal y del 65 % en Suecia (Ganne y Minon, 1992). Pero antes de adoptar una explicación puramente funcionalista consistente en decir que las culturas importan los elementos que les faltan, explicación que presenta el inconveniente de recurrir a la noción de «necesidad» naturalizándola, cuando en realidad el mercado de la edición es ante todo un mercado de la oferta, razonar una vez más en términos relacionales y más particularmente en términos de relaciones de fuerzas permite dar cuenta de esas diferencias según el esquema adoptado para analizar los flujos de traducción a partir de las lenguas: es posible constatar así un correlato entre *import* y *export*, pues las

lenguas centrales, que más exportan, son las que menos importan, mientras que las lenguas periféricas, que menos exportan, son las que más importan. Sin embargo, este correlato no es mecánico y las variaciones observadas en ese esquema —por ejemplo, cuando se comparan las diferentes categorías (literatura, literatura juvenil, ciencias humanas y sociales, ciencias) y sub–categorías (géneros, disciplinas en ciencias humanas y sociales) de obras— se explican por la imbricación de factores económicos, políticos y culturales, así como por las estrategias colectivas (elaboradas en el nivel de las políticas estatales y de las editoriales), que deben ser estudiadas empíricamente.

Si la edición en lengua vernácula se desarrolló bajo el impulso de la formación de un mercado nacional del libro y de la construcción de las identidades nacionales, como hemos visto, si alguna de las formas tomadas son fruto de la circulación de modelos editoriales desde los países en que existían de larga data, como Inglaterra, Alemania y Francia, esas formas no constituyen la mera reproducción de un modelo. Así, el capitalismo de la edición, que emergió en los países occidentales a principios del siglo XIX, no se difundió inmediatamente en todos los países. En Europa del Este, por ejemplo, no se implantó hasta después de la caída del comunismo, régimen bajo el cual la edición era ampliamente controlada por el Estado, y aún no se impuso en los países árabes. Incluso en aquellos países en los que prevalece el liberalismo económico, la organización de la edición y su modo de funcionamiento pueden presentar diferencias significativas.

Para limitarnos al caso francés y estadounidense, podemos mencionar al menos cuatro. La primera atañe al estatuto jurídico de las empresas editoriales en Estados Unidos, que se diferencian por declararse con fines de lucro (*for profit/trade*) o sin fines de lucro (*non profit*), distinción sin equivalente en Francia desde el punto de vista de la estructuración de ese sector. La segunda diferencia relevante, la intervención del Estado y de las colectividades territoriales, casi inexistente en Estados Unidos, tiene un importante papel en el mercado de libro en Francia: la política de apoyo al libro tiene allí repercusiones en múltiples niveles de la cadena de producción y distribución, desde las ayudas a la publicación y a la traducción hasta el apoyo a la red de librerías independientes, pasando por la ley Lang que sanciona el precio único del libro. La tercera diferencia concierne la división del trabajo dentro de la cadena de producción, con la externalización, en Estados

Unidos, de la función de descubrimiento de nuevos autores, delegada en los agentes literarios, mientras que en Francia se mantuvo dentro del ámbito de la edición. Una última diferencia concierne los principios de clasificación, en particular la distinción entre ficción y no ficción en Estados Unidos, y la diferencia entre «literatura francesa» y «literatura(s) extranjera(s)» que organiza los catálogos de los editores franceses.

Sin embargo, el concepto de «campo» forjado por Pierre Bourdieu permite aprehender, más allá de estas diferencias, las homologías estructurales entre ambos espacios nacionales y en particular la oposición entre un polo de gran producción y un polo de producción restringida, que adquiere formas específicas en sendos campos (Bourdieu, 1977 y 1999). Estos dos polos se diferencian por su aporte a la economía y al lucro. En el polo de gran producción prevalece la lógica de la rentabilidad, a cuyo servicio queda la racionalización de la producción, que sobre todo pasa por las concentraciones (fusiones–adquisiciones), la sobreproducción y el intento de controlar la cadena de difusión–distribución. Al privilegiar la dimensión intelectual del trabajo editorial, los representantes del polo de producción restringida tienden por el contrario a dejar de lado el beneficio a corto plazo en favor de la acumulación de capital simbólico a largo plazo, mediante la constitución de un fondo de obras consideradas de calidad en el plano intelectual o estético. Como consecuencia, la economía de este polo se caracteriza por el recurso a las ayudas económicas y subvenciones procedentes de los poderes públicos, del mecenazgo o de las funciones filantrópicas. Esta oposición se expresa en los mismos términos tanto en Francia como en Estados Unidos, donde se distinguen los *shortsellers* de los *longsellers*. En ciertos países, como los países árabes, el polo de gran producción está, por las razones antes mencionadas, poco desarrollado excepto en el sector religioso. En otros, el polo de producción restringida tiene dificultades para sobrevivir a las presiones impuestas por la lógica de mercado (Gran Bretaña).

En el campo editorial estadounidense, la oposición entre el polo de gran producción y el polo de producción restringida encarna, en un primer nivel, en el estatuto jurídico de la empresa: por un lado, las empresas comerciales (*trade*) y, por otro, las editoriales sin fines de lucro (*non–profit*). Pero esta división no es estricta: hay una gran cantidad de pequeños editores independientes en Estados Unidos que, aun teniendo un estatuto comercial, se

inscriben por sus políticas editoriales y por el modo en que las justifican, en las lógicas propias del polo de producción restringida. En Francia, si bien presenta similitudes, la oposición entre sector privado y sector público no es determinante en la estructuración del campo editorial: las editoriales universitarias tienen un papel marginal, y aun inexistente, en la edición literaria y en la traducción. En cambio, las ayudas públicas, en particular las subvenciones del Centro Nacional del Libro (*Centre National du Livre*) y el apoyo del Ministerio del Exterior (*ministère des Affaires étrangères*) pueden ser considerados como equivalente estructural de las subvenciones vertidas por las fundaciones estadounidenses a las empresas culturales sin fines de lucro. Aunque el interés económico del apoyo a estas empresas se ha convertido en sí en un criterio de justificación de las políticas de ayuda, a la par de los criterios tradicionales de expansión de la cultura francesa en el exterior y de impacto en términos de diplomacia de influencia, estas ayudas siempre están reservadas, bajo la forma de financiamiento parcial a la traducción y de invitación de autores, a los productos de «alta gama» considerados de interés público y no a la literatura comercial.

En un segundo nivel, que se superpone al precedente, la polarización entre gran producción y producción restringida interseca gran parte del clivaje entre grandes grupos y pequeños editores independientes. Este clivaje estructura tanto el campo editorial estadounidense como su homólogo francés. Los pequeños editores independientes, en particular aquellos que se sitúan en una perspectiva crítica o aquellos que se especializan en la literatura traducida, lo han interiorizado y movilizan espontáneamente esta distinción con relación a los editores de los grandes grupos, subrayando que no deben satisfacer a ningún accionista y privilegiando los objetivos no comerciales, concebidos ya sea como una «misión» o como una «pasión».

Aunque la independencia del editor es considerada, con razón, una libertad que le permite implementar su propia política sin tener que rendir cuentas a accionistas probablemente más interesados en los beneficios económicos que en la calidad de la producción (Schiffrin, 1999; Vigne, 2008; Discepolo, 2011), debemos cuidarnos de superponer mecánicamente a ese clivaje (cuyas fronteras no parecen, por lo demás, definidas con claridad para los representantes de ese polo) la oposición entre polo de gran producción y polo de producción restringida.

En primer lugar, ciertos editores independientes pueden desarrollar una política comercial agresiva, cuando editoriales compradas por grupos logran conservar cierta autonomía en sus políticas editoriales en función de su tradición, del margen de acción de sus directivos y del caudal de experiencia que reúnen. En segundo lugar, antes de considerar a los grupos como entidades homogéneas, es necesario aprehenderlos como conjuntos heterogéneos que reproducen las jerarquías y los clivajes del campo en su conjunto, por intermedio del tipo de especialización de cada uno. Así, en los grandes grupos estadounidenses, las «marcas» tienden a especializarse según la oposición ficción/no ficción, alta gama/comercial, y esta última interseca en parte la polarización entre producción restringida y gran producción. Esta organización caracteriza asimismo los grandes grupos en Francia, donde llega a superponerse con una estructuración por colecciones que cumple funciones similares (Simonin, 2004; Sapiro, 2008a). Así, en las grandes editoriales literarias, las colecciones de literatura general en francés se distinguen, por un lado, de las colecciones de literatura traducida y, por otro, de las colecciones más comerciales: en Gallimard, por ejemplo, la Blanche se diferencia de Du Monde Entier y de la Noire (policiales). Los best–sellers y los subgéneros denominados «paraliteratura» —como el policial y la ciencia ficción— suelen publicarse en colecciones específicas, por ejemplo, la colección Best–sellers de Laffont.

Una de las mayores diferencias entre ambos campos, el estadounidense y el francés, concierne al lugar que ocupan las traducciones (Sapiro, 2010b): su cuota no supera el 3 % en la producción editorial estadounidense, aun para la literatura (Allen, 2007), mientras que en Francia desde comienzos de los años noventa se ubica entre el 18 y el 20 %, y lo duplica para la literatura: entre el 35 y el 40 % (Sapiro, 2008b). Pero esta diferencia se debe a una homología que deriva a su vez de las relaciones de fuerza internacionales antes descritas: los libros originalmente publicados por editores estadounidenses predominan, en ambos países, en el polo de gran producción. En consecuencia, las traducciones (cualquiera sea la lengua fuente) están subrepresentadas en ese polo en Estados Unidos, mientras que en Francia se registra, en los géneros populares o comerciales, una aplastante mayoría de traducciones del inglés, que incluso se imponen sobre la producción en francés. Es el caso de casi toda la novela rosa y de la gran mayoría de los best–sellers, de los *thrillers* y de los policiales. Por el contrario, en el polo de producción restringida, sin recursos para com-

petir con los grandes editores por los derechos de títulos en inglés, las pequeñas editoriales tienden a especializarse en lenguas semi–periféricas o periféricas; las traducciones del inglés están, por tanto, relativamente subrepresentadas. Entre estos dos polos se sitúan las colecciones de literatura extranjera de las grandes editoriales literarias, que importan tanto obras de «alta gama» como títulos destinados a un público más amplio (estas editoriales tienen, de hecho, colecciones de policiales y *thrillers*). Estas colecciones están regidas por dos principios a menudo difíciles de conciliar: una política de autor y una diversificación de las lenguas traducidas. La cuota del inglés está relativamente subrepresentada (alrededor de un tercio de los títulos frente a un promedio nacional de dos tercios) y la diversidad lingüística es elevada.

A la inversa, en Estados Unidos las traducciones del francés, primera lengua traducida, se sitúan principalmente en el polo de producción restringida, en la categoría de la literatura de «alta gama». Dan cuenta de ello el papel desempeñado por los editores con fines de lucro, editoriales universitarias incluidas, en la importación de literatura francesa en ese país. De los veintinueve editores que publicaron al menos diez traducciones del francés entre 1990 y 2003, nueve, es decir, casi un tercio, no tienen fines de lucro (Sapiro, 2010a). No hay verdadero equivalente con las grandes colecciones de literaturas extranjeras en ese campo editorial, en el que los catálogos no están organizados en colecciones.

El concepto de campo permite identificar las homologías estructurales entre dos espacios comparables y relativamente autónomos, disociando aquello que deriva de su posición en el mercado internacional de la edición de aquello que se relaciona con sus respectivas historias. Aunque esté ampliamente determinado por restricciones estructurales, su desarrollo no constituye un hecho necesario: la perpetuación de las estructuras o su transformación es fruto de relaciones de fuerzas, de luchas de competencia y de alianzas entre agentes —individuos e instituciones— que deben ser estudiados empíricamente.

Compromisos y estrategias de los agentes: el nivel micro

El concepto de campo también permite comprender cómo las estrategias individuales y colectivas se inscriben en un espacio de restricciones

interiorizadas por los agentes bajo la forma de maneras de pensar, hacer y juzgar. Sin embargo, un mismo espacio puede oponer a distintos grupos con diferentes concepciones de lo que está específicamente en juego en el campo y de los valores que han de orientar la acción. El campo editorial está estructurado, como hemos visto, entre un polo de gran producción, regido por valores mercantiles de rentabilidad a corto plazo, y un polo de producción restringida en el que las apuestas económicas están subordinadas a las exigencias intelectuales y/o estéticas. Con las fusiones–adquisiciones, fenómeno que no es específico de la edición, así como con la formación de grandes cadenas de librerías en Estados Unidos y Gran Bretaña, la lógica de rentabilidad se impuso de manera creciente en el polo de gran producción (Thompson, 2010), dando así cada vez más peso al sector comercial en detrimento del sector editorial en el seno de las editoriales. La desconfianza respecto de las traducciones, debida a una supuesta falta de rentabilidad, emana ampliamente de la alianza estructural del circuito comercial, desde las cadenas de librerías hasta los departamentos de marketing pasando por los representantes comerciales, que la transforman en lo que Merton llama una «profecía autocumplida», es decir, una creencia que tiene efectos sociales aun cuando sea falsa y pueda contradecirse, como lo hace en este caso el inmenso éxito de *2666* de Roberto Bolaño o de *L'Élégance du hérisson* de Muriel Barbery calificadas como excepciones por los agentes de este circuito. El sector editorial, cada vez más sometido a esas exigencias —un proyecto de publicación debe estar acompañado de su plan de comercialización y ser presentado ante los representantes del sector de marketing— debió interiorizar tales restricciones, que se aplican ahora al sector de producción restringida en el seno de los grupos, lo que conlleva la reducción de la cantidad de títulos traducidos. En cambio, la traducción es practicada por pequeños editores independientes que, a falta de recursos necesarios para adquirir derechos de autores estadounidenses contemporáneos (vendidos a elevada tarifa por sus agentes), encuentran en ella un modo de acumular capital simbólico al introducir en su país autores extranjeros de renombre ya seleccionados por diversas instancias nacionales e internacionales, a menudo con ayuda financiera de los Estados involucrados capaces de asumir, si es necesario, los gastos de traducción. Sin negar las restricciones comerciales que padecen cotidianamente, estos editores justifican sus elecciones en nombre

de valores intelectuales y estéticos y privilegian la calidad de la oferta. Por cierto, conocen los riesgos, pero para ellos asumir riesgos es parte del oficio, no por gusto sino para llevar a cabo la misión que se han asignado. Aquellos que gozan de un estatuto sin fines de lucro deben, por lo demás, explicitar esa misión —por lo general en términos que revelan un registro pedagógico— con vistas a recibir ayudas de fundaciones filantrópicas que les permitan existir. Las traducciones forman parte de ello. Por lo general se las presenta como una contribución a la apertura a otras culturas y a la diversidad. De tal modo, para los editores y traductores que la promueven, la traducción es concebida como una causa no solo literaria sino también política. Esta batalla, que comenzó con la observación de que las traducciones solo representaban el 3 % de la producción editorial estadounidense, se sitúa en dos niveles: lucha contra la dominación del inglés y voluntad de que se escuchen otras voces. La emprendió una nueva generación de editores independientes, aliados al PEN club, que organiza encuentros, en particular el PEN Voice Festival, y que creó organismos como el sitio bautizado *Threepercent*, en referencia a la débil tasa de traducciones realizadas en Estados Unidos, así como la revista digital *Words Without Borders* que promueve una «globalización» de los intercambios mediante la importación de voces de otras lenguas, tal como señala su manifiesto (www.wordswithoutborders.org).

En Francia, los registros justificativos son comparables, con la sola diferencia de que la relación de fuerzas es mucho menos desfavorable gracias a la política estatal fundada en una alianza entre los agentes del Estado y los actores del libro, sostenida en la creencia de que el libro no es una mercancía como las otras (Surel, 1997) y que protege, por consiguiente, al sector de la producción restringida con un dispositivo doble: regulador —la ley Lang de 1982 sobre el precio único del libro— y promotor —el apoyo a la librería independiente y las ayudas a la publicación distribuidos por el Centre national du livre—. Estas últimas incluyen ayudas a la traducción no solo del francés hacia otras lenguas, como suele ocurrir, sino también desde otras lenguas al francés, conforme a una estrategia que, cuando fue implementada a finales de los ochenta por Jean Gattégno, él mismo traductor, apuntaba a luchar contra la creciente dominación del inglés y que hoy se referencia en la noción de «diversidad cultural» adoptada por la Unesco en 2001. Así, en Francia, la defensa de la traducción es una causa reconocida

que ha cobrado la forma de una concertación entre el Estado, los editores y las organizaciones profesionales, en particular la Association des traducteurs littéraires y, en menor medida, la Société des gens des lettres, para reflexionar sobre sus condiciones sociales y profesionales.

Más allá de las formas de movilización a favor de la traducción, en función del espacio de restricciones y de la estructura de oportunidades, la comparación de las estrategias puede aplicarse a los catálogos editoriales o a las colecciones (elección de los títulos, políticas de autor, lenguas; véase nuestro estudio sobre la evolución de las traducciones en Gallimard: Sapiro, 2011) tomando en consideración las condiciones de circulación de las obras (rol de las lenguas pivote como el inglés y el francés en la elección de traducir un libro) y los modelos editoriales (por ejemplo, el pequeño editor bostoniano David Godine lanzó en 1997 la colección de literatura extranjera Verba Mundi, sobre el modelo francés, en una época en que la mayoría de las grandes editoriales en Estados Unidos se retiraba de los proyectos de traducción). También puede aplicarse a las prácticas y a las «normas de traducción» (Toury, 1995) que varían, como se ha sugerido, no solo según las culturas sino también según los sectores editoriales (Sapiro, 2008a).

Conclusión

Hemos mostrado, a través del ejemplo de las traducciones, la complementariedad y la imbricación de los tres niveles de comparación —macro, meso y micro— y la necesidad de un enfoque estructural que combine métodos cuantitativos y cualitativos, perspectiva histórica y etnográfica (observación, entrevistas) para aprehenderlos. La comparación estructural en este caso, por recurrir al concepto abstracto de campo, permite identificar homologías a pesar de las diferencias y evaluar mejor los efectos de estas últimas: la existencia de una política estatal en Francia permitió que la causa de la traducción pudiera ser escuchada por los poderes públicos, a diferencia de Estados Unidos donde la movilización tiene un impacto más simbólico que profesional. Pero estos campos que se constituyeron a nivel nacional están enmarcados en el mercado mundial del libro, él mismo estructurado por desiguales relaciones de fuerzas, que determinan en gran medida los

intercambios y la circulación de los modelos editoriales. La comparación intercultural debe tener en cuenta estos fenómenos si quiere evitar imputar a los mercados nacionales rasgos que derivan del mercado mundial y aun evitar construir un modelo de desarrollo único, con su consiguiente naturalización. También debe concebir estos campos como espacios dinámicos en los que se enfrentan agentes —individuos e instituciones— en lucha por la conservación o la modificación de las relaciones de fuerza que los constituyen. Estos espacios están dotados de una historia propia, inscripta en los catálogos (el fondo que debe ser administrado), en las editoriales tradicionales y en la experiencia de los agentes. El cambio puede advenir en ellos ya sea mediante la circulación de modelos en el marco de intercambios internacionales, ya sea mediante la transformación del reclutamiento social, pero ambos casos serán fruto de enfrentamientos entre sus promotores y aquellos que los combaten. Así pues, la comparación debe integrar una dimensión dinámica y procesual (Boschetti, 2010). La perspectiva diacrónica tiene aquí una función doble, válida para los tres niveles de observación: comparativa (entre diferentes estados del campo) y genética (génesis de un espacio social y de su estructura). Contrariamente al enfoque presentista que prevalece hoy en buena parte de las ciencias sociales estadounidenses, es necesario recordar que las estructuras sociales son la cristalización de procesos anteriores según temporalidades que deben ser determinadas por el investigador y que varían desde el largo al corto plazo, como lo ha demostrado este estudio de caso: desde el largo plazo de la estructuración de un mercado mundial de la traducción con sus centros y sus reglas, hasta el corto plazo de la movilización de los agentes en favor de la causa de la traducción en el marco de la mundialización, pasando por el mediano plazo de la historia del campo editorial.

Referencias

Abbott, Andrew (1988). *The System of Professions. An Essay on the Division of Expert Labor*. The University of Chicago Press.

Allen, Esther (2007). *To be translated or not to be*. Pen/IRL report on the international situation of literary translation, Institut Ramon Lull.

Amselle, Jean–Loup (2001). *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*. Flammarion.

Anderson, Benedict (1989). *L'imaginaire national. Réflexion sur l'origine et l'essor du nationalisme*. La Découverte, 1996.

Beck, Ulrich (2006). *Qu'est–ce que le cosmopolitisme ?* Aubier.

Billiani, Francesca (2007). *Culture nazionali e narrazioni straniere. Italia, 1903–1943*. Le Lettere.

Boschetti, Anna (2010). Pour un comparatisme réflexif. EnAnna Boschetti (Ed.), *L'espace culturel transnational*. Nouveau Monde.

Bourdieu, Pierre (1977). La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques. *Actes de la recherche en sciences sociales*, (13), 3–43.

Bourdieu, Pierre (1999). Une révolution conservatrice dans l'édition. *Actes de la recherche en sciences sociales*, (126/127), 3–28.

Bourdieu, Pierre (2002). Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. *Actes de la recherche en sciences sociales*, (145), 3–8.

Casanova, Pascale (1999). *La république mondiale des lettres*. Seuil.

Charle, Christophe (Ed.) (2009). *Le temps des capitales culturelles, Paris, XVIIIe–XXe siècles*. Champ Vallon.

Discepolo, Thierry (2011). *La trahison des éditeurs*, Agone.

Durand, Pascal y Winkin, Yves (1999). Des éditeurs sans édition. Genèse et structure de l'espace éditorial en Belgique francophone. *Actes de la recherche en sciences sociales*, (130), 48–65.

Durkheim, Émile (1895). *Les règles de la méthode sociologique*. PUF, 1937.

Elias, Norbert (1974). *La société de cour*. Calmann–Lévy.

Espagne, Michel (1994). Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle. *Genèses*, (17), 112–121.

Even–Zohar, Itamar (1997). The making of culture repertoire and the role of transfer. *Target*, 9(1), 355–363.

Febvre, Lucien y Martin, Henri–Jean (1971). *L'apparition du livre*. Albin Michel.

Ganne, Valérie y Minon, Marc (1992). Géographies de la traduction. En Françoise Barrêt–Ducrocq (Ed.), *Traduire l'Europe* (pp. 55–95). Payot.

Hannerz, Ulf (1996). *Transnational Connections: Culture, People, Places*. Routledge.

Heilbron, Johan (1999). Towards a sociology of translation: Book translations as a cultural world system. *European Journal of Social Theory*, 2(4), 429–444.

Heilbron, Johan y Sapiro, Gisèle (2008). La traduction comme vecteur des échanges culturels internationaux. En Gisèle Sapiro (Ed.), *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation* (pp. 24–44). CNRS Éditions.

Milo, Daniel (1984). La bourse mondiale de la traduction: un baromètre culturel. *Annales ESC*, 39(1), 92–115.

Mollier, Jean–Yves (2001). La construction du système éditorial français et son expansion dans le monde du XVIIIe au XXe siècle. EnJacques Michon y Jean–Yves Mollier (Eds.), *Les mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIIIe siècle à l'an 2000* (pp. 191–207). Presses de l'Université de Laval, L'Harmattan.

Popa, Ioana (2002). Un transfert littéraire politisé. Circuits de traduction des littératures d'Europe de l'Est en France, 1947–1989. *Actes de la recherche en sciences sociales*, (144), 55–59.

Popa, Ioana (2010). *Traduire sous contraintes. Littérature et communisme (1947–1989)*. CNRS Éditions.

Pym, Anthony y Chrupala, Grzegorz (2005). The quantitative analysis of translation flows in the age of an international language. En Albert Branchadell y Margaret West Lovell (Eds.), *Less Translated Languages* (pp. 27–38). John Benjamins.

Renoliet, Jean–Jacques (1999). *La Société des nations et la coopération intellectuelle (1919–1946)*. Publications de la Sorbonne.

Sapiro, Gisèle (2008a). Translation and the field of publishing. A commentary on Pierre Bourdieu's «A conservative revolution in publishing» from a translation perspective. *Translation Studies*, 1(2), 154–167.

Sapiro, Gisèle (Ed.) (2008b). *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*. CNRS Éditions.

Sapiro, Gisèle (2009). Mondialisation et diversité culturelle: les enjeux de la circulation transnationale des libres. En Gisèle Sapiro (Ed.), *Les contradictions de la globalisation éditoriale* (pp. 275–302). Nouveau Monde Éditions.

Sapiro, Gisèle (2010a). *Les échanges littéraires entre Paris et New York à l'ère de la globalisation*. Étude réalisée dans le cadre d'une convention avec le MOtif (Observatoire du livre d'Ile–de–France). CESSP. www.lemotif.fr

Sapiro, Gisèle (2010b). Globalization and cultural diversity in the book market: The case of translations in the US and in France. *Poetics*, 38(4), 419–439.

Sapiro, Gisèle (2011). À l'international. En Alban Cerisier y Pascal Fouché (Eds.), *Gallimard: un siècle d'édition* (pp. 124–147). BNF/Gallimard.

Sapiro, Gisèle y Popa, Ioana (2008). Traduire les sciences humaines et sociales: logiques éditoriales et enjeux scientifiques. En Gisèle Sapiro (Ed.), *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation* (chap. 5). CNRS Éditions.

Schiffrin, André (1999) *L'édition sans éditeurs*, La Fabrique.

Simonin, Anne (2004). Le catalogue de l'éditeur: un outil pour l'histoire. L'exemple des Éditions de Minuit. *XXe siècle. Revue d'histoire*, (81), 119–129.

Sora, Gustavo (2009). Des éclats du siècle: unité et désintégration dans l'édition hispanoaméricaine en sciences sociales. En Gisèle Sapiro (Ed.), *Les*

contradictions de la globalisation éditoriale (pp. 133–156). Nouveau Monde Éditions.

Surel, Yves (1997). *L'État et le livre : les politiques publiques du livre en France, 1957–1993*. L'Harmattan.

Swaan, Abram De (2001). *Words of the World : The Global Language System*, Polity Press.

Thiesse, Anne–Marie (1996). *La création des identités nationales. Europe XVIIe siècle–XXe siècle*. Seuil.

Thompson, John B. (2010). *Merchants of Culture. The Publishing Business in the Twenty–First Century*. Polity Press.

Toury, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. John Benjamins.

Vigne, Éric (2008). *Le livre et l'éditeur*, Klincksieck.

Wallerstein, Immanuel (2004) *Comprendre le monde. Introduction à l'analyse des systèmes–monde*. La Découverte.

Weber, Max (1964). *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Plon.

Werner, Michael y Zimmermann, Bénédicte (Eds.) (2004). *De la comparaison à l'histoire croisée*. Seuil.

Wilfert, Blaise (2002). Cosmopolis et l'homme invisible. Les importateurs de littérature étrangère en France, 1885–1914. *Actes de la recherche en sciences sociales*, (144), 33–46.

Wilfert, Blaise (2003). *Paris, la France et le reste... Importations littéraires et nationalisme culturel en France, 1885–1930*. Thèse de doctorat d'histoire, université Paris I–Panthéon–Sorbonne, sous la dir. de Christophe Charle (dactyl).

Traducción de
Eugenia Pérez Alzueta

El rol de los juicios en la autonomización del campo literario y la construcción de la figura del intelectual comprometido

En *Las reglas del arte*, Pierre Bourdieu analiza el proceso de autonomización del campo literario con relación al mercado y los condicionamientos económicos. Alude también, ocasionalmente, a la conquista de la autonomía en relación con la ideología y la moral dominantes. Es justamente esta dimensión del proceso de autonomización del campo literario lo que me propuse estudiar en *La responsabilidad del escritor* tomando como hilo conductor el concepto de «responsabilidad». La autonomía del campo literario no se construye solo en oposición a la lógica del mercado, sino también por medio de las luchas en contra de las definiciones heterónomas del rol social del escritor y su responsabilidad. El concepto de responsabilidad permite comprender la relación entre las definiciones sociales y penales de los derechos y deberes de los escritores y la propia concepción que estos tienen de su profesión.

La definición de la responsabilidad del escritor se juega en disputas que trascienden ampliamente el mundo de las letras. Concierne al derecho que la codifica por medio de las restricciones a la libertad de expresión —la responsabilidad penal— que de este modo pasa a ser competencia del Estado (en Francia, el Estado es el que persigue a quienes infringen estas restricciones a diferencia de Estados Unidos donde por lo general las acciones legales parten de una demanda privada); a la Iglesia que pretende ejercer cierto control sobre las conciencias; a médicos, sociólogos, criminólogos y ligas de moralidad; finalmente, concierne también a los mismos escritores que deben regular las exigencias inherentes a su oficio y las expectativas sociales que recaen sobre ellos.

La restricción a la libertad de expresión determinó históricamente las prácticas de escritura conduciendo no solo a hábitos de autocensura sino también a estrategias para sortear la responsabilidad autoral por medio de procedimientos literarios. Sin embargo, como señalaba Lewis Coser (1970:7) la censura se encuentra, más que cualquier otro factor, en el origen de la alianza de numerosos intelectuales con las fuerzas del liberalismo y del radicalismo. Aún más, los escritores han en gran parte elaborado su ética de la responsabilidad al enfrentarse a estas expectativas sociales y al autonomizarse de ellas.

A partir del siglo XVIII se desarrolla una ética de la responsabilidad del escritor que se diferencia de la responsabilidad penal y que funda la construcción histórica de la figura del intelectual que los escritores, desde Voltaire a Sartre pasando por Zola, pretendieron encarnar de modo supremo. Esta ética reivindica valores propios del mundo intelectual como lo «verdadero» y lo «bello» que fundan las luchas por la libertad de expresión libradas desde el siglo XVIII en nombre de la «verdad», del derecho al conocimiento y del derecho a ejercer una función crítica en la sociedad para «iluminar la opinión» y permitir a los ciudadanos expandir su propio juicio. En estas luchas se afirman dos posturas opuestas que tienen en común la reivindicación de su autonomía respecto a las definiciones heterónomas de la responsabilidad: por un lado, el arte por el arte que se niega a subordinar el arte a la moral (de Flaubert a Robbe–Grillet) y, por el otro, la figura del intelectual comprometido con las causas universales como la justicia o la libertad (de Zola a Sartre). Pero, ¿esta libertad significa que podemos decir cualquier cosa? ¿No tienen las palabras efecto alguno? Y si lo tienen, ¿qué responsabilidad implica para el escritor?

Los juicios literarios constituyen un lugar privilegiado para observar estos debates y la confrontación entre las diferentes concepciones de la responsabilidad que se explicitan y se vuelven públicas. Revelan las luchas en torno a la definición de responsabilidad penal del autor y los argumentos expuestos por la defensa que definen los límites de la ética profesional del escritor.

La emergencia de esta ética de la responsabilidad del escritor se inscribe en una historia más amplia de la responsabilidad que trazaré en una primera parte, apoyándome en Foucault y el sociólogo durkheimiano Paul Fauconnet. Abordaré luego los aspectos en torno a las cuales se define la responsabilidad del autor y su evolución, correlativa a las transformaciones de la

moral pública. En un tercer momento, demostraré que la teoría sartreana de la literatura comprometida constituye un momento clave de la redefinición de la responsabilidad del escritor en el que se extrema su dimensión subjetiva a la vez que se reafirma su autonomía.

El proceso de subjetivación de la responsabilidad

Como señaló Michel Foucault, la responsabilidad penal jugó un rol esencial en la afirmación de la «función autor» y fue, históricamente, anterior a la propiedad literaria. Antes de ser un bien, un producto sobre el cual el autor puede reclamar propiedad, el discurso fue un acto susceptible de ser condenado. La responsabilidad penal se introdujo en la legislación real en 1551 con el edicto de Châteaubriant que obligaba a consignar el nombre del impresor y del autor en toda publicación. En 1554, la facultad de teología de París adoptó el nombre de autor como principio de clasificación de los libros censurados.

Impuesta inicialmente por los poderes en pos de controlar la circulación de discursos, los hombres de letras asumirían esta paternidad durante el siglo siguiente para fundamentar su aspiración a que el derecho sobre su obra les fuera reconocido. Aspiraciones que no se alcanzaron en Francia hasta la segunda mitad del siglo XVIII con el fallo de 1777 que reconoce el derecho de autor.

En esta época surge también la noción de responsabilidad en su sentido jurídico. Pero los escritores no tardarán en dirigirla contra el Estado y los poderes al elaborar, a partir del siglo XVIII, su propia ética de la responsabilidad, diferenciada y muchas veces opuesta a su responsabilidad penal. Es lo que hacen los filósofos del siglo XVIII cuando proclaman la autonomía de la razón que se niega a estar subordinada a otros principios que no sean los propios, emancipándose así del yugo de la religión.

Esta afirmación de una ética de la responsabilidad del escritor participa del proceso de subjetivación de la responsabilidad. Así como sugiere Paul Fauconnet, las definiciones de responsabilidad oscilan entre la objetividad y la subjetividad. La responsabilidad objetiva pura representada por la moral religiosa condena los pensamientos e intenciones culpables. La responsabilidad

jurídica es un compromiso entre dos tendencias opuestas. Las infracciones se establecen a partir de un hecho externo que constituye su elemento material y que es producto de una acción imputable a un autor, de la que debe demostrarse posteriormente el carácter voluntario, a saber, la intención —el elemento moral o subjetivo de la infracción—. Establecer cuál es el elemento material depende de un grupo de especialistas: magistrados, abogados, policías.

La aparición de la responsabilidad subjetiva es fruto de un proceso histórico de espiritualización e individualización de la responsabilidad. El primero está estrechamente ligado a la evolución de la concepción religiosa del pecado. En la Edad Media, las personas eran juzgadas cuando la relación entre el agente y el acto podía ser puramente exterior. A partir del siglo XII, la moral religiosa católica desarrolla una concepción subjetiva de la responsabilidad que desplaza la atención del pecado al pecador, de la falta a la intención. Este proceso se ve consolidado por la escalada del individualismo a la que contribuye por medio de la institucionalización de la confesión (Hahn, 1986:62–63).[1] La subjetivación de la responsabilidad, asociada a los mecanismos de control social, se observa al mismo tiempo en el marco judicial, regido a partir de esa época por el derecho canónico romano.

Esta nueva concepción del acto y de la culpabilidad rompe con las interpretaciones mágicas del lazo entre hecho y agente: los hechos no pueden calificarse de actos sin una relación causal interna, es decir, una intención que lo vincule con su autor. Una causalidad tal supone la noción de libre arbitrio sobre la que se funda la concepción subjetiva de la responsabilidad y que exime, de este modo, a los seres privados de la misma, a saber: animales, infantes, alienados, declarados irresponsables. La subjetivación de la responsabilidad en el marco de la moral religiosa va de la mano de la interiorización de la pena que se vuelve contrición. Se establece la división del trabajo entre las instancias judiciales que juzgan y penan los actos desde una perspectiva correctiva (Foucault, 1993) y el ministerio religioso que se ocupa de las conciencias.

Existe, en realidad, una oscilación entre ambas concepciones. Es el caso particular de la criminología de Lombroso a fines del siglo XIX que hace

1. Este artículo propone la historización de la emergencia de la subjetividad con relación a los procesos sociales de control, a partir del rol de la confesión (concebida como una forma de confesión institucionalizada) en la «comprensión de sí».

hincapié en la herencia y, por lo tanto, en la irresponsabilidad. Lombroso pone el acento en la responsabilidad objetiva: la pena debe ser proporcional a la peligrosidad del criminal para la sociedad y no a la conciencia que este tiene de su falta.

La espiritualización de la responsabilidad hace del sentimiento individual el fundamento de la responsabilidad social (Foucault, 1993:366). El control por parte de los teólogos y hombres de la Iglesia de esta responsabilidad subjetiva fue discutido por la Reforma que llevó al extremo la lógica de la individualización y la espiritualización de la responsabilidad junto con la interiorización del examen de conciencia (introspección)[2] y cuestionado también por filósofos y literatos del siglo XVIII que se propusieron laicizar la moral y fundarla en la razón: Kant brindó la formulación más elaborada al respecto con su principio de la autonomía de la voluntad que hace de la libertad la condición de la responsabilidad (Schneewind, 2001).

Estos nuevos moralistas, los hombres de letras, se niegan a someterse a las instancias ejercidas por el poder espiritual y pretenden reemplazarla reivindicando el derecho a criticarlas en nombre de la razón. Para volver públicos sus veredictos disponen de un instrumento inquietante: el impreso, que abrió las puertas a la conciencia de un número cada vez mayor de individuos. La misión que se adjudicaron fue, precisamente, iluminar «la opinión pública». ¿Pero en qué se funda esa legitimidad? «Cómo es que [se pregunta Tocqueville] hombres de letras que no poseen cargos, honores, riquezas, responsabilidad ni poder se volvieron, de hecho, los principales hombres políticos de la época e incluso los únicos ya que mientras que otros ejercían el gobierno, solo ellos detentaban autoridad» (1967:231).

A diferencia de los artistas, los escritores nunca conformaron una corporación, una orden, ni una profesión reconocida como tal. El ejercicio de la actividad literaria no requiere ningún «derecho de ingreso» formal ni

2. Aloïs Hahn habla de un «desdoblamiento del control social: uno que está más estrechamente vinculado a la conciencia moral de los virtuosos de la religión y de los miembros altamente considerados de la comunidad; el otro que se apoya más fuertemente en la vigilancia externa» (1986:61). De hecho, esta interiorización de la responsabilidad no iba acompañada de un menor control de las conciencias, sino que implicaba, por el contrario, entre los calvinistas, un mayor control de todos los ámbitos de la vida de los laicos mediante la introducción de una moral ascética y una exigencia de autocontrol, como muestra Max Weber (2001).

tampoco supone un aprendizaje técnico comparable al de artistas o músicos. Aunque requiere de cierta educación no se trata de una competencia certificada o legitimada por títulos escolares, como es el caso de profesiones jurídicas o los profesores. La representación del escritor como un ser libre e indeterminado se asienta, de este modo, en el hecho social. En cambio, esta representación funda la postura profética que reivindican los hombres de letras a partir del siglo XVIII. Frente a los sectores organizados en el corazón del Estado absolutista y a la clerecía de la Iglesia, esta práctica individual, libre y, muchas veces, sin interés por la crítica moral, social y política cuyo poder no proviene ni de la tradición ni de la legalidad sino del mero carisma que ejerce su autor sobre un público de lectores que ve cumplirse sus expectativas, permite equiparar la posición de los escritores dentro de la estructura social con la del profeta, tal como la analiza Max Weber (2001:320). A diferencia del cura o del teólogo designado por una institución, el escritor, como el profeta, no es designado por nadie. Si habla en nombre de la razón se debe a que su crédito y su derecho a presumir de esta se basan en su mero talento, fuente de su «carisma». Sin embargo, el proceso de laicización y el combate de la Ilustración contra los prejuicios y el dogmatismo favorecen, desde mediados del siglo XVIII, el traspaso de la función sagrada del mundo religioso al mundo de las letras. Contra la religión instituida, los hombres de letras difunden una nueva fe filosófica, humanista y que no obedece más que a los mandamientos de la razón. En una época en la que se desarrolla el culto a los grandes hombres, el hombre de letras se hace pasar por un santo laico, cuando no por un legislador como Rousseau (Bénichou, 1996:45–48; Bonnet, 1998).

Pero esta posición también le genera deberes y una responsabilidad nueva. Al identificar un discurso con un individuo, su autor, y no ya con una institución o un cuerpo, los representantes de este nuevo tribunal refuerzan su propia responsabilidad en la dimensión individual y subjetiva. Se exponen a una doble sentencia: por un lado, se someten al veredicto del tribunal que pretenden iluminar, el público; por el otro, corren el riesgo de ser juzgados en nombre de los prejuicios que se arrogan combatir y que conforman la base de la moral oficial tal como está codificada en la ley. La primera funda la responsabilidad moral del escritor moderno; la segunda, su responsabilidad penal.

Sin ser comandado por nadie, el profeta debe someterse solo a la sanción de la sociedad. Si la precisión de la profecía basta para legitimar y garantizar al autor «la inmortalidad», es decir, la gloria póstuma que es el mayor reconocimiento que un escritor pueda esperar, en revancha se castiga a la falsa profecía con la pena de muerte. Según Paul Fauconnet, «el valor de la responsabilidad es a la vez condición y producto del alto valor moral de la represión» (1920:300). La declaración real de 1757 que pena con la muerte a quien fuera encontrado culpable de haber escrito, mandado a escribir, impreso, vendido o distribuido textos que buscaran atacar a la religión, excitar las mentes, ofender la autoridad real o alterar el orden y la tranquilidad del Estado, brinda una buena muestra del valor simbólico otorgado a la responsabilidad autoral, incluso si para Malesherbes, la severidad de esta declaración garantizaba su inaplicabilidad (en Chartier, 1994:18).

La Revolución Francesa será el acontecimiento central a partir del cual se podrá definir esta responsabilidad, no solo porque inaugura el régimen de libertad de prensa en Francia sino también porque pareciera haber surgido, para el imaginario colectivo del momento y principalmente a posteriori, del mero poder de las palabras: «se considera con razón a la filosofía del siglo XVIII como una de las causas principales de la Revolución», escribe Tocqueville (1967:63). Compartida por los revolucionarios que hicieron de Voltaire y Rousseau sus precursores y por sus adversarios más feroces, la creencia en la responsabilidad de los hombres de letras en los acontecimientos revolucionarios es, probablemente, uno de los núcleos duros del imaginario nacional francés.[3] Es constitutiva, además, de la definición penal de la responsabilidad del escritor y aparecerá en todos los debates sobre la libertad de prensa en el siglo XIX.

Delitos cometidos a través de la prensa

¿Cómo se define esta responsabilidad penal? La transposición a los crímenes escritos de la doble dimensión, objetiva y subjetiva de la responsabilidad penal, tal como la define Fauconnet, ilumina lo que está en juego en la definición de la responsabilidad penal del escritor. Por un lado, no se condena

3. Véase el desarrollo de Roger Chartier (1994).

a los individuos por sus pensamientos culpables o por sus intenciones, debe existir un acto material: ese acto material es la publicación. Es por eso que, en la legislación, el principal responsable es quien imprime. Antes de la división del trabajo entre editor e impresor, era el autor, pero con el surgimiento de la figura del editor a principios de siglo XIX este se vuelve el principal responsable cuyo cómplice es el autor (lo que facilita las persecuciones por reediciones de obras de autores fallecidos, como las del marqués de Sade). Por otro lado, la dimensión subjetiva puede agravar o atenuar la responsabilidad objetiva: hace falta demostrar que los responsables y sus cómplices actuaron con intención de perjudicar, lo que permitirá eximir al impresor con la ley de 1881, salvo que se pruebe que actuó con conocimiento de causa. Esto también significa que el autor es siempre castigado de manera más severa que el editor, aunque sea este el principal responsable. Esto es válido para el libro pero no para la prensa: concebida como empresa, el gerente es responsable antes que los autores de los artículos que en el siglo XIX se mantenían en el anonimato. La responsabilización exigirá que se consignen sus nombres.

¿Sobre qué bases se establece esta responsabilidad?

La responsabilidad penal del autor atañe, en primer lugar, al contenido de sus escritos: ¿ofendieron la moral pública o las costumbres? ¿Transgredieron los valores fundamentales de la sociedad? ¿Atacaron al régimen? Aunque no se trata solo del contenido: se define también con relación a la forma y a la materialidad del soporte concebidas como indicadores tanto de la responsabilidad objetiva como de la responsabilidad subjetiva; se basa en una teoría de los efectos sociales del escrito que esbozan los perfiles de la responsabilidad objetiva del autor así como en expectativas que atañen a su ética, es decir, a la responsabilidad subjetiva.

El contenido

Desde el punto de vista del contenido, el estudio de los juicios literarios de principios del siglo XIX al fin de la Segunda Guerra Mundial permite

constatar una evolución de la definición de moral pública. Si la libertad de prensa se decretó con la Declaración Universal de los derechos del hombre durante la Revolución Francesa, su aplicación no duró mucho. A principios del siglo XIX, en la monarquía parlamentaria de la Restauración, se promulgan como aplicación de la Carta de 1814 las primeras leyes que definen y fijan los límites de la libertad de prensa. La ley protege, en primer lugar, al régimen monárquico, de cualquier ataque o crítica. Del mismo modo, protege a la religión. Si el principio de libertad de conciencia y de discusión filosófica establecido por la Carta de 1814 para evitar guerras religiosas se respeta, la ley criminaliza todo cuestionamiento del principio de «inmortalidad del alma»: las doctrinas materialistas constituirán un crimen hasta la gran ley republicana de 1881. Por último, la ley condena las ofensas a las costumbres: un crimen que no tiene aún autonomía respecto de las cuestiones políticas y religiosas. A lo largo del siglo XIX, e incluso durante la Tercera República, la ofensa a las buenas costumbres servirá de pretexto para perseguir escritos de la oposición que no pueden calificarse de crimen político.

La ofensa a las buenas costumbres consigue autonomía bajo el régimen de orden moral del Segundo Imperio, instaurado en 1852 después de la revolución de 1848 y el golpe de Estado de Louis–Napoléon Bonaparte. Este régimen promueve una moral burguesa cuyos pilares son la familia y la propiedad. El juicio a Flaubert en 1857 por *Madame Bovary* es, en este sentido, ejemplar ya que atenta contra estos dos pilares del orden social: Emma Bovary comete un adulterio que lleva a la destrucción de su familia y dilapida la fortuna familiar conduciéndola a su ruina. Sin embargo, según el abogado de Flaubert, el hecho de que su cliente haga morir a su heroína en un sufrimiento atroz prueba que esta novela no es una apología del adulterio. Este argumento no es suficiente a los ojos del procurador imperial: la muerte de Emma no basta para absolver las ofensas a la moral y al buen gusto que Flaubert llevó a cabo en su novela. El abogado cita escenas que considera «lascivas», específicamente la famosa escena en la que Emma parte en el carruaje con su amante en la que, por otro lado, todo es sugerido y no explícitamente descripto (solo leemos las órdenes dadas al chofer que pueden ser comprendidas como expresiones ligadas al acto sexual: «más rápido», etc.). Además, Emma se suicida, lo cual significa una ofensa suplementaria a la moral. Así y todo Flaubert es absuelto, contrariamente a Baudelaire

juzgado meses después por *Las Flores del Mal* y condenado. La absolución de Flaubert se debe a que su abogado logró demostrar que *Madame Bovary* era una novela moral: muestra los efectos nocivos de los malos libros sobre una mujer de origen modesto (en su infancia, Emma leía literatura romántica), a la que le dieron ideas y ambiciones que estaban por encima de su condición. Señalemos que la movilidad social es una de las mayores inquietudes de los conservadores en esa época. El hecho es que Flaubert termina siendo absuelto en nombre de aquello por lo que se lo condenaba.

Durante la Tercera República, la prensa se liberalizó gracias a la gran ley republicana de 1881. La religión se privatizó y dejó de estar protegida por la ley. Sin embargo, la laicización de la moral pública vino acompañada de su nacionalización. Respetando el principio de libertad de opinión, el régimen republicano no se protegió como tal dentro de la ley; sin embargo, en nombre del interés nacional serán perseguidos quienes se opongan al régimen, en particular los anarquistas acusados de participar en actos terroristas que los sustraen del principio de libertad de opinión. En cambio, la ofensa a las buenas costumbres se endureció: la República debía dar muestras de respetabilidad en un momento en que la lucha contra la pornografía se había intensificado e internacionalizado, sobre todo porque Francia era considerada uno de los focos de producción y difusión de esta literatura. Esta lucha se emprendió en nombre del interés nacional. Apareció además en un momento de medicalización de la sexualidad, devenida una cuestión de higiene pública, y se articuló con la lucha contra el maltusianismo, el alcoholismo, la sífilis, la prostitución callejera, las «desviaciones» sexuales, el suicidio, considerados, al mismo tiempo, a la vez como síntomas y como causas de una patología del «cuerpo social». El esquema normal/patológico que tomó como referencia al paradigma médico, reemplazó de ahí en más las nociones religiosas del «bien» y del «mal».

Los escritores naturalistas serán el blanco de la ola represiva que comienza en 1884. Se los persigue por ofensa a las buenas costumbres, lo que pone en riesgo a la nación. Si no se animan a atacar al maestro, Zola, que es demasiado exitoso, serán sus discípulos quienes pagarán el precio. A Charles Bonnetain se lo persigue por su novela *Charlot s'amuse* [Charlot se divierte] en la que un onanista es víctima de una tara hereditaria, hijo de un padre alcohólico y de una madre que se prostituye después de la muerte de su

marido. En su defensa, Bonnetain, como la mayor parte de los escritores naturalistas, destacó el carácter científico de su empresa ya que, como sabemos, Zola quería hacer de la literatura una ciencia experimental. Será absuelto, luego de que el jurado reconociera que el tono de la novela era triste y, por lo tanto, no constituía un alegato a favor del onanismo.

Otro escritor naturalista, Louis Desprez, acusado de ofensa a las buenas costumbres por *Autour d'un clocher* [Alrededor de un campanario], relato sobre los amores de un cura y una institutriz en un estilo rabelaisiano, decidió asumir su propia defensa. Su alegato es una crítica al concepto de ofensa a las buenas costumbres (vuelto a publicar bajo el título «Por la libertad de escribir»). Según él, la ofensa a las costumbres de la literatura es imposible de definir dado que, al no existir cuerpo del delito, se persigue a los autores por su supuesta intención. Desprez denuncia la hipocresía que consiste en prohibir la descripción del apareamiento cuando se despliegan descripciones detalladas de asesinatos en las páginas de todos los diarios. Fue condenado a un mes de prisión. La detención habría agravado su enfermedad y murió meses más tarde, a los 28 años.

El juicio a Lucien Descaves ilustra aún mejor la nacionalización de la moral de la época. Descaves fue acusado de injuria al ejército y ofensa a las buenas costumbres por haber descrito las costumbres militares en una época en la que el ejército se había vuelto una institución sagrada de la nación (la ofensa a las buenas costumbres complicaba la acusación dado que las penas por injuria al ejército eran más leves). Aunque se trataba de una novela, el procurador calificó al libro como «libelo infame» para agravar su caso y al autor como un «delincuente de la pluma». En su defensa, su abogado invocó la necesidad de decir la verdad con el fin de mejorar el estado de las cosas; ese sería el rol de escritores y periodistas en el régimen democrático. La única pregunta válida, a su entender, era saber si lo que su cliente describía era verdad. Descaves no solo se apoyaba en su experiencia (el servicio militar se había hecho obligatorio) sino en los fallos del consejo de guerra. El escritor será absuelto.

Finalmente, los juicios de la depuración después de la Segunda Guerra Mundial se inscriben en un marco legislativo diferente que ilustra también la nacionalización de la moral: el de las leyes que condenan los actos de traición, en particular, el crimen de «inteligencia con el enemigo», pasible de pena de muerte o prisión perpetua (asociado a los autores ultra–colaboracionistas), y

el de deshonra nacional para los crímenes menos graves que conlleva la pérdida de los derechos cívicos. Estos juicios provocaron un debate entre la acusación y la defensa: la acusación calificaba los textos incriminados de actos de traición por tratarse de propaganda a favor del enemigo y de ataques contra los ciudadanos franceses (las denuncias colectivas e individuales de los gaullistas, comunistas y judíos) mientras que la defensa denunciaba delitos de opinión: los colaboradores eran perseguidos por sus opiniones políticas, lo que se opone al principio de libertad de prensa (a sabiendas de que estos mismos escritores habían aplaudido la supresión de la libertad de prensa por parte de los ocupantes y el régimen autoritario de Vichy). Los colaboradores reivindicaban la autonomía de su pensamiento: Robert Brasillach, condenado a muerte y ejecutado, argumentó, con justa razón, que su antisemitismo y antiparlamentarismo estaban arraigados en una larga tradición muy francesa.

Estos juicios son testimonio de la conquista de la autonomía relativa de la literatura. En primer lugar, los escritores no son condenados por sus escritos propiamente literarios sino por sus escritos periodísticos. En segundo lugar, los escritores más reconocidos entre sus pares fueron relativamente perdonados. En tercer lugar, se les reprocha a los escritores no haber ejercido su función crítica respecto de la política de Colaboración del régimen.

Las variaciones en el contenido de las acusaciones contra los escritores son una muestra de las transformaciones de la moral pública. Los juicios constituyen un terreno de luchas alrededor de la interpretación de los textos. En este sentido el contenido no basta por sí mismo para determinar la responsabilidad del autor. Existen otras dimensiones en juego en la interpretación de los textos que se especifican a continuación.

La forma

Desde el punto de vista de la forma del escrito, el género supone hábitos de lectura o un modo de recepción. A inicios del siglo XIX, por ejemplo, se consideraba que la canción es un género ligero, contrariamente a la poesía. Béranger fue perseguido luego de publicar su cancionero. Mientras que su defensor invocó la ligereza del género de las canciones, el procurador las calificó de «odas» y «libelos rimados». A diferencia de las canciones, el libelo

o panfleto es un género al que suele atribuirse una intención política y un objetivo sedicioso. Esto se debe a su forma breve que permite llegar a un público más amplio y menos cultivado. Del mismo modo, durante la Tercera República, en el juicio a Lucien Descaves por ofensa a las buenas costumbres, el procurador intentó hacer de la novela un panfleto para agravar el caso al calificarla como «libelo infame».

Dejando de lado el género, los procedimientos formales también pueden ser fuente de debates contradictorios sobre la interpretación de una obra. Puede considerarse que las decisiones formales de Flaubert tuvieron mayor peso en las actuaciones judiciales llevadas en su contra que el tema del adulterio, común para la literatura y el teatro de la época. Flaubert había optado, en primer lugar, por un narrador impersonal que no juzga a sus personajes sino que los observa desde lo alto con una objetividad teñida de ironía. Esta ausencia de juicio es lo que le reprochan tanto la crítica como el procurador. Así también, el uso que hace del discurso indirecto libre, una técnica entonces novedosa en Francia que consiste en penetrar los pensamientos del autor sin indicar el cambio de punto de vista a partir de las comillas o la forma directa, llevó a que el procurador imperial confundiera el punto de vista del autor con el de su personaje. Fue el caso, por ejemplo, de la escena en la que Emma vuelve de su primer encuentro con su amante, se mira al espejo y Flaubert escribe: «nunca había estado tan bella». Según el procurador esta era la prueba de que Flaubert glorificaba el adulterio. El abogado de Flaubert le respondió que se trataba del punto de vista de Emma.

El estilo y el vocabulario constituyen asimismo un objeto de ataque; pueden ser considerados ofensivos para las buenas costumbres y el buen gusto. De hecho, Flaubert se auto–censuró, como se advierte en sus manuscritos, al eliminar las palabras «puta» y «burdel», por ejemplo. Esto no impidió que fuera atacado por su estilo realista o por la crudeza de sus descripciones, lo cual es paradójico ya que escribió su novela «por odio al realismo» que parodió (las descripciones más realistas están reservadas a la imaginación de Emma, a sus fantasías y no a la realidad que la rodea).

Durante la Tercera República, en una época en la que la lengua se vuelve cuestión nacional, los escritores naturalistas se enfrentarán también con reproches por la crudeza de sus descripciones. La crítica habla de «literatura pútrida» y son acusados de «obscenidad» ante la ley.

Al igual que los procedimientos formales, la lengua es central en las acusaciones contra los naturalistas. Se trata de un momento en el que el paradigma científico se erige como referencia de las políticas públicas y en el que opera una «división del trabajo por especialización» entre médicos, criminólogos, psiquiatras, psicólogos, etc. Esto despoja a los escritores de muchas de las áreas que formaban parte de su área de competencia, por lo que se ven obligados a reafirmar su capital simbólico. Así puede leerse el intento de Zola de transformar a la literatura en una ciencia experimental. Pero a diferencia de los especialistas que utilizaban los guantes del vocabulario técnico y que gozaban, por ese motivo, de inmunidad ante la ley (es el caso de los médicos), los escritores naturalistas escribían en la lengua corriente e incluían en el discurso impreso el lenguaje de los medios que observaban. Es por esta razón que estaban como contaminados por su objeto.

Al mismo tiempo que definen la responsabilidad objetiva (la ofensa a las buenas costumbres), el género, la lengua y el estilo podían ser considerados, en los juicios, indicios de la intención del autor. Mientras que la acusación procuraba que parecieran indicios de su intención de perjudicar, como vimos con los intentos de calificar las obras de panfletos, la defensa, por el contrario, situaba allí la prueba del proyecto estético o intelectual del escritor, por ejemplo, la ambición realista de describir la realidad de la manera más exacta y verídica posible.

El soporte y el público al que apunta

La intención del autor así como la de su editor se determina también con relación al soporte considerado un indicio del público al que apunta. La materialidad de la publicación, su soporte (libro o prensa) y el grosor del volumen son tomados en cuenta a la hora de determinar la responsabilidad: el hecho de que un escrito pueda llegar a un público amplio es considerado una circunstancia agravante. De este modo, los publicados en la prensa tienen penas mayores que los libros. Como ya se señaló, el panfleto es considerado peligroso ya que es un texto breve susceptible de alcanzar un público amplio; se acusa, entonces, al autor de haber querido incitar a la rebelión. El grosor de la obra y el hecho de apuntar a un público restringido

constituyen, en cambio, circunstancias atenuantes a las que la defensa apeló en el caso de Flaubert, Baudelaire y los naturalistas.

El tema del soporte se vuelve una cuestión central junto con la alfabetización y la expansión de la educación que acompañan al desarrollo fulgurante de la edición y de la prensa. La democratización del acceso a la lectura suscita los peores fantasmas en los guardianes del orden social. Desde comienzos del siglo XIX, los ultra–reaccionarios y la Iglesia emprendieron una batalla contra las ediciones populares a bajo precio que apuntaban a un público más popular que los sectores letrados tradicionales. Entre los nuevos lectores y los lectores considerados vulnerables están las clases populares, la juventud y, sobre todo, las mujeres reputadas como más frágiles y más influenciables que los hombres (al no tener derechos civiles se las infantiliza en todos los ámbitos de la sociedad).

Esta jerarquización de los públicos según la clase, el género y la raza está basada en la creencia en los efectos sociales de la lectura, otro componente de la definición de la responsabilidad del escritor.

Los supuestos efectos de la obra

La creencia en los efectos nocivos de los malos libros y, por lo tanto, en el poder performativo de las palabras fue difundida por la Iglesia en el momento de la aparición del impreso, en el siglo XVII. En el siglo XVIII, los médicos elaboraron la noción de «contagio moral». La Revolución Francesa abonó esta creencia: la idea de que son los libros los que motivaron la revolución fue compartida tanto por los revolucionarios como por los contra–revolucionarios. En contra de esta concepción, los escritores desarrollaron dos posiciones: la primera, que caracteriza al arte por el arte, tiende a hacer valer la dimensión puramente estética de la obra; la segunda, que caracteriza a la tradición realista subraya el lugar de la literatura en la descripción de la realidad. Flaubert, que reúne ambos argumentos, solo reivindica su responsabilidad sobre la forma de sus escritos.

Poner el eje en los efectos de la obra permite un desplazamiento de la responsabilidad subjetiva a la responsabilidad objetiva ya que estos pueden ser independientes de las intenciones del autor, como se deduce del fallo del

juicio a Flaubert. Este argumento se desarrolla con la expansión del lectorado en favor de la alfabetización: los críticos conservadores y los emprendedores morales establecen una distinción entre el público cultivado, capaz de tener una lectura distanciada, «desinteresada» según el término empleado por Kant para caracterizar el placer estético, y el público de nuevos lectores cuya lectura se define por la identificación, la atracción por lo útil y lo agradable, en oposición al placer esteta. Emma Bovary encarna a la perfección esta figura de la lectora pequeño burguesa que tiene una relación utilitaria con los libros: utiliza sus lecturas ya sea para fines prácticos (decorar su casa), ya sea para sentir emociones (grita aterrorizada por las noches al leer novelas), y confunde constantemente el arte y la vida como en la escena de la ópera en la que piensa, por un momento, que el tenor se dirige a ella y que se la llevará con él. La ampliación del público lector crea, por lo tanto, nuevas responsabilidades para el escritor, independientemente de sus intenciones. Contra esta concepción Oscar Wilde, promotor del arte por el arte, desplazó en *El Retrato de Dorian Gray* la responsabilidad hacia el lector. Los pecados de Dorian nunca se describen, lo que obliga a los lectores a imaginarlos.

Sin embargo, el desplazamiento hacia la responsabilidad objetiva se refuerza con el paradigma de la degeneración y las teorías hereditarias de Lombroso que repercuten en muchos emprendedores morales. Mucho antes del nazismo vemos aparecer bajo la pluma del sociólogo Jean–Marie Guyau, y más tarde en la del ensayista Max Nordau, la representación de los artistas como degenerados asociales y desprovistos de sentido moral que constituyen un peligro para el orden social. En su libro publicado en 1894, Nordau toma como ejemplo a los decadentes y a Oscar Wilde que había sido condenado por homosexualidad. La condena a Oscar Wilde contribuyó al descrédito de la opción del arte por el arte mientras que el juicio a los naturalistas echó un manto de duda sobre el proyecto realista.

La ética de responsabilidad del escritor

Según Fauconnet, el paciente elegido para cumplir la pena es el sustituto del crimen, lo simboliza. El autor es quien simboliza mejor los crímenes escritos con relación a las representaciones morales o jurídicas porque, en

primer lugar, la identificación con el delito es absoluta: el término «autor» favorece de por sí la identificación entre el autor del escrito y el autor del crimen. En segundo lugar porque la relación que tiene con sus escritos es triple, según las representaciones vigentes de la época: metonímica, de semejanza y de causalidad. Según Foucault, el autor se define por el conjunto de los escritos que le son imputables. Entre el autor y cada uno de sus escritos existe una relación del todo con la parte: *Madame Bovary* es uno de los libros que ordenamos bajo el nombre de Flaubert; la expresión «el autor de *Madame Bovary*» es una sinécdoque para designar, a la vez, al autor de títulos como *La educación sentimental*, entre otros. Codificada en primer lugar por la imputación penal, esta representación se basa en la reivindicación de la propiedad moral del autor sobre su obra.

Esta definición del autor a través del conjunto de sus obras sustenta los argumentos tanto de la fiscalía como de la defensa en los juicios. Una de las estrategias de la fiscalía para agravar la responsabilidad de un autor consistía en imputarle otros escritos, no reivindicados. A la inversa, la defensa podía negar la paternidad del escrito como en el caso de Céline que negaba ser el autor de las cartas publicadas bajo su nombre en la prensa colaboracionista (en Gibault, 1985:372). Pero los casos de negación eran raros y solo funcionaban, por lo general, si los escritos eran anónimos o publicados con seudónimo.

Por el contrario, en la mayoría de los casos la defensa daba por sentada la relación metonímica entre el autor y sus escritos al discutir la interpretación que de la obra hacía la fiscalía invocando el principio de integridad —los fragmentos solo cobran sentido dentro de un conjunto, dicen Flaubert y su abogado—, y el proyecto global del autor acreditado por sus obras precedentes, como la voluntad de los naturalistas de describir los males de la sociedad. La relación metonímica se ve reforzada por la representación metafórica del escrito como emanación de la persona del autor de la que habla la célebre frase de Diderot en su *Carta sobre el comercio de libros*[4] que reivindica el reconocimiento de la obra como un bien.

De hecho, la propiedad literaria recae en la originalidad de la forma y no en su contenido.[5] Es lo que la vincula con la persona. Esta concepción

4. Ver en este mismo libro «Derecho e historia de la literatura: la construcción de la noción de autor».

5. Los escritos de Kant y de Fichte están reunidos en Emmanuel Kant, *Qu'est-ce qu'un livre ?*, PUF, 1995.

personalista del derecho de autor colaboró con la codificación del derecho moral que, en el derecho francés, es inalienable. Solo puede cederse el derecho de explotación. Según esta concepción, la obra no puede por lo tanto considerarse un mero bien comercial (cosa que, en contrapartida, permite el *copyright* anglosajón). Como emanación de la persona del autor, la obra se le asemeja: «Un autor, se dice, se retrata en lo que escribe», recuerda el abogado de Béranger, M. Dupin, en el juicio de 1822 (Béranger, 1928:57). Si la persona del autor se encuentra en cada uno de sus escritos, la moral de la obra remite a la moral del autor. La personalización de la responsabilidad es aquí extrema por las estrechas relaciones internas y psicológicas que se suponen entre el autor y sus escritos.

El caso de Baudelaire es paradigmático de esta identificación de la moral del autor con la moral de la obra. A pesar de que el procurador Pinard se esmeró en diferenciarlas, se le imputaron a Baudelaire los vicios descriptos en *Las Flores del Mal*. En este caso, la identificación tuvo asidero en las convenciones de lectura asociadas a la poesía lírica que remite directamente a la subjetividad del autor, en los temas tratados y en su condena en el juicio de 1857 que consolidó la identificación y que constituyó para el poeta una verdadera mancha. Baudelaire nunca dejó de insistir en la falsedad de la acusación.

Fauconnet escribe: «pero es raro que el individuo sea tan semejante a su crimen que no haya nada que lo distinga de este. La mayoría de las veces un análisis profundo conserva su dualidad. En cierto aspecto, es algo completamente diferente» (1920:352). Para los escritores, la estrategia de la defensa consiste en distinguir al autor de su obra brindando garantías en relación con su moralidad, su sinceridad y buena fe. La propiedad, la fortuna, la pertenencia a las clases dominantes parecen constituir en sí garantías de moralidad, mientras que la honestidad, la situación matrimonial, la dedicación familiar y la reputación son las únicas pruebas que aquellos desprovistos de las primeras pueden proveer. Sin embargo, la fuerte identificación del autor con sus escritos volvía insuficientes estos argumentos clásicos.

Recurrir a la ficción era una forma de diferenciar al autor de sus personajes, muchas veces, para eludir la censura. Pero este procedimiento no era suficiente a causa de la convención según la cual el narrador, identificado con el autor, debía juzgar a sus personajes, como vimos en el caso de Flaubert. Sin embargo, con el tiempo, la distinción entre el autor, el narrador y sus

personajes se volvió una convención de la literatura moderna, con modos de distanciamiento que van de la ironía y/o la postura objetivista del erudito que estudia un medio social (que los naturalistas retoman después de Flaubert) a las técnicas narrativas que adoptan una perspectiva interna al universo ficcional a través del procedimiento del testimonio o del monólogo interior.

Finalmente, el carácter voluntario no parece suscitar *a priori* ninguna duda: los escritos aparecen como pruebas materiales de la intención objetivada. Esta representación no es, aunque parezca evidente, necesaria ni siquiera universal: basta con evocar la figura del poeta antiguo que habla bajo el efecto de la inspiración de las musas y que, por lo tanto, no reivindica su paternidad sobre el discurso. La definición subjetiva de la responsabilidad reposa en la noción de libre albedrío. Su aparición está estrechamente ligada al proceso de individualización. En las representaciones colectivas, como hemos visto, el escritor aparece como la encarnación del individualismo y la libertad. A partir del momento en que se presupone el libre albedrío y la relación de causalidad, de lo que se trata es de buscar las motivaciones que condujeron al escritor a cometer el crimen escrito por el que es perseguido.

Desde el punto de vista jurídico, las motivaciones constituyen móviles para el crimen. Para los escritores, de los que por lo general se presupone que actuaron racionalmente, se las puede reducir a cuatro tipos principales: la convicción personal, el deseo de gloria, la venalidad y la voluntad de perjuicio. Existe entre estos cuatro tipos una escala según el objetivo del acto de publicación. Estas motivaciones muy generales cobran un sentido específico en el mundo intelectual en relación con los valores propios de este espacio.

La convicción personal puede constituir una circunstancia atenuante en la medida en que esté ligada tanto a la libertad de expresión como a la libertad de discusión filosófica, o incluso a las reglas propias de la literatura (autonomía). La sinceridad y la buena fe constituyen circunstancias atenuantes. Se considera, por lo tanto, que el acusado cometió un error. A esta «ética de la convicción», por lo general, la fiscalía opone una «ética de la responsabilidad» para retomar la formulación que Max Weber dio a esta antinomia (2001:192–193). Es por eso que la defensa intenta muchas veces trasladar la responsabilidad a otras personas que ocupan una posición jerárquica o de autoridad (un jefe, un superior, un mentor). En el juicio a los naturalistas, por ejemplo, algunos abogados hicieron responsable a su

maestro Zola, lo cual remite al principio de dominación carismática. Durante los juicios de la depuración, el argumento de la defensa consistió, muchas veces, en referir a la autoridad del Mariscal Pétain. Henri Béraud, que publicaba un periódico con una tirada de 600 000 ejemplares antes de la guerra, y era conocido por sus ataques contra los políticos, dijo en los interrogatorios policiales: «¿Cómo un simple ciudadano como yo podía poner en duda la autoridad del Mariscal?».

La fiscalía podía, entonces, reprocharle al acusado su servilismo, su falta de independencia cuyo correlato es un carácter débil, rasgo típicamente «femenino», en oposición al carácter fuerte y la independencia de los hombres «superiores». De esta manera la figura del «traidor» cobró forma durante la Liberación. Asimismo, la fiscalía se afanaba también en demostrar que el acto de publicación no había estado únicamente determinado por los valores sino también, e incluso sobre todo, por intereses menos puros. El deseo de gloria y la venalidad constituyeron circunstancias agravantes ya que, en este caso, el autor habría actuado por interés personal sin reparar en las consecuencias de sus actos. La metáfora a la que se solía recurrir para designar este tipo de acto era la de la «prostitución», según la analogía subyacente entre vender su cuerpo y vender su pluma que remitía a la personalización de la noción de autor y a la identificación de este último con su obra. La búsqueda de gloria podía conducir a autores ambiciosos a transgredir la ley con el solo objetivo de que se hablara de ellos y de alcanzar por esta vía la celebridad. Es lo que el comisario de gobierno le reprochó al escritor colaboracionista Robert Brasillach en su juicio. El deseo de hacerse de un nombre ante el público, de procurarse una reputación, aunque sea escandalosa, constituían para el imaginario social uno de los «pecados» más comunes del escritor ambicioso. Todos estos actos se definen como racionales con relación a un objetivo que puede ser la intención de perjudicar o un interés personal que direccionó un acto reprensible con conocimiento de causa.

Más allá del debate sobre la interpretación de los textos, las estrategias de la defensa para atenuar la responsabilidad penal consisten en negar la intención de perjudicar. Esta negación puede realizarse de diferentes modos según las formas de racionalidad distinguidas por Max Weber (2001:55–56).

La negación suprema consiste en apelar a la irracionalidad del acto. La definición moderna de responsabilidad solo compete a seres a los que se les

reconoce el poder responder, es decir, en nuestras sociedades, al adulto. Los niños, los alienados, los muertos y los animales son considerados irresponsables. Ahora bien, a partir del siglo XIX, el escritor oscila entre estas dos figuras: la del pensador o intelectual, encarnación suprema de la responsabilidad subjetiva, y la del artista, a veces asimilado a un niño o a un alienado, el genio como una forma de anormalidad. Esta construcción social de la figura del artista pareciera configurar un modo de redimirlo de su responsabilidad. En aquella época la enfermedad mental se volvió un argumento atenuante de la responsabilidad penal de los acusados. En ciertos juicios a escritores durante la Liberación, la defensa apeló a la fragilidad nerviosa del autor, a su hipersensibilidad, a su ausencia de equilibrio psíquico. En su requisitorio en el caso Céline, el sustituto del procurador, que buscaba atenuar su responsabilidad, consideró que un hombre semejante era incapaz de colaborar con quien sea y lamentaba no haber conseguido que lo examinara un psiquiatra (señalemos que Céline ostentaba una herida que había recibido en la cabeza durante la Primera Guerra Mundial) (Gibault, 1985:234). Ezra Pound, condenado en 1945 por sus compromisos fascistas, fue internado luego de ser declarado enfermo.

En muchos juicios literarios, sin embargo, se destaca no la irracionalidad sino la racionalidad con relación a los valores en un sistema de defensa que consiste, por lo general, en reivindicar la autonomía de los valores literarios: el autor había actuado racionalmente con relación a valores específicos de su actividad. Esta ética profesional del oficio de escritor se construyó tomando valores específicos como la belleza, la verdad, la objetividad y la sinceridad de los eruditos y otras profesiones intelectuales y artísticas (Cassagne, 1997:86).

De la responsabilidad del escritor al compromiso del intelectual

Estos valores se reivindicaron y universalizaron durante las batallas políticas en las que se involucraron los escritores a fines del siglo XIX como medio para reafirmar su poder simbólico en un momento de profesionalización del campo político que los desposeía de lo que hasta entonces había sido

un ámbito relevante de su competencia. Desde el siglo XVIII, asumir los riesgos de decir públicamente la verdad era considerado una marca de valentía del escritor que se hacía cargo de su deber ante su audiencia (Sapiro, 2006a:25–62). La persecución del poder le garantizaba cierto crédito frente al público. Es lo que Victor Hugo le escribe a Baudelaire: su condena es la mejor condecoración que puede otorgarle el régimen imperial. Inaugurada por Voltaire durante el caso Calas, Zola puso a prueba la estrategia de inversión de las relaciones de fuerza con la justicia en el Caso Dreyfus y su «Yo acuso» pronunciado en contra de la justicia y el gobierno por condenar a un inocente. La autoridad en nombre de la cual habla Zola es la conciencia moral que tiene de su responsabilidad como escritor. Escribir es un compromiso e implica una ética de la libertad y de la justicia. Esta concepción de la responsabilidad del escritor, encarnada en su máxima expresión por Zola, será teorizada por Sartre al concluir la Segunda Guerra Mundial.

Para esa época, la noción de responsabilidad recupera un sentido jurídico muy concreto con los juicios de la depuración, donde los escritos se juzgan como actos de traición nacional que llevan a la condena a muerte y a la ejecución de numerosos hombres de letras. Estos juicios provocan un debate sobre la responsabilidad del escritor que divide al mundo de las letras en dos campos: los partidarios de la indulgencia en nombre del «derecho a la equivocación» y de las escalas de responsabilidad y los «intransigentes» para quienes el intelectual tiene una responsabilidad superior a otros profesionales (cf. Sapiro, 1999, 2003).

Situándose, como la mayoría de sus coetáneos, en este segundo campo, Sartre redefinirá la responsabilidad del escritor dotándola de títulos nobiliarios filosóficos y de un alcance universal que trasciende la concepción nacional de la responsabilidad penal. En *El ser y la nada*, Sartre basa el concepto de responsabilidad en su filosofía de la libertad y lleva así al extremo la definición subjetiva de responsabilidad sostenida por la doctrina jurídica.[6] El escritor aparece como el mejor representante de esta libertad existencial. A diferencia del artesano cuyo trabajo es el producto de normas tradicionales impersonales (el «se» de Heidegger), el escritor produce «sus

6. Incluso si, como mostré en otro artículo, su definición de la responsabilidad se construyó, en un principio, bajo un enfoque objetivo (Sapiro, 2006b).

propias reglas de producción, las medidas y criterios» y su impulso creador proyecta su subjetividad en la obra (Sartre, 1993:47). De este modo, si hasta el momento se había esgrimido el concepto de responsabilidad del escritor, tanto por parte de la justicia como por parte de los intelectuales conservadores en pos de limitar su libertad, Sartre opera una inversión que consiste en derivar la responsabilidad de la libertad creadora (Sapiro, 2007).

En la conferencia que pronuncia el 1º de noviembre de 1946, en ocasión de la primera sesión de la Conferencia General de la UNESCO sobre el tema de la «responsabilidad del escritor», hace la distinción entre la responsabilidad limitada del zapatero o del médico y la ilimitada del escritor. Nombrar, dice Sartre, es darle sentido a los actos, es hacerlos existir en la conciencia común. El escritor es responsable cuando nombra y lo es, también, cuando calla porque «callar también es hablar» (1998:21). En su presentación de *Tiempos modernos*, la revista que lanza en el otoño de 1945, Sartre hace «responsables a Flaubert y Goncourt de la represión que siguió a la Comuna porque no escribieron ni una línea para impedirla» (1975:13). Además los opone a Voltaire a propósito del caso Calas, a Zola a propósito del caso Dreyfus y a Gide cuando denuncia la administración colonial en el Congo. Sartre constituye, de este modo, una genealogía del escritor comprometido, encarnación suprema de la figura del intelectual. Si la responsabilidad es el resultado de la libertad creadora, el escritor tiene la responsabilidad de garantizar la libertad (1998:31).

Garantizar la libertad de los hombres no es una tarea abstracta sino un deber político. Se trata, concretamente, de defenderla luchando contra todas las formas de opresión y por su liberación. El escritor no puede cumplir este deber afiliándose a un partido ya que su responsabilidad difiere de la del hombre político. La política solo puede alcanzar la libertad por medio de la violencia. Sin duda, existe una violencia posible en las palabras, que la propaganda y la publicidad ilustran, pero la literatura se diferencia precisamente por ser un «llamado a la libertad desprovisto de violencia» (Sartre, 1998:29). Esta teoría de la literatura comprometida le permite a Sartre reafirmar la autonomía del escritor frente al modelo de sumisión a la disciplina militante representado entonces por los escritores comunistas; y reivindicar el derecho a la política en contra de su monopolización por los especialistas.

Conclusiones

Mientras que el régimen de libertad de prensa impuso a los autores un alto grado de responsabilidad, la liberalización del impreso redujo considerablemente los peligros del oficio de escritor. Ahora bien, existe el riesgo de que su palabra se devalúe. Los argumentos utilizados para atenuar su responsabilidad, tanto en el plano objetivo (el carácter inofensivo de los escritos o la falta de efectos sociales de la literatura) como en el plano subjetivo (la distancia entre la intencionalidad del autor y la intencionalidad de la obra en sentido semántico, su irracionalidad, sus valores particulares y desinteresados, tal como los concibe la doctrina del arte por el arte) revelan la tensión entre la reivindicación de autonomía de la literatura y su pretensión de universalidad. Estas reivindicaciones corren el riesgo de mostrar al escritor aislado de la realidad, recluido en una torre de marfil y, por lo tanto, de perder en universalidad lo que había ganado en autonomía.

Cuando después de más de un siglo de libertad de prensa, durante la Liberación, se condenó a muerte a hombres de letras y a periodistas se fortaleció la creencia en el poder de las palabras que constituye el capital simbólico de los intelectuales. La concepción subjetiva de la responsabilidad que funda la teoría sartreana de la «literatura comprometida» deja constancia de este reconocimiento paradójico al confirmar de manera rutilante el poder simbólico del escritor. No obstante, señalemos que la confusión entre el autor y sus personajes sigue siendo habitual como lo demuestra la condena de Mathieu Lindon por parte de la corte europea por su novela *El juicio de Jean–Marie Le Pen*.

Referencias

Bénichou, Paul (1973). *Le Sacre de l'écrivain 1750–1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dansla France moderne*. Gallimard.

Beranger, Pierre–Jean (1928). *Procès fait aux chansons de P.-–J. Béranger*, Baudouin frères.

Bonnet, Jean–Claude (1998). *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*. Fayard.

Cassagne, Albert (1906). *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiersréalistes*. Champ Vallon, 1997.

Chartier, Roger (1994). Présentation. En *Malesherbes: Mémoires sur la librairie, Mémoire sur la liberté de la presse* (p. 18). Imprimerie nationale.

Coser, Lewis (1965). *Men of Ideas. A Sociologist's View*. The Free Press, 1970.

Fauconnet, Paul (1920). *La Responsabilité.* Étude *de sociologie*. Alcan.

Foucault, Michel (1993). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Gallimard.

Gibault, François (1985). Céline, «Réponse à l'exposé du parquet de la cour de justice». En *Céline. 1944–1961: Cavalier de l'Apocalypse* (p. 372). Mercure de France.

Hahn, Aloïs (1986). Contribution à la sociologie de la confession et autres formes institutionnalisées d'aveu. *Actes de la recherche en sciences sociales*, (62/63), 64–79.

Sapiro, Gisèle (1999). *La Guerre des écrivains, 1940–1953*. Fayard.

Sapiro, Gisèle (2003). L'épuration dumonde des lettres. En Marc Olivier Baruch (Dir.), *Une poignée de misérables. L'épuration de la société française après la Seconde Guerre mondiale* (pp. 243–285). Fayard.

Sapiro, (2006a). Vom Schrifsteller zum Intellektuellen: Die Konstruktion eines kritischen Habitus unter der Restauration. En Ingrid Gilcher–Holtey (Dir.), *Zwischen den Fronten. Positionkämpfe europaïscher Intellektueller im 20. Jahrhundert* (25–62). Akademie Verlag.

Sapiro, Gisèle (2006b). Responsibility and freedom: foundations of Sartre's concept of intellectual engagement. *Journal of Romance Studies*, 6(1/2), 31–48.

Sapiro, Gisèle (2007). The Writer's Responsibility in France: from Flaubert to Sartre. *French Politics, Cultureand Society*, 25(1), 1–29.

Sartre, Jean–Paul (1948). *Qu'est–ce que la littérature*. Gallimard, 1993.

Sartre, Jean–Paul (1948). Présentation des Temps Modernes [octobre 1945]. *Situations* II. *Qu'est–ce que lalittérature?* Gallimard, 1975.

Sartre, Jean–Paul (1998). *La Responsabilité de l'écrivain*. Verdier.Schneewind, Jerome B. (2001). *L'Invention de l'autonomie. Une histoire de la philosophie moderne*, Gallimard.

Tocqueville, Alexis de (1967). *L'Ancien Régime et la Révolution*. Gallimard.

Weber, Max (2001). *L'Ethique protestante et l'esprit du capitalisme*. Flammarion.

Traducción de
Violeta Garrido

Derechos y deberes de la ficción literaria en los regímenes democráticos: del realismo a la autoficción

El problema de la relación entre ficción y democracia puede abordarse desde un punto de vista puramente filosófico o desde uno estrictamente literario, aunque puede también ser resituado en una perspectiva sociológica e histórica que exponga cuestiones y paradojas a las que se enfrentan autores y lectores.

Para empezar, es necesario plantear que la ficción ha existido en todo momento, bajo todos los regímenes e independientemente de la autonomización de la actividad literaria que caracteriza a las democracias liberales. Además, lejos de reducirse a esa actividad, atraviesa otras formas audiovisuales (películas, videojuegos, publicidades, etc.); más que una práctica específica, constituye una de las modalidades de relación con el mundo al abrirlo a la imaginación de los mundos posibles (ver Shaeffer, 1999).

A la inversa, la noción de literatura no puede reducirse a la de ficción. Es cierto que el significado tradicional que incluía la filosofía y la divulgación de la ciencia, se restringió a principios del siglo XIX con la división del trabajo intelectual, la profesionalización de la ciencia y la institucionalización de la filosofía universitaria, a lo que antes se llamaba Letras [*belles–lettres*] (en ruso, este significado amplio persistió hasta principios del siglo XX). En la tradición francesa o alemana la noción de literatura nunca excluyó el ensayo aunque desde el punto de vista de los principios de clasificación editorial, la distinción francesa entre literatura y ensayo no se solapa en absoluto con la distinción entre ficción y no ficción que prevalece en Estados Unidos o en Gran Bretaña. En vez de importarla de manera mecánica sería más pertinente analizar sus orígenes, su significado y sus usos. Tal

planteo va más allá del ámbito de nuestro trabajo aunque no le es totalmente ajeno ya que la distinción entre ficción y no ficción establece un horizonte de expectativas en cuanto al régimen de verdad en el que se inscriben los textos en cuestión. Esto constituye un asunto político y social de primer orden en formaciones en las que se supone que la palabra escrita debe informar, en vez de adoctrinar, a la opinión pública. Lo sugerimos aquí solo para circunscribir mejor nuestro enfoque que se limitará a la ficción en el contexto de la actividad literaria.

La noción de «democracia» es aun más difícil de definir. La legitimación del poder por parte del pueblo ha adoptado formas muy diferentes: desde la democracia ateniense que excluía a las mujeres y a los esclavos de la ciudad hasta el «centralismo democrático» al que decían pertenecer los regímenes comunistas pasando por el parlamentarismo de las democracias liberales basado en la representación de la diversidad de opiniones y el respeto a la elección de la mayoría. A esta última solemos denominar «democracia» y en ella nos centraremos, aunque la cuestión de la relación entre la ficción literaria y las otras formas mencionadas también merece ser explorada. Así, por ejemplo, entre las teorías antiguas sobre los efectos sociales de la literatura se cuenta la de Platón que alertaba respecto de sus peligros y la de Aristóteles que atribuía virtudes morales al efecto catártico. Esta división ha impregnado diferentes concepciones. En otro plano, la definición del papel de la literatura en los regímenes comunistas ha oscilado entre el realismo y el romanticismo revolucionario; en el primer caso se la concebía como un reflejo de las transformaciones del mundo social (superestructura); en el segundo, se le asignaba una función ideológica explícita en esas transformaciones para apoyar la revolución en marcha de acuerdo con la concepción de los escritores como «ingenieros de almas».

Como la literatura sabe manejar mejor que otras formas de escritura las limitaciones para convertirlas, incluso, en recurso y fuente de inventiva, la liberalización de la prensa en el siglo XIX le permitió prosperar y difundirse entre un público cada vez más amplio a través de los libros y los periódicos. En estos últimos, la novela por entregas llegó a los lectores situados en sectores que no tenían acceso a los libros. El número de lectores se amplió con la expansión de la enseñanza primaria (en el caso francés, gracias a la ley republicana de 1881), luego, de la secundaria (gratuita en Francia a partir de los

años treinta) y con la inclusión de obras literarias clásicas y modernas en los planes de estudio. De este modo, se formó lo que puede llamarse un «habitus literario nacional» basado en referencias compartidas que constituyen el patrimonio literario de la nación, mientras se desintegraba la comunidad académica europea unida por la herencia clásica grecolatina y se privatizaba la religión.

Así, entre la literatura moderna y la democracia liberal existe un vínculo histórico no porque esta última haya favorecido el advenimiento de la primera desde el punto de vista de las condiciones de producción (los escritores no esperaron a la liberalización de la imprenta para expresarse e incluso contribuyeron en gran medida a su aparición luchando contra las diversas formas de censura (en ese sentido, tendríamos más bien una relación de causalidad circular) sino más bien porque la cuestión democrática plantea una serie de problemas a los escritores: desde el punto de vista de las condiciones de producción y recepción (la libertad de expresión y sus límites, el papel social de la literatura, la economía de mercado, la ampliación del número de lectores, la inclusión de la literatura en los programas escolares), del ethos (aristocrático frente a democrático) y de la escritura (en el plano de los temas y de las formas).

Es importante comprender las cuestiones sociopolíticas concretas en las que se han desarrollado las diferentes concepciones del papel social de la literatura y las prácticas desplegadas. También lo es distinguir los discursos y las prácticas, es decir, lo que se dice sobre el papel de la literatura en general o sobre una obra en particular y la literatura que se escribe porque el discurso sobre las obras puede ser una estrategia de legitimación o de deslegitimación, de justificación o de acusación y porque la práctica no se reduce a la conciencia del autor sobre lo que hace (Bourdieu, 2000).

Entre aristocratismo y ethos democrático

El ethos del escritor moderno se debate entre dos tendencias contradictorias: por un lado, un ethos democrático que lo convierte en referencia y guía de opinión y, por otro, un ethos aristocrático que reclama derechos especiales para los creadores. Esta ambivalencia se debe, en gran medida, al rápido desarrollo del capitalismo editorial en la economía de mercado y la nueva

sanción que representa la aprobación del público, manifestada en las cifras de ventas. Contra la lógica del beneficio que prevalece en el polo de gran producción del campo literario se afirma un polo de producción restringida que proclama la autonomía del juicio estético respecto del valor mercantil de la obra (Bourdieu, 1992). «Escribir y ser impreso será, cada vez menos, un rasgo distintivo», escribe Sainte–Beuve en su artículo sobre la «literatura industrial», deplorando la invasión de la «democracia literaria» (Sainte–Beuve, 1839:681). En *La democracia en América* Tocqueville expresaba el mismo sentimiento:

> En las aristocracias, los lectores son difíciles y poco numerosos; en las democracias, resulta menos difícil complacerlos y su número es prodigioso. De ello se desprende que entre los pueblos aristocráticos, uno no debe esperar tener éxito más que con inmensos esfuerzos, y que estos esfuerzos, que pueden dar mucha gloria, nunca podrían procurar mucho dinero; mientras que, en las naciones democráticas, un escritor puede lisonjearse de obtener a bajo precio una reputación mediocre y una gran fortuna. No es necesario admirarlo, basta con saborearlo. (1981:77)

El ethos democrático se construyó en estrecha relación con las luchas por la libertad de expresión.[1] Bajo la Restauración, los escritores liberales defendieron esta libertad en nombre de la verdad y de su papel en el gobierno parlamentario que es el de informar a la opinión pública. Para ellos, la ficción fue a menudo un medio para criticar al régimen o a los poderosos del momento desplazando el marco temporal y/o espacial o recurriendo a la alegoría tal como las canciones de Béranger que, en «Los infinitamente pequeños, o la Gerontocracia», describe la Francia del futuro como una nación imaginaria de enanos sobre la que todavía reinan los «Barbons», una alusión transparente a los Borbones.

Una concepción diferente de la ficción y de sus usos sociales surgió con los escritores realistas quienes reivindicaron la verdad para justificar su empresa frente a los reproches de inmoralidad que les lanzaban los guardianes del orden moral. Siguiendo a Balzac, los escritores realistas consideraron que la representación del mal o de la inmoralidad no podía eliminarse sin

1. Sobre esas luchas, véase Gisèle Sapiro (2011).

distorsionar la representación del mundo, sin reducir la verosimilitud de la obra. La moral que pretende ocultar la verdad es, en su opinión, hipocresía social. Pero mostrar el mal no significa aprobarlo sino, más bien, todo lo contrario. No es por medio de la idealización sino a través de la descripción de la realidad tal como es, es decir, diciendo la verdad, que la literatura se vuelve útil. El principio se toma del paradigma científico: el conocimiento del mal es un paso necesario para descubrir la cura.

Los realistas van más allá: en el ámbito moral, el conocimiento del mal y de sus consecuencias tiene un valor preventivo. La literatura se concibe así, siguiendo a la ciencia, como una empresa de desvelamiento de la realidad que describe realidades tabú o reprimidas de la conciencia colectiva; la literatura es un medio de conocimiento del mundo. En este sentido, ficción y verdad no se oponen: la novela es un estudio de las costumbres de una sociedad y en ella reside su verdad (Lyon–Caen, 2006),[2] que se enfrenta a la hipocresía burguesa deseosa de ocultar estas realidades. El escritor se arriesga a decir estas verdades, se expone a la ira de la censura y de la opinión conservadora; es un profeta de los tiempos modernos que revela los males de la sociedad contra quienes tienen interés en callarlos.

Los escritores realistas se distinguen de los liberales por su relación con la ficción, concebida no como una tergiversación de la realidad; su estatus oscila entre la representatividad y la ejemplaridad. También difieren en su relación con el lenguaje cuya transparencia y función referencial prevalecen sobre la metáfora y la imaginación. El «efecto de realidad», tal y como lo define Barthes, busca producir un «efecto de verdad».

En contraste con esta tendencia, los partidarios del «arte por el arte» (Cassagne, 1997), reunidos en torno a Théophile Gautier en la década de 1830 contra la moral burguesa, por un lado, y contra el arte social, por otro, promovieron una concepción aristocrática del ethos literario, radicalizando el ethos romántico. La idea de la gratuidad del arte está en el centro de este espíritu. Como dice Théophile Gautier en el prefacio de *Mademoiselle de Maupin*: «No hay nada verdaderamente bello excepto lo que no puede servir para nada; todo lo útil es feo, porque es la expresión de alguna necesidad, y las del hombre son innobles» (1966:45). Por lo tanto, la literatura

2. Véase también Dubois (2000).

moralizante solo puede ser mala porque el arte que premia la virtud remite a una moral inferior que apela al interés. Esta idea se convertiría en un credo del polo autónomo del campo literario: «Es con bellos sentimientos como se hace mala literatura» (1996:1151), escribió André Gide en 1921, reivindicando el derecho de la literatura a representar a los «monstruos» o a los criminales. También en este caso la representación del «mal» está en el centro de la polémica con los guardianes de la moral. Gautier replica: «Proscribir del arte la pintura del mal equivaldría a la negación del arte mismo» (en Cassagne, 1997:227) Radicalizando el principio romántico de la libertad del arte que lleva a situar al artista por encima de las leyes sociales, los partidarios del arte por el arte, de Gautier a Baudelaire, reivindicaron el derecho a anteponer los valores de su arte a la moral ordinaria. Para ellos, la Belleza es el fundamento de una moral superior.

Aunque comparte con el realismo esta problemática a propósito del mal, este ethos es más propio de una tradición aristocrática que de una tradición democrática. El artista es considerado un ser excepcional que escapa a las leyes comunes. Tiene derecho a la excentricidad, a la excepcionalidad. Cultivado por el estilo de vida bohemio, este ethos aristocrático fue llevado a su máxima expresión por Oscar Wilde y por los decadentistas. Desde el punto de vista del ethos, de la hexis corporal y de la conducta vital, la bohemia se aleja de los valores y del estilo de vida burgueses oponiendo a la seriedad, el utilitarismo, la moral farisaica y la sumisión a las reglas de la comunidad el desapego irónico, el desinterés, el culto a la belleza y un individualismo ferviente; a la vida activa, la previsión racional del futuro, especialmente a través del ahorro, la disciplina, la contención, el puritanismo y la endogamia de clase, la ociosidad y el despilfarro aristocráticos, la excentricidad y la teatralidad, la libertad de costumbres y la transgresión de las barreras de clase en la elección del cónyuge.[3] La figura del «dandy» combina muchas de esas características. Desde el punto de vista estético el arte por el arte, siguiendo al romanticismo, rompe con las reglas de la composición clásica, el respeto de las jerarquías de géneros y temas, el principio de la unidad de la belleza, la verdad y la bondad. Así se asemeja a la literatura realista por otros medios.

3. Véase Seigel (1986); y sobre el caso de Wilde: Foldy (1997).

Flaubert y la «democracia literaria»

Flaubert sintetiza estos dos enfoques (en esto radica la originalidad de su obra). Por un lado, radicaliza la postura objetivista del paradigma científico al optar por un narrador impersonal y por un método de descripción clínica. Rompe así con la convención clásica que subordinaba la literatura a la moral. Por otra parte, su proyecto estético se aparta, por su estilo elaborado, de las novelas realistas que aborrecía —dijo que había empezado esa novela por «odio al realismo» (1980:643)—. Flaubert se esfuerza en parodiarlas, explorando las técnicas descriptivas del realismo *ad absurdum* para describir visiones salidas de la imaginación de Emma, como ha señalado Gérard Genette (1966), cuyos detalles están a menudo desprovistos de toda función diegética y contribuyen a producir un efecto grotesco. Flaubert también rompe con la teoría del «bello ideal» para dotar de tratamiento estético a las figuras mediocres, situadas en la base de la jerarquía social («Escribir bien lo mediocre» [1980:429], señala el 12 de setiembre de 1853 en una carta a Louise Colet). Sin embargo, al tomar en serio a los personajes que en la estética clásica eran tratados de forma cómica debido a su posición social al restaurar su visión del mundo, transgrede las normas de corrección que protegen el orden social. El crítico Armand de Pontmartin ve en ello un síntoma de «democracia literaria» (2022:303–304).[4] En su prefacio a *Germinie Lacerteux*, publicado en 1865, los hermanos Goncourt reivindican el «derecho a la novela» para «lo que llamamos «las clases bajas»», en una época «de sufragio universal, de democracia, de liberalismo» (1990:55).

Esta fue la causa del escándalo que llevó a Flaubert a ser juzgado por *Madame Bovary*. La técnica narrativa objetiva constituyó, junto con el método de descripción realista, el núcleo de la acusación.[5] El ministerio público, representado por Ernest Pinard, reprochó al autor no haber juzgado a su personaje; por otro lado, confundido por la nueva técnica del discurso

4. Jacques Rancière retoma esa noción de «democracia literaria» para calificar el nuevo régimen de identificación del arte de escribir que surge con literatura moderna, rompiendo con el orden clásico de representación que debía ajustarse a jerarquías sociale (2007:11–40, especialmente 20).

5. El juicio se reproduce en Gustave Flaubert (1951), *Œuvres*, t. I, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, pp. 615-683 («Appendice»). Para un análisis más detallado, Gisèle Sapiro (2011:193–326). Véanse también las obras de LaCapra (1982) y Yvan Leclerc (1991:129–222).

indirecto libre, lo acusó de glorificar el adulterio, imputando al autor pasajes en los que el narrador defendía el punto de vista de Emma. En su defensa, Flaubert y su abogado, Senard, esgrimen un argumento realista: el escritor no hace más que reflejar la realidad, no es responsable de esa realidad que está obligado a plasmar con exactitud o, al menos, con verosimilitud (su abogado explica, por ejemplo, que si no hubiera descrito los placeres del adulterio, no podríamos entender su atractivo). Por consiguiente, Flaubert solo se responsabiliza de la forma de su obra: composición, estilo y técnica de descripción. Aunque será absuelto, esta es precisamente la acusación de la fiscalía: narrador impersonal, color lascivo y realismo.

A su vez, Flaubert y los partidarios de la estética realista oponen la verdad a la mentira y a la hipocresía burguesa: la verdad, como la belleza, es moral en sí misma. Es una moral. «La moral del artista está en la fuerza y en la verdad de su pintura», escribió Barbey d'Aurevilly (1863:13). La intervención directa o indirecta del autor para rectificar la representación de la realidad con el fin de demostrar, alabar o condenar es un artificio que distorsiona la verdad y la sinceridad de la obra. «Una verdadera obra de arte no necesita ninguna imputación», escribió Baudelaire sobre *Madame Bovary*. «La lógica de la obra basta para todas las postulaciones morales y es el lector quien debe sacar las conclusiones de la conclusión». Del mismo modo, Flaubert escribirá a George Sand el 6 de febrero de 1876:

> Si el lector no extrae de un libro la moralidad que debería tener, entonces el lector es un imbécil, o el libro es *falso* desde el punto de vista de la precisión. Porque en el momento en que una cosa es Verdadera, es buena. Los libros obscenos solo son inmorales porque carecen de verdad. Así no son las cosas en la vida. (1980:12)

Esta visión realista supone una transferencia de responsabilidad del autor al lector. Sin embargo, choca con el problema del aumento de lectores y el temor a que nuevos lectores no preparados accedan a obras que no transmiten un mensaje unívoco. A la representación de los lectores «inmaduros» —y especialmente de las lectoras—, incapaces de emitir un juicio independiente, los escritores realistas de la siguiente generación opondrán no solo la creencia científica de que el conocimiento es la base de la razón sino

también la idea de que todo ser humano es capaz de discernir y juzgar si se le presenta una imagen veraz de la realidad. El lector es capaz de extraer la «soberbia lección de los hechos», como dice Zola:

> El autor no es un moralista sino un anatomista que se contenta con decir lo que encuentra en el cadáver humano. Los lectores sacarán sus propias conclusiones, si lo desean, buscarán la verdadera moralidad, tratarán de extraer una lección del libro. En cuanto al novelista, se aparta, principalmente por razones artísticas, para dejar a su obra su unidad impersonal, su carácter de acta, escrita para siempre sobre el mármol. Piensa que su propia emoción interferiría con la de sus personajes, que su juicio atenuaría la soberbia lección de los hechos. (1906:275)

La causa de la verdad: de la «literatura de la verdad» al caso Dreyfus

Bajo la Tercera República se aprueban las leyes de 1881 sobre la libertad de prensa, que suponen un importante avance para la libertad de expresión y la autonomía de la literatura. Si bien rinde homenaje a sus escritores, a los que abre su Panteón, la Tercera República sustituye la religión por la ciencia mientras favorece la división del trabajo de los expertos y el proceso de profesionalización, restringiendo el campo de competencia de la literatura a la ficción. Esta diferenciación de los espacios de actividad, que refuerza un proceso iniciado a finales del siglo XVIII con la profesionalización de la ciencia y la constitución de la filosofía como disciplina académica en la universidad de Napoleón, obliga a los escritores a redefinir su posición y su papel en el régimen democrático, sobre todo porque este régimen no siempre es tan tolerante o liberal como parece.

Los escritores deben, ante todo, redefinir su magisterio intelectual en relación con los académicos en un contexto en el que la ciencia accede a una posición hegemónica: funda la nueva moral pública que sustituye las nociones religiosas de bien y mal por las de normal/patológico, sano/enfermo y hace del interés nacional el valor supremo. Las concepciones de

la literatura se redefinen entonces a partir de dos posiciones extremas: por un lado, el recurso a la ciencia como modelo y principio de legitimación (posición desarrollada por los naturalistas); por el otro, el anticientificismo que defiende el idealismo y el espiritualismo y lleva a toda una corriente de opinión a aliarse con la religión, relegada al ámbito privado (incluso antes de la separación de la Iglesia y el Estado de 1905, había quedado excluida por la ley de 1881 de las restricciones a la libertad de expresión). La postura del arte por el arte se situó a igual distancia de las dos, pero queda rápidamente desacreditada.

Zola desarrolla una concepción de la literatura experimental sobre el modelo de la medicina. Sin embargo, los ensayos de la segunda generación de escritores naturalistas son indicativos de su fracaso a la hora de imponer la figura del escritor experimental. En una época en la que los temas tabúes o sagrados (como la sexualidad) se confían a los especialistas que los abordan con los guantes de la jerga científica desposeyendo a los profanos, la literatura, que utiliza el lenguaje común para mostrar estas realidades en la plaza pública, a veces en el lenguaje popular de los medios que observa, se encuentra contaminada por sus objetos impuros. La crítica habla de «literatura pútrida».[6] Los escritores señalados responden invocando a la ciencia y a la búsqueda de la verdad, lo que no siempre es suficiente para exculparlos ante la ley.[7] Según este punto de vista, la ciencia constituye en sí misma una garantía de moralidad. Este trabajo «moral» también se considera «saludable», siguiendo el paradigma médico en vigor para describir el «cuerpo social». Decir la verdad no es solamente un «derecho» sino también un «deber». Es en este desplazamiento del «derecho» al «deber» donde se desarrolla la nueva concepción del papel social del escritor y de su responsabilidad en un sistema democrático. Ello implica una ética y unas cualidades heroicas de valor y sacrificio que Zola encarnará en el caso Dreyfus, precisamente en nombre de la verdad.

Su fracaso a la hora de hacer de la literatura una práctica valorativa no fue la única razón por la que Zola decidió involucrarse en el caso Dreyfus.

6. Título de un artículo sobre el naturalismo firmado por Ferragus (alias Louis Ulbach) publicado en *Le Figaro* el 23 de enero de 1868.

7. Sobre este proceso, véase Leclerc (1991:391–432) y Sapiro, (2011:327–524).

Sin volver a repasar aquí el asunto, recordaremos solamente que Zola lo veía como una extensión de toda su obra, consagrada a la verdad. Se inscribe también en la tradición de Voltaire que, durante el caso Callas, denunció una negación de la justicia. Su compromiso inaugura la nueva forma de intervención de los intelectuales que se lleva a cabo de forma autónoma —es decir, sin responder a una demanda política o religiosa externa— de acuerdo con su ética profesional, en defensa de valores intelectuales universalizados como la verdad o la justicia (Charle, 1990). Se reconoce aquí el ethos democrático.

La literatura como «acto de comunicación»: el compromiso sartreano

El compromiso de Zola servirá de modelo a Sartre en su redefinición de la responsabilidad del escritor durante la Liberación. Según Sartre, la literatura es un acto de comunicación que no encaja en todos los regímenes: está vinculada a la democracia en el sentido de que presupone la libertad del lector (1993). En el contexto de la «depuración de los intelectuales», su teoría de la literatura comprometida desnacionaliza el concepto de responsabilidad vinculándolo a su filosofía de la libertad (Sapiro, 2011:667 y ss.). Como máxima encarnación de la libertad creativa, el escritor debe garantizar la libertad de los demás (Sartre, 1998). Si bien esta concepción está anclada en un ethos democrático, subyace una postura crítica hacia el régimen democrático cuando este no aplica o defiende los principios de libertad e igualdad.

En esa época, el ethos aristocrático fue reivindicado por Los Húsares, posicionados abiertamente en la derecha del campo literario: el desenfado, la ironía, el desapego, la gratuidad y el estilo constituían la postura de estos opositores al moralismo de sus adversarios existencialistas y comunistas. El «novelista de izquierda», según Jacques Laurent (1989), «no olvida los imperativos de su partido cuando tiene que conseguir que una joven se acueste con un joven». Mientras que este último «aspira a escribir como todo el mundo en la medida en que quiere expresar un pensamiento colectivo», el escritor de derecha se preocupa sobre todo por el estilo, el lenguaje y la forma. Jacques Audiberti subraya también las cualidades «aristocráticas» de los

escritores de derecha, su soltura, su fluidez, su «tono elegante y desenfadado, voluntariamente descuidado, en el que se recupera el lenguaje hablado de una buena sociedad altiva y sensata» que contrasta con el «laborioso martilleo, empedrado, herrero, «proletario» de algunos, Michelet, Hugo, Péguy»:

> Esos tienen en una especie de obsesión material y honesta por las frases, cualquiera que sea el aliento que las lleve, esos sugieren la CGT. (...) Esos herreros prosódicos engendraron a Jaurès. Zola llama a su puerta. Muestran constantemente sus brazos, su sudor. (...) Pero Stendhal (...) mientras se pasa la vida escribiendo, da la impresión de que no tiene tiempo para ello, requerido por las citas de los baños a tomar, las pedicuras, los arzobispos. (...) De derecha también Drieu La Rochelle, siempre a punto de cometer una falta de ortografía, por sutil dandismo, por brillante descuido.

Sin embargo, si afirman que se trata del arte por el arte es tanto para desafiar el moralismo de la Resistencia que se impuso durante la Liberación en el campo literario como para ocultar su filiación con la derecha intelectual colaboracionista.[8]

El descrédito de la opción del arte por el arte tras la experiencia de la Ocupación (Sapiro, 1999)[9] solo se disipó con la afirmación del grupo del *nouveau roman*. Este se desmarcó del existencialismo y del realismo socialista.[10] Según Robbe–Grillet, el arte no puede ser un medio al servicio de una causa, aunque sea la Revolución; no debe enseñar ni tener como objetivo la eficacia. Sometida a un criterio externo de apreciación (político o moral), se expone a la rutinización, a la ortodoxia. Para que sea arte, hay que resignarse a su gratuidad. Así, el *nouveau roman* rechaza la herencia humanista que pretende que la literatura sea portadora de una moral positiva. Robbe–Grillet reclama el regreso del «arte por el arte» y concluye: «Restituyamos, pues, a la noción de compromiso el único sentido que puede tener para nosotros. En lugar de tener un carácter político, el compromiso es, para el escritor, la plena conciencia de los problemas actuales de su propia

8. Véase Hewitt (1996). Sobre el mensaje político de las obras de esos pretendidos representantes del arte por el arte, véanse los análisis de Simonin (2008:572–579 y 650–657).

9. Véase Sapiro (1999).

10. Véase Simonin (2000).

lengua» (1961:39). Sin embargo, los escritores del *nouveau roman* firmaron, junto a Sartre, la «Declaración sobre el derecho a la insubordinación en la guerra de Argelia», también conocida como el «Manifiesto de los 121».[11]

Si bien la experiencia de la Ocupación y los retos de la recomposición del campo literario tras la Liberación radicalizaron la oposición entre el arte por el arte y el compromiso asociándola a las opciones políticas de la derecha y de la izquierda, se encuentra más arraigada en las contradicciones de las condiciones impuestas al escritor en un régimen democrático. Sin embargo, la disociación entre literatura y política provocada por el *nouveau roman* acabó imponiéndose en el campo literario francés gracias al «deshielo», al abandono del realismo socialista por parte del PCF y al cuestionamiento del existencialismo a pesar de la nueva ola de politización en la segunda mitad de los años 60 (Gobille, 2005).

La libertad de expresión frente a los derechos del individuo: el juicio de la autoficción

Esta «despolitización» es también el resultado de la relativización del poder de la palabra en relación con el ascenso meteórico de la imagen que ha dado lugar a la liberalización del control de la palabra escrita y al desarrollo de una política pública de apoyo al libro y la lectura. Por un lado, la libertad de expresión, antaño limitada por el interés nacional, ahora solo está limitada por los derechos individuales y la protección de los grupos vulnerables, lo que, sin embargo, plantea una serie de problemas a los escritores contemporáneos, como veremos. Por otro lado, la lectura se constituye como una categoría de intervención pública que justifica una política de apoyo a editores, bibliotecarios y libreros. Comencemos por esta última cuestión.

Aunque la existencia de una política de apoyo estatal a los escritores y artistas necesitados se remonta al Antiguo Régimen, esta se ha redefinido en el régimen democrático para «corregir» o «reequilibrar» los efectos de la lógica de mercado. Fundada en 1930, al mismo tiempo que la Caisse des sciences, la Caisse des lettres estaba destinada a recibir donaciones. Pero

11. Véase Simonin (1996).

mientras la Caisse des sciences, precursora del Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), atrajo muchos fondos, la Caisse des lettres cerró pronto (Sapiro, 2004). Solo se reactivó en 1957 y en 1973 sus misiones se reorganizaron con el nombre de Centre national des lettres para convertirse en el Centre national du livre en 1992 (Sapiro y Gobille, 2006). Ausentes antes de la guerra, los editores, intermediarios culturales claves, están representados desde la posguerra y, a partir de 1973, captan la mayor parte de las ayudas como condición para mantener un polo de producción restringido (a la par de la reducción de las ayudas concedidas directamente a los escritores). Esta cuasi monopolización del papel de guardianes del campo literario por parte de los editores (en detrimento de la prensa y de los editores de revistas) caracteriza, junto con la liberalización de la imprenta, la condición de la literatura contemporánea.

Principio democrático por excelencia, la libertad de expresión no está exenta de límites. Por un lado, está limitada por el derecho de prensa, con la ley de 1881 todavía en vigor, así como por los decretos y leyes añadidos desde entonces, en particular el decreto Marchandeau de 1939 que reprime la incitación al odio racial y la ley de 1949 sobre la protección de la juventud que permite prohibir cualquier obra en su nombre.[12] En 2002, la novela de Nicolas Jones–Gorlin, *Rose bonbon*, publicada por Gallimard, fue amenazada por una prohibición porque contaba la historia de un pederasta en primera persona (aunque la historia recurre al *mise en abyme* al final del libro como si fuera el testimonio recogido por un periodista). En 2005 se presentaron cargos por provocación al odio racial y religioso, injuria pública de carácter racial, ofensa a la dignidad humana y difusión de un mensaje pornográfico susceptible de ser visto por menores contra Éric Bénier–Burckel, autor de *Pogrom*, una novela en la que el protagonista, que habla en primera persona, es antisemita; los cargos también comprendieron a Flammarion, la editorial. En el primer caso, el Ministerio del Interior reconoció que la novela no exaltaba la pederastia y autorizó su publicación mediante un acuerdo con el editor: el libro se publicó envuelto en celofán con un aviso en el que se afirmaba que se trataba de una obra de ficción sin ninguna relación con

12. Sobre la cuestión legislativa, véase especialmente Poulain (en Fouche, 1998), y Crépin y Groensteen (1999). Y también Sapiro (2011).

personajes reales y que correspondía «al lector formarse su propia opinión sobre este libro, aconsejar o desaconsejar su lectura, amarlo u odiarlo, con total libertad». Asimismo, en el segundo caso, que dio lugar a la absolución de la acusación, el Tribunal estableció una diferencia entre la apología y la representación al considerar que «la creación artística requiere de una mayor libertad para el autor, que puede expresarse tanto sobre temas consentidos como sobre temas que ofenden, chocan o preocupan».[13]

La libertad de expresión también está limitada en los casos de difamación. Por este motivo, Jean–Marie Le Pen demandó a Mathieu Lindon, autor de la novela *Le Procès de Jean–Marie Le Pen* (1998), y a su editor, Paul Otchakovski–Laurens. En la novela, unos activistas antirracistas —personajes ficticios— equiparan a Jean–Marie Le Pen con el «líder de una banda de asesinos» y con un «vampiro» que se alimenta de «la sangre de sus votantes» y lo culpan de un asesinato —también ficticio— cometido por un activista. El autor y su editor fueron condenados dos veces en este caso, en 1999 por el Tribunal de Gran Instancia de París, y en 2007 por el Tribunal Europeo de Derechos Humanos al que habían recurrido cinco años antes.

En definitiva, si se comparan los tres casos —por lo demás muy diferentes— desde el punto de vista del estatus conferido a la ficción, la dimensión ficcional invocada por la defensa solo bastó para proteger a los acusados de la acusación de antisemitismo e incitación al odio racial en nombre de la distinción entre autor y personaje (incluso en una novela en primera persona), por un lado, y entre apología y representación, por el otro. Estas distinciones, si bien fundamentan la autorización de la publicación de *Rose bonbon*, no parecen disminuir sus supuestos efectos potencialmente perjudiciales para los jóvenes. En cambio, no se reconoció la validez de las distinciones entre autor y personaje y entre posición y representación en el caso de difamación, a pesar de la opinión disidente de cuatro jueces del Tribunal Europeo que consideraron que el Tribunal no había tenido suficientemente en cuenta el hecho de que se trataba de una novela.

La protección de la reputación de las personas, e incluso de las instituciones, también prevaleció sobre la libertad de expresión en el caso de la

13. Citado en Agnès Tricoire, «Quand la fiction exclut le délit», comentario del TGI de París, sala 17. 16/11/2006, caso:MP c/ Bénier–Bürckel, *Légipresse*, n° 240, abril de 2007, p. 7.

sentencia de 1995 contra Camille Laurens y su editorial, POL, por el relato de la muerte de su hijo unas horas después de su nacimiento como resultado de un error médico: los nombres del médico y de la clínica tuvieron que sustituirse por iniciales falsas. No hay nada de ficción en esta narración que lleva el nombre de pila del niño, *Philippe*. Desde ese libro, Laurens ha abandonado la ficción por la autoficción y el nombre de su hijo Philippe aparece en sus escritos como marcador de verdad. Aquí no es la ficción sino la verdad lo que se ha censurado.

La libertad de expresión puede entrar en conflicto con otros principios democráticos como el respeto a la intimidad, un derecho del individuo (Artículo 9 del Código Civil). Varios casos recientes han caído en este terreno. El exmarido de Camille Laurens la demandó por invasión de la intimidad tras la publicación en 2003 de *L'Amour, roman* (POL), acerca de su separación. No tuvo éxito ya que el Tribunal de Primera Instancia de París consideró que «Camille Laurens no había atentado contra la vida privada de su marido» y que el uso de nombres de pila reales no era suficiente «para eliminar de esta obra el carácter ficticio que confiere a toda obra de arte su dimensión estética, por supuesto necesariamente tomada de la experiencia del autor, pero también pasada por el prisma deformador de la memoria y, en materia literaria, de la escritura».[14] Por el contrario, Christine Angot y su editorial Flammarion fueron condenados en mayo de 2013 por «graves violaciones del respeto debido a la vida privada de Élise Bidoit» en la novela *Les Petits*. Estas vulneraciones, dice la sentencia, «pueden ser tanto menos justificadas y son particularmente perjudiciales cuanto que constituyen el soporte de la representación maniquea de un personaje manipulador» y estipula que «dicha representación no puede desvincularse del interés personal de Christine Angot que mantiene una relación sentimental con el antiguo compañero de la demandante» (Robert–Diard, 2013).

En estos casos no se puede invocar la ficcionalidad como defensa ya que se reivindica la veracidad del enunciado aunque los argumentos movilizados por ambas partes ponen de manifiesto la capacidad o no de metamorfosear la experiencia a través del trabajo de escritura y estilización para alcanzar un nivel de generalidad y ejemplaridad que trasciende la experiencia

14. Citado en Marie Audran, «Sa vie est un roman», *Le Point*, 11 de abril de 2003.

individual, capacidad que fue reconocida en el caso de Camille Laurens y no en el de Christine Angot. De manera significativa, en el caso Angot, los jueces insistieron en que los demandantes por vulneración de la privacidad solo podían interferir en la libertad creativa si dicha vulneración era de «especial gravedad», lo que refleja su deseo de alcanzar un compromiso entre estos dos principios democráticos y, presumiblemente, de evitar que la decisión sentara un precedente para todos los casos similares. La sentencia precisa así que, en el caso de Angot, «el autor no puede pretender útilmente haber transformado a esta persona real en un personaje que expresa «una verdad» que solo le pertenece como fruto de su «trabajo de escritura»; esta representación, ciertamente imaginaria, aparece en los numerosos elementos de la realidad de la vida privada de Élise Bidoit puestos a disposición del público». Por lo tanto, la ficcionalización no es, en sí misma, una condición necesaria ni suficiente para eludir la ley que protege la vida privada.

En estos dos casos influyó otro elemento. Mientras que el abogado de Camille Laurens, Roland Rappaport, pudo demostrar que el exmarido de su clienta había aceptado previamente ser nombrado en las obras de su mujer e incluso había aparecido como tal en los medios de comunicación, Élise Bidoit ya había emprendido acciones legales contra Christine Angot en 2009 por su anterior libro, *Le marché des amants* (habiéndose llegado a un acuerdo para indemnizar a la demandante). El caso fue, por esto, juzgado como una reincidencia (Ferrand, 2013).

Estos casos muestran tanto lo que justifica los derechos reconocidos a la ficción y a la creación en un sistema democrático como lo que permite limitarlos. Al igual que en los regímenes con censura o con férreo control de la palabra impresa (la Restauración o el régimen de Vichy), la ficción puede ser una forma de eludir las restricciones a la libertad de expresión pero estas restricciones tienen que ver menos con el orden moral, social o político que con los derechos de las personas y de su reputación o con los de aquellos considerados vulnerables, especialmente los jóvenes. Como en el pasado, los derechos de creación y el ethos del escritor que obedece a los imperativos de su arte son invocados frente a lo que constituye la ley y es calificado por los jueces como ataque a la sociedad o a los individuos.

La defensa de estos derechos oscila entre la cuestión del límite de la libertad de expresión y la promoción de los derechos particulares de creación,

lo que plantea la cuestión de la definición de la obra.[15] Aunque la subordinación de la literatura al derecho común puede parecer lo más coherente con las exigencias democráticas, la idea de un derecho a la creación no puede equipararse a un simple avatar del ethos aristocrático.

Por un lado, en la legislación republicana existen casos de exenciones a las restricciones a la libertad de expresión por interés público, especialmente en el caso de la literatura médica. Estas exenciones fueron invocadas por el abogado general Jean Boucheron en el recurso de Jean–Jacques Pauvert, editor de las obras completas del Marqués de Sade. El fiscal pidió «franqueza literaria» para los escritores, al igual que para la ciencia, en nombre de la libertad de la literatura y del arte y de su «contribución al conocimiento de hombre»:

> El escritor que no es médico ni psiquiatra, que no pretende ser filósofo ni sociólogo y que solo pretende ser «novelista», afirma que como novelista tiene derecho a tratar las aberraciones del hombre en forma de novela, porque tiene derecho a hacer su contribución al conocimiento del hombre, a revelar el hombre a sí mismo...[16]

Haciéndose eco del proyecto zoliano, este alegato da fe de la autonomía conquistada por el mundo de las letras en un régimen democrático, aunque la sentencia no la valide, al no reconocer ninguna inmunidad a los escritores cuyo trabajo está destinado a un amplio público a diferencia del trabajo de los médicos y psiquiatras, destinado a un círculo restringido de investigadores y estudiantes.[17]

Por otro lado, desde principios del siglo xx, una serie de escritores y artistas unidos en la Liga por la libertad del arte luchó por el reconocimiento de la distinción entre arte y pornografía. En nombre de esta distinción se llevó a cabo la defensa de los escritores procesados por ofensa a la moral hasta la década de 1970. Esta reivindicación obtuvo el reconocimiento oficial

15. Véase en particular Tricoire (2011), y los trabajos del Observatorio por la libertad de creación en el seno de la Liga de los derechos del hombre.

16. Extractos del requisitorio citados por Simonin (2008:667–668, y también 658–669).

17. El juzgado reitera la condena de las obras de Sade por obscenidad y confirma la sentencia contra Pauvert pero ordena el traslado de las obras prohibidas a la Bibliothèque nationale por su calidad literaria según una disposición de la ley de 29 de julio de 1939. Sentencia reproducida en Pauvert (1994).

con el decreto–ley del 29 de julio de 1939 relativo a la familia francesa y a la natalidad que trata (en el capítulo de la «protección de la raza») de los delitos contra las buenas costumbres. El decreto, que también otorga a las ligas de la moral el derecho a interponer acciones civiles, instituye una comisión especial para los libros que debe ser consultada antes de cualquier proceso. En esa comisión está representada la Société des gens de lettres junto con el portavoz de las asociaciones en defensa de la moral y las asociaciones en defensa de las familias numerosas. Irónicamente, fue por consejo del representante de dicha comisión, en ese entonces Guy Chastel, por el que se inició el procedimiento contra *Trópico de Cáncer* y *Trópico de Capricornio* de Henry Miller en 1946: Chastel consideraba que ambas obras mostraban «la más baja y ofensiva pornografía en un lenguaje deliberadamente sucio». No obstante, el hecho es que el estatus especial de la obra literaria está reconocido por la ley.

El enfrentamiento con los poderes que pretendían subordinar la literatura a condicionantes extraliterarios (moral pública, utilidad social, rentabilidad) llevó a los escritores a afirmar su autonomía a través de dos posturas contrapuestas que tienen en común el rechazo a las definiciones heterónomas de su responsabilidad: el arte por el arte y el compromiso. Mientras que el arte por el arte afirma una ruptura con el público no iniciado en un modo de vida aristocrático y reclama una moral separada para el arte, el compromiso, más cercano al ethos democrático, plantea la cuestión de la relación entre el arte y la ideología que amenaza constantemente su autonomía y su pretensión de orientar a la opinión pública. Si la tendencia del arte por el arte triunfó en la fase de autonomización de la literatura, su marginación en la era de la práctica científica condujo a una reafirmación del papel del escritor en un régimen democrático. El profetismo literario, que floreció durante la Tercera y la Cuarta República, decayó durante la Quinta, a partir de los años 70, ante la nueva división del trabajo de los expertos con la institucionalización de las ciencias humanas y sociales. La pretensión de contar la verdad se ha estrechado en torno a la experiencia individual con el auge del género de la autoficción alineado con el género autobiográfico en su dimensión reflexiva pero separado de este por la búsqueda de una forma de ejemplaridad y cercano al testimonio que pretende contribuir a la creación de la memoria colectiva (Sapiro, 2013). Pero tanto la ficción

como la autoficción continúan, con mayor o menor éxito, explorando los límites de lo decible en un régimen democrático, al tiempo que revelan el funcionamiento oculto de la acción humana y las tensiones entre el individuo y la sociedad.

Referencias

Barbey d'Aurevilly, Jules (1866). Préface à la nouvelle édition. En *Une vieille maîtresse* (p. 13) [1851]. Achille Faure.

Baudelaire, Charles (1975). L'Artiste du 18 octobre 1857. Reproducido en Charles Baudelaire, En *Œuvres complètes* (pp. 81–82). Tomo II. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Bourdieu, Pierre (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Seuil.

Bourdieu, Pierre (2000). *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Seuil.

Cassagne, Albert (1997). *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Champ Vallon.

Charle, Christophe (1990). *Naissance des «intellectuels», 1880–1900*. Minuit.

Crépin, Thierry y Groensteen, Thierry (Dir.) (1999). *On tue à chaque page! La loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*. Éditions du Temps.

Dubois, Jacques (2000). *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*. Seuil.

Ferrand, Christine (2013, 27 de mayo). L'autofiction en procès. *Livres–Hebdo*. AFP, Christine Angot a–t–elle «pillé» la vie privée d'Élise Bidoit? *Le Point*. http://www.lepoint.fr/culture/christine-angot-condamnee-pour-atteinte-a-la-vie-privee-27-05-2013-1672791_3.php

Flaubert, Gustave (1951). *Œuvres*. Tomo 1. Gallimard, «Appendice». Bibliothèque de la Pléiade.

Flaubert, Gustave (1980). Carta del 30 de octubre de 1856 a Edma Roger des Genettes. En *Correspondance* (p. 643). Tomo II. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Foldy, Michael S. (1997). *The Trials of Oscar Wilde. Deviance, Morality, and Late–Victorian Society*. Yale UP.

Gautier, Théophile (1834). *Préface de Mademoiselle de Maupin*. Garnier/Flammarion.

Genette, Gérard (1966). Silences de Flaubert. En *Figures* (pp. 223–243). Seuil.

Gide, André (1996). *Journal*. Tomo 1. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Gobille, Boris (2005). Les mobilisations de l'avant–garde littéraire française en mai 1968. Capital politique, capital littéraire et conjoncture de crise. *Actes de la recherche en sciences sociale*s, (158), 30–53.

Goncourt, Edmond y Goncourt, Jules de Goncourt (1990). Préface à la première édition. En *Germinie Lacerteux* (p. 55). Flammarion.

Hewitt, Nicholas (1996). *Literature and the right in postwar France. The Story of the «Hussards»*. Berg.

LaCapra, Dominick (1982). «*Madame Bovary*» *on Trial*. Cornell University Press.

Laurent, Jacques (1989). Existe–t–il un style littéraire de droite? *La parisienne*, junio de 1955, recogido en *Les années 50* (pp. 143 y 148). La Manufacture.

Leclerc, Yvan (1991). *Crimes écrits. La Littérature en procès au XIXe siècle*. Plon.

Lyon–Caen, Judith (2006). *La Lecture et la Vie. Les Usages du roman au temps de Balzac*. Tallandier.

Pauvert, Jean–Jacques (1994). L'affaire Sade. En *Nouveaux (en moins nouveaux) visages de la censure* (pp. 141–142). Les Belles Letres.

Pontmartin, Armand de (2022). Le roman bourgeois et le roman démocrate. MM. Edmond About et Gustave Flaubert. En *Le Correspondant* (pp. 303–304). Junio de 1857. https://doi.org/10.4000/flaubert.4583

Poulain, Martine (1998). La censure. En Pascal Fouché, *L'Édition française depuis 1945* (pp. 556–593). Éditions du Cercle de la Librairie.

Rancière, Jacques (2007). *Politique de la littérature*. Galilée.

Robbe–Grillet, Alain (1961). *Pour un nouveau roman*. Minuit.

Robert–Diard, Pascale (2013, 28 de mayo). Le jugement qui condamne Christine Angot pour atteinte à la vie privée. *Le Monde, Blogs, Chroniques judiciaire*. http://prdchroniques.blog.lemonde.fr/2013/05/28/christine-angot-condamnee-a-40-000-euros-de-dommages-et-interets-pour-atteinte-a-la-vie-privee/

Sainte–Beuve, Charles–Augustin (1839). De la littérature industrielle. *Revue des deux mondes*, 1 septiembre de 1839, 675–691.

Sapiro, Gisèle (1999). *La guerre des écrivains (1940–1953)*. Fayard.

Sapiro, Gisèle (2004). Entre individualisme et corporatisme: les écrivains dans la première moitié du XXe siècle. En Steven Kaplan y Philippe Minard (Dir.), *La France malade du corporatisme?* (pp. 279–314). Belin.

Sapiro, Gisèle (2011). *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France XIXe–XXIe siècles*. Seuil.

Sapiro, Gisèle (2013). Autofiction, between Introspection and Testimony. En Tom Bishop, Coralie Girard y Lise Landeau (Eds.), *Autofiction. Literature in France today* (pp. 166–180). Publication of the Center for French Civilization and Culture.

Sapiro Gisèle y Gobille, Boris (2006). Propriétaires ou travailleurs intellectuels? Les écrivains français en quête de statut. *Le Mouvement social,* (214), 119–145.

Sartre, Jean–Paul (1948). *Qu'est-ce que la littérature?*. Gallimard, 1993.

Sartre, Jean–Paul (1998). *La responsabilité de l'écrivain*. Verdier.

Schaeffer, Jean–Marie (1999). *Pourquoi la fiction?* Seuil.

Seigel, Jerrold (1986). *Paris–Bohême, 1830–1930*. Gallimard.

Simonin, Anne (1996). La littérature saisie par l'histoire: Nouveau Roman et guerre d'Algérie aux Éditions de Minuit. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, (111/112), 59–76.

Simonin, Anne (2000). La mise à l'épreuve du Nouveau Roman. 650 fiches de lecture d'Alain Robbe–Grillet. *Annales Histoire, Sciences humaines*, (2), 415–438.

Simonin, Anne (2008). *Le Déshonneur dans la République. Une histoire de l'indignité, 1791–1958*. Grasset.

Tocqueville, Alexis de (1981). *De la Démocratie en Amériqu*e. Tomo 2 [1840]. Flammarion.

Tricoire, Agnès (2011). *Petit traité de la liberté de création*. La Découverte.

Zola, Emile (1906). *Les romanciers naturalistes* [1890]. *Œuvres complètes*. Fasquelle.

Traducción de
Analía Gerbaudo y
Santiago Venturini

¿El campo es nacional? La teoría de la diferenciación social a través del prisma de la historia global

La noción de campo va más allá del historicismo
sin caer en el esencialismo.

PIERRE BOURDIEU, Seminario Campo: tipología y límites,
11 de mayo de 1973

La crítica al «nacionalismo metodológico» (Wimmer y Schiller, 2003) y el desarrollo de enfoques transnacionales cuestionaron la pertinencia del Estado–nación como unidad de investigación. Es más, numerosos fenómenos y evoluciones que se observan en el seno de los Estados–nación son producto de interacciones con otras sociedades y es posible constatar que la existencia de elementos similares en diferentes culturas es con frecuencia el producto de la circulación de modelos e intercambios más que la consecuencia de causas comparables (cuando no se trata de una herencia común). Este cambio de perspectiva de lo nacional a lo transnacional, ¿afecta en alguna medida al concepto de «campo»? Esta es la pregunta que se plantea esta reflexión, de carácter provisorio.[1]

Aunque el concepto de campo haya sido empleado, por lo general, en un marco nacional, al punto que varios investigadores que abordan objetos

1. Agradezco a Jérôme Bourdieu, Christophe Charle, Johan Heilbron, Julien Duval y Franck Poupeau sus muy útiles señalamientos para esta reflexión.

transnacionales o internacionales renunciaron a utilizarlo optando por el menos restrictivo de «espacio», en ninguna parte de su obra Pierre Bourdieu afirma que los campos estén necesariamente circunscriptos al perímetro del Estado–nación. «Campo» es un concepto abstracto que permite la autonomización metodológica de un espacio de actividad definido de manera relacional (según principios de oposición estructural que delinean una topografía de posiciones en función de la distribución del capital específico) y dinámica (estas posiciones cambian en función de luchas internas al campo que imponen una temporalidad propia) siempre y cuando esto se justifique por razones sociohistóricas.

Las fronteras de los campos están relacionadas con las fronteras geográficas y la división del trabajo. Pero estas fronteras no están dadas: cambian con el tiempo y son constantemente puestas en cuestión. Por lo tanto, es el investigador quien debe construirlas, como lo explica Bourdieu en sus seminarios sobre el campo:

> La cuestión de los límites geográficos de un mercado puede ser pertinente para algunos mercados pero no para otros. Tomemos el mercado matrimonial: la probabilidad de que una chica de Haute–Savoie nacida a más de 2000 metros de altura se case con un parisino es Σ. La cuestión de los límites geográficos de un mercado puede ser pertinente: en ocasiones las fronteras teóricas de un campo se definen en términos de límites geográficos. Es el caso particular de un campo donde el límite en sentido matemático es una frontera en el sentido geográfico y político: hay un lugar donde esto se detiene y donde ya no hay matrimonio (aislamiento). Tomemos el problema de la difusión de las obras culturales: cosas alejadas en el espacio geográfico pueden estar próximas en el espacio pertinente del campo. Por ejemplo, en 1945 la filosofía alemana estaba próxima de París y Harvard estaba muy lejos; en 1973, la filosofía alemana se alejó y Harvard se aproximó (todos estos ejemplos tienen por objetivo rebatir la mentalidad realista). (1972–1975:19)

Este artículo se propone releer la teoría de los campos desde una perspectiva socio–histórica de larga y mediana duración. Después de abordar el proceso de diferenciación de los campos, se examinará el fenómeno de nacionalización y el rol del Estado en la formación de los mismos, así como las

modalidades y estrategias de internacionalización o transnacionalización, las tensiones entre fronteras estatales, de mercado y de campos además de los indicadores de emergencia de campos transnacionales. La mirada se centrará en los campos de producción cultural (en especial, el campo literario que presenta la particularidad de ser, a la vez, muy «nacional» y muy «internacional») y en el campo científico (a través del caso de las ciencias humanas y sociales que se debaten, también, entre un anclaje «nacional» y un grado variable de «internacionalización»). Finalmente, se volverá sobre el problema del comparatismo cuestionado por los defensores de una historia «global», cruzada (*entangled*) o «conectada» por su efecto de reificación de las fronteras nacionales y su ocultamiento de fenómenos de circulación, intercambios y transferencias.[2]

La diferenciación de los espacios sociales

La emergencia de campos relativamente autónomos está ligada a dos procesos estrechamente relacionados definidos respectivamente por Émile Durkheim y Max Weber: la división social del trabajo y la diferenciación de las actividades sociales. Sin embargo, este doble proceso no tiene nada de inevitable ni de mecánico. La autonomización de un dominio de actividad es resultado, en general, de la lucha llevada adelante por un grupo de especialistas (por ejemplo, los juristas) para obtener el reconocimiento social de su autoridad y de su competencia sobre el dominio en cuestión estableciendo una separación entre profesionales y legos (por ejemplo, entre clérigos y laicos). La teoría de los campos adhiere en este aspecto al análisis weberiano al que sistematiza y del que extrae consecuencias metodológicas como la posibilidad de autonomizar —de manera siempre relativa— un campo como objeto de estudio. Pero la autonomía también puede resultar de las luchas de intereses y del propio proceso de diferenciación que despoja a ciertos grupos de sus dominios de competencia.[3]

2. Para una síntesis de estos debates, ver Zimmermann y Werner (2003:736).
3. Es el caso, por ejemplo, de los hombres de letras del siglo XIX (Sapiro, 2011).

Los campos más autónomos son aquellos que han establecido sus propias reglas y su interés específico, liberados de restricciones religiosas, políticas y económicas. De hecho, la religión, la política y la economía constituyeron —y constituyen aún, en el caso de las dos últimas— los campos dominantes, de acuerdo con la posición social de sus agentes. Dotados de reglas propias, compiten entre sí para someter a otros dominios de actividad a sus principios. Durante mucho tiempo el interés religioso sometió a los intereses intelectuales, políticos y económicos ya que la autonomización de los campos político y económico fue más tardía.[4] Si los momentos revolucionarios tuvieron por efecto autonomizar las apuestas políticas subordinando las otras, tal como sucedió durante la Revolución francesa o la bolchevique, la perpetuación de un campo político está ligada al parlamentarismo que institucionaliza la competencia por la conquista de votos y el acceso al poder estableciendo una separación entre profesionales y legos (Bourdieu, 2000a).[5] Este juego contribuye a la clausura de los espacios nacionales sobre la que se volverá más adelante. El campo económico conquistó su autonomía respecto de los campos político y religioso no solo a través de la imposición de la ley del mercado y de la libre competencia, sino también a través de la pretensión de hacer de la economía una ciencia de gobierno a partir del siglo XVIII (Skornicki, 2011).[6] La lucha por el liberalismo económico estuvo estrechamente relacionada con la lucha por el liberalismo político (aunque no necesariamente vinculadas). En los regímenes autoritarios el campo económico está, en gran medida, subordinado al poder político. En los Estados que optaron por una economía de mercado, el grado de regulación experimentó fuertes variaciones, desde el reconocimiento de derechos sociales hasta la organización de la competencia y la política de desregulación que da cuenta de la inversión de la relación de fuerza entre campo político y campo económico (sin que esta evolución sea lineal ni armónica de un país al otro). El *New Public Management* subordinó el Estado mismo a los

4. Sobre el campo religioso, ver Bourdieu (1971a, 1971b).

5. Sobre el proceso de profesionalización de los políticos, ver Weber (1959); sobre el caso francés, ver Offerlé (1999:37–68); y para una síntesis de los trabajos sobre el campo político desde una perspectiva sociohistórica, ver Dulong (2010).

6. Sobre el campo de los economistas y su rol social durante la segunda mitad del siglo XX, ver Lebaron (2000).

criterios de racionalidad económica (a través de «indicadores de rendimiento»),[7] en contra del principio de desinterés que subyace a la noción de servicio público (Bourdieu, 2012).

La lucha por la autonomía está liderada por instancias que pretenden encarnar el interés específico. El grado de centralización del campo varía en función de la aptitud de una institución para monopolizar el poder en su interior (como por ejemplo, la Iglesia católica romana). Cuando una institución alcanza un alto grado de monopolio en un campo se hablará de «cuerpos» más que de «campo»: «hay un cuerpo cuando un conjunto de individuos es relativamente homogéneo desde el punto de vista de los principios de diferenciación dominantes en el universo social considerado y está unido por una solidaridad basada en la participación común en el mismo capital simbólico» (Bourdieu, 1999:11; 1985a:73). Apoyándose en *Les Deux Corps du roi* de Ernst Kantorowicz, Pierre Bourdieu reenvía en este punto a la reflexión de los canonistas medievales (los teólogos del derecho de la Iglesia) sobre la noción de *Corporatio* traducida también como *Universitas*. El cierre del reclutamiento por concurso, *numerus clausus*, etc., es una modalidad de control de acceso al campo susceptible de conducir a su transformación en cuerpo. Bourdieu da el ejemplo de la formación de un cuerpo de filósofos profesionales bajo la Tercera República a partir del estudio de Jean–Louis Fabiani (1988).

Sin embargo, no es común que el reclutamiento social de un campo sea tan homogéneo y las diferencias de estatus (o de cuerpos, en el campo administrativo) generan, a menudo, principios de oposición estructural.[8] En comparación con la sociología de las profesiones, la ventaja de la teoría de los campos es que considera que las actividades, incluso cuando alcanzaron cierto nivel de autonomía, continúan siendo relativamente heterónomas (por ejemplo, las relaciones de clase) y más o menos heterogéneas. Esta heterogeneidad puede deberse a las condiciones de trabajo y de estatus (por

7. En Francia, estos indicadores provienen del campo económico (vía las grandes consultoras y las trayectorias escolares y profesionales de los altos funcionarios: formación en la gestión, paso del sector público al privado, etc.) y son aplicados por el Ministerio de Finanzas que desde 2001 orienta a los demás ministerios, en particular, el de la Función Pública. Sobre el establecimiento del *New Public Management* en Francia, ver el número especial dirigido por Odile Henry y Frédéric Pierru (2012).

8. Por ejemplo, la profesión de ingeniero–consultor en Francia se estructuró alrededor de la oposición entre ingenieros provenientes de los grandes cuerpos del Estado y aquellos provenientes de las escuelas de ingeniería (Henry, 2013).

ejemplo, los estatus de trabajador independiente, asalariado o funcionario que pueden coexistir en un mismo dominio de actividad [Sapiro, 2006:324]) o al reclutamiento social (factores como el origen social o la formación pueden oponer, por ejemplo, a los graduados de las *grandes écoles* o de Oxbridge a los demás). En tales divisiones subyacen, a menudo, las relaciones de fuerza que estructuran los campos y las luchas internas que están en el origen de sus transformaciones aun si, a medida que progresa la autonomía del campo, los principios de división entre fuerzas autónomas y heterónomas están cada vez menos vinculados a propiedades sociales y cada vez más a la distribución del capital simbólico específico.

Las relaciones de dependencia y de cruce entre campos así como las alianzas establecidas con fuerzas externas para afirmar su autonomía o, por el contrario, reforzar su subordinación son, junto con las luchas internas, los principales factores de su evolución que no tiene nada de teleológica ni de lineal. El Estado tiene el poder de arbitrar las relaciones de fuerza entre grupos en competencia, como ocurrió en Francia, en el siglo XVII, con los escritores frente al cuerpo de universitarios controlado por la Iglesia (en especial con la oficialización de la Academia francesa [Viala, 1985])[9] o con los médicos frente al clero en el siglo siguiente[10]—arbitraje que consolidó, a su vez, el poder de la monarquía absoluta frente a la Iglesia—).

Después de la herejía interior de la Reforma, en Francia y a partir del siglo XVII, la autoridad de la Iglesia católica fue desafiada desde el exterior por la monarquía absoluta. En el siglo XIX la Iglesia romana intentó reafirmar su poder transnacional contra el auge de las identidades nacionales y de los Estados–nación.

La competencia por la hegemonía entre el Estado y la Iglesia se manifestó, en particular, en la lucha por el monopolio de la educación[11] que tomó en Francia una forma extrema durante la política de descristianización en la fase

9. Christian Jouhaud (2000) señala la paradoja según la cual la autonomización del campo literario pasó por una dependencia reforzada del Estado.

10. Como lo ha mostrado la historiadora americana Jan Goldstein (1984), la noción de «contagio moral» permite a los médicos interferir sobre el dominio del espíritu, monopolizado hasta entonces por el clero, demostrando su aptitud para contribuir al mantenimiento del orden social en los casos de epidemias «morales» (las olas de suicidios, por ejemplo), crisis de convulsión colectiva (como la suscitada por el fallecimiento del jansenista François de París en 1727) y disturbios políticos.

11. Sobre la educación como apuesta mayor en la formación de los Estados modernos, ver Gellner (1989).

radical de la Revolución y sobre todo en las primeras décadas de la Tercera República hasta la ley de Separación (escuela laica, educación primaria obligatoria, enseñanza no religiosa para las niñas hasta entonces formadas, en gran medida, en instituciones religiosas, prohibición de la enseñanza impartida por congregaciones no autorizadas, privatización de la religión excluida de los dominios protegidos por el Estado en de 1881, etc.). Esta lucha subyace al proceso de nacionalización que se generalizó durante el siglo XIX.

La nacionalización y el rol del Estado en la formación de los campos

Desde comienzos del siglo XIX, el Estado–nación se volvió el marco de referencia relevante para estudiar los procesos de diferenciación de los campos cuando el nacionalismo devino el principio de cohesión que suplantó a la religión para formar entidades abstractas basadas en el territorio. Aunque se nutrían de tradiciones populares locales revisitadas y «folklorizadas» (a la manera de Béla Bartók que introdujo melodías folklóricas en obras musicales eruditas), la construcción de identidades nacionales se llevó a cabo a través de un proceso transnacional de circulación de modelos de un país al otro (Thiesse, 1999): los elementos que las conformaban incluían la lengua, la literatura, obras pictóricas y musicales típicas, entre otras. Esta construcción permitió que las culturas dominadas se autonomizaran de las culturas dominantes (en particular, de la cultura francesa) y dio lugar a la formación de un espacio internacional de competencia entre Estados–naciones definidos sobre una base a la vez cultural (nacional) y territorial, en principio, a escala europea, luego, a escala mundial.[12] Los Estados tuvieron un rol significativo en esta competencia al implementar medidas proteccionistas para las empresas nacionales y las profesiones organizadas y al fomentar la producción cultural nacional a través de políticas de apoyo a la creación y la difusión en el extranjero (durante el período de entreguerras,

12. Sobre la formación de los campos literarios nacionales, ver Casanova (1999, 2011); sobre la nacionalización del campo musical, ver Fulcher (2005).

por ejemplo, el gobierno fascista apoyó activamente la exportación de literatura italiana para lograr igualar a Francia y Alemania).

Sin embargo, mientras que regiones enteras del mundo se mantendrán alejadas de este proceso, estos territorios que imponían barreras jurídicas y aduaneras no demarcaban fronteras impermeables. Por un lado, la diferenciación de los campos de producción cultural nacionales en Europa se basó en una cultura común, la clásica, y en modelos importados de las culturas dominantes. De este modo, la literatura en hebreo moderno producida en Palestina durante la primera mitad del siglo xx tomó sus modelos de la literatura rusa y los préstamos de la literatura francesa ingresaron, en gran medida, a través de traducciones rusas (Even–Zohar, 1990). Por el otro, las lógicas de expansión de los mercados, las ambiciones hegemónicas y el colonialismo son tres factores de formación de espacios de circulación y de intercambios que desbordan los territorios nacionales.

Si el colonialismo mantuvo a poblaciones en estado de privación de representación política autónoma, su dimensión cultural (que comprendía la educación, el aprendizaje de la lengua del colonizador, la escolarización) contribuiría a ampliar las fronteras nacionales de los campos en una doble dirección: por un lado, la expansión del mercado de bienes culturales hacia esos territorios que se convirtieron en oportunidades para los productos de la nación colonizadora (por ejemplo, los libros); por el otro, la formación de una élite de productores culturales en los países colonizados. Un hecho significativo es que la lucha por la independencia tomó en muchos lugares una forma nacional que no fue la única opción. Por ejemplo, el panarabismo o el panafricanismo, al igual que el panamericanismo en América Latina, se presentaban como una alternativa; la «negritud» como condición social ligada al color de piel constituyó igualmente una opción promovida en literatura por Aimé Césaire.[13] En su curso *Sur l'État*, Pierre Bourdieu recuerda que un enfoque verdaderamente histórico debe tomar en cuenta los «posibles no realizados» (2012). Las fronteras nacionales, naturalizadas por generaciones de investigadores, deben relativizarse históricamente teniendo presente que ese sesgo «nacionalista» es el producto mismo de ese

13. Para un análisis del movimiento de la negritud que recurre de manera heurística al concepto de campo, ver Malela (2008).

proceso de nacionalización (la historia y la literatura son las disciplinas que más involucradas estuvieron en la definición de la identidad nacional aunque la sociología también configura objetos nacionales, en parte debido a la demanda social y política). Si las fronteras nacionales deben ser puestas en cuestión, hay que interrogarse también acerca de sus efectos reales. Expandiendo la definición weberiana del Estado, Bourdieu describe el proceso mediante el cual el Estado moderno monopolizó no solo la violencia física sino también la violencia simbólica lo que permitió «justificar» y legitimar a la primera, incluso en sus peores abusos. El Estado moderno tiene, de hecho, el poder de producir identidades legítimas. La escuela es su principal instrumento: tiene por función no solo moldear las identidades de los sujetos sino también inculcarles el sentido de legitimidad cultural que diferencia a los *insiders* de los *outsiders* (los que participan del grupo y los que están fuera del grupo, según Robert Merton) así como la jerarquía social entre los grupos (por ejemplo, a través de la jerarquía de etnias, dialectos y acentos). En relación con estas jerarquías, el grupo dominante siempre tiene la capacidad de universalizar sus atributos particulares.

Antes del proceso de secularización, en el marco de la división del trabajo entre el poder temporal y el poder espiritual, esta violencia simbólica era ejercida por la Iglesia que tenía a su cargo la educación y la formación de las identidades subjetivas. Este poder espiritual fue desafiado, en primer lugar, por la Reforma; luego por los filósofos que, durante el siglo XVIII, afirmaron la autonomía de la razón teorizada por Kant. Esta fundamenta el principio de autonomización de un campo intelectual respecto del campo religioso (Chartier, 1990; Roche, 1988; Masseau, 1994). En Francia esto obedece, en parte, al ya mencionado apoyo que la monarquía absoluta dio, desde el siglo XVII, a los hombres de letras que escribían en francés, con el fin de promover una producción literaria secular en la lengua nacional frente a los académicos de las universidades entonces controladas por la iglesia cuya lengua era el latín y Europa, el espacio de referencia. Este campo intelectual en vías de constitución experimentaría un proceso de diferenciación durante el siglo siguiente, de una manera que variaba entre los países según las relaciones de fuerza entre los campos religioso, literario, universitario y político (Charle, 1996).

Si el Estado permitió a otros campos de producción cultural, en particular al artístico y al musical, liberarse de los pedidos de la Iglesia y del

clientelismo —elevando incluso al primero al estatus de arte liberal con la creación de una academia—, es la formación de un mercado de bienes simbólicos durante el siglo XVIII lo que está en el origen de la autonomización de estos campos; el mercado los liberó progresivamente del estrecho control estatal y revirtió el orden temporal de la oferta y la demanda, lo que contribuyó a poner fin al monopolio académico con la consolidación de intermediarios como los editores y galeristas (Bourdieu, 1971c, 1992, 2013). La autonomía relativa conquistada por esos campos tiende, sin embargo, a un equilibrio frágil entre las diferentes fuerzas que pretenden acapararlos, en este caso el Estado y el mercado. El mercado permitió aliviar la restricción estatal pero impuso, a la vez, su propia ley: la de la ganancia, generadora de una heteronomía creciente cuyos efectos el Estado puede contrarrestar mediante políticas de apoyo al polo de producción restringida de los campos de producción cultural como ocurre en los países que han implementado una política cultural (Sapiro, 2003).[14]

Asimismo, el Estado contribuyó en la autonomización de otros campos, en especial, el jurídico (los juristas tuvieron un rol decisivo en su consolidación [Bourdieu, 2012]),[15] el médico y luego el campo político durante el siglo XIX, el universitario y numerosos dominios de especialización como la psiquiatría, la psicología, la historia, la sociología, la arquitectura, etc. Estos dominios experimentan un proceso de profesionalización e institucionalización académica que permite, en Francia, la progresiva monopolización por parte del Estado del control del acceso a la profesión a través del título. En este sentido, tanto en Francia como en muchos países de Europa central y del Este,[16] el Estado contribuyó significativamente a lo que Andrew Abbott (1988) denominó la «división del trabajo experto» arbitrando la competencia entre especialistas que luchan por el monopolio de un ámbito

14. La implementación de estas políticas no estuvo exenta de reticencias en los medios literarios y artísticos (Dubois, 1999).

15. La organización de la profesión de abogado en el siglo XVIII constituye una etapa importante de ese proceso de autonomización (Karpik, 1995). Sobre la recomposición del campo jurídico francés bajo la Tercera República con la emergencia de los constitucionalistas, ver Sacriste (2011).

16. En los Estados burocráticos y autoritarios como el imperio francés, alemán o de Habsburgo una parte de los servicios intelectuales, tales como la enseñanza, controlada desde el plano ideológico, era asimilada a la función pública lo que permitía liberarla de las restricciones del mercado e impedir que los intereses particulares, en especial, los económicos, prevalecieran sobre el interés general (Siegrist, 2004).

de actividad en el territorio nacional.[17] Esto no impide, en absoluto, la circulación entre campos nacionales.

Factores y estrategias de internacionalización

Esta circulación internacional depende de varios factores. En primer lugar, las migraciones voluntarias o forzadas (exilio), fuente potencial de renovación de los campos nacionales,[18] cuyos efectos pueden estar limitados por el proteccionismo estatal destinado a regular la competencia en las profesiones organizadas (por ejemplo, la ley de 1933 que prohibía el ejercicio de la medicina en Francia a aquellos que no contaran con un título de médico francés y la de 1934 que prohibía el ejercicio de ciertas profesiones liberales —abogado o arquitecto— a extranjeros).

Segundo factor: la circulación de personas y de modelos está, en gran parte, determinada por las desiguales relaciones de fuerza entre países centrales y periféricos (o dominantes y dominados). Esto comprende desde la migración de élites para formarse (como fue el caso, en la primera mitad del siglo xx, de buena parte de las elites de Europa del Este hacia Alemania y Francia [Karady, 2009] o de las colonias hacia Gran Bretaña y Francia) hasta el reconocimiento de las equivalencias de títulos, fruto de acuerdos bilaterales que reglamentaron los intercambios. La importación de modelos escolares y profesionales extranjeros, favorecida por la circulación de las elites, participa de estos intercambios culturales desiguales. Finalmente, organismos internacionales como el Instituto de Cooperación Intelectual de la Sociedad de Naciones creado en el período de entreguerras y relevado a partir de 1945 por la UNESCO han jugado un rol significativo en la formación de espacios culturales, científicos y profesionales internacionales manteniendo una concepción de representación fundada en la pertenencia nacional. Estos organismos apoyaron la creación de sociedades de autores, asociaciones profesionales y federaciones de enseñanza y de periodismo que

17. En Gran Bretaña, Alemania e Italia las profesiones liberales contribuyeron a la unificación del Estado (cf. Perkin, 1989; Cocks y Jarausch, 1990; McClelland, 1991; Malatesta, 1995).

18. Esto no necesariamente se da de modo automático tal como lo muestra Laurent Jeanpierre (2004) a través de una comparación entre los casos de Lévi-Strauss y de Gurvitch.

favorecieron la difusión del modelo de organización profesional y la armonización de la reglamentación (derechos de autor, propiedad intelectual y reglas de deontología). Si bien hasta nuestros días la organización de la investigación continúa anclada en el ámbito nacional, en paralelo las fundaciones filantrópicas americanas han contribuido significativamente con la circulación de modelos y reglas de juego en las ciencias naturales y sociales aun cuando las últimas se mantienen fuertemente arraigadas en tradiciones nacionales, aunque en grados diversos (Heilbron, 2009a:301–318; Heilbron, Guilhot y Jeanpierre, 2009:319–346). Aunque pueda parecer paradójico, estos organismos también fomentaron la formación de campos nacionales en países donde no existían.

La ideología internacionalista de la Sociedad de Naciones o de la UNESCO acompaña y afianza, a través de incentivos explícitos, tanto la formación de los Estados–nación como la nacionalización de campos profesionales, científicos y culturales, fomentando los intercambios entre ellos. Esta es una de las formas que adopta la internacionalización política que fluctúa entre una concepción esencialista de la nación (la internacional fascista) y una concepción instrumentalista y temporal (la internacional comunista) pero que es, además, un factor de circulación (de modelos y personas) y de intercambios. Entre estos dos extremos hay que situar las alianzas culturales, en ocasiones, con acentos esencialistas (como el pangermanismo y el panlatinismo) y las alianzas regionales con fundamentos más geopolíticos (como el panamericanismo o el panafricanismo) que pueden adoptar formas más o menos instituidas como la Unión Europea:

> La construcción europea ofrece un terreno de observación particularmente interesante de las modalidades de internacionalización de los campos pero también de los obstáculos y resistencias que enfrenta este proceso. La aparición de esta entidad supranacional que es la Unión Europea no puso en cuestión la autonomía de los campos estatales, políticos y jurídicos nacionales; a pesar de la formación de un verdadero «campo de la Eurocracia» (Georgakakis, 2012) y de un «débil» campo jurídico europeo (Vauchez, 2008:128–144; Vauchez y de Witte, 2013), las culturas administrativas, políticas y jurídicas de los países de origen de los participantes aún tienen peso tanto en los posicionamientos y alianzas como en los antagonismos. Del mismo modo, la Unión Europea

está lejos de haber logrado el trabajo de integración cultural realizado por los Estados nación (de Swaan, 2007), a pesar de las múltiples tentativas, más o menos autónomas, de crear un «imaginario» colectivo: antologías, obras colectivas (Keller y Rakusa, 2004) y colecciones históricas.[19] Este fracaso puede explicarse, a la vez, por la historia de la nacionalización de los campos que hace que la educación continúe teniendo un anclaje fuertemente nacional y por el estado actual de las relaciones de fuerza internacionales: por un lado, la hegemonía estadounidense que concentra la atención de muchos productores culturales e intelectuales a tal punto que las relaciones culturales e intelectuales intraeuropeas están cada vez más mediadas por Estados Unidos; por otro lado, el temor por un agravamiento de la brecha Norte–Sur. (Sapiro, 2009:5–25)

Es necesario diferenciar la ideología internacionalista de la consigna de la mundialización que reemplazó, a fines de los años setenta, a la de «desarrollo» (Wallerstein, 2006:136).[20] Esta consigna es la expresión de la ideología neoliberal que intenta abrir las fronteras a la circulación de productos a través de la abolición de los monopolios estatales y propagar la ley del mercado en regiones donde esta no rige (por ejemplo, los ex regímenes comunistas o los países del Tercer Mundo con economías, en parte, reguladas). Asimismo esta consigna acompañó la formación de un campo económico mundial dominado por las multinacionales y caracterizado, entre otros rasgos, por la deslocalización y los flujos de capitales no controlados, como lo describió Pierre Bourdieu (2000b:273–280). La lucha contra la mundialización favoreció, a su vez, la internacionalización de los movimientos políticos y sociales opuestos a la ideología neoliberal y la emergencia de un movimiento antiglobalización cuyo anclaje continúa siendo bastante local (Sommier, Fillieule y Agrikoliansky, 2008).

La transformación de las relaciones de fuerza entre campos debe interpretarse a la luz, no solo a la luz de las luchas internas propias de cada uno de ellos sino, según el caso, de su internacionalización (la importación del New Public Management en Francia que subordinó el campo estatal al

19. Un ejemplo es la colección «Faire l'Europe» lanzada en 1988 alrededor del historiador Jacques Le Goff y llevada adelante por cinco editoriales europeas (Serry, 2009:227–252).

20. Sobre los orígenes y la difusión de la noción de globalización, ver Lecler (2013:7–30).

campo económico es un ejemplo paradigmático [Bezes, 2012:16–37]). Si el grado de internacionalización de los campos es variable (así, la literatura está menos internacionalizada que las artes plásticas o la música; las ciencias humanas y sociales, menos que las naturales; el derecho, menos que la economía [Gingras, 2002:31–45]) por diversas razones relativas a su historia, su reclutamiento social o su medio (imágenes o sonidos frente al lenguaje) o al grado de formalización (matematización, modelización) y de estandarización de los procedimientos, muchos campos, como el académico y el literario están atravesados por la oposición entre lo nacional y lo internacional, es decir, entre agentes orientados hacia la acumulación de poder simbólico a nivel nacional y aquellos que lo obtienen a nivel internacional (Bourdieu, 1984; Casanova, 1999). Estas posiciones no tienen nada de esencialistas. Es posible incluso plantear —o predecir— la hipótesis que, según la posición del país y del campo nacional considerado en las relaciones de fuerza internacionales, los dominantes estarán, a veces del lado de lo internacional y otras, del lado de lo nacional. Cuanto más dominada sea la posición que ocupa un campo en el espacio internacional, más tenderán los agentes dominantes a ocupar posiciones orientadas hacia lo internacional (como las élites de los países de Europa del Este ya mencionadas) y, a su vez, estarán en condiciones de imponer modelos importados del extranjero en su país (debido al prestigio asociado a lo internacional). Por el contrario, cuanto más dominante sea la posición ocupada por un campo nacional en el espacio internacional (como la literatura francesa o la filosofía alemana en el pasado, o la sociología americana en la actualidad), más los agentes dominantes se concentrarán en la acumulación de capital simbólico a nivel nacional —lo que es suficiente, o casi, para asegurarles visibilidad internacional debido a la capacidad de los campos dominantes para irradiar más allá de sus fronteras—. Al respecto son reveladores los cambios de estrategia de agentes o instituciones dominantes inicialmente centrados en el espacio nacional y que, en un momento de declive relativo de la posición de su campo nacional en la escena internacional, se vuelven hacia el nuevo centro de este espacio internacional (como por ejemplo Sciences Po). En el polo dominado, recurrir a lo internacional es una estrategia común de los agentes para afirmar su posición, como en algunas especialidades excluidas de la universidad o marginales dentro de ella (la estadística, la demografía en

sus inicios e incluso el psicoanálisis) que invocaron modelos extranjeros en sus luchas por institucionalizarse como disciplinas académicas. De este modo, la teoría de los campos demuestra su valor heurístico poniendo el acento sobre las apuestas propias del espacio de recepción para comprender los fenómenos de importación y apropiación de modelos y de producciones extranjeras, a través del estudio de sus usos (Bourdieu, 2002; Matonti, 2009; Hauchecorne, 2009; Popa, 2010).

Sin embargo, así como hay un nacionalismo de izquierda —en lucha contra diferentes formas de dominación y/o imperialismos políticos, económicos, sociales y culturales (por ejemplo, el nacionalismo republicano francés desde la Revolución hasta los inicios de la Tercera República o los nacionalismos gallego y quebequense)— y un nacionalismo de derecha —que excluye a las minorías étnicas y a los extranjeros y aspira a afirmar su superioridad sobre otras naciones o incluso a conquistarlas—, existen diferentes estrategias de internacionalización en función de los tipos de heteronomía político–estatal o económica. Así, en el polo mundano del campo intelectual representado por las academias (Academia francesa, Academia de ciencias morales y políticas, etc.) prevalece una concepción estatal del internacionalismo según la cual los productores culturales e intelectuales «representan» a su país de origen. En el polo de gran producción, las multinacionales que retraducen las restricciones del campo económico mundializado al seno de las industrias culturales tienden a «desnacionalizar» los productos destinados a una circulación lo más amplia posible y, por lo tanto, más indiferenciada. En el polo de producción restringida o en el polo autónomo de los campos, los agentes intervienen en su nombre propio valiéndose de su capital simbólico específico como lo ilustran los coloquios y congresos científicos internacionales. Por último, para las vanguardias que reagrupan a los nuevos ingresantes en el polo temporalmente dominado de los campos de producción cultural, durante mucho tiempo, la internacionalización ha constituido un medio para luchar contra las vías nacionales de acumulación de capital simbólico (institucionalización, profesionalización, división del trabajo, separación de las artes) y con frecuencia tomaba una forma politizada, en ocasiones adosándose, como los surrealistas, a movimientos políticos internacionales con los que compartía estas características (el comunismo, el trotskismo, el anarquismo).

Mercados, Estados, campos: guerra de fronteras

La atracción que los campos nacionales dominantes ejercen sobre los demás contribuye a difuminar las fronteras geográficas al mismo tiempo que constituye una fuente de renovación: pensemos en Beckett o Ionesco, quienes transformaron el espacio de posibles del campo literario francés (Casanova, 1997), o en los *Subaltern Studies* que socavaron desde el interior los fundamentos de la dominación occidental (aunque contribuyeron, al mismo tiempo, a reforzar la hegemonía cultural americana dado que han sido difundidos desde ese espacio, debilitando la posición de la producción europea en la escena mundial).

Sin embargo, esta integración de elementos «extranjeros» no era evidente y provocó, con regularidad, reacciones proteccionistas: ya se han mencionado las leyes que prohíben y limitan el ejercicio de ciertas profesiones a extranjeros. En las profesiones no organizadas donde las formas de ingreso no están controladas, la apertura del campo es objeto de tensiones constantes. Basta con evocar el escándalo desencadenado por la atribución del premio Goncourt, en 1921, a René Maran por *Batouala* (subtitulada *Véritable roman nègre*); en 1937, al escritor belga Charles Plisnier y en 1945 a Elsa Triolet, una escritora inmigrante de origen ruso y judío (la primera mujer premiada); o el escándalo por la elección, en 1982, de Marguerite Yourcenar en la Academia francesa (la escritora de origen belga fue la primera mujer que ocupó ese espacio) y más tarde, en 1983, de Leopold Sedar Senghor que la sucedió (Robichon, 1975; Sapiro, 1999:330–331, 629 y ss.; Assouline, 2013; Naudier, 2004; Ducournau, 2012:123–136). La noción de «literatura francesa» llegó a incluir, en la práctica, obras publicadas por editores franceses marginando, así, a sus colegas de otros países francófonos. Hay que señalar que incluso las instancias estatales dedicadas a la protección y la difusión de la cultura nacional han llegado a reconocer que la «literatura francesa» no es necesariamente producida por escritores de nacionalidad francesa: el decreto n° 93–397 que redefine las misiones del Centro Nacional del libro (CNL) en 1993, reemplaza el término «escritores franceses» por «escritores de lengua francesa» para designar a las personas que pueden beneficiarse mediante ayudas del gobierno francés (artículo 2 de la ley del 11 de octubre de 1946). Esto se explica por la reorientación de la política del CNL desde

1975 hacia la ayuda a la edición (francesa) más que a los escritores,[21] la cual puede pensarse como la refracción de la subordinación creciente del campo político al campo económico en el dominio de la producción cultural.

En los ámbitos donde el dominio de la lengua es una condición de entrada (literatura, ciencias humanas y la mayoría de las ciencias sociales) dos tipos de fronteras se superponen sin solaparse: las lingüísticas y las estatales. Si las áreas lingüísticas forman un mercado donde los productos y modelos circulan desde los centros hacia las periferias (por ejemplo, las regiones colonizadas o bajo hegemonía cultural), las fronteras estatales constituyen una protección para la producción local (aduanas, protección jurídica contra la falsificación, protección de títulos escolares) favoreciendo la emergencia de campos nacionales gracias a políticas de ayuda o a la creación de instancias como academias o instituciones de enseñanza superior y de investigación. Así, el desarrollo de la edición estadounidense a partir del siglo XIX o el de la edición quebequense desde 1945 hicieron posible la autonomización de un campo literario nacional frente a la dominación inglesa y francesa, respectivamente. Pero esta condición necesaria está lejos de ser suficiente, como lo ilustra el caso belga. A diferencia del campo literario americano que, habiendo desarrollado en el siglo XIX, además de estructuras editoriales independientes, una literatura propia emancipada de los modelos británicos (basándose en especial en formas bíblicas tal como lo hicieron Walt Whitman y Emily Dickinson) logró, a largo plazo, revertir la relación de fuerza con la literatura inglesa en los años sesenta (con la ayuda de factores políticos y económicos), los escritores valones, suizo–romandos y quebequenses encuentran aún en París el lugar de consagración suprema. Así lo explica Bourdieu: «Pareciera que todo escritor de nacionalidad belga (como todo escritor francés de origen provinciano) oscilara entre dos estrategias que implican dos identidades literarias: una estrategia de identificación con la literatura dominante y una estrategia de repliegue sobre el mercado nacional y de reivindicación de la identidad belga» (Bourdieu, 1985b:3).[22] Los casos

21. El cambio de nombre de «Centro Nacional de las letras» a «Centro Nacional del libro» corrobora esta reorientación.

22. Sobre el caso belga, ver Aron (2005:417–428). Sobre las dificultades que encontraron los escritores francófonos para integrarse al campo literario francés, ver el trabajo de por Jérôme Meizoz (1997) sobre Charles Ferdinand Ramuz.

belga, suizo y quebequense así como los de las literaturas africanas[23] demuestran también que las fronteras de los campos no son necesariamente estatales y que las fronteras lingüísticas pueden prevalecer al circunscribir, de entrada, un público potencial (Gauvin, 2007): la frontera entre los espacios literarios valón y flamenco es más hermética que con los campos francés y neerlandés, respectivamente. La situación es comparable, para Quebec, aun si, debido a una inversión del movimiento histórico que la ha conducido a orientarse hacia el campo literario francés, una de las estrategias de la literatura quebequense para autonomizarse, hoy en día, consiste en volverse hacia la literatura canadiense de lengua inglesa que se posiciona respecto de la literatura americana, ya que Canadá constituye una salida importante para la producción literaria estadounidense. Algunos editores quebequenses adoptan, a su vez, estrategias para eludir el centro mediante alianzas con editores francófonos de otros países, en particular africanos, en torno de proyectos de coedición (Doré, 2009).

Las fronteras nacionales que durante mucho tiempo constituyeron lo impensado de la historia literaria también enmascaran la fuerte centralización de la vida cultural alrededor de ciertas ciudades; en el caso francés, la capital, donde el grado de concentración es mucho más elevado que en Estados Unidos o Alemania (lo que no hace de la ciudad, necesariamente, un punto de observación de los campos de producción cultural; no obstante, puede serlo por los fenómenos de circulación de los productos culturales en función de la localización de instancias de difusión como editoriales o galerías).[24] Esta concentración provoca fenómenos de relegación de lo que acontece en las provincias destinadas, como las periferias de las áreas culturales, al repliegue de la identidad regional (Thiesse, 1991), mientras que los centros detentan un poder de universalización. Asimismo, las tentativas de revalorizar la producción cultural regional a nivel internacional —donde estaba condenada, hasta entonces, a la invisibilidad— también generan escándalos como el provocado en 2007 por la invitación de Cataluña a la Feria del libro de Fráncfort: a los organizadores se les reprochó haber

23. Ver Fonkoua y Halen (2001) y, en particular, en ese volumen, la discusión de la pertinencia del concepto de campo por Mouralis; Lüsebrink y Städtler (2004) y Ducournau (2012).

24. Para un ejemplo de estudio de flujos de traducción, ver Sapiro (2010a).

favorecido el nacionalismo catalán al invitar solo a autores que escribían en esa lengua y no a aquellos que escribían en castellano y que también residían en Cataluña. Estas polémicas revelan la tensión entre diferentes tipos de fronteras —lingüísticas, nacionales y territoriales— que no se solapan, hecho que la construcción de los Estados–nación ha ocultado.

Cada vez más la lógica del mercado se confronta a la de los Estados que, a través de las políticas de ayuda, se convierten en los garantes de la autonomía relativa de los campos de producción cultural frente a los criterios mercantiles. En el ámbito de las industrias culturales, la mundialización produjo, en primer lugar, una acentuación de las restricciones comerciales a través de la aceleración de los procesos de concentración, fusión–adquisición y la internacionalización de los grandes grupos. Esto ha suscitado protestas por parte de los representantes del polo de difusión restringida que denunciaron el riesgo de estandarización de los productos culturales en desmedro de la calidad, la originalidad y la innovación.[25] Por su parte, los representantes del polo de gran difusión privilegian, contra lo que consideran elitismo, las preferencias del público cuya sanción, medida por las ventas, prevalece por sobre cualquier otro criterio y denuncian las políticas de ayuda estatales como formas de monopolio que distorsionan la competencia entre productos, en especial en los dominios del cine y del libro.

Estos debates se inscriben en el contexto de negociaciones del GATT–OMC y las polémicas alrededor de la «excepción cultural». Las negociaciones iniciadas en 1986 en la «ronda de Uruguay» trataban la extensión de la liberalización de los intercambios en el comercio de servicios (GATS) que incluyen bienes inmateriales o intangibles y, en particular, los productos culturales. El debate se centraba principalmente en lo audiovisual que la delegación estadounidense quería inscribir en la lista de productos sujetos al libre comercio, lo que implicaba el abandono de los sistemas de apoyo a las producciones nacionales. Esta solicitud provocó una fuerte reacción en países como Francia que condujo al Parlamento europeo a adoptar, en 1993, una resolución de adhesión al principio de «excepción cultural» según el cual los bienes culturales no son mercancías como las demás y requieren que se les otorgue un estatuto especial que les permita acceder a las ayudas públicas

25. Ver, por ejemplo, en el dominio del libro, Schiffrin (1999, 2005); Alberto *et al.* (2008); Vigne (2008).

(Gournay, 2002; Regourd, 2002). Criticada por su carácter defensivo, proteccionista, elitista y euro–centrista (dado que privilegiaba la protección de obras culturales consagradas por la tradición occidental en desmedro de otras culturas nacionales o regionales), la noción de «excepción cultural» fue reemplazada, bajo la égida de la UNESCO, por la de «diversidad cultural» que remite al conjunto de sistemas de valores y prácticas de sociedades diferenciadas, según la definición antropológica de la noción de cultura.

> Adoptado en 1999 por los ministros de Cultura reunidos en la UNESCO, ese principio fue reconocido el año siguiente por los jefes de Estado y de gobiernos miembros del G8 reunidos en la cumbre de Okinawa (Japón) como «fuente del dinamismo social y económico que puede enriquecer la vida humana del siglo XXI al fomentar la creatividad y estimular la innovación» e implica «la diversidad en la expresión lingüística y creativa». La Declaración universal de la UNESCO sobre la diversidad cultural, adoptada en setiembre de 2001, estipula que esta diversidad, factor de desarrollo (en especial, económico) «constituye el patrimonio común de la humanidad». Negando la capacidad de las fuerzas del mercado para preservarla, la declaración reivindica el reconocimiento de la especificidad de los bienes y servicios culturales «porque son portadores de identidad, valores y sentidos» y que, por lo tanto, no deben ser considerados mercancías como las otras. Posteriormente a esta Declaración, se elaboró durante la 32ª sesión de la Conferencia General de octubre de 2003 una Convención sobre la diversidad cultural en la UNESCO destinada a armonizar los dispositivos de protección de bienes y servicios culturales a nivel internacional; esta fue adoptada en octubre de 2005. (Regourd, 2004; Bustamante Fajardo, 2007)

La noción de diversidad (convertida en una referencia de las políticas culturales que necesitaron construir indicadores)[26] tuvo, rápidamente, repercusiones en los entornos culturales donde fue recibida como opuesta a la de estandarización. Por ejemplo, en 2006, la Alianza de editores independientes por otra mundialización lanzó un llamado en favor de la bibliodiversidad

26. El Ministerio de Cultura francés financió, por ejemplo, una investigación sobre la diversidad en las diferentes ramas de las industrias de la cultura y la comunicación (cf. Bouquillion, 2007).

(AA.VV., 2005). Sin embargo, esta noción también fue reapropiada en el polo de gran producción por las multinacionales que hicieron de la hibridación de culturas un medio de diversificación de productos difuminando los principios de oposición con el polo de producción restringida.

Sobre la noción de diversidad se asientan, desde hace tiempo, las categorías de *World music* y de *World fiction* que se impusieron desde los años ochenta en el mundo angloamericano para designar las producciones provenientes de culturas no occidentales y de la periferia del mercado de bienes simbólicos; estas categorías fueron traducidas al francés, primero, con las nociones *musiques du monde* [músicas del mundo]; luego, *musiques actuelles* [músicas actuales] y *littérature monde en français* [literatura mundial en francés]. Al igual que el concepto de *musiques actuelles*, el de *cinémas du monde* [cines del mundo] se convirtió, en Francia, en una categoría de intervención pública que apunta a favorecer la diversidad cultural para contrarrestar la abrumadora dominación del cine norteamericano (la política de ayuda a la intraducción de obras contemporáneas de literatura extranjera, implementada en 1989, es el movimiento correlativo en el ámbito del libro). La producción estadounidense domina, de hecho, el polo comercial del mercado mundial de bienes simbólicos en todas las industrias culturales: cine, música y libros (la mayor parte de las traducciones de best–sellers o de obras relevantes de los géneros más comerciales como la novela sentimental provienen del inglés y, en particular, de Estados Unidos; estas traducciones compiten no solo con otras lenguas —muy poco representadas en este polo contrariamente a lo que sucede en el polo de producción restringida donde existe una enorme diversidad lingüística— sino también con la producción local [Sapiro, 2008]). Las políticas culturales orientadas a contrarrestar esta dominación tienen, no obstante, una doble faz: entre el proteccionismo del mercado nacional y el apoyo al polo de producción restringida.

> De la primera depende el apoyo, sin juzgar la calidad de la obra: por ejemplo, en el dominio del cine existe una política de apoyo automático al cine nacional basada en performances anteriores que ha permitido sostener el cine francés frente al cine estadounidense (en 2001, el 73 % de las películas que figuraban en las taquillas de quince países europeos eran estadounidenses); en el dominio del libro, el apoyo consiste en beneficios fiscales, créditos sin

interés, subvenciones, derecho a créditos y un régimen de protección social equiparado al de los asalariados. De la segunda proviene el apoyo basado en un procedimiento de selección y apreciación cualitativa: una instancia colectiva compuesta por personas calificadas debe tomar decisiones con total independencia y emitir un juicio artístico en el que prima el criterio de calidad. En el dominio del libro, por ejemplo, funcionan las comisiones del Centre national du livre en Francia o las becas destinadas a «jóvenes talentos» en Suecia, Países Bajos o Canadá; en el dominio del cine, funcionan las comisiones del CNC (instituido bajo la autoridad de André Malraux, este apoyo selectivo consiste en una ayuda para la producción en forma de anticipo de recaudación o de subvenciones; estos préstamos se devuelven a medida que lo permitan las ganancias de la película). En Estados Unidos, donde también existe un polo de producción restringida en todos estos sectores (y, por lo tanto, campos), el National Endowment for the Arts, creado en 1965 y financiado con presupuesto federal, es la instancia que realiza este trabajo de selección.

También desde el punto de vista de sus fronteras estas políticas tienen una doble faz: por un lado, mantienen (en ocasiones, un tanto artificialmente) una relativa autonomía de los mercados nacionales integrados en el mercado mundial de bienes simbólicos; por el otro, favorecen la formación y la perpetuación de un polo de producción restringida de ese mismo mercado (es decir, un campo relativamente autónomo). No obstante, en la medida en que las ayudas públicas o privadas (mecenazgo, fundaciones filantrópicas) constituyen una condición para la supervivencia de los campos de producción cultural, la tendencia de las políticas culturales a integrar cada vez más las lógicas de mercado (convertidas en un referente de dichas políticas) corre el riesgo de sacrificar las producciones más innovadoras.

Las condiciones de emergencia de los campos transnacionales

La existencia de instancias de consagración específicas diferencia al campo del mercado: no se confunden ni con las instancias propias de los mercados (como las ferias) ni con las instituciones nacionales como la Academia francesa que, aunque otorgan un poder temporal a sus miembros, pueden

gozar de un débil reconocimiento simbólico en el polo más autónomo del campo donde «es mejor ser publicado en Éditions du Minuit que pertenecer a la Academia francesa», como resume Bourdieu (2000a:64), aunque históricamente, la Academia francesa haya contribuido a la autonomización del campo literario francés.[27] De este modo, la existencia de instancias específicas internacionales (como el Premio Nobel de literatura o el PEN Club), supranacionales (como revistas y asociaciones europeas de ciencias sociales)[28] o transnacionales (como coloquios y congresos científicos o festivales) constituye un indicador de la formación de espacios supranacionales dependientes, con mucha frecuencia, de los campos nacionales y de las relaciones de fuerza entre ellos (debido, sin duda, a la falta de una instancia supra–estatal lo suficientemente poderosa como para trascenderlos).

El espacio de recepción de las revoluciones simbólicas es, igualmente, un indicador de un campo transnacional que se puede circunscribir en el tiempo y en el espacio: se observa desde hace mucho tiempo no solo en universos donde la circulación no está obstaculizada por la lengua (como el arte y la música instrumental o las ciencias más formalizadas) sino también en la literatura, en las ciencias humanas y sociales, a pesar de la barrera lingüística y, desde luego, en ese universo intermediario del cine (Heilbron, 2002; Casanova, 1999). Sin duda, más allá de los desfasajes temporales que los medios tecnológicos permiten reducir, esta circulación y, en consecuencia, las oportunidades de acceso a la visibilidad internacional están profusamente determinadas por las relaciones de fuerza internacionales, como lo evidencian las desigualdades entre lenguas y países en el mercado mundial de la traducción (el inglés se ubica ampliamente a la cabeza incluso en el polo de producción restringida [Heilbron, 1999; Sapiro, 2008])[29] o entre países en el mercado del arte contemporáneo. No obstante, se trata de un mercado mundializado y relativamente desnacionalizado en el que la

27. Como lo ha demostrado Alain Viala (1985). Sobre la evolución de la posición de la Academia francesa desde el siglo XIX, ver Charle (1990) y Sapiro (1999).

28. Sobre las condiciones para la formación de un espacio europeo de ciencias sociales, ver Heilbron (2013); sobre el caso de la sociología, ver Heilbron (2009b).

29. Resulta significativo que literaturas periféricas que han adquirido visibilidad en la esfera internacional durante el período de la mundialización, como la neerlandesa o la israelí en hebreo moderno estuvieron fuertemente apuntaladas por una política estatal ajustada al mercado de la traducción (ver los capítulos 11 y 14 de Heilbron y Sapiro en *Translatio*... [Sapiro, 2008]).

pretensión universalista enmascara las jerarquías implícitas entre los países donde se concentran las galerías más dotadas de capital simbólico (como Estados Unidos y Alemania) y los otros (Quemin, 2002, 2013). En definitiva, los bienes simbólicos circulan principalmente del centro hacia la periferia del polo de producción restringida de este mercado mundial. Pero la capacidad de los centros para reapropiarse de las invenciones y las novedades producidas en la periferia, por un lado, y la autonomía relativa de estas circulaciones respecto de los flujos globales y de las lógicas del mercado, por otro lado, corroboran la existencia de campos a escala transnacional. Por ejemplo, aunque la mayor parte de los títulos traducidos al francés en las ciencias humanas y sociales entre 1985 y 1992 provenían del inglés, en el caso de la filosofía el alemán ocupaba el primer lugar, signo del capital simbólico acumulado por la tradición filosófica alemana y del débil reconocimiento de la filosofía americana en Francia [Sapiro y Popa, 2008; Pudal, 2012]).

Otro indicador de la emergencia de estos espacios: las redes y colaboraciones científicas que pueden medirse a través de la coautoría de artículos. En un estudio sobre la evolución de las publicaciones científicas en ciencias sociales y humanas escritas en colaboración internacional por investigadores de varios países europeos, Yves Gingras y Johan Heilbron (2009) muestran que en el período de mundialización se ha producido un incremento significativo de las colaboraciones internacionales e intra–europeas. De este estudio que aísla un subconjunto de revistas europeas para compararlas con otras revistas nacionales e internacionales, se observa que, aunque la tendencia a la internacionalización, variable según las disciplinas, tiende a aumentar a nivel intra–europeo (sin duda, impulsada por programas colaborativos implementados por la Unión Europea), predominan las colaboraciones con investigadores americanos, prueba de la posición dominante ocupada por estos últimos en el espacio internacional de las ciencias sociales. No obstante, los resultados obtenidos llevan a los autores a pensar que buena parte de la producción en ciencias sociales seguirá siendo local y nacional debido a su indexación espacio–temporal.

De este modo, el anclaje nacional de los campos es un hecho histórico que puede datarse y que no tiene nada de universal ni de ineluctable, aun si las evoluciones recientes muestran la fuerza de resistencia de este anclaje tanto en la práctica como en las representaciones. Los Estados–nación

continúan desempeñando un papel en los mercados de los bienes culturales mundializados en diferentes niveles (ante todo, por la formación; luego, por las políticas de ayuda y diversos incentivos) y en numerosos campos la ficción bien fundada de las identidades nacionales continúa enmarcando la percepción de estos bienes: es el caso, en particular, de la literatura donde nociones como «literatura francesa», «literatura americana» o «literatura italiana» aún prevalecen al igual que en disciplinas como la filosofía («alemana», «francesa»), la sociología («americana», «francesa») e incluso las matemáticas (se habla de una tradición francesa) ocultando tanto su heterogeneidad (incluso desde el punto de vista de sus orígenes geográficos)[30] como el hecho de que el espacio de los posibles está lejos de circunscribirse al territorio nacional. No obstante, como ya se ha indicado, este anclaje ocultó durante mucho tiempo la historia transnacional que subyace a la formación de esos campos nacionales así como los intercambios que contribuyeron a su evolución y las diversas formas de expansión o reconfiguración espacial que experimentaron (en especial a través del colonialismo o los fenómenos de hegemonía y las luchas que engendraron). Los diferentes modos de internacionalización que se observan hoy deben resituarse en esta historia de larga duración de la formación de los Estados–nación y de sus relaciones de fuerza así como en la del colonialismo y las ideologías internacionalistas contribuyeron a reconfigurar las fronteras geográficas de los campos.[31] Además, es necesario tener en cuenta los fenómenos de encastre entre campos y mercados, por un lado; entre subcampos y campos, por el otro (como las especialidades en el seno de los campos disciplinares o profesionales), así como las relaciones de dependencia entre campos nacionales (por ejemplo, el campo literario belga respecto del campo literario francés) o entre campos diferentes (como el ya citado ejemplo de los campos político y económico). Si las lógicas de expansión de los mercados son un factor de internacionalización que favorece tanto la circulación y los intercambios

30. De este modo, los escritores publicados por una editorial francesa que cuentan con al menos un libro traducido del francés al inglés y publicado en Estados Unidos entre 1990 y 2003, pertenecen a una treintena de nacionalidades diferentes. Aunque su representación sea desigual, las tres cuartas partes de los títulos traducidos provienen de un autor de nacionalidad francesa (Sapiro, 2010a).

31. Ver Go (2008); Sapiro (2010b) y el número «Bourdieu and the international» de la revista *International Political Sociology*, 5(3), 2011.

como su sincronización creciente, también pueden ser un factor de heteronomía que exige estrategias de resistencia para defender la autonomía de los campos que se desarrollan a nivel local, internacional o transnacional (esto sucedió, por ejemplo, con la movilización del PEN Club para sostener la traducción contra el dominio del inglés).[32] La internacionalización de las estrategias y luchas para defender la autonomía impulsa la emergencia de campos transnacionales con la creación de instancias específicas, la expansión del espacio de recepción y la formación de redes más o menos informales que favorecen las colaboraciones e intercambios.

¿Significa esto que el comparatismo es un método que debe descartarse? Desde luego que, mientras se practique un comparatismo estructural —es decir, fundado en el principio de homologías estructurales entre espacios sociales y entre campos pero también en los principios de diferenciación propios de cada sociedad (Charle, 1996; Boschetti, 2010; Sapiro, 2012)— que tome en cuenta los intercambios, las relaciones de fuerza y las relaciones de dependencia y encastre; ya sea en la comparación en el espacio (entre campos nacionales o supranacionales) o en el tiempo (entre diferentes estados de un mismo campo), es decir, lo que permite el concepto abstracto de campo. Y los efectos de desfasaje temporal inducidos por la circulación de modelos (entre diferentes países o entre diferentes campos, por ejemplo, el modelo de organización profesional) recuerdan que la contemporaneidad no es sinónimo de sincronía —como lo revela, por el contrario, la concomitancia o la sincronización de diferentes campos en momentos de crisis que produce «acontecimiento» (Bourdieu, 1984)— y que la fuerza heurística del concepto de campo no radica tanto en su definición espacial como, más allá de sus propiedades relacionales y dinámicas, en su historicidad y temporalidad propias.

32. Como lo explica Pierre Bourdieu a propósito del modelo de análisis de *La distinction* durante una conferencia en Japón en 1989: este modelo permite «identificar las diferencias reales que separan tanto las estructuras como las disposiciones (los *habitus*) cuyo principio debe buscarse (...) en las particularidades de historias colectivas diferentes». La posibilidad de transponer el modelo en el espacio y el tiempo obedece a su carácter relacional: la posición de las prácticas culturales en el espacio social no es resultado de propiedades que les son inherentes sino de sus usos por grupos sociales como manera de distinguirse o de diferenciarse respecto de otras prácticas. Es por esto que «la comparación solo es posible de sistema a sistema» (Bourdieu, 1994:17–20).

Referencias

AA.VV. (2005). *Des paroles et des actes pour la bibliodiversité*. Alliance internationale des éditeurs indépendants.

Abbott, Andrew (1988). *The System of Professions. An Essay on the Division of Expert Labor*. The University of Chicago Press.

Alberto, Roland *et al.***,** (2008) *Le Livre: que faire?* La Fabrique.

Aron, Paul (2005). La littérature en Belgique francophone de 1930–1960: débats et problèmes autour d'un «sous–champ». En Michael Einfalt, Ursula Erzgräber, Ottmar Ette y Franziska Sick (Eds.), *Intellektuelle Redlichkeit – Intégrité intellectuelle. Literatur – Geschichte – Kul tur. Festschrift für Joseph Jurt* (pp. 417–428). Universitätsverlag.

Assouline, Pierre (2013). *Du côté de chez Drouant. Cent dix ans de vie littéraire chez les Goncourt*. Gallimard/France Culture.

Bezes, Philippe (2012). État, experts et savoirs néo–managériaux. Les producteurs et diffuseurs du New Public Management en France depuis les années 1970. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 193, 16–37.

Boschetti, Anna (Dir.) (2010). Pour un comparatisme réflexif. En *L'Espace culturel transnational*. Nouveau Monde.

Bouquillion, Philippe (Dir.) (2007). *Rapport sur la diversité culturelle et les nouvelles technologies – filière audiovisuelle*. Département des Études, de la Prospective et des Statistiques du ministère de la Culture.

Bourdieu, Pierre (1971a). Genèse et structure du champ religieux. *Revue française de sociologie*, 12(3), 295–334.

Bourdieu, Pierre (1971b). Une interprétation de la théorie de la religion selon Max Weber. *European Journal of Sociology*, 12, 3–21.

Bourdieu, Pierre (1971c). Le marché des biens symboliques. *L'Année sociologique*, 22, 49–126.

Bourdieu, Pierre (1972–1975). Séminaires sur le concept de champ, 1972–1975. Introduction de Patrick Champagne. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 200, 4–37.

Bourdieu, Pierre (1984). *Homo academicus*. Minuit.

Bourdieu, Pierre (1985a). Effet de champ et effet de corps. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 59, 73.

Bourdieu, Pierre (1985b). Existe–t–il une littérature belge? Limites d'un champ et frontières politiques. Études de lettres, 3, 3–6.

Bourdieu, Pierre (1992). *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Seuil.

Bourdieu, Pierre (1999). Le fonctionnement du champ intellectuel. *Regards sociologiques*, 17/18, 5–27.

Bourdieu, Pierre (2000a). *Propos sur le champ politique*. Presses universitaires de Lyon.

Bourdieu, Pierre (200b). Du champ national au champ international. En *Les Structures sociales de l'économie* (pp. 273–280). Seuil.

Bourdieu, Pierre (2002). Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 145, 3–8.

Bourdieu, Pierre (2012). *Sur l'État. Cours au Collège de France 1989–1992*. Seuil/Raisons d'agir.

Bourdieu, Pierre (2013). *Manet. Une révolution symbolique*. Seuil/Raisons d'agir.

Bustamante Fajardo, Luis Mauricio (2007). *L'adoption de la diversité culturelle à l'UNESCO. Analyse sociologique d'une stratégie de légitimation culturelle*. Mémoire de Master 2 en Sociologie. EHESS.

Casanova, Pascale (1997). *Beckett, l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*. Seuil.

Casanova, Pascale (1999). *La République mondiale des lettres*. Seuil.

Casanova, Pascale (Dir.) (2011). *Des littératures combatives. L'internationale des nationalismes littéraires*. Raisons d'agir.

Cocks, Geoffrey y Konrad Jarausch (1990). *German Professions, 1800–1950*. Oxford University Press.

Charle, Christophe (1990). *Naissance des «intellectuels» 1880–1900*. Minuit.

Charle, Christophe (1996). *Les Intellectuels en Europe au XIXe siècle. Essai d'histoire comparée*. Seuil.

Chartier, Roger (1990). *Les Origines culturelles de la Révolution française*. Seuil, 2000.

de Swaan, Abram (2007). The European void: the democratic deficit as a cultural deficiency. En John Fossman y Philip Schlesinger (Dir.), *The European Union and the Public Sphere. A Communicative Space in the Making?* (pp. 135–153). Routledge.

Doré, Martin (2009). Stratégies éditoriales et marché international: le cas d'un éditeur canadien francophone, Hurtubise HMH. En Gisèle Sapiro (Dir.), *Les Contradictions de la globalisation éditoriale* (pp. 201–226). Nouveau monde.

Dubois, Vincent (1999). *La Politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*. Belin.

Ducournau, Claire (2012). Écrire, lire, élire l'afrique: les mécanismes de réception et de consécration d'écrivains contemporains originaires de pays francophones d'Afrique subsaharienne. Tesis de doctorado en sociología, París, EHESS.

Dulong, Delphine (2010). *La Construction du champ politique*. Presses universitaires de Rennes.

Even–Zohar, Itamar (1990). Russian and Hebrew: the case of a dependent polysystem. *Poetics Today*, 11(1), 97–110.

Fabiani, Jean–Louis (1988). *Les Philosophes de la République*. Minuit.

Fonkoua, Romuald–Blaise y Pierre Halen (Dir.) (2001). *Les Champs littéraires africains*. Karthala.

Fulcher, Jane (2005). *The Composer as Intellectual. Music and Ideology in France (1914–1940)*. Oxford University Press.

Gauvin, Lise (2007). Écrire, pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics. Karthala.

Gellner, Ernst (1989). *Nations et nationalisme*. Payot.

Georgakakis, Didier (Dir.) (2012). *Le Champ de l'Eurocratie. Une sociologie politique du personnel de l'UE*. Economica.

Gingras, Yves (2002). Les formes spécifiques de l'internationalité du champ scientifique. *Actes de la recherche en sciences sociales*, (141/142), 31–45.

Gingras, Yves y Johan Heilbron (2009). L'internationalisation de la recherche en sciences sociales et humaines en europe (1980–2006). En *L'Espace intellectuel en Europe: de la formation des États–nations à la mondialisation. XIXe–XXIe siècle* (pp. 359–390). La Découverte.

Go, Julian (2008). Global fields and imperial forms. *Sociological Theory*, 26(3), 201–229.

Goldstein, Jan (1984). Moral contagion': a professional ideology of medicine and psychiatry in eighteenth–and nineteenth–century France. En Gerald L. Geison, *Professions and the French State 1700–1900* (pp. 181–222). University of Pennsylvania Press.

Gournay, Bernard (2002). *Exception culturelle et mondialisation*. Presses de Sciences Po.

Hauchecorne, Mathieu (2009). Le «professeur Rawls» et le «Nobel des pauvres». La politisation différenciée des théories de la justice de John Rawls et Amartya Sen dans les années 1990 en France. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 176/177, 94–113.

Heilbron, Johan (1999). Towards a sociology of translation. Book translations as a cultural world system. *European Journal of Social Theory*, 2(4), 429–444.

Heilbron, Johan (2002). Échanges culturels transnationaux et mondialisation : quelques réflexions. *Regards sociologiques*, (22), 141–154.

Heilbron, Johan (2009a). Repenser la question des traditions nationales en sciences sociales. En Gisèle Sapiro (Dir.), *L'Espace intellectuel en Europe: de la formation des États–nations à la mondialisation. XIXe–XXIe siècle* (pp. 301–318). La Découverte.

Heilbron, Johan (2009b). La sociologie européenne existe–t–elle ? En Gisèle Sapiro (Dir.), *L'Espace intellectuel en Europe: de la formation des États-nations à la mondialisation. XIXe–XXIe siècle* (pp. 347–358). La Découverte.

Heilbron, Johan (2013). The social sciences as an emerging global field*. Current Sociology*, 62(5). https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0011392113499739

Heilbron, Johan, Nicolas Guilhot y Laurent Jeanpierre (2009). Internationalisation des sciences sociales: les leçons d'une histoire transnationale. En Gisèle Sapiro (Dir.), *L'Espace intellectuel en Europe: de la formation des États–nations à la mondialisation. XIXe–XXIe siècle* (pp. 319–346). La Découverte.

Henry, Odile (2013). *Les Guérisseurs de l'économie. Sociogenèse du métier d'ingénieur–conseil*. CNRS.

Henry, Odile y Frédéric Pierru (2012). Le conseil de l'État. Expertise privée et réforme des services publics. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 193, 16–37.

Jeanpierre, Laurent (2004). Une opposition structurante pour l'anthropologie structurale: Lévi–Strauss contre Gurvitch, la guerre de deux exilés français aux États-Unis. *Revue d'Histoire des sciences humaines*, 11, 13–43.

Jouhaud, Christian (2000). *Les Pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*. Gallimard.

Karady, Victor (2009). L'émergence d'un espace européen des connaissances sur l'homme en société: cadres institutionnels et démographiques. En Gisèle Sapiro (Dir.), *L'Espace intellectuel en Europe: de la formation des États-nations à la mondialisation. XIXe–XXIe siècle* (pp. 43–68). La Découverte.

Karpik, Lucien (1995). *Les Avocats. Entre l'État, le public et le marché. XIIIe–XXe siècle*. Gallimard.

Keller, Ursulla e Ilma Rakusa (Dir.) (2004). *Writing Europe. What is European about the Literatures of Europe? Essays from 33 European Countries*. CEU Press.

Lebaron, Frédéric (2000). *La Croyance économique: les économistes entre science et politique*. Seuil.

Lecler, Romain (2013). *Itinéraire d'une notion. Sociologie de la mondialisation*. La Découverte.

Lüsebrink, Hans–Jürgen y Katharina Städtler (Dir.) (2004). *Les Littératures africaines de langue française à l'époque de la postmodernité. État des lieux et perspectives de la recherche*. Athena.

Malatesta, Maria (Ed.) (1995). Society and Professions in Italy, 1860–1914. Cambridge University Press.

Malela, Buata (2008). *Les Écrivains afro-antillais à Paris (1920–1960)*. Karthala.

Masseau, Didier (1994). *L'Invention de l'intellectuel dans l'Europe du XVIIIe siècle*. PUF.

Matonti, Frédérique (2009). L'anneau de Mœbius. La réception en France des formalistes russes. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 176/177, 52–67.

McClelland, Charles (1991). *The German Experience of Professionalization. Modern Learned Professions and their Organizations from the Early Nineteenth Century to the Hitler Era*. Cambridge University Press.

Meizoz, Jérôme (1997). *Ramuz. Un passager clandestin des Lettres françaises*. Zoé.

Mouralis, Bernard (2001). Pertinence de la notion de champ littéraire en littérature africaine. En Fonkoua, Romuald–Blaise y Pierre Halen (Dir.), *Les Champs littéraires africains* (pp. 57–71). Karthala.

Naudier, Delphine (2004). L'irrésistible élection de Marguerite Yourcenar à l'académie française. *Cahiers du Genre*, 36, 45–67.

Offerlé, Michel (Dir.) (1999). *La Profession politique XIXe–XXe siècles*. Belin.

Perkin, Harold (1989). *The Rise of Professional Society. England since 1880*. Routledge.

Popa, Ioana (2010). *Traduire sous contraintes. Littérature et communisme (1947–1989)*. CNRS.

Pudal, Romain (2012). La philosophie peut-elle être américaine? Les obstacles à l'importation du pragmatisme en France. En Gisèle Sapiro (Dir.), *Traduire la littérature et les sciences humaines: conditions et obstacles* (pp. 321–342). DEPS (Ministère de la Culture).

Quemin, Alain (2002). *L'Art contemporain international. Entre les institutions et le marché*. Jacqueline Chambon/Artprice.

Quemin, Alain (2013). *Les Stars de l'art contemporain*. CNRS Éditions.

Regourd, Serge (2002). *L'Exception culturelle*. PUF.

Regourd, Serge (Dir.) (2004). *De l'exception à la diversité culturelle*. La Documentation française.

Robichon, Jacques (1975). *Le Défi des Goncourt*. Denoël.

Roche, Daniel (1988). *Les Républicains des lettres: gens de culture et Lumières au XVIIIe siècle*. Fayard.

Sacriste, Guillaume (2011). *La République des constitutionnalistes. Professeurs de droit et légitimation de l'État en France (1870–1914)*. Presses de Sciences Po.

Sapiro, Gisèle (1999). *La Guerre des écrivains, 1940–1953*. Fayard.

Sapiro, Gisèle (2003). The literary field between the state and the market. *Poetics. Journal of Empirical Research on Culture, the Media and the Arts*, 31(5/6), 441–461.

Sapiro, Gisèle (2006). Les professions intellectuelles, entre l'État, l'entrepreneuriat et l'industrie. *Le Mouvement social*, 214, 3–24.

Sapiro, Gisèle (Dir.) (2008). *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'ère de la mondialisation*. CNRS Éditions.

Sapiro, Gisèle (Dir.) (2009). *L'Espace intellectuel en Europe: de la formation des États–nations à la mondialisation. XIXe–XXIe siècle*. La Découverte.

Sapiro, Gisèle (2010a). Les traductions littéraires entre Paris et New York à l'ère de la globalisation. Informe técnico realizado en el marco de un convenio entre el CeSSP y MOTif, l'observatoire du livre et de l'écrit en Île–de–France. https://hal.science/hal-01621786/document

Sapiro, Gisèle (2010b). Globalization and cultural diversity in the book market: the case of translations in the US and in France. *Poetics*, 38(4), 419–439.

Sapiro, Gisèle (2011). *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France XIXe–XXIe siècles*. Seuil.

Sapiro, Gisèle (2012). Comparaison et échanges culturels: le cas des traductions. En AA.VV., *Faire des sciences sociales* (pp. 193–221). Volumen 2. Éd. de l'EHESS.

Sapiro, Gisèle y Ioana Popa (2008). Traduire les sciences humaines et sociales: logiques éditoriales et enjeux scientifiques. En *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'ère de la mondialisation* (pp. 107–138). CNRS Éditions.

Schiffrin, André (1999). *L'Édition sans éditeurs*. La Fabrique.

Schiffrin, André (2005). *Le Contrôle de la parole. L'édition sans éditeur, suite*. La Fabrique.

Serry, Hervé (2009). «Faire l'Europe»: enjeux intellectuels et enjeux éditoriaux d'une collection transnationale. En Gisèle Sapiro (Dir.), *Les Contradictions de la globalisation éditoriale* (pp. 227–252). Nouveau monde.

Siegrist, Hannes (2004). The professions in nineteenth–century Europe. En Hartmut Kaelble (Ed.), *The European Way* (pp. 68–88). Berghahn Books.

Skornicki, Arnault (2011). *L'Économiste, la cour et la patrie*. CNRS.

Sommier, Isabelle, Olivier Fillieule y Éric Agrikoliansky (2008). *Généalogie des mouvements altermondialistes en Europe. Une perspective comparée*. Karthala.

Thiesse, Anne–Marie (1991). Écrire la France. Le mouvement régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la Libération. PUF.

Thiesse, Anne–Marie (1999). *La Création des identités nationales. Europe XVIIe–XXe siècle*. Seuil.

Viala, Alain (1985). *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. Minuit.

Vauchez, Antoine (2008). The force of a weak field: law and lawyers in the government of the European Union. *International Political Sociology*, 2, 128–144.

Vauchez, Antoine (2013). Le prisme circulatoire. Retour sur un leitmotiv académique. *Critique internationale*, 59, 9–16.

Vauchez, Antoine y Bruno de Witte (Eds.) (2013). *Lawyering Europe. European Law as a Transnational Social Field*. Hart Publishing.

Viala, Alain (1985). *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. Minuit.

Vigne, Éric (2008). *Le Livre et l'éditeur*. Klincksieck.

Wallerstein, Immanuel (2006). *Comprendre le monde. Introduction à l'analyse des systèmes–monde*. La Découverte.

Weber, Max (1959). *Le Savant et le politique*. Plon.

Wimmer, Andreas y Nina Glick Schiller (2003). Methodological nationalism, the social sciences and the study of migration: an essay in historical epistemology. *International Migration Review*, 37(3), 576–610.

Zimmermann, Bénédicte y Michael Werner (2003). Penser l'histoire croisée: entre empirie et réflexivité. *Annales HSS*, 58(1), 7–36.

Traducción de
Verónica Delgado y
Margarita Merbilhaá

Derecho e historia de la literatura: la construcción de la noción de autor

El estudio de las relaciones entre derecho y literatura, descuidado hasta hace poco por la historia literaria, ha conocido en las últimas dos décadas un fuerte desarrollo. Los trabajos sobre el tema pueden dividirse, a grandes rasgos, en dos grupos según el enfoque y el objeto elegido. Por un lado, las representaciones del derecho ampliaron las fronteras de la historia del derecho al analizar las formas de problematización, toma de distancia, crítica o reafirmación presentes en las obras (Biet, 2002, 2010). Por otro lado, los trabajos sobre las condiciones jurídicas de la publicación, basados en el análisis de Michel Foucault (2010) acerca de la importancia del derecho en la génesis de la función–autor, estudiaron en ciertos casos la noción de *authorship* o de autoría tal como aparece en la legislación sobre el derecho de autor (Hesse, 1990; Rose, 1993; Woodmansee, 1994; Chartier, 1996) y en otros, se detienen en los procesos literarios que desde hace mucho han interesado tanto a juristas como a historiadores de la literatura.[1] A partir de esta segunda perspectiva, en la estela del análisis foucaultiano, articulado con la teoría de los campos de Pierre Bourdieu, se propone aquí una reflexión sobre el aporte del derecho a la historia de la literatura examinando su papel en la construcción de la autoría y de la responsabilidad social del escritor, como así también en la profesionalización de su oficio.

1. Entre los historiadores de la literatura, ver en particular, sobre casos franceses, LaCapra (1982), Leclerc (1991) y Ladenson (2007). En la misma línea, pero desde la sociología histórica, ver también Sapiro (2011). Entre los juristas, puede citarse el ya antiguo libro de Zevaès (1924) y el más reciente de Pierrat (2010).

Según Foucault, la definición penal de la función autor prevalece históricamente sobre la que puede ser llamada su definición «profesional». En efecto, con el edicto de Chateaubriant de 1551 que vuelve obligatoria la colocación del nombre del autor y del impresor en cualquier publicación y luego, en 1554, con la adopción del nombre de autor como principio de organización de las bibliografías de obras proscritas por la Facultad de Teología de París, se institucionaliza el autor como principio de clasificación de los discursos y se convierte en norma la atribución de una serie de discursos a un nombre propio. Por cierto, podría objetarse que para que una norma bibliográfica se convierta en norma social, hace falta que esté acompañada por un conjunto de representaciones de la figura del autor. De hecho, los estudios especializados han mostrado que, hacia la misma época, emerge una concepción de la autoría muy cercana a su definición moderna. En el siglo siguiente, dará lugar a reivindicaciones «profesionales» en términos de derechos de autor (Viala, 1985 y 1989).[2] Ahora bien, el Estado recién reconoce el derecho de autor en el siglo XVIII, primero como un privilegio, conforme al decreto de 1777, y luego como un derecho natural, durante la Revolución (en 1791 y 1793), tras un extenso debate. La Revolución Francesa establece también el principio de la libertad de expresión que transformará profundamente las condiciones de producción de los autores.

Así, desde el punto de vista jurídico, la noción moderna de autor se define, por un lado, a través de su responsabilidad penal, codificada por la legislación sobre la prensa que pone límites a la libertad de expresión; por el otro, por el derecho de obtener ingresos por su trabajo, derecho que también se aplica bajo ciertas condiciones. Este doble marco legal determina las condiciones del ejercicio del oficio de escritor, que alcanza un desarrollo profesional con el auge de la imprenta a principios del siglo XIX.[3] Estos principios y las modalidades de su implementación dieron lugar a debates recurrentes en la prensa, en el parlamento y en sede judicial a lo largo del siglo. Al involucrar a los escritores, críticos, editores, juristas, parlamentarios, eclesiásticos y otros defensores de la moral tales debates constituyen

2. Ver también los trabajos realizados por y en torno a Jean-Philippe Genet en el LAMOP (Laboratoire de Médiévistique Occidentale de Paris, Universidad de la Sorbona).

3. Para evitar la connotación teleológica de «profesionalización», utilizo el término «desarrollo profesional», siguiendo la propuesta del sociólogo Andrew Abbott (1988).

un lugar de observación privilegiado de las diferentes concepciones sobre los poderes de la literatura y la función social del escritor, sus derechos y obligaciones respecto de la sociedad en un período determinado. Querríamos dar cuenta aquí del modo en que este doble marco impulsa a los escritores a organizarse (con la creación de las primeras sociedades de autores) y a elaborar principios y reglas profesionales respecto de los cuales, ellos nunca llegarán a ponerse de acuerdo, tal como se advierte en las recurrentes polémicas en torno a la «literatura industrial» y sus avatares o a los efectos sociales de la literatura. Estos principios y reglas contribuyen, no obstante, al proceso de autonomización del campo literario (Bourdieu, 1995) tanto respecto de la religión, el Estado y la moral pública como de las lógicas económicas que se imponen a los escritores con el desarrollo capitalista del mercado editorial en plena expansión.[4]

La responsabilidad autoral: una libertad condicionada

La Declaración de los Derechos del Hombre proclamó la libertad de expresión, aunque tuvo una breve aplicación. El pasaje de un sistema preventivo a otro represivo en lo concerniente a la prensa se impuso de forma duradera en 1819, con las leyes de Serre que reglamentaron la aplicación del principio de libertad para publicar y hacer imprimir las opiniones, establecido por el artículo 8 de la Carta Constitucional de 1814 (en el caso del teatro, por el contrario, la censura se mantuvo hasta 1905). Este marco legislativo que enuncia las restricciones a esa libertad tendrá diferentes enmiendas en función de las coyunturas políticas, las relaciones de fuerza entre liberales y ultramonárquicos y los acontecimientos históricos. Por ejemplo, los controles se endurecen tras el asesinato del duque de Berry a manos de Louvel, en 1822, y nuevamente en 1836, con el atentado fallido de Fieschi al monarca Louis–Philippe. El Segundo Imperio impone nuevamente la censura previa en los periódicos. El marco legal se ve redefinido por completo durante la Tercera República, a través de la gran ley liberal del 29 de julio de 1881 que, sin embargo, se ve restringida al año siguiente,

4. Sobre el proceso de autonomización de la literatura en esta época, ver también Sapiro (2011).

en el contexto de la lucha contra la pornografía; y posteriormente en 1893–1894 con las llamadas «leyes infames» de represión contra el anarquismo.

En su trabajo sobre la responsabilidad, el sociólogo del derecho Paul Fauconnet (1920) distingue dos dimensiones de la responsabilidad penal: objetiva y subjetiva. La relectura del derecho de prensa y de los juicios a escritores desde el prisma de esta distinción arroja luz sobre las representaciones y prácticas asociadas a esta cuestión (Sapiro, 2011): la responsabilidad penal del escritor oscila entre, por un lado, una definición objetiva que se vincula con la materialidad del acto, encarnada en el hecho de la publicación y sus supuestas consecuencias y, por otro, una dimensión subjetiva que remite a la supuesta intención atribuida al autor. Lo que constituye el acto susceptible de ser condenado es la publicación. Por consiguiente, el responsable primero ante la ley es el encargado de imprimirla. Anteriormente a la división del trabajo entre impresor y editor, quien hacía imprimir un texto era el propio autor. Ahora bien, con la emergencia de la figura del editor en el siglo XIX, este pasó a ser el responsable ante la ley y el autor, apenas su cómplice. Esto permitía condenar las reediciones de obras de autores muertos, como por ejemplo el marqués de Sade. A pesar de ello, en vida del autor, este siempre recibe más sanciones que el editor —a diferencia de la prensa donde las penas son iguales para ambos (Leclerc, 1991)—. Sin embargo, de acuerdo con Fauconnet (1920) que, en este punto, sigue a Durkheim, las penas constituyen un indicador clave para evaluar la responsabilidad de un imputado. De este modo, una vez que el hecho material ha sido probado, la responsabilidad subjetiva del escritor prevalece sobre la responsabilidad objetiva de quienes han contribuido a la publicación.

La definición objetiva encuentra su fundamento en los discursos y representaciones sobre los peligros del libro y la lectura, concebidos tanto a nivel colectivo —con base en la lógica del contagio moral, aparecida en el siglo XVIII y luego como respuestas al fantasma de la Revolución Francesa— como individual, con la metáfora religiosa del veneno o la bilis como causante del desorden en los sentidos[5] (recuérdese que luego de haber ingerido el veneno, Emma Bovary experimenta un cierto sabor a tinta en la boca),

5. Cf. *Considérations sur la propagation des mauvaises doctrines*. París, Société catholique des bons livres, 1826.

o con el desencadenamiento de ambiciones sociales —tema obsesivo durante la Monarquía de Julio que está en el centro de las polémicas en torno al folletín (Dumasy, 1999)—. Como resultado de la alfabetización, los nuevos lectores provienen de grupos sociales identificados como los más vulnerables (mujeres, sectores populares, jóvenes y niños) sobre la base de una teoría de la recepción *avant la lettre* que distingue entre la supuesta lectura distanciada, que sería más característico de las clases cultivadas, y la tendencia a la identificación propia de los «nuevos lectores». A la vez, esto da sustento a la teoría del contagio moral. Es así como durante los procesos judiciales, las condiciones materiales de la publicación, en particular el soporte —libro o diario—, el precio y la tirada del libro, podían constituir una circunstancia atenuante o agravante según el caso. Quienes se oponen a la libertad de expresión, católicos y ultramonárquicos, se indignan con las colecciones populares de bajo costo. Ese debate se cristaliza primero durante la Restauración, a propósito de las ediciones de las *Obras completas* de Voltaire y de Rousseau que fueron reimpulsadas tras las leyes de Serre de 1819 (hasta 1830, fueron alrededor de treinta para Voltaire y veinticinco para Rousseau). Aunque en su mayoría están destinadas a un público culto y adinerado, como lo prueban el formato y el precio elevado, algunas apuntan a los nuevos lectores de las clases populares. Por ejemplo, el impresor Touquet llega a proponer dos ediciones: una destinada a los «grandes y medianos propietarios» con una tirada de 3000 ejemplares y otra de 5000 ejemplares designada como «la edición para las granjas». En los procesos judiciales, estas condiciones de publicación se toman a la vez como indicadores del público destinatario y como prueba de los objetivos del autor, lo cual remite a la segunda perspectiva, asociada a las intenciones.

Los elementos de prueba reunidos en torno a la moralidad del autor y del editor respecto de una obra forman parte de la responsabilidad subjetiva. La acusación procura aportar pruebas acerca de la intención nociva, de búsqueda del escándalo con fines lucrativos o de alteración del orden social; la defensa, por el contrario, intenta demostrar la seriedad del proyecto intelectual, la probidad y la ética del desinterés propia del autor. Con base en el soporte, la calidad de la obra y los aspectos formales pueden usarse como indicios acerca de las dos dimensiones de la responsabilidad, objetiva y subjetiva. Así, por ejemplo, el procedimiento realista que adopta Flaubert

en *Madame Bovary* es considerado nocivo por el tribunal, independientemente de las intenciones del autor, a las que reconoce como puras, pese a los intentos del fiscal por alegar que se trataba de una glorificación del adulterio basándose en la elección del autor de no juzgar a sus personajes y señalando pasajes en los que Flaubert (1951:619) recurre a la técnica del discurso indirecto libre. No obstante, aunque este procedimiento recibe una amonestación que queda escrita en el fallo, la pureza de sus intenciones lo lleva a su absolución. Del mismo modo, el valor literario de la obra aparece en ocasiones como un argumento en defensa del acusado para probar su intención estética (y remite entonces a su responsabilidad subjetiva). En otros casos, se presenta como un argumento incriminatorio, destacándose el efecto sobre el lector (lo cual plantea la responsabilidad objetiva del autor, independientemente de sus intenciones).

De este modo, los juicios contra los escritores y los debates que suscitan son indicadores acerca de las creencias en los poderes de la literatura, las concepciones sobre los modos de recepción, la interpretación de las obras, el efecto escandaloso que pueden producir nuevas técnicas como el discurso indirecto libre, generadoras de malentendidos. También proporcionan datos sobre las diferentes concepciones de la responsabilidad moral y social del escritor, de sus derechos y obligaciones. Estas concepciones se diversifican a lo largo del siglo. Por un lado, las definiciones morales y penales de la responsabilidad del autor se dividen entre aquellas que acentúan la dimensión subjetiva, es decir la intencionalidad, y aquellas que subrayan la dimensión objetiva, a saber, sus efectos sociales. Las primeras —más frecuentes— se apoyan en una concepción del escritor como actor racional que actúa según su libre arbitrio. Las segundas, que surgen luego de la derrota de Francia en 1870, se alimentan parcialmente de las teorías de la degeneración y convierten a los escritores artepuristas y decadentistas en degenerados peligrosos para la sociedad. Esta concepción es teorizada por el sociólogo Jean–Marie Guyau (1887) y principalmente por el ensayista Max Nordau (1894). Frente a estas definiciones heterónomas de su responsabilidad, los escritores elaboraron concepciones autónomas acerca de su ética profesional que se basan en los principios y valores específicos del campo literario: en ocasiones enarbolan su derecho y obligación de ejercer la crítica a las instituciones sociales dentro de su régimen de gobierno representativo, en pos

de iluminar a la opinión pública. Esta concepción es constitutiva de la postura del escritor comprometido que Zola encarnará en el caso Dreyfus. Otras veces los escritores enarbolan las reglas que pautan sus intervenciones, ya se trate del realismo como principio de fidelidad a la realidad contra la hipocresía burguesa, o del arte por el arte que rechaza cualquier subordinación de los principios estéticos a imperativos de orden moral. Reivindicados por Flaubert, que los hace confluir al reconocer su exclusiva responsabilidad respecto de la forma y no del contenido de su obra (en tanto él se limita a describir la realidad), estos principios conocieron diversos desarrollos: por un lado, con el naturalismo que renovó la tradición realista; por otro, en la teoría del arte por el arte conceptualizada por Théophile Gautier y sus seguidores, desde los decadentistas hasta Oscar Wilde.

Con la progresiva conquista de la libertad de expresión durante el período de la Tercera República, los escritores logran que la justicia admita la diferencia entre autor, narrador y personaje, o entre representación y apología, y contribuyen así a transformar los hábitos de lectura. A comienzos del siglo xx, escritores y artistas se nuclean en la Liga por la Defensa de la Libertad del Arte para exigir una distinción entre arte y pornografía. Pese a que la libertad de creación nunca llegó a ser reconocida por la legislación francesa (a diferencia de lo que ocurrió en Alemania e Inglaterra), el escritor, en tanto autor, consigue un mayor reconocimiento social. Aunque eso no le garantiza una inmunidad tal como la de los médicos, le otorga derechos en nombre del valor estético de su obra y de la transubstanciación que el trabajo formal realiza sobre las representaciones que se consideran más vulgares. Esto se advierte en toda la jurisprudencia a lo largo del siglo xx. El hecho de ser reconocido como escritor lo coloca por encima de la mera condición de autor, al tiempo que le confiere derechos y responsabilidades. Dicha condición da también lugar a un progresivo reconocimiento profesional.

El derecho de autor: entre la propiedad, el servicio y el trabajo

Las concepciones de la propiedad literaria y los debates que suscitaron permiten complementar el estudio de las visiones predominantes en torno a la función social del escritor, sus derechos y deberes respecto de la sociedad.

La historia social de las luchas en torno al derecho de autor lleva a problematizar los fundamentos de la propiedad literaria que suelen presentarse en los manuales de derecho como unificados y derivados de la idea misma de propiedad. Se trata, en efecto, de un tipo particular de propiedad en la medida en que está limitada en el tiempo, al pasar al dominio público en determinado momento, y por su carácter intransferible (dado que solo pueden transferirse los derechos patrimoniales pero no el derecho moral). Esto último la diferencia del copyright norteamericano. De este modo, en Francia, la concepción de la obra como un bien, una propiedad, está limitada por tres representaciones: las que la asimilan a un servicio de interés público, las que la conciben como una emanación de la persona o las que la asocian a un trabajo (Sapiro y Gobille, 2006). Si bien la historia del derecho de autor se inscribe en la larga duración, estas tres representaciones surgieron en configuraciones históricas particulares.

Diderot fue quien formuló la concepción más paradigmática de la obra como propiedad, fundada en el derecho natural.

> ¿Qué otro bien podría acaso pertenecer a un hombre si una obra del espíritu, fruto único de su educación, sus estudios, sus noches en vela, su tiempo, sus búsquedas, sus observaciones, si las horas más hermosas, los momentos más hermosos de su vida, si sus propios pensamientos, los sentimientos de su corazón, la parte más valiosa de sí, la que no perece jamás, la que lo inmortaliza, no le pertenece? (Diderot, 1976:509–510)

El principio de propiedad privada de las obras se originó en el marco de las reivindicaciones de la poderosa Comunidad de Libreros e Impresores destinadas a dar un respaldo jurídico al privilegio de imprimir y, de este modo, reforzar su monopolio. El derecho del autor a obtener una ganancia por su obra —reconocido por primera vez en 1777 como una gracia fundada en un principio de justicia en un decreto del Consejo del Rey— implicaba en la práctica una limitación al derecho de propiedad de los libreros. Este derecho, a su vez, también había sido otorgado como un beneficio para proteger el mercado francés del libro frente a las falsificaciones de impresos provenientes del extranjero (Pfister, 1999). El decreto de 1777 ponía en cuestión el monopolio de los libreros y permitía a los autores, en nombre

del derecho hereditario sobre su obra, imprimir y vender sus libros o ceder su explotación a terceros. Mientras que el autor y sus herederos podían gozar de este privilegio a perpetuidad (salvo en el caso de una cesión a terceros), los libreros podían beneficiarse solo en vida del autor. Sin embargo, todavía estaba en disputa que dicho privilegio pudiera convertirse en un efectivo derecho de propiedad. Fue entonces a través del reconocimiento de su derecho a obtener una ganancia por sus obras que el autor adquirió un estatuto jurídico distinto del que hasta entonces le confería la justicia penal a los fines de controlar los escritos en circulación.

Defendido especialmente por los autores dramáticos nucleados alrededor de Beaumarchais en 1777 para conseguir que se reconociera el derecho de autor en el teatro —donde los comediantes solían apropiarse libremente de los textos—, el principio de la propiedad literaria distaba de ser unánime. Lo cuestionaban los libreros del interior en el marco de su lucha contra el monopolio de los libreros parisinos y también quienes creían, a instancias de Condorcet, que las ideas eran propiedad de todos. El derecho de autor, al que algunos consideraban como un privilegio del antiguo régimen y otros como un derecho natural derivado del derecho de propiedad, fue finalmente promulgado por las leyes Le Chapelier (1791) y Lakanal (1793) menos como un bien de su propiedad, fundado jurídicamente, que como una recompensa a los escritores por los servicios prestados a la nación (Hesse, 1991). En consecuencia, se reconoció al autor el derecho de disponer del «producto de su genio». Sin embargo, este derecho se limitaba a los diez años posteriores a su muerte, luego de lo cual comenzaba «la propiedad del público». En su estudio comparativo de los textos emanados de la Revolución Francesa y de la Constitución estadounidense, en la cual el derecho de autor es una recompensa concedida por la comunidad, las investigadoras estadounidenses Carla Hesse (1991) y Jane Ginsburg (1991) discutieron la concepción tradicional de los especialistas franceses acerca del derecho de autor, quienes lo consideraban como una emanación del derecho natural de propiedad (Edelman, 2004). Por su parte, sin dejar de reconocer que la tradición jurídica francesa le ha restado importancia al interés del público en su legislación, el jurista e historiador del derecho Laurent Pfister (1999) ha demostrado que, aunque la noción de propiedad esté claramente presente en ella, la ley supone un compromiso entre ambas concepciones: si bien la obra

pertenece naturalmente a su autor, una vez publicada se convierte en propiedad pública; por lo tanto, le corresponde a la ley regular los intereses públicos (dominio público) y privados (exclusividad de los derechos).

Durante todo el siglo XIX, los escritores luchan para extender en el tiempo su derecho de propiedad (prolongar el derecho *post–mortem*) y para que se aplique a otros soportes. Estas reivindicaciones dieron origen al desarrollo profesional del oficio de escritor con la formación de una embrionaria Sociedad de Autores Dramáticos (1791) en continuidad con el agrupamiento creado por Beaumarchais en 1777, hasta su conformación a cargo de Eugène Scribe en 1829. En esa línea, se crea en 1838 la *Société des gens de lettres* (SGDL) que tenía entre sus objetivos aplicar el derecho de autor a la prensa periódica, un derecho hasta entonces reservado al libro. Honoré de Balzac, uno de los fundadores de la SGDL, elabora las bases de estas reivindicaciones en una serie de textos escritos entre 1830 y 1841; entre ellos destacan el «Código de la Propiedad literaria» propuesto por la SGDL para reglamentar el contrato de edición entre escritores y editores y las «Notas dirigidas a los Sres. diputados que conforman la comisión de la ley sobre la propiedad literaria» en 1841, comisión presidida por Lamartine (Balzac, 1872; Pollaud–Dulian, 2003). Además de Balzac, muchos autores como Lamartine y Victor Hugo luchan por extender el período de protección de las obras. La ley de 1866 que extiende a cincuenta años *post–mortem* la duración de esa protección satisface esas reivindicaciones sin llegar a cuestionar el principio del dominio público discutido por Balzac y algunos economistas liberales discípulos de Frédéric Bastiat que reclamaban la propiedad perpetua. La lucha por la protección de la propiedad literaria pronto se internacionaliza. La *Asociación Literaria y Artística Internacional* fundada en 1878 en París por iniciativa de la SGDL ——y cuyo presidente honorario fue Victor Hugo— está en el origen de la primera convención internacional sobre el derecho de autor aprobada en Berna en 1886 y que luego será sometida a numerosas revisiones.

La concepción personalista del derecho de autor, que recién cobra estatus legal en 1957, nació en la jurisprudencia francesa a fines del siglo XIX en el marco de un litigio sobre la comunidad conyugal. Fue convalidada por dos célebres decretos: el decreto Ricordi de 1887 y la sentencia dictada en el caso Canal (1936), a favor de la señora Canal en un litigio con su ex marido quien

pretendía explotar en beneficio propio las obras de su ex esposa.[6] Existen antecedentes de esta concepción personalista desde fines de siglo XVIII. Por ejemplo, en la línea de Diderot, Le Chapelier sostiene que «la más sagrada, legítima, indiscutible y, si puedo decirlo así, la más personal de todas las propiedades es la obra, fruto del pensamiento de un escritor» (Edelman, 2004:371). Balzac, a su turno, retomará esta idea: «en esta propiedad todo emana del hombre (...) el pensamiento impreso procede de él, en ella todo le pertenece. Se trata de un valor antropomórfico pues un autor pone allí su vida, su alma y sus noches» (Balzac, 1836:19; Pollaud–Dulian, 2003:8). Por su parte, Kant (1995) rechazaba la asimilación del libro a una mercancía: el autor debía seguir siendo el propietario de sus pensamientos y solo delegaba al editor la gestión de su negocio. Es en esta época cuando aparece en Inglaterra la idea de propiedad inmaterial (Rose, 1993). Para Fichte (Kant, 1995), la propiedad literaria rige solo para la forma y no para el contenido. Esta concepción personalista del derecho de autor dio origen a la codificación del derecho moral, cuyos principios formula Balzac poco tiempo antes de que aparezcan en la jurisprudencia, en 1845 y más de un siglo antes de su inscripción en la ley. Ahora bien, este derecho es inalienable en el derecho francés y solo puede concederse el derecho de explotación. De acuerdo con esta concepción, la obra no puede ser considerada un simple bien comercial, algo que sí permite el copyright angloamericano (es por esta razón que Estados Unidos nunca suscribió la convención de Berna). En cambio, la propiedad solo atañe a la forma y no al contenido de las obras, conforme la concepción según la cual las ideas pertenecen a todos. En un sentido más amplio, esta concepción personalista de la propiedad literaria se puede poner en relación con las representaciones del escritor mercenario que, a lo largo de todo el siglo XIX, han asociado la venta de sus escritos con la prostitución.

En el decreto de 1777 la obra era presentada como fruto de un trabajo. Esta concepción subyace también en la legislación del período revolucionario que, en palabras de Lakanal, reconoce a los escritores el derecho a reivindicar «el tributo legítimo» por un «noble trabajo» (en Edelman, 2004:377). Mientras que en el siglo XVIII las nociones de trabajo y propiedad

6. La personalización del derecho de autor y su aparición en la jurisprudencia son estudiadas por Laurent Pfister en la segunda parte de su tesis ya citada (1999).

no resultan incompatibles, en el siglo XIX, con el auge del capitalismo, estas se diferencian claramente cuando emergen los debates en torno a la propiedad de los bienes comunes (Xifaras, 2004). Los debates en torno a la propiedad literaria responden a estas evoluciones, que los autores experimentan a través de las condiciones drásticas a que los someten la prensa y la edición que por entonces pasan de un modo de producción artesanal a un modo de producción industrial. La aparición de una función editorial que se distingue de la del librero junto con el desarrollo autónomo de esta actividad empresarial que participa de la creación de valor literario dieron lugar al establecimiento de relaciones contractuales entre el editor y sus autores que se asemejan cada vez más a las relaciones entre empleado y empleador —aunque en ese caso tales relaciones no se encuentren reguladas por la legislación laboral (Mollier, 1988)—. Al mismo tiempo, el crecimiento del número de productores culturales como consecuencia de la apertura del sistema escolar a los niños provenientes de las clases medias favorece la amplia difusión de la representación de un «proletariado intelectual» (Charle, 1990) dispuesto a todo para lograr el éxito. Lo encontramos en numerosas novelas de época, desde *Las ilusiones perdidas* de Balzac hasta *Los desarraigados* de Barrès. En su artículo sobre la «literatura industrial», Sainte–Beuve anticipa la idea —retomada luego por Tocqueville en el capítulo XIV de la primera parte de su libro—, según la cual la democracia había introducido «el espíritu industrial» en la literatura (Edelman, 2004:377). La noción de «literatura industrial» designa para Sainte–Beuve aquellos libros escritos para ganarse la vida. Recordando la idea antigua según la cual comerciar con la escritura envilece, deplora las «ideas de liberalidad y de desinterés» que se han anudado a las obras bellas. La literatura de su época le resulta «indigente» y le cuestiona el estar poseída por el «demonio de la propiedad literaria», en alusión a la recientemente creada SGDL (Sainte–Beuve, 1839:677–678). A medida que se consolidan los condicionamientos económicos que pesan sobre el comercio de lo impreso, Sainte–Beuve se preocupa cada vez más por sus consecuencias sobre las obras. En definitiva, lo que condena es la profesionalización de la actividad literaria.

A partir de 1840, comienza a discutirse la noción misma de «propiedad literaria» que había prevalecido en la primera mitad del siglo XIX según la perspectiva defendida en particular por Balzac (1940), para quien la obra

constituía una emanación del trabajo intelectual. Este principio de la propiedad intelectual se ve cuestionado por numerosos pensadores socialistas, tales como Proudhon (2002), quien consideraba la obra como el producto de un trabajo que no debía ser remunerado, sino subsidiado para preservarlo de los intereses mercantiles (Pfister, 2005). En el mismo momento comienza a contraponerse la noción de «propiedad» a la de «derecho» y «derecho de autor» difundida en esa época.

La expansión sin precedente del mercado del libro a fines del siglo XIX, el incremento inédito del número de autores como consecuencia de la escolarización generalizada y el desarrollo de nuevos medios de comunicación generaron una crisis estructural en el sector de la edición (Charle, 1979). Sin embargo, en el período de entreguerras recién llegó a imponerse verdaderamente la concepción de la actividad literaria como un «trabajo» frente al fortalecimiento de los editores que a partir de entonces son vistos como «empresarios» o «empleadores» y comparados con los dueños de la prensa. Por entonces también comenzaron a invocarse los derechos sociales de los escritores. Dicha concepción fue levantada por la *Confederación de trabajadores intelectuales* creada en 1920 que, para hacer frente a la tendencia a la proletarización que acechaba a las profesiones intelectuales, reivindicaba un estatuto social particular para ellas, a medio camino entre obreros y empresarios. Este agrupamiento llegó a tener una representación ante la Sociedad de las Naciones y más adelante encontró un reconocimiento a sus ideas por parte de la administración pública francesa durante el gobierno del Front Populaire (Ory, 1994:106–110 y 165–175; Ory, 1991).

El proyecto de ley presentado por Jean Zay el 13 de agosto de 1936 se basa precisamente en esta concepción del derecho de autor como remuneración de un «trabajo» en tiempos en que el desarrollo de nuevos soportes, en especial el cine, requería la elaboración de una legislación de conjunto sobre el derecho de explotación. Recuperando tanto la legislación del período revolucionario como la concepción proudhoniana de la obra, los fundamentos del proyecto establecen que «el autor debe dejar de considerarse como propietario y ser concebido como un trabajador a quien la sociedad reconoce formas de remuneración excepcionales en razón de la cualidad especial de las creaciones derivadas de su labor» (Zay, 1936:1707). Allí quedaba consagrado el carácter personal e inalienable del derecho de autor que convertía

en inadecuada la noción de propiedad al sustituir el concepto de cesión por el de concesión. Los derechos de los autores y del público eran defendidos mediante una serie de medidas tales como la restricción a diez años posteriores a la muerte del autor de la exclusividad de explotación o el cuestionamiento del carácter automático del derecho hereditario. Este proyecto no se concretó debido a la reacción defensiva de los editores y de las figuras consagradas del mundo de las letras que lo vivían como una amenaza de desclasamiento social y espiritual. Apenas pudo llegar a ser debatido en la Cámara de diputados en junio de 1939, tras una serie de enmiendas importantes, pero el debate quedó suspendido por la guerra.[7] En agosto de 1944, otro proyecto que competía con este, elaborado por la Sociedad de Estudios Legislativos, fue retomado y finalmente elevado en junio de 1954 dando lugar a la Ley del 11 de marzo de 1957 sobre la propiedad literaria y artística. Concebida como una ley de organización económica bajo el arbitrio del Estado, esta norma unificaba el derecho de autor extendiéndolo a las «obras espirituales» definidas por la originalidad de la forma en los más diversos soportes (desde el libro hasta el cine, el dibujo o la fotografía). Al relegar a un segundo plano la articulación entre interés público e interés privado, hizo prevalecer la conciliación entre los intereses de los creadores (y ya no de los «trabajadores intelectuales») y los de los editores, definidos como mediadores culturales (Latournerie, 1999:273–274; 2002). De este modo, lejos de responder a una única definición, la obra literaria se concibió o bien como el resultado de un trabajo o como un servicio, según los intereses de los grupos e instancias que intervenían en su construcción y en la adjudicación de su valor en el mercado: autores, editores, libreros, críticos, público, agentes estatales. De las distintas concepciones se desprende una diversidad de figuras sociales entre las que oscila el escritor: como propietario de un bien que puede imprimir o vender por cuenta propia o ceder su explotación a terceros; como trabajador que recibe una remuneración por el fruto de su trabajo pero que se distingue de los trabajadores manuales y asalariados por la dimensión intelectual de su actividad, su independencia, su ética del desinterés y la responsabilidad que tiene ante su público: en consecuencia, su trabajo puede

7. Cámara de diputados, sesiones del 1 y 2 de junio, *Journal Officiel*, 1939, pp. 1429–1441; 1461–1469 y 1479–1487.

ubicarse dentro de la categoría de los servicios, lo cual lo acerca a las profesiones independientes y a la función pública a partir del momento en que los docentes pasaron a considerarse funcionarios (Sapiro y Gobille, 2006).

Esta serie de concepciones aparecieron en contextos históricos particulares y su peso relativo se fue modificando a lo largo del tiempo, en función de la evolución de las relaciones de fuerza entre los tipos de actores y las instancias que intervinieron en la cadena de producción de los libros. Mientras la concepción del autor como propietario de su obra fue predominante en la primera mitad del siglo XIX, las transformaciones en las condiciones de ejercicio del oficio de escritor, en particular con el desarrollo capitalista de la industria editorial y el creciente rol de los editores en la creación de valor literario, la ampliación de la base social de escritores y la exacerbación de la competencia entre ellos explican tanto el cuestionamiento de la noción de propiedad intelectual y la aparición de la figura del trabajador intelectual como la creciente identificación de toda una categoría de escritores con esta figura, en el marco de sus luchas por conseguir el reconocimiento social. La emergencia de dicha figura resulta indisociable de las reivindicaciones sociales propias del movimiento de profesionalización que conoció la sociedad francesa a fines del siglo XIX. Sin embargo, a la larga no llegó a imponerse ante la concepción de la propiedad. Esto dio lugar a la extensión a setenta años del derecho de los herederos pos–mortem, aunque con ciertas restricciones que fueron derivadas de la concepción personalista y del dominio público.

Conclusiones

Describir la actividad de los escritores desde el ángulo jurídico permite no solo renovar la historia literaria de la literatura sino también la historia del derecho. Desde el primer punto de vista, el estudio de la legislación en materia editorial y de los juicios penales contra los escritores arroja un aspecto fundamental de las condiciones de producción y expectativas a las que se ven enfrentados. Al echar luz sobre los esquemas de percepción y valoración que explican el escándalo desatado por las obras, este abordaje pone en evidencia la creencia en los poderes de la literatura y el rol social que les atribuyen diversos tipos de actores: críticos, editores, periodistas,

moralistas, pensadores, filántropos, abogados, magistrados y otros representantes del Estado. Permite observar, entonces, en qué medida dicha ética responde a tales representaciones y expectativas o se aparta de ellas. Las luchas por la autonomía del campo literario cobran su sentido al inscribirlas en este contexto socio–jurídico. Paralelamente, la movilización en torno a la defensa del derecho de autor contribuye, como hemos visto, a la organización profesional de los escritores y al reconocimiento de su estatuto por parte del Estado. La concepción sartreana, basada en su filosofía de la libertad, que cobra sentido en el marco de los juicios de depuración contra los escritores colaboracionistas durante la posguerra significó la expresión máxima y más acabada de la definición subjetiva de dicha responsabilidad en clave de autonomía. Por su parte, Barthes formulará su versión más objetiva en su artículo de 1968 sobre «La muerte del autor». Al rechazar cualquier identificación del sentido de la obra con la intención autoral, transfiere al lector la responsabilidad subjetiva y, en particular, a ese lector ideal encarnado en el crítico (Barthes, 1987; Sapiro, 2011). Una década después de la adopción de la Ley de 1957 que consagró la concepción personalista del autor, comenzó a discutirse la identificación entre la obra y la persona del autor. Esto dio lugar a reflexiones sobre la obra como objeto de apropiación. Si es cierto que el desarrollo de la censura administrativa le dio la razón a Barthes, en tanto clausuraba cualquier debate en torno a la intención del autor, la historia del campo literario lo refuta si se observa el tratamiento mediático que ha puesto el foco de manera creciente sobre la figura del escritor, su persona y su vida.

Desde el punto de vista del derecho, los análisis de los juicios contra los impresos y de los debates en torno a la propiedad literaria se nutrieron de los aportes respecto de las representaciones del rol social del escritor y los criterios de valoración estética y ético–política de las obras. Sin tener en cuenta las luchas que llevaron a cabo los escritores en defensa de su autonomía no podría comprenderse el progresivo reconocimiento de los derechos de la literatura por parte de la justicia, ni tampoco el hecho de que las distinciones entre representación y apología se hayan convertido en argumentos válidos a la hora de defender las obras denunciadas. Aunque algunos casos recientes —como la condena a Mathieu Lindon y a su editor Paul Otchakovski–Laurens, en 1999, por su novela *Le procès de Jean–Marie Le Pen*— demuestran que estos

argumentos no siempre se aplican (Sapiro, 2013). En el mismo sentido, para ser rigurosa, la historia social del derecho no debería omitir las luchas de los distintos actores que intervienen en la cadena de producción de los impresos ni las concepciones en disputa acerca del oficio de escritor. Tales luchas han cobrado una llamativa actualidad, por ejemplo con la polémica sobre la descarga ilegal de obras en las que, detrás de una supuesta defensa de los derechos de los creadores, se buscaba proteger los intereses de los productores; o con la reivindicación del derecho público al acceso gratuito de las obras a través de internet mediante la noción de *copyleft* (autorización del autor de un trabajo sujeto al derecho de autor para estudiar, modificar y difundir su obra, que obliga al usuario a acatar el mismo principio).

Asimismo, este enfoque arroja luz sobre la contribución más general a la historia política, cultural y social que ofrece la historia de las condiciones jurídicas a las que fue sometida la literatura. En este sentido, el análisis de los debates legislativos sobre la libertad de prensa y de los argumentos esgrimidos en los juicios contra los escritores desde la defensa y la acusación, como así también los debates que suscitaron en el espacio público, constituyen significativos aportes a la historia de la libertad de expresión al tiempo que revelan los límites de lo pensable y decible en una época determinada. En lo que concierne a la libertad política, los juicios contra los escritores se comprenderían mejor si se los pusiera en serie con el conjunto de los juicios políticos (como sucedía en el siglo XIX). Al mismo tiempo, estos debates y juicios son un ángulo privilegiado para estudiar las evoluciones de la moral pública y de las costumbres. De modo que deberían ponerse en relación con otros tipos de juicios por ofensa a la moral y con los discursos de los defensores de la moral, desde los representantes eclesiásticos hasta las ligas por la moralidad (Iacub, 2008; Stora–Lamarre, 1990).

Las reivindicaciones de autonomía y extensión del derecho de autor se inscriben más ampliamente en el proceso de desarrollo profesional atravesado por la sociedad francesa que puso en el centro la cuestión del estatuto de las profesiones intelectuales, tironeadas entre el asalariado, el empresariado y la función pública. Este proceso se ve enriquecido cuando se lo estudia de manera relacional, tal como ha mostrado Abbott a propósito de las profesiones denominadas «útiles», poniendo en evidencia la competencia entre ellas al dejar de abordarlas de manera aislada (Abbott, 1988). Las

discusiones respecto de la ética profesional del oficio de escritor frente a las restricciones a la libertad de expresión, por un lado, y al derecho de autor, por otro lado, plantean, más en general la cuestión de los fundamentos de la reivindicación de autonomía, en especial con respecto a las categorías de responsabilidad y desinterés en las que se basan los profesionales intelectuales y artísticos para distinguirse del trabajo manual o de las actividades comerciales (Sapiro, 2006; 2018). Por otra parte, los debates en torno a la propiedad literaria son reveladores de las distintas concepciones de la propiedad en pugna en el siglo XIX como de los límites a los que se enfrenta la apropiación privada de los bienes comunes.

Restaría indagar las interferencias entre las dos dimensiones jurídicas de la actividad literaria: por un lado, las restricciones a la libertad de expresión y, por otro, el derecho de autor. Así podrá comprenderse cómo han incidido una sobre la otra, estudiando la jurisprudencia en materia de derechos de autor, por ejemplo, y en particular, los casos de plagio, noción jurídica basada en el principio de originalidad de la forma —y no del contenido (Prassoloff, 1989)—. La circulación internacional de dichas concepciones plantea asimismo otras preguntas. Si bien el derecho de autor de origen francés se internacionalizó con la primera convención sobre la propiedad literaria y artística firmada en el congreso de Berna de 1886, cabría preguntarse en qué medida este se vio influido por el modelo anglo–estadounidense. En el mismo sentido, resta examinar el modo en que las concepciones sobre la libertad de prensa y sus límites se nutrieron de los ejemplos extranjeros. Un enfoque comparativo debería tener en cuenta estos tipos de circulación y echar luz, a la vez, sobre las especificidades nacionales tanto a nivel jurídico como en cuanto a las concepciones del autor.[8]

Por último, una investigación socio–histórica del derecho plantea el problema de la articulación entre distintas temporalidades: la temporalidad larga de las instituciones y categorías de valoración (ya hemos visto que, por ejemplo, la concepción personalista del derecho de autor llevó un siglo en codificarse), otra temporalidad media para las configuraciones sociohistóricas (regímenes políticos y marcos jurídicos, circulaciones transnacionales) y

8. Un primer abordaje comparativo tuvo lugar entre especialistas de diversos países y períodos en el coloquio «Law and literature» desarrollado en la Universidad de Oldenburg el 21 y 22 de marzo de 2014.

la temporalidad corta del acontecimiento (juicios, querellas, polémicas) inscripto en una coyuntura particular. La contrastación entre historia del derecho e historia de la literatura resulta especialmente interesante desde esta perspectiva en la medida en que se trata de dos campos con un alto grado de autonomía que tienden por eso a una constante autorreferencia, es decir, a aludir a su propia historia como un modo de legitimarse. Sin embargo, en el primer caso, las evoluciones presentan una aparente continuidad, mientras que en el segundo se expresan bajo la forma de la ruptura o incluso de la revolución permanente, lo cual implica un desafío para lxs historiadorxs.

Referencias

Abbott, Andrew (1988). *The System of Professions. An Essay on the Division of Expert Labor.* University of Chicago Press.

Balzac, Honoré de (1940). Sur les questions de la propriété littéraire et de la contrefaçon. Œuvres complètes. Œuvres diverses, tomo 3 (p. 19). Conard. *(Chronique de Paris*, 1836, 30 de octubre).

Balzac, Honoré de (1872). Notes remises à MM. les députés composant la commission de la loi sur la propriété littéraire. En Œuvres complètes (pp. 299–320). Tomo XXII. Michel Lévy frères.

Barthes, Roland (1987). La muerte del autor. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, (pp. 65–72). Paidós.

Biet, Christian (2002). *Droit et littérature sous l'Ancien Régime. Le Jeu de la valeur et de la loi*. Champion.

Biet, Christian (2010). La plume et la loi. En Giavarini, Laurence (Dir.), *L'Écriture des juristes, XVIe-XVIIIe siècle* (pp. 193–202). Classiques Garnier.

Bourdieu, Pierre (1992). *Las Reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario.* Anagrama, 1995.

Charle, Christophe (1979). *La crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman, théâtre, politique*. Presses de l'École Normale Supérieure.

Charle, Christophe (1990). *Naissance des «intellectuels» (1880–1900).* Minuit.

Chartier, Roger (1996). Figures de l'auteur. En Chartier, Roger, *Culture écrite et société. L'Ordre des livres XIVe–XVIIIe siècle* (cap. 2). Albin Michel.

Diderot, Denis (1976). Lettre sur le commerce de la librairie. En Œuvres complètes (pp. 509–510). Tomo VIII. Hermann.

Dumasy, Lise (Ed.) (1999). *La Querelle du roman–feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836–1848).* Ellug.

Edelman, Bernard (2004). *Le Sacre de l'auteur*. Le Seuil.

Fauconnet, Paul (1920). *La Responsabilité. Étude de sociologie*. Félix Alcan.

Flaubert, Gustave (1951). *Oeuvres*. Tomo I. Gallimard, Bibliothèque de la Pléïade.

Foucault, Michel (1969). ¿Qué es un autor? El cuenco de plata, 2010.

Ginsburg, Jane (1991). A Tale of two copyrights: literary property in Revolutionary France and America. *Revue internationale du droit d'auteur*, (147), 124–210.

Guyau, Jean–Marie (1887). *L'Art au point de vue sociologique.* Alcan.

Hesse, Carla (1990). Enlightenment epistemology and the laws of authorship in Revolutionary France, 1777–1793. *Representations*, (30), 109–137.

Hesse, Carla (1991). *Publishing and Cultural Politics in Revolutionary Paris.* University of California Press.

Kant, Emmanuel (1995). *Qu'est-ce qu'un livre?* PUF.

Iacub, Marcela (2008). *Par le trou de la serrure. Une histoire de la pudeur publique XIXe–XXIe siècle*. Fayard.

LaCapra, Dominick (1982). Madame Bovary *on Trial*. Cornell UP.

Leclerc, Yvan (1991). *Crimes écrits. La Littérature en procès au XIXe siècle*. Plon.

Ladenson, Elisabeth (2007). *Dirt for Art's Sake. Books on Trial from* Madame Bovary *to* Lolita. Cornell University Press.

Latournerie, Anne (1999). La Loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique: sacre de l'auteur ou organisation des professions? Tesis de DEA. IEP de Paris.

Latournerie, Anne (2002). Droits d'auteur, droits du public: une approche historique. Économie politique, 22(4), 21–73.

Mollier, Jean–Yves (1988). *L'Argent et les lettres. Histoire du capitalisme d'édition (1880–1920)*. Fayard.

Nordau, Max (1892). *L'Égotisme.* En *Dégénérescence.* Tomo II. Alcan, 1894.

Ory, Pascal (1991). Le role de l'État: les politiques du livre. En Roger Chartier y Henri–Jean Martin (Dirs.), *Histoire de l'édition* (pp. 51–69). Tomo 4. Fayard/ Cercle de la librairie.

Ory, Pascal (1994). *La Belle Illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire 1935–1938*. Plon.

Pfister, Laurent (1999). *L'Auteur, propriétaire de son œuvre? La formation du droit d'auteur du XVIe siècle à la loi de 1957.* Tesis de doctorado en Derecho. Universidad de Estrasburgo,

Pfister, Laurent (2005). La propriété littéraire est–elle une propriété? Controverses sur la nature du droit d'auteur au XIXe siècle. *Revue internationale du droit d'auteur*, (205), 117–209.

Pierrat, Emmanuel (2010). *Accusés Baudelaire, Flaubert, levez–vous!* André Versaille.

Pollaud–Dulian, Frédéric (2003). Balzac et la propriété littéraire. *L'Année balzacienne*, 1(4), 197–223.

Prassoloff, Annie (1989). Littérature en procès. La propriété littéraire en France sous la Monarchie de Juillet. Tesis de doctorado. EHESS.

Proudhon, Pierre–Joseph (2002). *Les Majorats littéraires* et autres textes choisis et présentés par Dominique Sagot–Duvouraux. Les Presses du Réel.

Rose, Mark (1993). *Authors and owners. The invention of Copyright*. Harvard University Press.

Woodmansee, Marta (1994). *The Author, Art and the Market. Rereading the History of Aesthetics*. Columbia University Press.

Sainte–Beuve, Charles Augustin (1839, 1 de septiembre). De la littérature industrielle. *Revue des deux mondes*, 675–691.

Sapiro, Gisèle (2006). Les professions intellectuelles, entre l'État, l'entrepreneuriat et l'industrie, *Le Mouvement social*, (214), pp. 3–24.

Sapiro, Gisèle (2011). *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIXe–XXIe siècles)*. Le Seuil.

Sapiro, Gisèle (2013). Droits et devoirs de la fiction littéraire en régime démocratique: du réalisme à l'autofiction. *Fixxion. Revue critique de fiction contemporaine*, (6). http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx06.11/737.

Sapiro, Gisèle (2018). Le concept de désintéressement: un opérateur axiologique. En Bernard Lacroix y Xavier Landrin (Dirs.), *Histoire des concepts & histoire sociale. Signifier, classer, représenter, XVIe–XXe siècle*. PUF. (En el momento de la publicación del artículo de Sapiro que aquí traducimos, el libro estaba en prensa; consignamos la edición posterior de 2018).

Sapiro, Gisèle y Boris Gobille (2006). Propriétaires ou travailleurs intellectuels? Les écrivains français en quête de statut. *Le Mouvement social*, 214, 119–145.

Stora–Lamarre, Annie (1990). *L'Enfer de la République. Censeurs et pornographes (1891–1914)*. Imago.

Tocqueville, Alexis de (1981). *De la Démocratie en Amérique*. Tomo 2 (1840 1a ed.). Flammarion.

Viala, Alain (1985). *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. Minuit.

Viala, Alain (1989). Du caractère de l'écrivain à l'âge classique. *Textuel*, (22), 49–58.

Zevaès, Alexandre (1924), *Les Procès littéraires au XIXe siècle*. Perrin.

Xifaras, Mikhaïl (2004). *La Propriété, étude de philosophie du droit*. PUF.

Zay, Jean (1936, 13 de agosto). Exposé des motifs. *Journal Officiel. Documents parlementaires – Chambre*.

Traducción de
Violeta Garrido

Los poderes de la literatura: orígenes y metamorfosis de una vieja creencia

La cuestión de los poderes de la literatura ha preocupado a los moralistas desde la antigüedad. Entre efectos nocivos y efectos catárticos, entre influencia incontrolable y desarrollo de las facultades cognitivas y morales tanto de distanciación como de empatía, a la literatura se le han atribuido todos los males y todos los remedios. Estas concepciones divergentes tuvieron y tienen implicaciones en cuanto al papel social del escritor. Dramatizados en la época del auge de la prensa escrita, los supuestos peligros de la literatura se relativizaron a partir de mediados del siglo XX, en favor de una reflexión sobre las virtudes de la lectura, que llevó a cuestionar la noción de identificación que subyace a la concepción mimética.

De la mímesis al «contagio moral»

La antigua teoría de la imitación, desarrollada en *La República* de Platón, ha sentado durante mucho tiempo precedente a la hora de pensar en los efectos de la literatura. Concebido como mímesis, que significa tanto representación como imitación, se supone que el arte desencadena en el «receptor» una identificación de la que solo pueden distanciarse quienes disponen de suficiente cultura y control sobre sus afectos. El advenimiento de la imprenta suscitó en los clérigos encargados de controlar las conciencias en el seno de la Iglesia católica el temor a los efectos nocivos de las «malas lecturas», asimiladas unas veces al demonio y otras al veneno. A partir del siglo XVIII, la noción

de «contagio moral», elaborada por los médicos con el objeto de comprender las epidemias morales, las convulsiones colectivas y las revueltas políticas, enriqueció el repertorio metafórico utilizado para diagnosticar los efectos sociales de los escritos que se difundían a través de la floreciente prensa escrita.

La revolución francesa reforzó esa creencia idealista en el poder de las palabras: revolucionarios y contrarrevolucionarios estaban convencidos del papel crucial de las obras filosóficas en el desencadenamiento de la misma, al tiempo que sacaban conclusiones opuestas en cuanto al papel social del escritor. Siguiendo a Louis de Bonald, los pensadores contrarrevolucionarios le asignaron así una misión edificante como propagandista de los valores «verdaderos» y como organizador del gusto. Para los liberales, representados por Madame de Staël, este era responsable de la perfectibilidad del alma nacional y de la sensibilidad. Los republicanos también le otorgaron un papel decisivo en la construcción de una identidad nacional y una moral secular, mientras que los socialistas utópicos lo veían como una fuerza revolucionaria.

La creencia en los poderes de la literatura, esgrimida a lo largo del siglo XIX contra la libertad de prensa, funda una teoría de la recepción *avant la lettre* que se basa en la jerarquía entre dos públicos: el público culto, capaz de poner en marcha mecanismos de distanciamiento, y el público de nuevos lectores, en pleno crecimiento con la alfabetización y la expansión de la imprenta. Este último está compuesto por las mujeres, los jóvenes y las clases populares, categorías percibidas como «vulnerables»: los «malos libros» tendrían el poder de alejarlos de las buenas costumbres e incluso incitarlos a transgredir el orden social despertando en ellos aspiraciones de ascensión. Los personajes trágicos de Julien Sorel en *Rojo y negro* de Stendhal y de Lucien de Rubempré en *Las ilusiones perdidas* de Balzac dieron cuerpo a la representación de los «desclasados» por arriba, entusiastas de la literatura y consumidos por la ambición social, que Barrès revisitó en *Les Déracinés*, imputando la responsabilidad a la educación republicana abstracta. Los efectos de la lectura también se integraron en la cadena de causalidad en la descripción de patologías médicas, especialmente en el caso de la histeria femenina. Un modelo de análisis utilizado por Flaubert en *Madame Bovary*, cuya heroína encarna esa figura de la nueva lectora, procedente de la pequeña burguesía: las lecturas románticas le han provocado un deseo desesperado de abandonar su condición; generando crisis nerviosas, ese deseo «histérico» la lleva al adulterio, a la ruina y al suicidio.

A su vez, la criminología emergente otorgó un lugar destacado a la lectura dentro de los efectos «ambientales» que son susceptibles de estimular los defectos hereditarios. El paradigma de la «degeneración» sugería que los efectos nocivos de la literatura podían remontarse a la psicología de los literatos. Los escritores naturalistas sufrirían así de una patología cuyos síntomas son la obscenidad, la grosería del lenguaje y la falta de sentido moral. Zola y sus seguidores son acusados de «coprolalia», un término acuñado por el doctor Gilles de la Tourette para designar el deseo irrefrenable de utilizar expresiones sucias. Según el médico y ensayista húngaro Max Nordau, que recupera la estigmatización por su cuenta en su libro *Degeneración* (1892; 1894 para la traducción francesa), este fenómeno puede correlacionarse con el síndrome descrito por Andréas Verga como *mania blasphematoria* o locura de las maldiciones. Esa tendencia a patologizar la escritura está en consonancia con las teorías desarrolladas por el criminólogo Cesare Lombroso, figura destacada de la escuela positivista italiana, que ve en la afición a la jerga «el lenguaje profesional de los ladrones, de los chulos, etc.», un indicio de la degeneración del delincuente nato. Nordau también ve en la predilección de Zola por el olor un signo de degeneración, como en Baudelaire, Huysmans y otros diabólicos o decadentes. Eso precisamente llevó a Zola a someterse a un examen en el contexto de la investigación médico-psicológica del doctor Édouard Toulouse sobre las relaciones entre la superioridad intelectual y las neuropatías: examen que reveló que su sensibilidad olfativa era, al contrario de lo que se esperaba, algo más baja de lo normal, aunque mostraba una memoria especial para los olores... Según Max Nordau, la popularidad de Zola no se debía a sus cualidades como escritor sino a su «trivialidad» y a su «lascivia». Según las cifras, eso se demuestra en el hecho de que, aparte de *La debacle*, *Germinal* y *El sueño*, cuyo éxito se explica por sus temas, son sus novelas más obscenas, aquellas en las que «la lujuria y la grosería bestial» aparecen con más violencia, aquellas que apelan «a los más bajos instintos de la plebe», las que gozan de más popularidad entre el público, a saber *Nana*, *La taberna* y *La tierra*, cuya tirada fue de 100000 ejemplares o más.

Nordau también ve en los artistas decadentes y estetas, como Baudelaire, Ibsen y Oscar Wilde, un peligro social, puesto que estos creen que la diferencia es una virtud positiva y que el individualismo encarna un ideal de autosuperación. Los sombreros de seda rosa y los lazos de encaje dorado

de Barbey d'Aurevilly, la pechera de encaje y el jubón de satén de Joséphin Péladan, los extraños trajes con los que se disfraza Oscar Wilde revelan un «deseo histérico de hacerse notar, de ocupar el mundo con él [el traje], de hacer que la gente hable de él». Nordau ve en ello un «signo de egoísmo antisocial», una «aberración patológica del instinto de la especie». Hace un diagnóstico casi clínico de la degeneración mental de los artistas: emocionalismo, exaltación de la imaginación, predilección por la ensoñación, aversión a la acción, impulsividad, locura, inadaptación, egoísmo, falta de instinto social, deseo de satisfacer los instintos más bajos. Estas disposiciones los convierten, según él, en parásitos y en verdaderos peligros para la sociedad, tanto por el ejemplo que dan de una existencia improductiva como por la confusión que siembran en la mente de las personas.

Las virtudes positivas de la literatura

A estas concepciones pesimistas de los efectos de la literatura, los realistas y naturalistas oponen las facultades de discernimiento de los lectores, su capacidad de formarse un juicio sin ser explícitamente guiados por el narrador. El escritor tiene, según esta tradición, el deber de decir la verdad, de revelar a la sociedad sus defectos, de ayudarla a diagnosticar sus males sin prescribir necesariamente un remedio, como preconizan los conservadores. Es en un régimen democrático donde se revelan plenamente esos poderes de la literatura, incluso si Brecht encuentra en ella la artimaña con que decir la verdad en medio de la mentira en un régimen autoritario, reactivando la tradición de la literatura de «contrabando», como la llamaba Aragón durante la Ocupación, una literatura que recurre al código, al desplazamiento en el tiempo y en el espacio o a la alegoría para burlar la censura.

Fue también durante la Ocupación cuando Sartre esbozó su concepción de la literatura como acto de comunicación, desarrollada posteriormente en *¿Qué es la literatura?* (1947). Define la lectura, al igual que la escritura, como un acto. La literatura, explica, «se propone como un fin de la libertad del lector». Por ello Sartre rechaza la definición kantiana de la obra de arte como una «finalidad sin fin». Si está de acuerdo con Kant en que la obra de arte no tiene fin, es solo porque ella misma es un fin. Porque la literatura

existe si se la mira. Y la lectura no es un simple juego, sino un compromiso por parte del lector, que recurre a su libertad y a su propio poder creador para que la obra exista. La lectura aparece así como un «pacto de generosidad entre el autor y el lector». El autor obliga al lector a «crear» lo que él «revela», y por tanto a comprometerse. Con este acto, lo devuelve a su libertad y, de ese modo, a su responsabilidad. De esta función comunicativa se deriva la misión del escritor en la época contemporánea, según Sartre. Dicha misión ha evolucionado a lo largo de la historia. Cuando lo espiritual se disoció de lo temporal y los clérigos formaron un cuerpo separado de especialistas, que escribía para un público limitado de pares, el escritor pudo replegarse en sí mismo con la conciencia tranquila. Pero la ampliación del número de lectores como resultado de la alfabetización le otorgó una nueva misión universal, que se vio reforzada por el desarrollo de la prensa y la radio. Ya no podía limitarse al público de especialistas. Esta misión se hizo evidente para Sartre en el contexto de la experiencia de la Ocupación. La libertad de escribir implica de hecho la libertad del ciudadano. El arte de la prosa no puede acomodarse a todos los regímenes, sino que debe ser solidario con el régimen democrático, el único en el que conserva su significado. Si la responsabilidad es la culminación de la libertad creativa, el escritor tiene a su vez la responsabilidad de garantizar la libertad.

La teoría sartreana de la literatura comprometida fue cuestionada por Barthes, quien, desde *El grado cero de la escritura* (1953), opuso a esa teoría la noción de «escritura», haciendo de la forma y el lenguaje el verdadero lugar del compromiso. Para Barthes, tal como escribió en «Escritores y escribidores» (1960), la verdadera responsabilidad del escritor es aceptar la idea de que la literatura es un «compromiso fallido», que cuestiona, interroga, más que afirma. Son estas críticas a la concepción sartreana las que Ricardou y los telquelianos retomaron durante el debate de 1964 en la Maison de la Mutualité a propósito de «¿Qué puede hacer la literatura?».

Abandonar el paradigma de la identificación

Aunque se ha relativizado con el auge de la imagen, la creencia en los efectos nocivos de la lectura está lejos de haber desaparecido, como demuestra

el dispositivo represivo existente, ahora justificado por la necesidad de proteger a los jóvenes. Esta creencia se basa en la confusión entre el acto y su representación, que subyace a la noción psicológica de identificación, así como a la noción jurídica de «provocación». Sin embargo, el esquema simplista de la provocación impide reflexionar sobre los complejos mecanismos de la recepción, respecto de los cuales es preciso intervenir con la tesis contraria del papel que pueden jugar la representación o la imaginación en el proceso de sublimación como lugar de descarga pulsional (según la teoría catártica de Aristóteles y su variante freudiana). Y, de hecho, los experimentos realizados desde los años 70 demuestran que el riesgo de influencia (es decir, de un pasaje al acto) es «inversamente proporcional al desarrollo de la capacidad imaginativa», como resume Jean−Marie Schaeffer en su ensayo *Pourquoi la fiction?* Para este último, la interpretación de la inmersión ficcional en términos de identificación es reduccionista, en la medida en que, al separarnos de nosotros mismos, dicha inmersión implica en sí misma una desidentificación afectiva y, más ampliamente, una distanciación. Los estudios realizados sobre las cartas de los lectores a los escritores tienden a confirmar este mecanismo.

Desde el punto de vista de los efectos de la literatura en el conjunto de la sociedad, la tesis del contagio moral se basa en una concepción casi mecánica de la causalidad, poco apropiada para pensar en la circulación de las ideas. Hay que reformular la relación entre las ideas o representaciones que transmiten los libros y los acontecimientos históricos: si podemos decir que los libros de los filósofos hicieron la Revolución Francesa, o, a otro nivel, que la literatura erótica preparó la revolución sexual, sería a lo sumo —y eso ya es mucho— en el sentido de que dieron forma a ideas que existían en estado difuso, y que así las objetivaron y legitimaron, como explica el historiador Roger Chartier; pero es su apropiación por parte de los actores de estas revoluciones (un proceso que nunca es pasivo ni mecánico) lo que les ha dado el significado que han adquirido para estos acontecimientos.

Lejos de reducirse a una relación de causalidad mecánica, la cuestión de los poderes de la literatura plantea la cuestión de su papel en el marco de la percepción de la realidad, que va más allá del problema de la representación y de la mayor o menor adecuación del mundo ficticio a la realidad. Si bien no es una ciencia, la literatura sí es, no obstante, una fuente de conocimiento

práctico, como sugiere Jacques Bouveresse en su libro *El conocimiento del escritor* (2008). De ahí el renovado interés por la filosofía moral como fuente de reflexión sobre los valores, la empatía y la formación del juicio (véase, por ejemplo, *El conocimiento del amor* de Martha Nussbaum [1990, 2010 para la traducción al francés]). En efecto, las obras literarias participan en la elaboración de representaciones y de esquemas de percepción del mundo, es decir, de la «visión del mundo» de una época, visión que transmite principios axiológicos. Aunque la literatura se ha autonomizado históricamente de la moral y de la ideología dominantes a través de un conjunto de procedimientos (los principios de neutralidad, de objetividad, transpuestos a la literatura por Flaubert, con el narrador impasible y el principio del arte por el arte), esta desvinculación no puede sin embargo ser completa, ya que la representación o simbolización nunca es neutra, sino que se inscribe de forma relacional en un espacio más amplio de representaciones y símbolos. La interpretación de una obra no es independiente del contexto socio–histórico en el que se la lee. Así, las obras pueden reproducir los esquemas subyacentes a la ideología dominante o poner en cuestión la *doxa*, no solo en lo que tiene que ver con la representación del mundo y el análisis psicológico, sino también en cuanto a las formas de ejemplificación, de tipificación y a los modos de representación (perspectiva intradiegética, monólogo interior, etc.). Es en este sentido en el que son susceptibles de ser sometidas a un análisis de sus aspectos éticos, sin que se las pueda reducir por ello a eso. Dado que no se trata de postular la transparencia del lenguaje ni de minimizar los efectos cognitivos del trabajo sobre la forma, podemos considerar, al contrario que Sartre, que la poesía participa plenamente en esta ampliación de los marcos de la experiencia y en el cuestionamiento de los valores.

Así, la literatura tiene el poder de reforzar o de renovar las formas de representar el mundo, o de cuestionar las convenciones de lectura, según el proceso de «desautomatización» o «desfamiliarización» («extrañamiento») en el que los formalistas rusos vieron su especificidad. De este modo contribuye a ampliar o a renovar nuestra visión del mundo o de los mundos posibles.

Traducción de
Gabriela Villalba

Juzgar la literatura. Las transformaciones de las relaciones entre crítica y censura (siglos XIX y XX)

Las relaciones entre crítica y censura constituyen un objeto privilegiado para estudiar el proceso de autonomización del campo literario. Desde principios del siglo XIX, este proceso, que no es lineal —ni irreversible—, se inscribe en un movimiento de diferenciación de los espacios de actividad intelectual: primero se especializan las ciencias, luego la filosofía, desposeyendo a la literatura de buena parte de sus ámbitos de competencia. Es en este momento cuando el término «literatura» toma su sentido moderno, restringido a lo que antes se llamaban «las bellas letras», y cuando el escritor se acerca a la figura del «artista». El desarrollo de la crítica literaria acompaña esta evolución en una coyuntura de auge de la prensa y de la imprenta que ofrece posibilidades inéditas de vivir de su pluma a nuevos productores intelectuales que pertenecen a la élite letrada pero que no disponen de rentas ni ejercen una profesión.[1] Esta actividad experimenta un proceso de profesionalización, aunque algunos críticos siguen siendo productores y no solo comentadores, puesto que la crítica (literaria o de arte) también es una fuente de recursos para escritores a quienes les cuesta vivir de sus obras. Sin embargo, ante determinado tipo de obras, este cuerpo de especialistas que se arroga el monopolio del juicio estético va a desempeñar un papel fundamental en la mediación entre el autor y el público. Si bien ese papel de intermediación parece responder a una necesidad creada por la industrialización de la producción editorial —que no demora en dar lugar a un

1. Sobre el desarrollo de la prensa en el siglo XIX, véase Charle (2004).

fenómeno de sobreproducción de la oferta respecto de la demanda—,[2] hay que evitar las interpretaciones funcionalistas.

En efecto, ya desde la Monarquía de Julio la crítica entra en competencia con los nuevos modos de difusión de producciones literarias en sí, más específicamente con la novela–folletín que va a ocupar la parte inferior de los diarios, hasta entonces reservada a la crítica, lo cual explica, en parte, la protesta generalizada que provoca y la estigmatización de la «literatura industrial», según el término acuñado por Sainte–Beuve (1839:675–691).

De hecho, el comentario crítico, inscrito en la tradición letrada, se dedicó desde un principio casi exclusivamente (salvo algunas excepciones) a obras entendidas como propias de la cultura legítima. Pero también puede decirse que, al tratarlas, al considerarlas dignas de ser comentadas y discutidas, la crítica las inscribe en la cultura legítima. Desde este punto de vista, la crítica contribuye, ya desde el siglo XIX, a instalar el corte entre cultura «legítima» y cultura popular o cultura de masas.

De este modo, en el momento en que el público de consumidores culturales se extiende a las fracciones no dotadas de capital cultural, la crítica ayuda a constituir la oposición entre un polo de gran producción y un polo de producción restringida (Bourdieu, 1992), que a partir de entonces va a estructurar el campo literario. Focalizar en la forma antes que en el contenido es una manera de tomar distancia respecto de un modo de consumo utilitario que se achaca a las clases populares: la definición kantiana del juicio estético como un juicio desinteresado pone el acento en esta dimensión no utilitaria que caracteriza la relación cultivada con las obras, puesto que el utilitarismo incluye tanto la satisfacción inmediata de necesidades (la función de esparcimiento) como la búsqueda de modelos (la función didáctica).

En contrapartida, las grandes industrias culturales de la edición y luego las del cine desarrollaron estrategias para eludir la crítica (en especial estrategias de marketing apoyadas en estudios de mercado) y reivindicaron el gusto del gran público acusando a la crítica de elitismo o, en su defecto, tratando de controlarla o incluso de «comprarla». Si hay que «comprar» la crítica, no es solo porque la publicidad es cara: también es porque contribuye a la cadena de legitimación de las obras.

2. Véase Roger Chartier y Henri–Jean Martin (1991), en particular los tomos 2 y 3.

La crítica participa de lo que Bourdieu (1992) ha denominado «la producción de la creencia» que depende —igual que en la magia, tal como la ha analizado Marcel Mauss (1950)— de la creencia en el mago y del circuito de legitimación. Ahora bien, cuanto más largo y, en apariencia, más desinteresado es el circuito, más consolida la creencia. Pero, puesto que la crítica debe garantizar su desinterés necesitará desmarcarse claramente de la publicidad cuando, a principios del siglo XX, se organice profesionalmente (Carbonnel, 2006).

Del mismo modo, la crítica afirmará progresivamente su autonomía respecto de las expectativas morales, políticas y sociales y entrará en competencia con la censura estatal. Me centraré en este desarrollo, que no tiene nada de automático. En un primer momento, diferenciaré los tipos de discursos críticos y su relación con la censura, para luego, en un segundo momento, introducir una perspectiva diacrónica que colabore en comprender el desarrollo de las relaciones entre crítica y censura.

Los tipos de discursos críticos

Si bien el desarrollo crítico acompaña el proceso de autonomización del campo literario esto no significa —al contrario de lo que afirman algunas reconstrucciones ahistóricas— que la crítica siempre haya reivindicado los principios de la autonomía de la literatura frente a las expectativas y los condicionamientos extraliterarios, más bien todo lo contrario. A lo largo del siglo XIX, la crítica no pocas veces llega a proveerse de las formas del discurso letrado para atenuar expectativas inscriptas en el «buen gusto» de las clases dominantes o incluso relevar a los portavoces de la moral pública y, por lo tanto, ejercer una censura, cuando no sirve directamente a la censura estatal o religiosa que a menudo se apoyó en ella para dar cuerpo a los intentos de actuación judicial contra algunas obras o para elaborar listas de proscripción. Si bien esas instancias tienen sus propios críticos, como el abad Jean Mutin —quien llegó a ser jefe de una división creada en el Ministerio del Interior en 1827 al endurecerse los controles sobre las publicaciones, y cuyos informes hizo públicos *La Gazette littéraire* tras la revolución de 1830— o el abad Brémond en el siglo siguiente, muchos críticos

independientes toman el relevo de las diversas expectativas sociales respecto del arte y la literatura.

Desde este punto de vista, los discursos críticos se polarizan, en un primer eje, entre dos extremos, según su grado de autonomía respecto de las expectativas extraliterarias. En un polo se encuentran aquellos que, al traducir las expectativas de la sociedad, o más bien de determinadas instancias que pretenden hablar en su nombre (Iglesia, ligas de la moral, movimientos políticos), juzgan la literatura principalmente en función de criterios heterónomos tales como el mensaje o la adecuación al buen gusto. Es en este polo donde la crítica funciona como una censura y puede servir a las instancias oficiales encargadas de instrumentarla. Así, la crítica de las *Chansons* de Béranger publicada por Martainville en *Le Drapeau blanc* el 27 de octubre de 1821 —que explicaba que si Béranger hubiese dicho en prosa lo que había escrito en rimas «seguramente habría tenido que vérselas con el Señor Fiscal del Rey»— será utilizada por el ministerio fiscal para llevar a juicio el libro: la requisitoria del fiscal Marchangy se abre con la misma declaración del privilegio de la que goza la canción en Francia (1828:29). Este caso límite de la denuncia por parte de la crítica no tenía nada de excepcional en el siglo XIX y el ministerio fiscal no dudaba en alentar una crítica que justificara las actuaciones judiciales.

En el polo opuesto se sitúan los discursos críticos que expresan las exigencias propias de los universos literario y artístico, según criterios de juicio ante todo estéticos cuya autonomía respecto de las expectativas morales, políticas o sociales (sin hablar de las expectativas económicas en términos de cifras de venta) reivindican. Este tipo de discurso crítico es desarrollado ante todo por los propios escritores, en particular contra los ataques y las persecuciones que sufren sus obras y las de sus conocidos. Un ejemplo típico es el expediente que reunió Baudelaire para su abogado durante su juicio, centrado en la defensa del arte por el arte, o su artículo sobre *Madame Bovary* en *L'Artiste* del 18 de octubre de 1857, en el que explica que: «si los magistrados hubieran descubierto algo realmente reprochable en el libro, lo habrían amnistiado de todas maneras, en favor y en reconocimiento de la BELLEZA que lo reviste». Y felicita a Flaubert por probar de este modo «que todos los sujetos son, indistintamente, buenos o malos, según la manera en que son tratados, y que los más vulgares pueden convertirse en

los mejores» (Baudelaire, 2008:77, 81). Un antecedente indiscutible de esta reivindicación de la primacía de la estética por sobre la moral es el famoso prólogo de Théophile Gautier (1966) a *Mademoiselle de Maupin* en 1834.

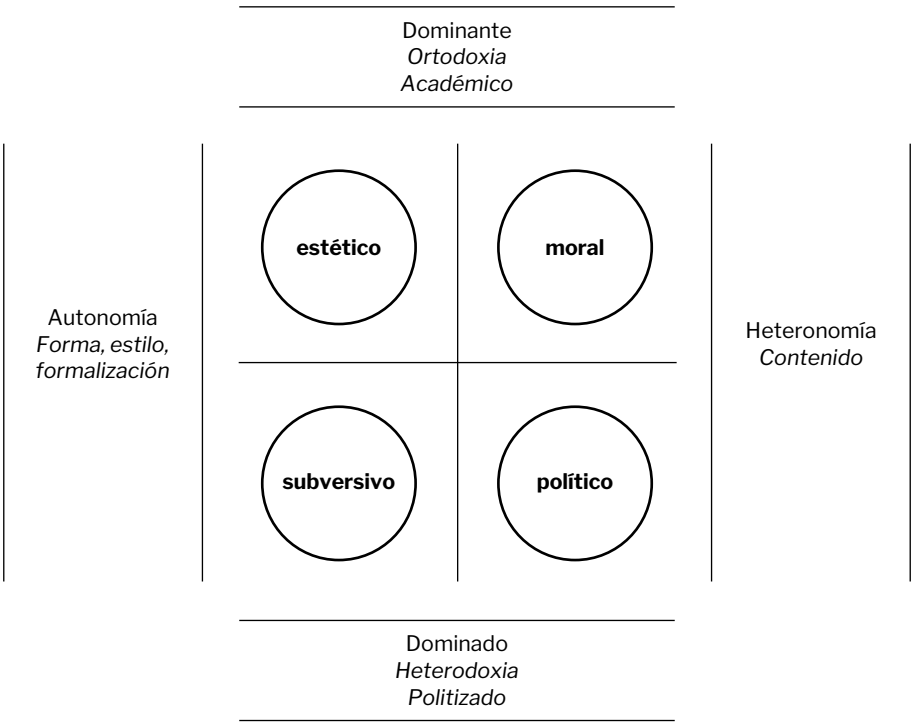
Los discursos críticos se diferencian también, según un segundo eje, en función de su grado de politización (o despolitización). Los críticos que se sitúan en el polo dominante del subcampo de la crítica, aquellos que escriben en la gran prensa literaria y política, tienden a atenuar su discurso según las normas del «buen gusto» y el academicismo, mientras que aquellos que se sitúan en el polo dominado tienden a politizarlo, denunciando el conformismo y el academicismo de los puntos de vista dominantes. Los ataques de Brunetière contra Zola (cuyo proyecto creador califica de «innoble») (Compagnon, 1997:113) que lo convierten en portavoz del «buen gusto» de las clases dominantes contra la «vulgaridad» de la literatura naturalista, ejemplifican con claridad el primer tipo, mientras que el panfleto que varios autores surrealistas publicaron contra Anatole France a su muerte, titulado «Un cadavre» [Un cadáver] (1924), es representativo del segundo:

> Loti, Barrès, France: pongamos, de todas formas, una gran marca blanca en el año que abatió a estos tres siniestros tipos: el idiota, el traidor y el policía. No me opongo a que tengamos para el tercero unas palabras de desprecio especiales. Con France, lo que desaparece es algo del servilismo humano. ¡Que sea festividad el día en que se entierran el ardid, el tradicionalismo, el patriotismo, el oportunismo, el escepticismo, el realismo y la falta de corazón! (André Breton)

El cruce de estos dos ejes —grado de autonomía y grado de politización— lleva a distinguir cuatro tipos ideales de juicios sobre la literatura: moral, esteta, político y social, crítico o subversivo (véase el siguiente gráfico).

En el polo heterónomo dominante prevalece el juicio moral sobre las obras: la moral es la forma despolitizada y atenuada que reviste la ideología. En este polo se inscriben no solo los defensores oficiales de la moral pública que creen protegerla de los ultrajes que le hacen las obras literarias, desde *Madame Bovary* hasta *Rose Bonbon* —novela de Nicolas Johns–Gorlin, publicada por Gallimard en 2002 cuyo narrador es un pedófilo—, sino también los críticos que se consideran a sí mismos como representantes de

Gráfico. Tipos ideales de discursos críticos



la moral dentro del mundo de las letras y a menudo son los primeros, como se indicó anteriormente, en señalar ante la justicia las obras que han de ser perseguidas (habría que estudiar todas las implicancias de esta función de «delatores» que ellos conciben como una responsabilidad).

Los críticos oficiales, igual que el fiscal imperial Ernest Pinard, reprocharon a Flaubert, por ejemplo, que adoptara una posición impersonal frente a Emma Bovary, que decidiera no juzgarla y que incluso le manifestara simpatía. Según el fiscal, la novela magnificaba el adulterio; lectura que descansaba en un error de interpretación provocado por el uso que hacía Flaubert de una técnica innovadora, el discurso indirecto libre (que expresaba el punto de vista de la heroína y no del narrador). La dificultad para comprender esto provocó el escándalo. Los críticos también se ofuscaron

por el trato igualitario de los personajes mientras que la norma clásica exigía que ese trato se ajustara a las jerarquías sociales. El propio proyecto de Flaubert de «escribir bien lo mediocre» constituía una falta de gusto, o peor, una herejía que conllevaba una dimensión políticamente subversiva. Si bien esta crítica no podía ser invocada ante la justicia (no había ley que prohibiera la falta de gusto) muestra con claridad el efecto de censura moral que las clases dominantes pueden ejercer en el campo literario a través del polo heterónomo de la crítica.

Como otro ejemplo de la retórica propia de este polo se pueden mencionar los ataques de Henri Massis contra André Gide. El crítico católico solo veía en el clasicismo de Gide un subterfugio formal «para que triunfe mejor el individualismo de fondo, para mostrar como dignos los monstruos que allí se mantienen ocultos». El clasicismo no era, en el autor de *Los sótanos del Vaticano*, sino hipocresía, la máscara detrás de la cual resguardaba su «naturaleza mórbida». Es por eso que consideraba a Gide como «demoníaco» (Massis, 1924:20 y ss.).[3]

En el polo autónomo rige el juicio esteta; juicio desinteresado, según la definición kantiana que hace suyo el principio del arte como finalidad sin fin. Este tipo de discurso, desarrollado con el romanticismo se radicaliza con la teoría del arte por el arte que se planta contra el arte burgués representado por la escuela del «Sentido Común» y contra el arte social. Opera una inversión de las relaciones entre el arte y la moral: tal como expresa en exceso Théophile Gautier en el prólogo a *Mademoiselle de Maupin* (1834): «No existe nada realmente bello como aquello que no puede servir para nada; todo lo que es útil es feo porque es expresión de alguna necesidad y las del hombre son innobles» (Gautier, 1966:45). Por eso, la literatura moralizante no puede sino ser mala porque el arte que recompensa la virtud remite a una moral inferior que apela al interés. Situada primero en el polo dominado del campo literario, la idea de que los buenos sentimientos no son materia de literatura —idea difundida en el polo esteta del campo literario desde Gautier hasta Gide y Paulhan pasando por Baudelaire y Flaubert—, se volverá simbólicamente dominante con la Tercera República. A partir de entonces, no solo

3. Sobre este debate, véase el capítulo 2 de Sapiro (1999). Sobre las particularidades de la crítica católica, véase el capítulo 5 de Serry (2004).

se rechaza el juicio moral sobre la literatura sino que se practica una especie de censura estética que consiste en sembrar la sospecha contra toda obra cuyo mensaje ideológico sea demasiado evidente.

Un ejemplo extremo del trabajo de despolitización que puede operar el juicio estético es la lectura que propuso Gide de *Bagatelles pour un masacre* (1937) de Céline, en la que afirmaba que los judíos eran solo una metáfora. De este modo, Gide intentaba mantener a Céline en el polo de la autonomía literaria mientras que la elección del género panfletario así como los recursos periodísticos en los que Céline se apoyaba marcaban su evolución hacia una heteronomía creciente (Kaplan, 1987). Por el contrario, el filósofo católico Jacques Maritain denunció el antisemitismo del panfleto poco antes de la adopción del decreto Marchandeau de 1939 que condenaría las incitaciones al odio racial (Vidal–Naquet, 1994:7–60).

En el polo dominado, el más abiertamente politizado, hay que distinguir el juicio que aborda las obras exclusivamente en su dimensión sociopolítica de aquel de las vanguardias que valoran la función subversiva de la literatura contra el orden establecido sin reducirla a su contenido.

En el primer caso, el del polo dominado heterónomo, pueden citarse como ejemplo los ataques, a partir de 1920, del escritor populista Henri Béraud contra los autores faro de Éditions de la Nouvelle Revue Française (en especial contra André Gide y Jean Schlumberger), que pronto será rebautizada Éditions Gallimard. Béraud les reprocha el esnobismo, el protestantismo, el ascetismo escolar y libresco, las preferencias sexuales (la homosexualidad), rasgos que, según él, los apartan del «genio francés» (Béraud, 1924:36). La denuncia que hace Lucien Rebatet durante la Ocupación alemana en Francia contra el carácter «malsano» y «obsceno» de la obra de François Mauriac que apunta a lograr que las autoridades de ocupación la prohíban, se inscribe en la misma línea. El reproche apunta a la yuxtaposición de dos campos semánticos, el de lo religioso y el de lo escatológico, y a las alusiones sexuales:

> el burgués rico, con su torva jeta de falso Greco, sus decocciones de Paul Bourget maceradas en semen rancio y agua bendita, esas oscilaciones entre la eucaristía y el burdel para pederastas que forman un único drama tanto de su prosa como de su conciencia es uno de los más obscenos libertinos que hayan brotado en los estercoleros cristianos de nuestra época. (Rebatet, 1942:49)

En este polo, la crítica no duda en hacer que intervengan instancias extraliterarias para arbitrar las relaciones de fuerza dentro del campo literario. Salvando todas las distancias, se puede encontrar un equivalente estructural en la extrema izquierda, desde los muy conservadores juicios de Proudhon, que solo consideraba las obras de arte desde el punto de vista de su virtud didáctica para el pueblo, hasta la crítica comunista en el siglo xx con, por ejemplo, los ataques contra la literatura burguesa o incluso el subjetivismo pesimista de «la literatura del absurdo y la desesperanza» encarnada por el existencialismo (Morgan, 1945, 21 de diciembre).[4] La aplicación de las directivas zhdanovianas a partir de 1947 y la tendencia obrerista que se va imponiendo dentro del Partido exacerba las expectativas políticas de la literatura, al punto de que el propio Aragon se ve cuestionado en 1948 y reclama una verdadera crítica basada en una competencia letrada de la que carecen los jueces militantes (Sapiro, 2003:154–176).

Cierto es, sin embargo, que los juicios estéticos de las vanguardias suelen ser asociados a la denuncia del orden establecido, del poder o de las modas y toman forma de manifiesto o de panfleto, como el *Tratado de estilo* de Aragon (1928) o el panfleto surrealista «Un cadáver». Estos juicios se vuelcan, ante todo, contra la renovación de las formas literarias. Aunque denuncian la institución literaria en su conjunto a través de los escritores que ocupan posiciones dominantes como Anatole France, André Gide o Jacques de Lacretelle, lo hacen para reprocharles que traicionaron su misión. Les oponen una pureza original y, aunque a menudo pretenden hacer tabla rasa del pasado, siempre se encomiendan a algún ancestro o a alguna figura tutelar —como Lautréamont en el caso de los surrealistas o Flaubert en el del *nouveau roman*— que exprese la dimensión reflexiva del campo literario haciendo constantes alusiones a su historia. Si bien buscan convertir la literatura en un arma subversiva contra el orden social, también rechazan toda forma de censura, como por ejemplo, la toma de posición de André Breton en favor de Aragon cuando es llevado a juicio por incitación al asesinato en su poema «Front rouge» [Frente rojo] («Feu sur Léon Blum» [Fuego contra Léon Blum]): para Breton, la poesía que emana del inconsciente no puede tener a su autor como responsable de sus escritos.

4. Véase también, por ejemplo, Casanova (1949: 16).

Esta evidencia de la formación de un polo de la crítica orientado a afirmar la autonomía de la literatura conduce a preguntarse por el desarrollo de las relaciones de fuerza entre crítica y censura estatal y, en particular, por la inversión de tales relaciones de fuerza a partir del Segundo Imperio.

La conquista de la autonomía

El artículo antes citado de Baudelaire sobre *Madame Bovary* celebraba una victoria de la crítica contra la censura estatal que marcaba la absolución de Flaubert, a pesar del alegato de connivencia de su abogado, el Dr. Senard, que parecía someterse a las normas encarnadas por el tribunal al interpretar a *Madame Bovary* como una novela de tesis *avant la lettre* que muestra los efectos nocivos de las malas lecturas en una joven de origen humilde, a quien estas habrían dado ambiciones por encima de su condición. Esta victoria fue celebrada por parte de la crítica. Sainte–Beuve aplaudió la «sabiduría de los jueces» en un artículo que le valió que lo apartaran de *Le Moniteur*: «A partir de ahora, la obra pertenece al arte, solamente al arte, no es justiciable sino por la crítica, y esta puede utilizar toda su independencia al hablar del tema» (2004:1429).

Dicha inversión de la relación de fuerzas entre la crítica y la justicia es solo simbólica. Habrá que esperar a la Tercera República y a la lucha abierta que se desata en torno a las nuevas leyes sobre la prensa para que se reconozca —parcialmente—, cuando no el monopolio, al menos la superioridad del juicio literario de los críticos por sobre el de los magistrados.[5] Así, durante el debate parlamentario sobre la ley de 1882, que enmienda la de 1881 sobre la libertad de prensa, el diputado de extrema izquierda Gaillard invocó la incompetencia de los magistrados en materia literaria para oponerse a la transferencia de competencia del tribunal criminal al tribunal de policía correccional en los delitos cometidos a través de la prensa. Como prueba dio lectura del juicio pronunciado por el tribunal correccional sobre *Madame Bovary*. Un juicio que, «tras mostrar aquello que debe ser la misión de la literatura y los literatos», no temía «indicar cuál es el deber del escritor, lo

5. Lo que sigue retoma de manera resumida análisis desarrollados en la tercera parte *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIXe–XXIe siècles).*

que es preciso que haga». El tribunal de policía correccional se había erigido como «director de nuestra literatura». Ahora bien, ironizó el diputado, la Academia alcanzaba para ese rol que, por lo demás, ella misma cumplía de una manera que dejaba bastante que desear, toda vez que consideró oportuno preferir a Casimir Bonjour antes que a Victor Hugo (1882: 1019–1022).

La reflexión sobre los límites de la competencia de los tribunales en el ámbito de las letras se intensifica en torno a los juicios iniciados contra los naturalistas dando lugar a formas de defensa corporativa. Así, por ejemplo, al anunciarse las acciones judiciales emprendidas contra Paul Bonnetain por *Charlot s'amuse* y contra Henri Fèvre y Louis Desprez por *Autour d'un clocher*,[6] el crítico Gustave Geffroy, que encarnaba el polo autónomo de la crítica decretó la incompetencia absoluta de los jueces en materia literaria e invitó a sus pares a negarse a colaborar de cualquier forma con la justicia, siquiera para conseguir circunstancias atenuantes. Su artículo, publicado en la crónica judicial de *La Justice*, resonaba como un manifiesto:

> Nosotros nos negamos a leer, en compañía de un magistrado, un libro denunciado; nos negamos a iniciar una conversación sobre literatura o moral con el señor que está seguro de cerrar la controversia enunciando solamente el número de un artículo del Código. No se trata aquí de crítica literaria, entonces ¿por qué examinar la obra investigada, proveer las explicaciones sobre los pasajes señalados por la censura judicial, solicitar circunstancias atenuantes? Sería reconocer que juicios de este tipo son procedentes... (Geffroy, 1884, 7 de septiembre)

Durante la instrucción del expediente de *Autour d'un clocher*, el editor Kistermaeckers cuestionó, en una carta al juez, la competencia del tribunal en materia literaria: encontraba «absurdo hacer que un tribunal compuesto por farmacéuticos y comerciantes con gorros de algodón resolviera una cuestión artística» (1884, 21 de diciembre). Este argumento fue desarrollado por Louis Desprez durante su juicio, en su alegato. Al comparar la literatura con la medicina y la arquitectura, Desprez hacía valer la necesidad de recurrir a especialistas:

6. Sobre este juicio, véase Leclerc (1991).

> Si ustedes se vieran llamados a expedirse sobre el diferendo entre Koch y Pasteur respecto de qué es lo que causa el cólera, se confesarían incompetentes y afirmarían que únicamente un tribunal compuesto por médicos y químicos, o una facultad de medicina entera, puede dar su opinión en una cuestión tan controvertida.
>
> Si una ciudad que encargó una construcción estuviera en juicio con el arquitecto y si a ustedes les pusieran ante los ojos presupuestos y planos contradictorios, harían que la ciudad y el arquitecto fueran revisados por una comisión de especialistas.
>
> Pues bien, señores, la literatura no es ni menos complicada ni menos abstrusa que la medicina o la arquitectura. Ustedes tienen sus casos, sus deberes, sus muy serias ocupaciones de todos los días que no les permitirán estudiar a fondo la filosofía del arte y las literaturas comparadas. Y están muy comprometidos con su misión actual, están demasiado preocupados por juzgar equitativamente, es decir, en pleno conocimiento de causa, son demasiado sinceros para disimularse su propia incompetencia, porque quizá ninguno de ustedes ha leído el libro incriminado.
>
> Un único tribunal podría dar sentencia, un tribunal compuesto por los maestros de nuestra literatura contemporánea. Convocaríamos a conformarlo a Victor Hugo, Ernest Renan, Taine, Edmond de Goncourt, Erckmann–Chatrian, Jules Vallès, Émile Zola, Alphonse Daudet y a Henry Becque. (Desprez, 1992:230–231)

A falta de ese tribunal ideal, Desprez acudía a la autoridad de tres de sus ilustres antecesores: Sainte–Beuve, Balzac y Zola. Sainte–Beuve y Balzac estaban convocados para impugnar la propia definición de delito de ofensa a las costumbres: señalaban los abusos de acusación de inmoralidad a falta de reproches más precisos, como en el caso de Balzac, en su prólogo a *La Comedia Humana*: «El reproche de inmoralidad que nunca se le mezquinó al escritor audaz, es, de hecho, el último que queda por hacer cuando ya no se tiene nada para decir a un poeta» (232).

La crítica aprovechó la ocasión para proclamarse única experta en materia de juicio literario. «El ministerio fiscal no está hecho para ejercer una magistratura de crítica literaria ni para reformar o conservar el gusto», declara Nestor (*alias* de Henry Fouquier) (1884, 24 de diciembre). No había ninguna competencia en ese ámbito, como explicaba Gustave Geffroy:

> ¿Dónde está el experto en arte y pornografía que sabrá apreciar la sinceridad de un escritor y la miserable canallada de un especulador, que sabrá escrutar la frase, regular el dosaje de la expresión, decir en qué medida la realidad debe pasar a la página escrita? (...) ¿Dónde está ese árbitro? ¿Dónde está ese crítico literario? (Geoffroy, 1884, 21 de diciembre)

Geffroy llama a «todos aquellos que tienen el honor de sostener una pluma» a unirse «cualesquiera sean sus diferencias de opiniones, para rechazar el fallo», sin lo cual será el fin de la libertad de escribir. Seguramente hay que ver en ese llamado, como en la idea del contrajurado que sugería Desprez, una de las fuentes del petitorio en apoyo a Lucien Descaves, enjuiciado por su novela antimilitarista —o, más precisamente, crítica del ejército— *Sous–Offs* (1889). El petitorio prefiguraba la nueva forma de movilización de los «intelectuales» durante el caso Dreyfus. Firmado por 54 escritores, se publicó en *Le Figaro* el 24 de diciembre de 1889 con un copete de Francis Magnard que lo introducía en estos términos: «en las cuestiones de literatura, el único juicio razonable, el único admisible sobre el autor es el de sus pares en una época que ha discutido todo, ha analizado todo, ha negado todo».

El problema seguía siendo que esta competencia letrada no estaba certificada por un título, a diferencia de las profesiones liberales o de los profesores. Además, todos los críticos se encontraban lejos de estar alineados en esta defensa de la autonomía de la literatura. Muchos de ellos seguían erigiéndose en portavoces de las agrupaciones e instituciones que intentaban controlar la literatura, desde la Iglesia hasta las ligas de moralidad. En esta época, el interés nacional se convierte en el nuevo valor supremo en nombre del cual se pueden imponer límites a la literatura. La oposición normal/patológico tomada del registro médico sustituye a la oposición de raigambre religiosa del bien y del mal en un momento de laicización de la moral pública.

Se comprueba, sin embargo, que a partir de entonces la crítica moralizante o ideológica deberá tener en cuenta las reglas de la autonomía del discurso crítico y atenuar el suyo con argumentos formales y no solo morales, so pena de descalificarse (condicionamiento que se manifiesta incluso en momentos de pérdida de autonomía, como durante la Ocupación alemana). Es así como la crítica había contribuido a la autonomización del campo literario —igual que a la del campo artístico— frente a la censura.

Referencias

Baudelaire, Charles (1975]). *Œuvres complètes*. Texto establecido, presentado y anotado por Claude Pichois. Tomo II. Gallimard, 2008.

Béraud, Henri (1924). *La Croisade des longues figures*. Le siècle.

Bourdieu, Pierre (1992). *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Le Seuil.

Bulletin judiciaire (1887, 21 de diciembre). *Journal des débats*. Discussion du projet de loi concernant la répression des outrages aux bonnes mœurs (1882, 25 de junio). *Débats parlementaires*, pp. 1019–1022.

Carbonnel, Marie (2006). Profession critique? Les défis de l'Association syndicale professionnelle de la critique littéraire (1902–1937). *Le Mouvement social*, 214, págs. 93–111.

Casanova, Laurent (1949). Le Parti et les intellectuels [1947, 1° de noviembre]. En *Le Parti communiste, les intellectuels et la nation.* Editions Sociales.

Charle, Christophe (2004). *Le Siècle de la presse (1830–1939)*. Le Seuil.

Chartier, Roger y Martin, Henri–Jean (1991). *Histoire de l'édition française*. Fayard/Promodis.

Compagnon, Antoine (1997). *Connaissez–vous Brunetière. Enquête sur un antidreyfusard et ses amis*. Le Seuil.

Desprez, Louis (1992). Pour la liberté d'écrire. En René–Pierre Colin y Jean–François Nivet. *Louis Desprez (1861–1885)* (pp. 143–145). *Pour la liberté d'écrire*. Du Lérot.

Gautier, Théophile (1966). Prólogo. En *Mademoiselle de Maupin*, Garnier–Flammarion.

Geffroy, Gustave (1884, 1 de septiembre). *La Justice*.

Geffroy, Gustave (1884, 21 de diciembre). Chronique: la littérature en cour d'assises. *La Justice*.

Kaplan, Alice (1987). *Relevé des sources et citations dans «Bagatelles pour un massacre»*. Du Lérot.

Leclerc, Yvan (1991). *Crimes écrits. La littérature en procès au 19e siècle*. Plon.

Massis, Henri (1924). *Jugements*. Tomo II. Plon.

Mauss, Marcel (1950). Esquisse pour une théorie de la magie. En *Sociologie et anthropologie* (pp. 3–141). PUF.

Morgan, Claude (1945, 21 de diciembre). Ce que nous sommes, *Les Lettres françaises*, (87).

Nestor [Henry Fouquier] (1984, 24 de diciembre). La justice et les lettres. En *Gil Blas*.

Rebatet, Lucien (1942). *Les Décombres*. Denoël.

Procès fait aux chansons de P.–J. Béranger (1828). Baudouin frères (p. 29).

Sainte–Beuve, Charles Augustin (1839, 1 de septiembre). De la littérature industrielle. *Revue des deux mondes*.

Sainte–Beuve, Charles Augustin (2004). *Panorama de la littérature française (portraits & causeries)*. LGF.

Sapiro, Gisele (1999). *La Guerre des écrivains, 1940–1953*. Fayard.

Sapiro, Gisèle (2003). Formes et structures de l'engagement des écrivains communistes en France. *Sociétés & Représentations*, (15).

Sapiro, Gisele (2011). *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIXe–XXIe siècles)*. Le Seuil.

Serry, Hervé (2004). *Naissance de l'intellectuel catholique*. La Découverte.

Vidal–Naquet, Pierre (1994). Jacques Maritain et les Juifs. En Maritain, Jacques. *L'Impossible antisémitisme*. Desclée de Brower.

Traducción de
Analía Gerbaudo y
Santiago Venturini

¿Cómo las obras literarias atraviesan fronteras (o no)? Una aproximación sociológica a la literatura mundial

Si consideramos que la literatura mundial refiere a las obras literarias que circulan más allá de sus fronteras nacionales (Damrosch, 2003), entonces debemos preguntarnos cómo estas obras circulan y qué obstáculos encuentran (Apter, 2013). Estos obstáculos no son solo lingüísticos; existen tanto obstáculos sociales como factores sociales que provocan la circulación de los textos sin tener en cuenta su valor intrínseco. Por lo tanto, se requiere una aproximación sociológica para identificar estos factores y los mecanismos de producción de la literatura mundial, además de sus jerarquías específicas (Casanova, 2004).

En un artículo seminal sobre «las condiciones sociales de la circulación de las ideas», Pierre Bourdieu delineó un programa para estudiar las estrategias elaboradas por individuos o grupos involucrados en este proceso (Bourdieu, 1999). Este enfoque se deriva del postulado de que las ideas no se propagan mecánicamente por contagio espiritual (Tarde, 2010) sino que están atravesadas por medios materiales como libros, diarios, revistas e internet, o por la difusión oral en escenarios públicos o privados. Por consiguiente, la sociología de los intercambios culturales transnacionales se ha centrado en los agentes —individuos, grupos, instituciones— que participan en esta circulación: autores, editores, representantes del Estado, agentes literarios, traductores y críticos, en el caso de obras literarias (Heilbron y Sapiro, 2007). Basada en diferentes fuentes (Index Translationum de la UNESCO, bibliografías nacionales, base de datos de librerías profesionales, catálogos editoriales, listas establecidas por representantes estatales), la construcción de bases de datos de obras traducidas

en distintas lenguas ha suministrado material para estadísticas de flujos. La aplicación del sistema mundial de análisis para los flujos de libros traducidos en diferentes lenguas (Heilbron, 1999), países (Popa, 2010) y ciudades (Sapiro, 2010) ha constatado las asimetrías de los intercambios entre centros y periferias. Estas bases de datos son también una rica fuente para el estudio de qué se traduce de una lengua a otra, y por quién (Popa, 2010; Sapiro, 2008b; Sapiro, 2015b). Dichos datos cuantitativos visualizan patrones y regularidades que nos ayudan a entender los factores que pueden obstaculizar o fomentar la circulación de bienes simbólicos en un contexto particular, y plantean la cuestión de las motivaciones de los mediadores. Las hipótesis pueden confirmarse o revisarse a la luz de datos cualitativos como (auto)biografías y memorias, archivos, entrevistas, recepción crítica en los medios y en eventos culturales tales como ferias de libros, festivales y premios literarios.

Estos factores pueden dividirse, a los efectos del análisis, en cuatro categorías: políticos, económicos, culturales y sociales. Los investigadores de literatura y los especialistas en estudios de traducción, por lo general, se centran en los factores culturales y en los textos. Los historiadores que trabajan en transferencias culturales han tenido en cuenta los factores políticos así como el rol de los actores, pero han desatendido los aspectos económicos, mientras que los historiadores de la edición, hasta hace poco, le prestaban poca atención a la cuestión de la traducción. Los factores sociales fueron identificados principalmente en los estudios poscoloniales, de género y por sociólogos de la cultura. En la mayor parte de los casos, estos cuatro tipos de factores están integrados, pero en algunos contextos un tipo puede prevalecer y subordinar a los otros. Los presentaré aquí por separado, proporcionando ejemplos de cada uno, con el fin de proponer un marco de análisis de las condiciones sociales de circulación de las obras literarias. En la conclusión discutiré algunas cuestiones teóricas sobre dinámicas sociohistóricas: mientras las transferencias culturales pueden, en parte, describirse en términos de isomorfismo —ya sea por imitación, coacciones o normas compartidas, tal como ha analizado la teoría neo–institucional (DiMaggio y Powell, 1983)— explicar estas transferencias también requiere que se introduzcan las lógicas de diferenciación. La combinación de estos dos procesos provee un marco explicativo para los dos modelos evolutivos señalados por Franco Moretti: ondas y árboles.

Factores políticos

Los factores políticos y, más ampliamente, los ideológicos, fomentan o dificultan la circulación de los textos literarios. La traducción puede servir a propósitos políticos o ideológicos: puede ser un medio para diseminar una doctrina o una visión del mundo. Los partidos y las organizaciones políticas han contribuido a la circulación internacional de obras como la de Marx y Engels, a través de redes más o menos organizadas y de la construcción del canon mundial del realismo socialista. Lenin fue el autor más traducido entre 1955 y 1980 según la base de datos Index Translationum (Venutti, 1998:158).

Sin embargo, esta estrategia de diseminación puede ser contrarrestada por medios legales. Los Estados han impuesto fronteras legales mediante el copyright, restricciones a la prensa y control político sobre la circulación de lo impreso que varían de acuerdo con el grado de autoritarismo *versus* liberalismo. Las publicaciones extranjeras a menudo tienen un régimen específico y son sometidas a un control más severo que las publicaciones en la lengua nacional. Por ejemplo, mientras que en 1956 la publicación original de *Lolita* de Nabokov en inglés en París por Olympia Press fue prohibida por el Ministerio del Interior, Gallimard no tuvo inconvenientes para publicar la traducción al francés tres años después. Esto no puede explicarse solo por la sulfurosa reputación de Olympia Press comparada con el prestigio de Gallimard. El recrudecimiento del control estatal sobre la edición durante la guerra de Argelia no fue el resultado de la evolución liberal sino la expresión de la desconfianza acumulada respecto de las publicaciones extranjeras. Este ejemplo muestra que la traducción puede ser una vía para eludir la censura. No obstante, el primer intento de publicar el libro original en Francia confirma, además, las dificultades que el autor tuvo que enfrentar en su propio país, los Estados Unidos, menos liberal que Francia. William Burroughs tuvo que afrontar coacciones similares con *The Naked Lunch*: publicado primero en inglés por la editorial parisina Olympia Press en 1959, la traducción francesa de Gallimard tuvo algunas dificultades con la censura; reeditado en una versión distinta por Grove Press en 1962, fue prohibido por obscenidad en Boston y en Los Ángeles, hasta que la Suprema Corte de Massachusetts revocó la decisión en 1966.

Menos riesgosa que la publicación clandestina (denominada en ruso *samiszdat*), la publicación en el extranjero, mientras que garantiza una audiencia más amplia, fue una estrategia adoptada por muchos escritores opositores en países con regímenes autoritarios, tanto en la lengua original como en traducción; tal es el caso de *Doctor Zhivago* de Pasternak, primero publicado en Italia en 1957 por Feltrinelli, o el de las novelas de Milan Kundera, publicadas en traducción francesa antes de emigrar a París (Popa, 2010). En países en los que el campo económico está subordinado al campo político y en los que las instituciones que administran la producción cultural tanto como la organización de las profesiones intelectuales son estatales, tanto en regímenes fascistas como comunistas, la producción y la circulación de los bienes simbólicos están sumamente politizadas (Sapiro, 2003; sobre la traducción de libros para niños en la República Democrática Alemana, ver Thomson–Wohlgemuth, 2009; sobre las traducciones en la Italia fascista, ver Rundle, 2010). Durante la Ocupación alemana en Francia, el Tercer Reich prohibió las traducciones del francés al alemán, con excepción de un reducido número de escritores que eran activos colaboracionistas. Al mismo tiempo las fuerzas de ocupación alemanas exigieron a los editores franceses traducir tantos autores alemanes como fuera posible, como parte de su política para quebrar la hegemonía cultural francesa: Gallimard publicó, por ejemplo, un par de títulos de Ernst Jünger (Loiseaux, 1995:110–111).

La traducción es, en efecto, una cuestión en la que se juegan relaciones de poder entre países, más allá de cualquier consideración política. Para un Estado–nación, exportar su literatura mediante la traducción es un signo de reconocimiento simbólico en la escena internacional. Es por esto que muchos Estados conceden apoyo económico a esta exportación. No obstante, las políticas estatales de apoyo a la traducción pueden, en algunas ocasiones, integrarse en una estrategia política más amplia: en Israel, por ejemplo, una de las justificaciones oficiales para la subvención pública destinada al Instituto para la Traducción de la Literatura Hebrea fue que contribuiría a mejorar la imagen del país, internacionalmente censurada por la ocupación de los territorios palestinos (entrevista con el Director del Instituto, 31 de octubre, 2001). Por otro lado, el apoyo estatal para la traducción de obras extranjeras a la lengua propia puede justificarse por metas educativas o científicas como alcanzar cierto nivel o «ponerse al día»

respecto de los estándares internacionales, como lo demuestra el caso de los países árabes (Jacquemond, 2009).En estos casos, los factores políticos y culturales están interrelacionados. Factores económicos como el apoyo a la industria editorial nacional pueden también ser utilizados como una justificación para una intervención del Estado en favor de la traducción, como sucede actualmente en Francia. Sin embargo, los agentes estatales que impulsaron políticas a favor de las traducciones desde y hacia el francés hacia fines de los años 80, estuvieron orientados por motivaciones más culturales e intentaron contrarrestar los efectos de las lógicas del mercado sobre la circulación internacional de libros, especialmente la reducción de la diversidad cultural y el creciente dominio del inglés.

Factores económicos: las lógicas del mercado

La circulación de obras en papel depende de las industrias del libro y de la edición y de las redes de distribución. El desarrollo capitalista de la edición dio un fuerte impulso a esta circulación que fue fomentada a finales del siglo XIX, por la industrialización y luego, por el desarrollo de nuevos medios de transporte. La producción del libro se concentró en ciudades como Leipzig, París y Londres que se transformaron en centros culturales de áreas lingüísticas. No obstante, la circulación de libros en dichas áreas depende tanto de la distribución como de las redes de producción. A pesar de una larga tradición de edición concentrada en Beirut y en El Cairo, la carencia de dichas redes todavía limita hoy la circulación de libros en los países de habla árabe. La competencia entre los países también puede impedirla, como lo demuestra el caso latinoamericano: los intentos del gobierno francés para facilitar la coedición de traducciones del francés al español con editoriales de diferentes países latinoamericanos encuentra mucha reticencia (entrevista con un representante francés en Santiago de Chile, marzo de 2008).

El mercado de la publicación, por consiguiente, está estructurado alrededor de dos tipos de fronteras: cultural (lingüística) y política. El cruce de fronteras legales en el interior de la misma área lingüística depende de relaciones de poder político, económico y cultural entre países. Por ejemplo, Hachette International, actualmente una filial del grupo Lagardère, tiene

el 85 % de las acciones en el mercado del libro educativo en las antiguas colonias francesas en África donde la industria del libro está poco desarrollada (Perucca, 2010; Pinhas, 2005).

El mercado internacional del libro ha estado regulado desde 1886 por el Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas que exige que los editores compren los derechos de distribución o de traducción para los libros a su editor o agente literario original durante el período en el que la ley de copyright esté vigente (por lo general, 70 años, aunque la duración varía según los países). La ley de copyright contribuye a la profesionalización de la edición y al establecimiento de normas en el mercado del libro protegiendo del plagio, al mismo tiempo, al autor y al traductor; sin embargo, puede también ser vista como una limitación a la circulación de libros que refuerza el poder de los centros editoriales mientras que muchos editores, en países pobres, no tienen los medios para comprar los derechos (Venuti, 1998:161). Al suscribir los derechos morales conforme a la legislación francesa sobre los derechos de autor, el Convenio de Berna también garantiza al autor el *droit de regard* [derecho de supervisión] la obra traducida (elección del editor y del traductor, calidad de la traducción, cambios en el texto). Los Estados Unidos nunca suscribieron al Convenio de Berna por esta cláusula sobre derechos morales considerada un obstáculo al libre comercio. Por esta razón, el acuerdo de la WTO de 1994 sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio (TRIPS) elude la cláusula de los derechos morales. En consecuencia, este acuerdo podría desestabilizar la norma de respeto al texto original que ha prevalecido en la edición de calidad desde el Convenio de Berna, pero ese avance es limitado a través del uso de contratos en los que el editor original puede solicitar que no se introduzcan cortes o modificaciones en la obra tanto como negociar el derecho a *droit de regard* para el autor.

La delimitación de «territorios» en la circulación de libros a través de áreas lingüísticas es también un asunto en juego en la negociación de contratos. Los editores tienden a exigir derechos de traducción mundiales, mientras que el editor original intenta dividir los derechos entre dos editores diferentes para la misma lengua quienes anexarán los territorios de distribución a sus contratos (con las áreas no cubiertas definidas como «mercado abierto»). Los editores británicos generalmente consideran a los países europeos y a

sus antiguas colonias, como India, como sus territorios, mientras que los editores norteamericanos tratan de expandirlos más allá de Norteamérica hacia el Pacífico, como muestra este pasaje de una entrevista con el director de un sello de calidad perteneciente a un gran conglomerado multinacional:

> Tenemos una lista de territorios anexados a nuestros contratos, y esto tiene que ver con el mercado abierto, por lo que somos muy cuidadosos en tantear y captar tantos territorios como podamos. Y los editores británicos tradicionalmente tienen todos los territorios que constituían la vieja Mancomunidad Británica de Naciones, cuando Gran Bretaña era un imperio, y Estados Unidos ha tenido que arremeter muy arduamente con esto porque ya no hay imperio, y por qué tendrías automáticamente los derechos para vender en India, India ya no es tu colonia y tampoco lo es Sudáfrica, tampoco lo es Singapur o Malasia o Hong Kong. De hecho, miramos hacia el Pacífico desde California, es más fácil para nosotros comercializar allá... Sí, podes tomar Europa porque está justo cruzando el canal. Pero, ¿por qué no podríamos tomar Asia? Pelearemos también por América del Sur y África y Asia. Así que se trata de un motivo de controversia constante. Lo que me causa risa es que compré un libro de un editor británico y miré su lista de territorios, organizada por continente. Y sorprendentemente, abarcan la Antártida. Es más, «la Antártida Británica». La Antártida está dividida, así que tienen la Antártida Británica entre sus territorios, lo que me hace reír a carcajadas, nunca vi algo así... pero ellos la tienen en su lista de territorios, ni más ni menos, de manera que nosotros, norteamericanos, no creo que podamos vender un libro en la Antártida. Eso es realmente chistoso. (Entrevista, 5 de octubre, 2007)

Por lo tanto, las consideraciones económicas están involucradas en la producción y en la circulación de libros y, en muchos casos, prevalecen sobre otras. Esto ocurre especialmente en países donde el mercado del libro está liberado. En Estados Unidos y en el Reino Unido, los bienes culturales aparecen principalmente como productos comerciales que deben obedecer la ley de rentabilidad. Esto queda demostrado por el proceso de producción estandarizada de éxitos de venta mundiales tales como *Cincuenta sombras de Grey* (Illouz, 2014). En la era de la globalización, la industria editorial fue progresivamente dominada por los grandes conglomerados que imponen

feroces criterios de rentabilidad comercial y funcionamiento en detrimento de los criterios literarios e intelectuales (Bourdieu, 2008; Schiffrin, 2000; Thompson–Wohlgemuth, 2009). Esta concentración de la producción está reforzada por la concentración de la distribución alrededor de cadenas tales como Barnes & Noble, que tienden a centrarse en libros de gran éxito. Por consiguiente, muchos libros ni siquiera son ofrecidos a la venta para minoristas. Este es especialmente el caso de libros traducidos en Estados Unidos debido a la opinión compartida respecto del endeble potencial comercial de la traducción.

Por lo tanto, mientras el desarrollo capitalista de la industria del libro ayuda a liberarlo del control estatal, en Estados Unidos y en el Reino Unido el mercado puede ejercer una censura comercial que es solo débilmente contrarrestada por las ventas de las librerías independientes y por internet. Aunque la dinámica de la globalización impulsó la industria local del libro en muchos países y fomentó el intercambio cultural a través de la traducción (el número de traducciones en el mundo se incrementó en un 50 % entre 1980 y 2000 de acuerdo con el Index Translationum), el proceso de concentración ha tenido un impacto negativo sobre la diversidad cultural (Sapiro, 2010); el porcentaje de traducciones del inglés en el mundo creció de un 45 % en los años ochenta a un 59 % en los noventa, según la misma fuente. Al mismo tiempo, el porcentaje de traducciones en Estados Unidos y en el Reino Unido fue la más baja del mundo: alrededor del 3 %.

Para posicionar a las traducciones en el campo de la edición, necesitamos entender su estructura, polarizada entre un polo de gran producción y un polo de producción restringida (Bourdieu, 1993; Bourdieu, 2008): el polo de gran producción está regulado por la ley de rentabilidad a corto plazo (representado por los libros de gran éxito), mientras que en el polo de producción restringida las lógicas específicas y los valores de los campos de producción cultural, en nuestro caso, el campo literario, prevalecen sobre las consideraciones comerciales. Esta polarización también estructura el mercado mundial de las traducciones (Sapiro, 2008a).

Las traducciones del inglés dominan los géneros comerciales (como los *thrillers* y las novelas románticas) y los destinados al mercado masivo donde la diversidad lingüística es muy baja. Más aún, las obras traducidas del inglés muchas veces compiten en este sector con la producción de libros en su

lengua original que se desarrolló tardíamente. La circulación global de estos productos del mercado masivo es fomentada, por un lado, por conglomerados transnacionales y, por el otro, por la propensión de los editores de diferentes países a imitarse mutuamente, es decir, a adquirir los derechos de libros que fueron previamente vendidos en otro país —siendo la imitación uno de los procesos que explican el fenómeno del isomorfismo en los mercados (aquí, el mercado global del libro; sobre el isomorfismo en la edición, ver Franssen y Kuipers, 2013).

Esta observación también nos ayuda a explicar por qué el porcentaje de traducciones es tan débil en la producción del libro norteamericana y británica: dado que son consideradas poco rentables, circulan muy pocas traducciones en el polo de gran producción del campo editorial. Por el contrario, el polo de producción restringida es mucho más diversificado respecto de las lenguas originales de las que provienen los libros que se traducen, y esto es especialmente cierto en literatura que constituye la más diversificada categoría de libros: en Francia, por ejemplo, las traducciones acaparan más de un tercio de los nuevos títulos literarios y provienen de más de treinta y seis lenguas y de cuarenta países. Sin embargo, las coacciones comerciales también tienen cada vez más impacto en el polo de producción restringida, especialmente en los Estados Unidos y en el Reino Unido, más allá de los esfuerzos activos de pequeños editores independientes en la promoción de lo que llaman «literatura internacional» (Sapiro, 2010).

Factores culturales

La práctica de la traducción precedió la emergencia del mercado del libro y contribuyó a su desarrollo. En términos históricos, el primer best–seller traducido fue la Biblia: impresa por primera vez en 1455, continúa siendo hoy el texto más traducido (con alrededor de 400 traducciones completas y 2300 parciales). La amplia difusión de este texto sagrado en diferentes lenguas estuvo determinada por factores religiosos así como por las lógicas del mercado emergente. Sin embargo, se encontraban traducciones de la Biblia antes de que circulara en forma impresa, y fue una cuestión central en las luchas que constituyeron el campo religioso.

La traducción también desempeñó un papel crucial en la formación de los campos literario y editorial. Mediante la constitución de un corpus de textos, contribuyó a la estandarización de los lenguajes nacionales, en algunos casos mucho antes de que se desarrollara una producción autóctona de textos en estos lenguajes. La traducción también proporcionó recursos literarios y modelos para la escritura de la ficción contemporánea (Even–Zohar, 1990:45–52). Este proceso subraya lo que Franco Moretti ha denominado la «ley Jameson»: siguiendo los análisis de Fredric Jameson sobre las novelas japonesas e indias como híbridos de formas occidentales y realidades locales «en culturas que pertenecen a la periferia del sistema literario (es decir: casi todas las culturas, dentro o fuera de Europa), la novela moderna surge no como un desarrollo autónomo sino como un compromiso entre una influencia formal occidental (por lo general, francesa o inglesa) y materiales locales» (Moretti, 2014:163). Las obras más traducidas constituyeron el nuevo canon de la literatura mundial (Casanova, 2004). Este canon de literatura moderna en lenguas vernáculas sustituyó progresivamente al canon greco–latino clásico, que continuó siendo dominante en el mercado mundial de la traducción hasta la Segunda Guerra Mundial (Milo, 1984). Autores como Esquilo, Sófocles, Eurípides, Horacio, Plutarco, Séneca, Plauto y Tácito, que estaban entre los sesenta más traducidos hacia el comienzo de los años treinta, según el Index Translationum, desaparecieron de la lista después de la Segunda Guerra Mundial; Platón fue el único que sobrevivió. Fueron reemplazados por Tolstoi, Dickens, Dostoievski y Balzac, por citar solo los más estables en la lista de los treinta escritores más traducidos.

El nuevo canon estaba circunscripto a la literatura europea, además de unas pocas excepciones tales como Rabindranath Tagore, escritor indio ganador del Premio Nobel. En los años cincuenta, la UNESCO lanzó un programa de apoyo a las traducciones provenientes de culturas no occidentales con el objetivo de catalizar la «interpenetración literaria». Este programa animó a editores y a editoriales a iniciar la traducción de obras clásicas y modernas provenientes de Asia y de América Latina, expandiendo los límites del mercado internacional de las traducciones de Europa al mundo (aunque áreas completas como el África subsahariana estuvieron y están todavía excluidas de este mercado). Por ejemplo, en Francia el sinólogo René Étiemble creó en 1953 la colección titulada «Conocimiento del oriente».

Aunque la China comunista no estaba incluida en los proyectos de la UNESCO, Étiemble persuadió al director de Gallimard respecto de la necesidad de traducir autores chinos modernos tales como Lu Xun en función de avalar la «revolución literaria» que se había producido en el país cuarenta años atrás. Como le explicó a Roger Caillois, responsable del programa de la UNESCO, en una carta fechada el 5 de julio de 1953, su propósito era volver

> accesible al educado público francés obras de alta calidad literaria que nunca se habían publicado en nuestra lengua (o mal traducidas, por lo que es mejor no hablar de ellas), y elegidas con el fin de ilustrar las costumbres y valores culturales en todos los países en cuestión: India, China y Japón, para empezar (pero me gustaría incluir a Persia y al mundo árabe).
>
> Ni el editor ni yo buscamos éxito comercial inmediato: queremos formar al público, revelarles el Oriente. Demás está decir que tendremos, especialmente al principio, que ofrecerles títulos que los animen a formarse por sí mismos: novelas que, sin dejar de entretenerlos, los pongan al corriente sobre pueblos con los que no están familiarizados. La mayoría de las grandes novelas asiáticas son desconocidas en Francia. (Archivos Gallimard; mi traducción)

Esta carta hace hincapié en la función pedagógica atribuida a las traducciones de la literatura extranjera de calidad, especialmente a aquellas publicadas en regiones periféricas. La convicción de que la literatura puede informarnos respecto de la cultura y de las costumbres de un país, que también sustenta la enseñanza de lenguas extranjeras y civilización en Francia como en otros lugares, ayuda a explicar el alza de traducciones de ciertas lenguas periféricas. Más allá de la duración y del alcance de la iniciativa —la gran novela china *Hong Leou Meng* sumaba 2500 páginas— diez títulos se han publicado en estas colecciones hacia 1960. Si, como era de esperar, las ventas fueron modestas (1189 copias, en promedio), aun así, la colección llenó un vacío en la edición y la cultura francesas, y fue, por eso, muy elogiada por los críticos.

Esta colección ilustra la lógica específica de los campos culturales que ganan autonomía respecto de las constricciones políticas y económicas (Bourdieu, 1996). Esta lógica es irreductible a las motivaciones ideológicas o financieras. Muchos autores, traductores, editores e incluso editoriales

desarrollan proyectos que saben, no les traerán ningún beneficio comercial, como lo ejemplifica la cita de Étiemble. En cambio, pueden esperar beneficios simbólicos tales como el reconocimiento en el campo.

Importar una obra literaria de un campo nacional a otro implica que será recibida fuera de su contexto de creación, abriendo un amplio espacio para la interpretación y para estrategias de apropiación a través de la clasificación, los prefacios, las críticas, etc., que pueden ser entendidas solo a la luz de las cuestiones específicas en juego en el campo de recepción (Bourdieu, 1999; Damrosch, 2003). Pero el aspecto más importante del proceso de recepción para la historia literaria es, probablemente, la apropiación de obras extranjeras como modelos para el desarrollo de nuevas técnicas narrativas y para subvertir las normas literarias dominantes: Faulkner y John Dos Passos fueron tales fuentes para Jean–Paul Sartre (para ejemplos más detallados de este tipo de apropiación, ver Casanova, 2004).

Factores sociales

Los factores culturales en juego en la circulación de las obras literarias están insertos en relaciones de poder entre grupos sociales. Durante mucho tiempo, el canon de las obras literarias estuvo compuesto principalmente por autores blancos, varones y occidentales. Como hemos visto, se ha empezado a extender a las culturas no occidentales en los años cincuenta, gracias a la política voluntaria configurada por la UNESCO. Los autores de Asia y de América Latina comenzaron a obtener reconocimiento internacional en los sesenta y setenta. Los premios literarios son un buen indicador de este reconocimiento. Si consideramos el premio internacional más prestigioso, el Nobel, tenemos que fue otorgado a Miguel Ángel Asturias en 1967, Yasunari Kawabata en 1968, Pablo Neruda en 1971 y Gabriel García Márquez en 1982. El único escritor árabe que lo ha ganado fue, hasta la fecha, Naguib Mahfouz en 1988. El proceso de reconocimiento le llevó aún más tiempo a los autores poscoloniales que han tenido que desarrollar estrategias específicas para llamar la atención (Huggan, 2001; Brouilllette, 2007; Moudileno, 2011). No fue sino hasta los ochenta que los autores africanos comenzaron a hacerse visibles en la escena literaria internacional; Wole Soyinka, por

ejemplo, recibió el Premio Nobel en 1986. En 1987, por primera vez, un autor árabe francófono, Tahar Ben Jelloun, ganó el Premio Goncourt y se convirtió en uno de los escritores más traducidos del francés en Estados Unidos entre 1990 y 2003 con seis títulos (para el acceso al mercado global de los escritores magrebíes poscoloniales, ver Lewis, 2013).

La consagración de escritores poscoloniales contribuyó a relativizar las categorías nacionales en la percepción de las obras literarias: aunque las autoridades literarias nacionales y, por consiguiente, internacionales, tendieron a promocionar a autores «nacionales» —aquellos que habían estado arraigados por más de dos generaciones en el país, que habían vivido en los centros culturales y que provenían de las clases medias o altas—, un creciente interés en escritores antes relegados a los márgenes por sus orígenes geográfico o étnico comenzaron a tomar relevancia alrededor de 1992. Ese año, el poeta oriundo de Santa Lucía, Derek Walcott, fue galardonado con el Premio Nobel; el novelista canadiense nacido en Sri Lanka, Michael Ondaatije, con el Booker y el francés radicado en Martinica, Patrick Chamoiseau, el Goncourt. En Francia, la noción misma de «literatura mundial» alcanzó un significado específico en un manifiesto titulado «Por una literatura mundial en francés». Firmado por 44 autores y publicado en *Le Monde* el 15 de marzo de 2007 por Jean Rouaud y Michel Le Bris, dicho manifiesto distinguía a los escritores periféricos, poscoloniales, progresistas y emigrados de aquellos escritores parisinos bien establecidos, acusando a los últimos de estar desconectados del mundo desde una postura narcisista. Mientras el manifiesto suscitaba un debate internacional entre especialistas de los estudios franceses y francófonos (ver, por ejemplo, Miller, 2011), la editorial Gallimard publicó una colección de ensayos sobre la cuestión. Sin embargo, como ha señalado Ducourneau, la mayoría de quienes firmaron el manifiesto habían publicado en París, en muchos casos con el prestigioso editor Gallimard que aseguraba su visibilidad en los mercados literarios franceses e internacionales. De hecho, como ya hemos visto, la centralidad y la marginalidad están condicionadas por los medios de producción.

Las mujeres también fueron marginadas por las autoridades literarias, si bien muchas habían dinamizado el campo literario y el mercado desde el siglo XIX. En Francia, el premio Goncourt, creado en 1902, fue adjudicado por primera vez a una mujer, Elsa Triolet, en 1945. En protesta contra la

misoginia alrededor del Goncourt, un grupo de 22 escritoras mujeres crearon en 1994 el premio Femina que puede concederse tanto a autores mujeres como varones. En cuanto a la Academia francesa, Marguerite Yourcenar fue la primera mujer incorporada a sus filas en 1982, un año antes de la elección del senegalés Léopold Sédar Senghor como uno de sus miembros. En el mercado mundial de las traducciones, las escritoras están aún poco representadas: solo un cuarto de las obras literarias traducidas del francés en Estados Unidos entre 1990 y 2003 y solo un tercio de los títulos de la literatura contemporánea llevan la firma de una mujer (Sapiro, 2015b). Por no hablar de la consagración de mujeres por el Premio Nobel: se cuentan 12 mujeres entre 114 ganadores, es decir, menos del 10 %. El avance resultó significativo a partir de los años noventa con siete mujeres que lo han obtenido desde entonces —Nadine Gordimer, Toni Morrison, Elfriede Jelinek, Doris Lessing, Herta Müller, Alice Munro y Svetlana Alexievich— frente a solo cinco durante los primeros noventa años del siglo XX: Selma Lagerlöf, Grazia Deledda, Sigrid Undset, Gabriela Mistral, Nelly Sachs (con Shaï Agnon).

Tras su globalización, desde los años sesenta en adelante, observamos, de este modo, una feminización del canon literario mundial, en paralelo con la inclusión de autores poscoloniales. No obstante, todos estos autores se publican en los centros del mercado literario global y sus textos, escritos en lenguas centrales, tienen aún más posibilidades de obtener reconocimiento internacional que aquellos escritos en lenguas periféricas.

Conclusión

Poco después del reemplazo del canon clásico por el moderno, hacia finales de los años 50, el número de autores no canonizados entre los escritores más traducidos se incrementó considerablemente debido a la popularidad de los *thrillers* (como los de Agatha Christie y Peter Cheney) y alrededor de 1970 esos autores comenzaron a superar el número decreciente de autores reconocidos (Milo, 1984). Este crecimiento indica que la demanda del mercado ha sobrepasado las jerarquías educativas y culturales. Sin embargo, mientras el porcentaje de autores consagrados internacionalmente (es decir, ganadores de premios literarios) en las listas de éxitos de venta en Estados Unidos cayó

del 5 % en los años setenta al 1 % en los noventa, su presencia creció en Francia y en Alemania durante el mismo período (Verboord, 2011). Así, la lógica del mercado no se propaga de modo homogéneo.

Moretti distingue dos modelos de evolución, ondas y árboles. Estos dos modelos se utilizan para la historia de la literatura y pueden explicarse por dos procesos opuestos: isomorfismo y diferenciación. Tal como lo analizó la teoría sociológica neo–institucional, el isomorfismo se deriva de tres tipos de mecanismos: coacción, imitación y normas profesionales (Di Maggio y Powell, 1983). Estos mecanismos son aplicables para las condiciones de producción de bienes culturales. La coacción actúa como el principal instrumento homogeneizante en los regímenes autoritarios: el canon del realismo socialista fue en gran medida impuesto por la URSS a otros regímenes comunistas. La imitación es típica del libre mercado competitivo. Los editores darán preferencia a obras ya seleccionadas por otros pares en otros países a los efectos de reducir la incertidumbre (Franssen y Kuipers, 2013). Las normas profesionales se propagan alrededor del mundo a través de organizaciones profesionales tales como la unión internacional de editores que está vinculada con los sindicatos de editores nacionales o el PEN Club que tiene centros locales en diferentes países. Los agentes literarios también contribuyen a unificar las normas profesionales de los campos nacionales de la edición. Estas normas pueden variar dentro del campo de la edición entre los polos de gran producción y los de producción restringida; por ejemplo, la fidelidad al original y la traducción directa, dos normas generalizadas en la edición de calidad, no se aplican para los géneros más comerciales.

Las normas de la edición de calidad se derivan claramente de los campos literario y académico donde la originalidad ha sido un valor central desde el período romántico. La originalidad es un principio de diferenciación que contrarresta la tendencia al isomorfismo en las industrias creativas. El principio de originalidad rige no solo el trabajo del productor cultural, reconocido como un creador, sino también el trabajo editorial: el editor literario tiene una «identidad» y funciona como una «marca registrada» que clasifica cierto tipo de productos. Algunos editores desempeñaron un rol importante respecto de los grupos literarios: es el caso del *noveau–roman* en Éditions de Minuit. La importancia de la marca registrada de los editores en el mercado mundial está ligada a su capital simbólico, es decir, a sus

autores de renombre, ganadores de Premio Nobel, etc. La imitación no se produce ni mecánica ni aleatoriamente. Los editores tienden a seguir las elecciones de ciertos pares extranjeros más que otros. Las afinidades electivas expresan identidades y, por ende, distinción (Bourdieu, 1984). El principio de distinción también se aplica a los Estados–nación que pretenden tener, todos, una literatura nacional. La importancia concedida durante mucho tiempo a lo nacional como categoría de clasificación literaria, a pesar del proceso de globalización, la emergencia de las corporaciones multinacionales y el creciente isomorfismo en el polo de gran producción del campo de la edición transnacional es revelador de esta lógica de diferenciación. Diferenciación que también cae sobre el «exotismo poscolonial» definido por Graham Huggan como la «espectacularización» global de las diferencias culturales» (Huggan, 2001:15). Finalmente, la apropiación que nunca es mecánica y que no puede reducirse al mimetismo, también introduce diferenciación a través de la hibridación de géneros y de tradiciones culturales (Appadurai, 1996; Venuti, 1998:159). Mientras los mecanismos que favorecen el isomorfismo se traducen en ondas homogeneizantes, el proceso de diferenciación provoca ramificaciones que forman árboles. Abrumado por el mercado masivo, el polo de producción restringida constantemente resurge y extiende sus ramificaciones.

Referencias

Appadurai, Arjun (1996). *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press.

Apter, Emily (2013). *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. Verso.

Bourdieu, Pierre (1979). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard University Press, 1984. Traducción de Richard Nice. En español: (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus. Traducción de María del Carmen Ruiz.

Bourdieu, Pierre (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Randal Johnson (Ed.). Polity Press.

Bourdieu, Pierre (1992). *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Polity Press–Stanford University Press, 1996. Traducción de Susan Emanuel. [En español: (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario.* Anagrama. Traducción de Thomas Kauf.

Bourdieu, Pierre (1989). The Social Conditions of the International Circulation of Ideas. En Richard Shusterman (Ed.), *Bourdieu: A Critical Reader* (pp. 220–228). Wiley–Blackwell, 1999. [En español: (1999). Las condiciones sociales de la circulación de las ideas. En *Intelectuales, política y poder* (pp. 159–170). Eudeba. Traducción de Alicia Gutiérrez].

Bourdieu, Pierre (1999). A Conservative Revolution in Publishing. *Translation Studies*, 1(2), 123–153, 2008. Traducción de Ryan Fraser. [En español: (1999). Una revolución conservadora en la edición. En *Intelectuales, política y poder* (pp. 223–267). Eudeba. Traducción de Alicia Gutiérrez].

Brouillette, Sarah (2007). *Postcolonial Writers and the Global Literary Marketplace*. Palgrave Macmillan.

Casanova, Pascale (1999). *The World Republic of Letters*. Harvard University Press, 2004. Traducción de M.B. De Bevoise.

Damrosch, David (2003). *What is World Literature?* Princeton University Press.

DiMaggio, Paul J. y Powell, Walter W. (1983). The Iron Cage Revisited: Institutional Isomor– phism and Collective Rationality in Organizational Fields. *American Sociological Review*, (48), 147–60.

Ducournau, Claire (2017). *La fabrique des classiques africaines.* Écrivains d›Afrique subsaharienne francophone. CNRS Éditions.

Even–Zohar, Itamar (1990). Polysystem Studies. *Poetics Today*, 11(1), 1–6.

Franssen, Thomas y Giselinde Kuipers (2013). Coping with Uncertainty, Abundance and Strife: Decision–Making Processes of Dutch Acquisition Editors in the Global Market for Translations. *Poetics*, 41(1), 48–74.

Heilbron, Johan (1999). Towards a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World System. *European Journal of Social Theory*, 2(4), 429–444.

Heilbron, Johan y Sapiro, Gisèle (2007). Outline for a Sociology of Translation: Current Issues and Future Prospects. En Michaela Wolf y Alexandra Fukari (Eds.), *Constructing a Sociology of Translation*, (pp. 93–108). John Benjamins.

Huggan, Graham (2001). *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*. Routledge.

Illouz, Eva (2014). *Hard–Core Romance: «Fifty Shades of Grey» Best–Sellers, and Society*. University of Chicago Press.

Jacquemond, Richard (2009). Translation Policies in the Arab World. Representations, Dis–courses, Realities. *The Translator*, 15(1), 1–21.

Lewis, Mary Anne (2013). *The Maghreb Goes Abroad: The «Worlding» of Postcolonial North African Francophone Literature and Film in a Global Market*. Tesis doctoral, Yale University.

Loiseaux, Gérard (1995). *La Littérature de la défaite et de la collaboration, d' après «Phonixoder Asche?» de Bernhard Payr*. Fayard.

Miller, Christopher (2011). The Theory and Pedagogy of a World Literature in French. *Yale French Studies*, (120), 33–48.

Milo, Daniel (1984). La bourse mondiale de la traduction: un baromètre culturel. *Annales*, (1), 92–115.

Moretti, Franco (2000). Conjectures on World Literature. *New Left Review*, (1), 1–12. Reimpreso en David Damrosch (Ed.) (2014). *World Literature in Theory*. Wiley–Blackwell.

Moudileno, Lydie (2011). Fame, Celebrity, and the Conditions of Visibility of the Postcolonial Writer. *Yale French Studies*, (120), 62–74.

Pinhas, Luc (2005). *Éditer dans l' espace francophone*: *législation, diffusion, distribution et commercialisation du livre*. Alliance des éditeurs indépendants.

Perucca, Brigitte (2010, 10 de junio). La France règne en maître sur le marché des manuels scolaires en Afrique francophone. *Le Monde*.

Popa, Ioana (2010). *Traduire sous contraintes. Littérature et communisme*. CNRS Éditions.

Rundle, Christopher (2010). *Publishing Translations in Fascist Italy*. Peter Lang.

Sapiro, Gisèle (2003). The Literary Field between the State and the Market. *Poetics*, 31(5/6), 441–461.

Sapiro, Gisèle (2008a). Translation and the Field of Publishing.A Commentary on Pierre Bourdieu's «A Conservative Revolution in Publishing» from a Translation Perspective. *Translation Studies*, 1(2), 154–167.

Sapiro, Gisèle (Ed.) (2008b) *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*. CNRS Éditions.

Sapiro, Gisèle (2010). Globalization and Cultural Diversity in the Book Market: The Case of Translations in the US and in France. *Poetics*, 38(4), 419–439.

Sapiro, Gisèle (2015a). Strategies of Importation of Foreign Literature in France in the Twentieth Century: The Case of Gallimard, or the Making of an International Publisher. En Stefan Helgesson y Pieter Vermeulen (Eds.), *Institutions of World Literature: Writing, Translation, Markets* (pp. 143–159). Routledge.

Sapiro, Gisèle (2015b). Translation and Symbolic Capital in the Era of Globalization: French Literature in the United States. *Cultural Sociology*, 9(3), 320–346.

Schiffrin, André (2000). *The Business of Books*. Verso.

Tarde, Gabriel (1903). *The Laws of Imitation*. [1890]. Henry Holt, 2010.

Thompson, John B. (2010). *Merchants of Culture: The Publishing Business in the Twenty–First Century*. Polity Press.

Thomson–Wohlgemuth, Gaby (2009). *Translation under State Control: Books for Young People in the German Democratic Republic*. Routledge.

Venuti, Lawrence (1998). *The Scandals of Translation.Towards an Ethics of Difference*. Routledge.

Verboord, Marc (2011). Market Logic and Cultural Consecration in French, German and American Bestseller lists, 1970–2007. *Poetics*, 39(4), 290–315.

Traducción de
Alejandrina Falcón

El trabajo de un mediador cultural: Roger Caillois en la UNESCO

Lejos de viajar libremente en el cielo de las ideas, las producciones culturales circulan de un lugar a otro por obra de intermediarios. Esto es especialmente cierto en el caso de las obras literarias que, a diferencia de las artes plásticas y de la música, requieren de una mediación adicional para cruzar las fronteras: la traducción. Si bien la sociología de la cultura y la historia cultural se han interesado tempranamente por los intermediarios, la mediación intercultural no se constituye en objeto por derecho propio hasta finales de los años 1990, en estrecho vínculo con la crítica al «nacionalismo metodológico» (Wimmer y Schiller, 2002). Primero se desarrolló en torno a los trabajos sobre las «transferencias culturales»; luego, en el marco de la historia y la sociología de los intercambios culturales internacionales. Se trata de una de las perspectivas que permiten elaborar una «historia cruzada» (*entangled history*) capaz de trascender el enfoque comparatista que tiende a reificar las culturas nacionales; pero también constituye una plataforma privilegiada para observar las desiguales relaciones de fuerzas entre culturas.

Descubrí el rol de intermediario cultural desempeñado por Roger Caillois en los archivos de la editorial Gallimard, donde creó y dirigió la colección La Croix du Sud, dedicada a la literatura iberoamericana. Reclutado por UNESCO en 1949, dos años más tarde quedó a cargo de un programa de apoyo a la traducción: el Programa de Obras Representativas que favoreció la apertura de las fronteras geográficas del mercado de la traducción para las culturas no occidentales. Pude profundizar ese rol gracias a los nutridos archivos de UNESCO y quiero agradecer al personal, muy eficaz, que me

ayudó a orientarme en los complejos inventarios. En lo referente a su trayectoria, me baso principalmente en la biografía de Odile Felgines (1994) y en la correspondencia.

Voy a abordar primero la génesis del Programa de Obras Representativas y luego la actividad de Caillois en UNESCO y su trabajo editorial en Gallimard.

Génesis del Programa de Obras Representativas

La UNESCO fue creada tras la Segunda Guerra en lugar del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual de las Sociedad de las Naciones. Este instituto había sido fundado en 1924 con el propósito de favorecer los intercambios intelectuales y culturales internacionales, concebidos como una herramienta para la pacificación tras la traumática experiencia de la Gran Guerra. Retomando esa idea, la UNESCO apuntaba a intensificar esos intercambios promoviendo una concepción más «democrática» de la cultura, noción que erige en categoría de intervención internacional, como revela Mauricio Bustamante en su tesis (Bustamante, 2014; Dubois, 1999).

Durante su primera sesión, desarrollada en noviembre y diciembre de 1946, la Conferencia General de la UNESCO consideró que «la traducción y difusión de los clásicos constituía una de las mejores maneras de desarrollar la buena voluntad, la comprensión y el respeto mutuo entre los diferentes pueblos».

En consecuencia, el 14 de diciembre de 1946 la Asamblea General de las Naciones Unidas votó por unanimidad la creación de un proyecto de traducción de clásicos en las diversas lenguas de los Estados miembros de las Naciones Unidas. La resolución N° 60 considera:

a) que la traducción de los clásicos es un proyecto de carácter internacional de máxima importancia para el desarrollo de la cooperación internacional en el ámbito cultural;
b) que existe una estrecha relación entre el éxito de este proyecto y todas las actividades de la Unesco que tienden a elevar el nivel general de la cultura entre todos los pueblos del mundo;

c) que ciertas naciones no disponen de facilidades ni de recursos suficientes para garantizar la traducción exacta a sus propias lenguas de un gran número de clásicos;
d) que esta traducción contribuiría en gran medida a garantizar su desarrollo en el ámbito cultural.

Por consiguiente, las Naciones Unidas encargan a UNESCO la elaboración de un informe con «recomendaciones sobre las medidas a tomar, y en particular con información sobre los métodos de selección objetiva de las grandes obras, las necesidades de las diferentes regiones culturales y sugerencias sobre la ayuda de orden general necesaria para la traducción, publicación y distribución».[1] Ese informe debía presentarse ante el Consejo Económico y Social el 1° de junio de 1948.

La UNESCO comienza a estudiar el proyecto con vistas a presentar un plan de acción en la segunda Sesión de la Conferencia General, prevista para noviembre de 1947 en México. El proyecto contemplaba cuatro objetivos, cuya concreción presentaba ciertas dificultades:

1. Elaborar una lista de clásicos mundiales.
2. Relevar las traducciones preexistentes en diferentes lenguas.
3. Elaborar una lista de las necesidades de cada país, de sus vacancias y de las obras cuya traducción y difusión debían garantizarse.
4. Acordar las medidas necesarias para garantizar en cada caso la traducción y la difusión de esas obras.

En lo referente a la traducción y a la difusión la UNESCO asume el rol de coordinación pero no compromete su propio presupuesto. Los representantes oficiales de cada país son convocados para designar a los expertos que elaboran las listas y comentan el proyecto. Se intentó evitar sesgos mediante la explicitación de los criterios que definen un clásico:

1. Proyecto transmitido por la ONU a la UNESCO a través del Consejo Económico y Social (Resolución de la ONU del 14 diciembre de 1946, primera sesión de la Asamblea General) junto a una carta tipo con fecha del 17 de julio de 1947, dirigida a los gobiernos por el Director General Interino Walter H. C. Laves. Archivos UNESCO, Translation of Literature Surveys 803 A 52.

1. Será considerada clásica toda obra, cualquiera sea el ámbito del espíritu al que pertenezca (literatura, filosofía, ciencia o religión), que pueda juzgarse suficientemente representativa de una cultura o de una nación y que constituya un monumento en la historia del genio humano y en la evolución de los hombres hacia la civilización.
2. Aun cuando exprese una cultura particular, todo clásico se caracteriza por trascender los límites de esa cultura y representarla no solo en el marco de una nación sino también ante otras naciones.
3. Las obras clásicas se dirigen a un público de cultura general, no solo a especialistas.
4. Puesto que la perduración es una de las características de la obra clásica, se consideran clásicas aquellas obras que han superado la prueba del tiempo y conservado el valor humano a través de varias generaciones. Consiguientemente, por razones de orden práctico, solo se consideran clásicas aquellas obras publicadas antes de 1900. Para las obras más recientes, la UNESCO propuso un proyecto complementario dedicado a la traducción y la difusión de las principales obras literarias contemporáneas.
5. En principio, debía darse prioridad a las obras capaces de acrecentar la comprensión recíproca entre naciones, el sentimiento de comunidad humana y el respeto de las particularidades nacionales.

Estos criterios suscitan varias observaciones.

Destaquemos primero su sesgo evolucionista, en particular la idea de un progreso hacia «la civilización» una y única, cuando ya desde 1920 la antropología había sustituido esta noción por la de «culturas» en plural. Sobre este tema, Caillois tendrá un conflicto con Lévi–Strauss, invitado a dar una conferencia ante la UNESCO en 1951 sobre el tema «Raza e Historia»; Caillois le reprochará su relativismo cultural, lo que le generaría tensiones en la UNESCO. Una segunda cuestión a observar se relaciona con la inscripción de las obras que deben ser «representativas» de una cultura nacional (lo que excluye tanto a los clásicos grecolatinos como a las minorías) y a la vez trascender esa cultura para representarla ante otras naciones. Este criterio corresponde al internacionalismo que guía la política de las Naciones Unidas y de la UNESCO.

El cuarto criterio añade la dimensión ideológica, a la vez humanista y pacifista del proyecto: «comprensión recíproca de las naciones», «sentimiento de comunidad humana», «respeto de las particularidades nacionales».

El tercer criterio se relaciona con el objetivo de democratización cultural que guía a la UNESCO y que coincide con el interés de las industrias culturales en pleno auge —el requisito de accesibilidad al gran público cultivado por oposición a la comunidad de especialistas.

En alusión al caso de los clásicos alemanes, se señala que la investigación no deberá limitarse a los Estados miembros de las Naciones Unidas. Por lo demás, se adoptó un criterio extra —cuyo carácter arbitrario se reconoce— para garantizar que la «representatividad» de las obras trascienda las circunstancias de su publicación: solo serían elegibles las obras publicadas antes de 1900.

Los representantes oficiales de los gobiernos cuestionaron estos criterios señalando, entre otros asuntos, la dificultad de definir «clásico» así como los problemas de traducción que suelen derivarse de las condiciones sociales de ejercicio de esa actividad. Como las naciones jóvenes (se menciona el ejemplo de Australia) consideraron especialmente inapropiada la fecha de 1900, se propuso un programa paralelo para obras contemporáneas. Finalmente, la noción de «clásico» fue reemplazada primero por la de «grandes libros» (*great books*), es decir, «obras consideradas como las más universales»[2] y, luego, por «obras representativas». En adelante también abarcaría la filosofía, las ciencias sociales y las ciencias de la naturaleza.[3]

Se constituyó una comisión de expertos para discutir las listas enviadas por los Estados miembros y por las organizaciones internacionales convocadas: el Pen Club para la literatura, el Instituto Internacional de Filosofía y tres organizaciones científicas. La primera reunión de expertos se llevó a cabo en París entre mayo y agosto de 1948; la segunda, entre noviembre y diciembre de 1949. Paralelamente, la UNESCO sugiere ser cuidadosos en la elección de los traductores e incita a los gobiernos a ejercer presión sobre los editores para mejorar su remuneración, al tiempo que promueve a nivel internacional su inscripción entre los trabajadores intelectuales. Para

2. Carta con fecha del 6 de marzo de 1950 en la que se solicita a los representantes de los Estados miembro modificar las listas enviadas. Archivos de la UNESCO, Translation of Literature Surveys 803 A 52.

3. Según la resolución adoptada en las sesiones de noviembre–diciembre de 1947. Archivos de la UNESCO, Translation of Literature Surveys 803 A 52.

garantizar la difusión de estas traducciones entre el público más amplio posible, la UNESCO se encarga de poner en relación las agencias estatales deseosas de promover la exportación de sus obras con aquellas instancias interesadas en importarlas. La UNESCO promueve ediciones baratas y anotadas, con breves introducciones, de preferencia bilingües.[4]

Caillois y su trabajo como mediador cultural

Contratado por UNESCO en 1949 (Felgines, 1994:297), Caillois queda a cargo del Programa de «Obras Representativas» en 1951. Paralelamente a su trabajo en UNESCO, Caillois se involucra en la actividad editorial a comienzos de los años 1950, cuando se convierte en importador de literatura iberoamericana en Francia.

Si queremos comprender las disposiciones de Caillois para ejercer esa función, debemos repasar su trayectoria social. Procedente de la pequeña burguesía de Reims, hijo de un empleado bancario —ocasional ayudante de escribano— y de una costurera, Caillois es un producto típico de la meritocracia republicana, un «becario». Estudiante destacado, ingresa al Louis–Legrand cuando su familia se instala en París; luego cursa la École Normale Supérieur y pasa la *Agrégation de grammaire*.

Durante sus años en Reims, se relaciona con Roger Gilbert–Lecomte, uno de los animadores del Grand Jeu, de quien era vecino; conoce luego a Breton y se vincula con la vanguardia parisina, por entonces interesada en las artes «primitivas». Asiste a los cursos de Dumézil y de Mauss en la EPHE, que estimulan su interés por la sociología (en la que también se inició en la ENS, en el Centre de documentation sociale), la antropología y las sociedades no occidentales (había descubierto el hinduismo a través del Grand Jeu y estudiado sánscrito en el Institut de civilisation indienne), intereses que desarrollaría en el marco del Collège de sociologie. Además de su capital social en el campo literario francés, establece también contacto con escritores

4. «Report of the United Nations Educational, scientific and cultural organization to the Economic and Social Council of the United Nations on the translation of classics», 9 de junio de 1948. Archivos de la UNESCO, Translation of Literature Surveys 803 A 52.

extranjeros, especialmente en América Latina, gracias a sus íntimas relaciones con la escritora argentina Victoria Ocampo, destacada figura de la mediación cultural, importadora de literatura francesa en su país a través de la revista y la editorial Sur (Caillois, 1955:337). Durante la guerra, su estadía en Buenos Aires le permite adquirir experiencia editorial. Gracias al lanzamiento de la revista *Lettres françaises* construye una vasta red intelectual transnacional de oposición al régimen de Vichy, especialmente vinculada con las redes gaullistas por intermedio de Raymond Aron, director de *La France libre*.

Sus intentos de introducir las literaturas sudamericanas en Francia antes de la guerra habían fracasado. El programa de UNESCO le ofrecería una oportunidad para concretar aquellos esfuerzos. En 1951 creó la colección La Croix du Sud en Gallimard, que recibió el apoyo de este programa. El primer título de la colección es *Fictions* de Jorge Luis Borges, a quien conoció por intermedio de Victoria Ocampo durante su estadía en Buenos Aires y con quien mantenía tensas relaciones pese a haberlo publicado en francés por primera vez en *Lettres françaises*. La traducción de ese libro estuvo en el origen del reconocimiento internacional del autor, como lo revelan las cartas de editores extranjeros (el italiano Mondadori, el estadounidense Joseph Barnes de Simon and Schuster, más tarde Oxford University Press) para obtener más información sobre el autor o bien para adquirir los derechos extranjeros (que Gallimard no poseía). Borges mismo lo ha reconocido: «Antes de ser publicado en francés era más o menos completamente desconocido —no solo en el exterior sino incluso en Buenos Aires» (Borges en Camenen, 2014:8). Durante una conversación con Caillois, no sin ironía, manifestó: «Usted me inventó en aquella época» (Borges en Lambert, 1991:152).

En 1961, Borges obtuvo, junto con Beckett, el nuevo Premio internacional de literatura creado por el editor Carlos Barral como alternativa al Nobel (al que Borges fue nominado varias veces). La consagración mundial de Borges fue uno de los motores que impulsaron el *boom* de la literatura latinoamericana durante los años 1960 y 1970. Además de Borges, autor faro, entre 1952 y 1970 Caillois publicó en su colección a José María Arguedas, Guillermo Cabrera Infante, Rosario Castellanos, Julio Cortázar (cuyos cuentos figuran en la lista de «obras representativas» de la UNESCO), Gilberto Freyre, Augusto Roa Bastos, Ernesto Sábato o Mario Vargas Llosa.

Más allá de esta colección, Caillois comunicó a Gallimard la voluntad de la UNESCO de apoyar la traducción de obras no occidentales en el marco del Programa de Obras Representativas. La colección Connaissance de l'Orient nació del encuentro entre esta iniciativa y el proyecto de René Etiemble, profesor de lengua y literatura francesas en la Facultad de Montpellier, quien por su parte propuso una colección china. Etiemble y Caillois se conocieron en el colegio secundario de Beauvais donde ambos dieron clases y mantuvieron correspondencia durante la guerra. Etiemble colaboró en *Lettres françaises*.

En una entrevista con Michel Gallimard, cuyo contenido este último reproduce en una carta a Etiemble, Caillois confirma que

> UNESCO tiene la potestad de autorizar esta clase de proyectos. Sin embargo, como China no está representada en UNESCO, o solo lo está parcialmente, y no es muy bien vista, una colección estrictamente china podría no ser bien recibida. En cambio, si proponemos una colección Oriental, en la que figuren los grandes textos de las literaturas hindú, china y japonesa, las posibilidades de obtener un apoyo sustancial serían mucho mayores.[5]

Así es como le solicita a Etiemble una lista de treinta títulos: diez chinos, diez hindúes y diez japoneses y el nombre de posibles traductores. La UNESCO ofrece cubrir los costos de traducción o adelantar la mitad de los gastos de producción, reembolsables tras recuperar los gastos de capital. Michel Gallimard prefiere la primera opción. Paralelamente, Etiemble logra involucrar a la embajada de Japón, que acepta el proyecto para aquellas obras no seleccionadas por UNESCO y reconoce la calidad superior de la selección de Etiemble. En efecto, UNESCO se niega a financiar, por ejemplo, la traducción de la novela de Genji alegando que ya ha sido traducida al inglés pero Gallimard considera que esa no es una razón para no traducirla al francés.[6]

5. Carta del 20 de mayo de 1953 de Michel Gallimard a Etiemble en la que relata su encuentro con Caillois por UNESCO.

6. Intercambios de cartas entre René Etiemble y Michel Gallimard, 11 de febrero de 1954, 19 de marzo de 1954, 5 de marzo de 1954, 23 de marzo de 1954, y «Memorándum» dirigido por Michel Gallimard a la Embajada de Japón. Archivos de Gallimard, carpeta «Connaissance de l'Orient». Gallimard quería que este texto fuera traducido del inglés por Jean Giono. Sin embargo, la UNESCO tenía una política de favorecer

Durante el primer trimestre de 1954, se producen algunas tensiones cuando Plon elabora un proyecto alternativo, no informado por Caillois a Etiemble, quien se entera por Jean Thomas, director del departamento de actividades culturales de la UNESCO y promotor del reclutamiento de Caillois. Caillois le habría dicho a Jean Thomas que esa colección le daría demasiada importancia a Etiemble en la *NRF*. Es posible que este solapado conflicto pusiera en juego cuestiones ideológicas subyacentes: Etiemble, cercano al Partido Comunista, quería publicar novelas chinas contemporáneas en su colección, contrariamente a los planes de UNESCO. Así se lo manifiesta a Michel Gallimard a fines de 1954:

> En cuanto a China, que desde hace treinta y cinco o cuarenta años lleva a cabo una revolución literaria que anuncia, prepara y celebra la revolución política, creo que no podemos dejar de ofrecer en la colección tres o cuatro obras del siglo XX. Esa es la expresa opinión del gran Demiéville; es el deseo de la China actual, según la carta que he recibido. No digo que Lou Ts'ao Siun sea Proust, ni Corneille, pero dudo que podamos evitar ofrecer un volumen de estos escritores.[7]

Al parecer, la política de la UNESCO fue dejar que los editores compitieran entre sí, para luego elegir la oferta más ventajosa.

La situación se resolvió en favor de Gallimard, quien logró que solo una parte de los títulos de la colección recibiera apoyo de UNESCO así como su compromiso de no ayudar a otros editores.[8] En una carta a Etiemble de abril de 1954, Michel Gallimard recapitulaba la negociación y le explicaba

---

la traducción directa del original. Con todo, en 1955 Caillois albergó esperanzas de que la UNESCO prestara su ayuda si Giono daba forma a la traducción palabra por palabra realizada previamente por un equipo de traductores especializados a partir de la edición académica autorizada en Japón. «Hecho esto, Jean Giono daría forma a lo informe», escribió Etiemble a Caillois. Precisó que los japoneses estaban muy interesados en este proyecto, y sugirió que se enviara a Giono a Japón «para estudiar el paisaje sobre el terreno, los sitios, de hecho todo lo que podría ayudarle a entrar en este universo medieval», pensando que ese viaje podría financiarse con los fondos que la UNESCO reserva para los intercambios internacionales de escritores y académicos. Carta de René Etiemble a Roger Caillois, 9 de diciembre de 1955.

7. René Etiemble a Michel Gallimard, 26 de noviembre de 1954, Archivos Gallimard, carpeta «Connaissance de L'Orient».

8. Jean Thomas confirma su acuerdo de principio en una carta del 9 de abril de 1954. Archives Gallimard, carpeta «Connaissance de l'Orient».

a su interlocutor, Emile Delavenay, responsable del Servicio de documentos y publicaciones de UNESCO, en presencia de Roger Caillois, que le parecía «extremadamente difícil» que UNESCO diera paralelamente su apoyo a otros escritores: los textos podían ser descartados por no presentar interés suficiente, y en tal caso ningún editor se interesaba en ellos, o bien porque se reservaban para un futuro más lejano. Asimismo afirma haber insistido en el hecho de que Gallimard planeaba una colección «completa» que formara «una suerte de Bibliothèque de la Pléiade de las obras de extremo oriente», que ciertamente no esperaba un «éxito económico rápido» sino que pretendía «poner el tiempo a su favor creando una colección de obras de fondo».[9] De ese modo, el acuerdo distinguía tres casos testigo: 1. los textos que figuraban a la vez en el programa de Etiemble y en la lista de obras cuya traducción proponía UNESCO: tras elegir un traductor de común acuerdo, UNESCO financiaría la traducción y Gallimard mencionaría la colección UNESCO; 2. los textos que figuraban en la lista de Etiemble, pero no en la de UNESCO, se publicarían en la colección sin mención de UNESCO y con financiamiento de Gallimard; 3. los textos propuestos por UNESCO pero cuya publicación le resultaba «dudosa» a Gallimard, contarían con ayuda para la producción y también para la traducción.

Al final del encuentro, Delavenay quiso saber si Gallimard estaba dispuesto a incluir en distintas colecciones otros volúmenes publicados por UNESCO que serían provistos de un descuento del 50 %. La editorial Plon ya habría aceptado hacerlo. Aunque Michel Gallimard no tenía gran interés en oficiar como distribuidor, para no desalentar a su interlocutor se mostró dispuesto siempre y cuando los volúmenes se inscribieran en colecciones ya existentes. Según Caillois, era prácticamente imposible que un caso así se presentara.

Como contrapartida de la ayuda recibida, Gallimard liquidaría a UNESCO el 6 % del precio de venta al público hasta los 10 mil ejemplares; el 8 % luego y le daría 200 ejemplares gratuitos, así como un descuento del 33,1 % del precio de venta sobre los ejemplares para la institución y para los Estados miembros (ejemplares que no podrían, sin embargo, ser puestos a la venta

9. Carta de Michel Gallimard a René Etiemble, 28 de abril de 1954. Véase su carta a Etiemble del 14 de mayo de 1954. Archivos de Gallimard, carpeta «Connaissance de l'Orient».

sin acuerdo de Gallimard).[10] La colección se limitó a seis volúmenes anuales, conscientes de las escasas posibilidades de alcanzar ese número dada la dificultad para hallar traductores.

Estos intercambios revelan las diferencias entre la lógica institucional y política de la UNESCO y la de los editores, reacios a la imposición de listas preestablecidas y atentos a conservar su autonomía en el proceso de selección de títulos del catálogo. Las negociaciones dan cuenta del tipo de equilibrios que pueden lograrse entre estas dos lógicas gracias a intermediarios como Caillois, que integran ambos campos —el editorial y el político–cultural— y así constituyen una suerte de agentes dobles. La tensión resurge a finales de 1954 cuando Etiemble descubre que, sin consultarlo, Caillois comprometió contratos durante la conferencia de Montevideo (en función de «sus intereses electorales», según Etiemble). Etiemble le escribe entonces a Michel Gallimard: «Sigo, como vos, convencido de que debemos constituir una Pléiade del Lejano Oriente, y defendernos fieramente de todos los gobiernos que intentan endosarnos a sus amiguitos de turno».[11]

Caillois también interviene en la selección de los traductores, remunerados por UNESCO, así como en la relación con ellos.

En noviembre de 1956, el contrato firmado establece una tirada de 2000 ejemplares y la posibilidad de que UNESCO adquiera ejemplares al 40 % del precio de venta en librerías. UNESCO proporciona la traducción de la obra, «el editor solo podrá, en caso necesario, introducir modificaciones de detalle para dar al texto una calidad literaria satisfactoria».[12] Según el balance establecido en 1957, las ventas de los cinco títulos publicados con ayuda de la UNESCO oscilan entre los 2000 y los 2600 ejemplares.[13]

10. Carta de Emile Delavenay a Michel Gallimard del 12 de mayo de 1954, carpeta «Connaissance de l'Orient».

11. René Etiemble a Michel Gallimard, 26 de noviembre de 1954, archivos Gallimard, carpeta «Connaissance de l'Orient».

12. Carta de René Etiemble a Michel Gallimard, 22 julio de 1956, archivos Gallimard, carpeta «Connaissance de l'Orient».

13. Según una comunicación con Madame Boclet en la UNESCO (División de Distribución; Departamento de Documentos y Publicaciones) con fecha de 1957, archivos Gallimard, carpeta «Connaissance de l'Orient».

Título	Fecha de publicación	Ventas Hachette	Ventas NRF	Ejemplares UNESCO	Cantidad de ejemplares en servicio de prensa
Psaumes du pèlerin de Touakaram	22/6/56	1082	747	250	
K'in Yuan de Mojo	22/5/57	1748	325		285
Le pauvre cœur des Hommes de Soseki	22/5/57	2132	510	185	225
Hymnes spéculatifs du veda		1418	600	200	250
Contes de pluie et de lune de Akinari		1790	696	200	250

En 1960, Robert Gallimard propone renegociar el contrato con UNESCO ya que el precio de coste era demasiado elevado, como explica en una carta a Caillois.[14] Tras pedirle a Etiemble que sacrifique una cuarta parte de sus derechos (del 4 % al 3 %), solicita a la UNESCO que reduzca los suyos del 6 % al 5 %, a lo cual UNESCO accede, renunciando así a los habituales márgenes de beneficios para bajar el precio:

> Si nos atenemos a los últimos resultados de ventas, sería prudente reducir nuestra tirada, lo que se traducirá inmediatamente en un mayor precio de venta. Usted sabe que antes de que podamos esperar llegar al gran público con estos libros, debemos primero penetrar en los estratos cultivados, en los que las personas no suelen tener un alto poder adquisitivo. Por lo tanto, me parece legítimo pedir a UNESCO un esfuerzo para que los libros de la colección se vendan a menor precio.[15]

14. Carta de Robert Gallimard a Roger Caillois del 17 febrero de 1960.
15. Carta de Robert Gallimard a Roger Caillois del 3 de marzo de 1960.

Las tiradas se establecen entonces entre 2750 y 4400 (con un promedio de 3410 ejemplares), las ventas entre 543 y 2340 (con un promedio de 1189 ejemplares). El 9 de noviembre de 1960, Etiemble reproduce para Raymond Gallimard una discusión con Delavenay, que redefine las condiciones de los contratos en favor de los traductores y de los revisores.[16]

Este ejemplo detallado ilustra parte de la labor Caillois como intermediario en UNESCO; labor que desarrolló también con editores extranjeros. Edita el *Trésor de la poésie universelle*, desarrolla una reflexión sobre la evolución del programa y, de manera más amplia, sobre las condiciones del ejercicio de la literatura, al tiempo que dirige la revista *Diogène*.

A principios de julio de 1965, Caillois anima el coloquio organizado por la UNESCO en paralelo con el congreso del Pen Club en Yugoslavia. Inicialmente titulado «El escritor y la sociedad», la problemática evoluciona hacia los «nuevos valores y los nuevos medios de expresión artística». Durante el encuentro se abordaron cuatro temas relacionados con el impacto de las tecnologías en las artes: la introducción de la lengua oral en la literatura y más ampliamente la cuestión de la relación entre literatura y realidad; la comunicación de masas que tiene efectos inevitables sobre el escritor y plantea la pregunta por el gusto popular; el documental, reportaje periodístico filmado y la influencia del cine sobre la literatura (cine de la mirada).[17]

Conclusión

Caillois reconvirtió así su capital cultural específico —aliando cultura clásica, interés por las civilizaciones orientales y formación en ciencias sociales— y su capital social transnacional gracias a la intermediación entre culturas, función en la cual se especializa en el momento en que se institucionaliza

16. Carta de Etiemble a Raymond Gallimard, 9 de noviembre de 1960. Se estipula que «más allá de los 5 mil, los derechos relativos a los volúmenes de la colección se repartirán entre el traductor y el revisor, por una parte, y la UNESCO, por otra, a razón del 50 % para cada una de las partes así definidas»; que «para todos los volúmenes de la colección que se incluyan en La Pléiade, se establecerá un nuevo contrato que implique el reparto de los derechos correspondientes entre la UNESCO, el traductor y el revisor»; que «la UNESCO acepta renunciar a todos los derechos una vez que se le hayan reembolsado sus anticipos y que el importe total de los derechos se reparta equitativamente entre el traductor y el revisor».

17. Archives UNESCO. Literature Meeting 1965 Yugoslavia UNESCO – 8A06(497.1) «65» PEN.

con el programa de la UNESCO. Escritor, crítico, traductor y editor, Caillois tiene la capacidad necesaria para establecer vínculos entre la lógica y las restricciones propias del mundo editorial y aquellas que rigen una institución internacional como UNESCO, y ayudar así a encontrar un equilibrio. El balance de la colección de obras representativas en 1958 es de 55 títulos traducidos, 125 en curso de traducción o de publicación. Estos datos permiten afirmar que Caillois favoreció la apertura de las fronteras geográficas e imaginarias del mercado de la traducción para las culturas no occidentales.

Referencias

Bustamante, Mauricio (2014). *L'UNESCO et la culture : construction d'une catégorie d'intervention internationale, du «développement culturel » à la « diversité culturelle»*. Tesis doctoral. París, EHESS.

Caillois, Roger (1955). Carta a Victoria Ocampo, 29 de enero. *Correspondance* (p. 337), Stock, 1997.

Camenen, Gersende (2014). L'édition de la littérature argentine en France: une discussion infinie. *La Lettre du BIEF*.

Dubois, Vincent (1999). *La Politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*. Belin.

Felgines, Odile (1994). *Roger Caillois*. Stock.

Lambert, Jean-Clarence (Dir.) (1991). *Roger Caillois*. La Différence.

Wimmer, Andreas y Glick Schiller, Nina (2002). Methodological Nationalism, the Social Sciences and the Study of Migration: An Essay in Historical Epistemology. *International Migration Review*, 37(3), 576–610.

Traducción de
Santiago Venturini

El rol de los editores en la creación de la literatura mundial: el caso de Gallimard

Los trabajos sobre la llamada literatura mundial comenzaron a interesarse, recientemente, por las instituciones que contribuyen a su producción y su circulación (Helgesson y Vermeulen, 2015). Un ejemplo: a partir de su creación en 1901, el Premio Nobel jugó un rol central en la construcción de un nuevo canon de literatura mundial en el siglo XX, ya que sus ganadorxs fueron traducidxs a muchas lenguas (Casanova, 1999); las obras de Rabindranath Tagore, Thomas Mann, Sinclair Lewis, Ivan Bounine y Luigi Pirandello se tradujeron inmediatamente al francés y a otras lenguas. En un contexto de intensa competencia entre los países europeos, estas traducciones fomentaron el isomorfismo del segmento de la literatura extranjera en el interior de los campos literarios nacionales, aun si se registraron variaciones culturales significativas en la recepción de estas obras.[1] Este isomorfismo no es solo producto de la imitación sino también de la construcción de un capital simbólico transnacional, mecanismo que constituye una condición necesaria para que unx autorx pueda ingresar al canon de la literatura mundial (Sapiro, 2016b).

El concepto de «capital simbólico», creado por Bourdieu en contraposición al de «capital económico», se relaciona con el honor en las sociedades precapitalistas o con el capital cultural en las nuestras: la noción de poder simbólico implica que un artículo, un producto o una práctica adquiere un

1. Sobre esta cuestión, ver Bourdieu (2002). Sobre el isomorfismo en los campos organizacionales, ver DiMaggio y Powell (1983).

valor en una determinada configuración de relaciones de poder (Bourdieu, 1972). Esto significa que en campos relativamente autónomos como el campo literario el valor de una obra no puede reducirse a su valor económico, es decir, no puede medirse solo a través de las ventas, ya que estas no son garantía de valor literario (Bourdieu, 1971). Esto explica por qué la comunidad literaria puede menospreciar los best sellers mundiales, mientras que las obras que venden pocos ejemplares pueden recibir numerosos elogios. El valor de la obra literaria o la creencia en ella son producidos por una cadena de intermediarixs: editorxs, agentes literarixs, críticxs, pares, académicxs (Bourdieu, 1977). Unx editorx juega un rol central al transferir el capital simbólico encapsulado en su marca —como la firma de unx diseñadorx de moda (Bourdieu, 1984)— a la obra y lx autorx. El crédito de unx editorx es legado a lxs autorxs que elige publicar tras un proceso de selección.

Existe, por supuesto, una circularidad en la dinámica del capital simbólico: unx editorx acumula parcialmente capital simbólico a través de la publicación de autorxs que llaman su atención gracias a la recepción crítica y los premios. Éditions du Seuil, en sus orígenes una editorial católica desprovista de capital simbólico y social en el campo literario francés, acumuló este capital a través de la traducción, en especial de las obras de Günter Grass, Heinrich Böll y Gabriel García Márquez, quien obtendría más tarde el Nobel (Serry, 2002).

Sin embargo, es posible preguntarse en qué medida el hecho de publicar en una determinada editorial aumenta, para un escritor, las posibilidades de obtener un premio. De hecho, la visibilidad en el campo literario transnacional probablemente cuente entre los criterios de la Academia Sueca para seleccionar a lxs candidatxs al Premio Nobel. Tal visibilidad depende de la circulación de la obra en otras lenguas, es decir, de las traducciones. El impacto de las traducciones en la visibilidad transnacional de las obras literarias se mide en función de tres variables: la centralidad de la lengua meta, la centralidad del lugar donde se publica la traducción y el capital simbólico de unx editorx.

La visibilidad transnacional depende, en primer lugar, de la centralidad de las lenguas a las que una obra se traduce:[2] la traducción al francés de una obra

2. Sobre la cuestión de las lenguas centrales vs. lenguas periféricas en el sistema de traducciones, ver Heilbron (1999).

en el período de entreguerras o en la década de 1950 la volvía mucho más visible que su publicación en lenguas periféricas; desde la década de 1970, el inglés se convirtió en la lengua dominante en el campo literario transnacional (Sapiro, 2010). Como fue señalado por Johan Heilbron, la circulación de obras entre lenguas periféricas está a menudo mediada por su traducción en una lengua central (Heilbron, 1999). Tal como se desprende de entrevistas que realicé a editorxs, es más probable que una obra en coreano sea traducida y publicada en Chile si ya ha sido traducida al francés, por un conjunto de razones: la traducción visibilizará esa obra para lxs editorxs chilenxs que pueden no saber lo suficiente sobre literatura coreana como para siquiera identificarla, y les permitirá leerla si no pueden hacerlo en la lengua original. Además, la traducción francesa constituye una garantía de que la obra ha atravesado una selección internacional bastante competitiva.

El lugar en el que se publica una traducción es otro factor importante que facilita el acceso a la visibilidad transnacional: ser publicadx en París, en Londres o, actualmente, en Nueva York tiene un impacto mayor que ser publicadx en Bruselas, Quebec, Ciudad del Cabo o Canberra.

Como fue señalado, un factor fundamental son lxs editorxs. Incluso en la misma lengua y lugar, el impacto de la traducción en la visibilidad de cualquier obra en el campo literario transnacional varía significativamente según el prestigio y la respetabilidad de cada editorx. Existen dos razones para esto. En primer lugar, unx editorx reconocidx cuenta con una red de distribución más amplia. No obstante, los negocios de la editorial y su poder comercial no son el principal factor: más importante es el capital simbólico de lx editorx transferido a la obra a través de la edición y la traducción. El capital simbólico de lx editorx aumenta la oportunidad de que una obra traducida capte la atención de los medios y atraiga a lectorxs instruidxs.[3] Además, aumenta las posibilidades de que la obra llame la atención de editorxs de otros países.

Estos parámetros subyacen a la construcción de la autoría transnacional y a la acumulación de capital simbólico transnacional de un.a.e autor.a.e. La combinación de estas variables permite jerarquizar el impacto probable de una editorial en la visibilidad transnacional de unx autorx según su lengua,

3. Sobre el impacto de los editores en los reseñistas, ver Janssen (1997).

lugar y capital simbólico. Una vez que este capital simbólico transnacional es adquirido, el nombre propio de lxs autorxs encapsula este capital personal y se convierte en una variable que aumenta las posibilidades de que su obra sea traducida, a diferencia de otrxs autorxs con menor visibilidad.

Este artículo se centra en el rol que tuvieron las editoriales en el acceso de lxs escritorxs a la autoría transnacional a partir del caso de la editorial francesa Gallimard. En la primera parte, mostraré cómo el capital simbólico acumulado por Gallimard le confirió un poder consagratorio en el campo literario transnacional, aún más al considerar la posición dominante del campo literario francés en la República Mundial de las Letras cuyo centro era París (Casanova, 1999). Sin embargo, a partir de la década de 1950, esta posición se vio desafiada por dos factores: la posición dominante adquirida por Estados Unidos en esta competencia internacional y el rol creciente de lxs agentes literarixs que alimentaron la competencia nacional e internacional entre editoriales. El caso de Elsa Morante, analizado en la segunda parte del artículo, ilustra esta evolución.

El poder consagratorio internacional de Gallimard

Con cuarenta ganadorxs del Premio Nobel de Literatura en su haber —de lxs cuales siete eran franceses, lo que representa la mitad de lxs quince ganadorxs franceses hasta la fecha, y treinta y tres extranjerxs—, Gallimard concentra hoy el poder consagratorio más contundente en el campo literario francés y es el editor francés más renombrado en el mercado mundial de traducciones literarias. Prestigio que se sostiene, además, en el hecho de que la editorial representa el 29 % de los títulos literarios traducidos del francés en Estados Unidos entre 1990 y 2002 (Sapiro, 2015b). Este capital simbólico fue acumulado durante la primera mitad del siglo XX.

Fundada por André Gide y Jean Schlumberger en 1911 como complemento de su revista literaria, *La Nouvelle Revue Française*, la editorial, inicialmente llamada Les Éditions de la Nouvelle Revue Française, acumuló su capital simbólico inicial gracias a sus prestigiosos fundadores y a su red literaria. Aunque se trataba de una red principalmente francesa, el editor, al igual que la revista, invirtió desde el inicio en la traducción y consolidó esta inversión en la década del 30, a través de la diversificación de lenguas (Sapiro, 2015a).

A fines de los años treinta, el catálogo de Gallimard contaba con cuatro ganadores del Premio Nobel: además del francés Roger Martin du Gard (1937), Rabindranath Tagore (1913) —traducido por André Gide justo cuando recibió el premio—, Ivan Bounine (1933) y Luigi Pirandello (1934). De 1945 a 1965, doce ganadorxs del Premio Nobel de Literatura fueron publicadxs en francés por Gallimard, es decir más de la mitad de todxs lxs ganadorxs: cuatro de los cinco autores franceses que lo obtuvieron durante este período —André Gide (1947), Albert Camus (1952), Saint–John Perse (1960) y Jean–Paul Sartre (1964)— y ocho escritorxs extranjerxs: Gabriela Mistral (1945), William Faulkner (1949), Bertrand Russell (1950), Ernest Hemingway (1954), Halldor Laxness (1955), Borís Pasternak (1958), John Steinbeck (1962) y Míjail Shólojov (1965).

Esta concentración de premios incrementó el capital simbólico de Gallimard y reforzó su posición en el mercado mundial de la traducción, situándola en una posición ventajosa en la negociación competitiva por los derechos de los ganadores del Nobel. No obstante, varixs de estxs escritorxs habían sido publicadxs por Gallimard mucho antes de recibir el premio y se podría argumentar, en sentido contrario, que haber sido publicadx por Gallimard ayudó a algunxs de ellxs a alcanzar una autoridad transnacional. Pirandello comenzó a ser traducido al francés por Gallimard en 1928, seis años antes de que ganara el premio. En los años treinta, Gallimard promocionó a escritores estadounidenses totalmente desconocidos en Francia, en particular a William Faulkner y Ernest Hemingway. Steinbeck se unió a la lista justo después de la Segunda Guerra Mundial. Gracias a la red de su colaborador Brice Parain, Gallimard logró adquirir los derechos franceses de *Doctor Zhivago* de Borís Pasternak y obtuvo el manuscrito a pesar del difícil contexto político de la Guerra Fría y la reticencia de la Agencia Literaria Oficial de la Unión Soviética, que no quería ver la novela publicada por la «burguesa firma Gallimard».[4] El catálogo contaba también con *Salka Valka* de Halldor Laxness desde 1939 y *Terres défrichées* de Shólojov desde 1933.

4. Sobre la fascinante historia de la circulación del manuscrito y de su publicación, primero en italiano en Feltrinelli y luego en francés en Gallimard, al tiempo que aparecía en inglés y en alemán, ver Popa (2010:245–310).

Esta política de traducción se basó en una inversión a largo plazo, como lo demuestra el caso de Faulkner (Sapiro, 2016a). Gaston Gallimard implementó un conjunto de estrategias para promover a Faulkner en Francia: encargó prólogos a famosos escritores franceses (André Malraux escribió uno para *Sanctuary*) publicados previamente en *La NRF*, y promovió reseñas del libro. Estas estrategias garantizaron el reconocimiento simbólico (literario) de Faulkner hasta convertirlo en un valor literario en Francia incluso antes de que sus novelas fueran traducidas. *As I Lay Dying* y *Sanctuary* aún no se habían publicado cuando Gallimard compró los derechos de su nueva novela, *Light in August*, por el temor de que el agente de Faulkner los vendiera a otras editoriales francesas.[5] Sin embargo, este reconocimiento simbólico no se tradujo en ventas antes del período de posguerra. Las novelas de Faulkner no se vendieron muy bien: hasta 1938, se habían vendido 3900 ejemplares de *Sanctuaire* (publicado en 1933) y 1008 de *Tandis que j'agonise* (1934). A pesar de lo que llamó «indiferencia del público», Gallimard tomó la decisión de seguir traduciendo las novelas de Faulkner porque creía en su valor literario. La traducción de *Light in August* se publicó en 1935 y vendió 1637 ejemplares; *Sartoris*, publicada en 1937, vendió 1936 ejemplares; *The Sound and the Fury* apareció en 1938 y *These 13* en 1939. La inversión de Gallimard demostró ser rentable en el largo plazo: Faulkner recibió el Premio Nobel en 1949. Sin embargo, esta inversión también fue decisiva para la consagración internacional del autor (Casanova, 1999:185). La publicación de sus obras en una editorial dotada de un gran capital simbólico en una lengua central, con prólogos y reseñas de escritores situados en el centro de la República Mundial de las Letras, fueron factores determinantes en el

5. En una carta del 11 de julio de 1932 dirigida a William Bradley, agente de Faulkner, Gaston Gallimard solicitó una opción sobre *Light in August*. Ese mismo día le pidió a su colaborador Ramon Fernandez que escribiera una carta estándar a diferentes editorxs encargadxs de literatura extranjera en otras editoriales, para pedirles, «*en nombre de nuestros acuerdos*, reservarle a Éditions de la Nouvelle Revue française la prioridad en la negociación de ese libro». También le pidió a su traductor, Maurice–Edgar Coindreau, que convenciera a Faulkner de reservarle a Gallimard la opción sobre la novela y le explicara que «dadas las condiciones el mercado francés del libro [*la Librairie française*], tenía el interés de que todos sus libros fueran publicados por el mismo editor» (carta del 12 de julio de 1932). El 14 de julio, Bradley le respondió a Gallimard que estaba dispuesto a reservarle la opción, aunque pidió una fecha límite, «ya que no es el interés de M. Faulkner, ni el suyo, retrasar demasiado la publicación del nuevo libro de un autor tan importante» (Archivos de Gallimard).

proceso para alcanzar la autoría transnacional y acceder al canon de la literatura mundial, en un momento en que la literatura norteamericana recién comenzaba a ganar visibilidad en la escena internacional.

El impacto que tuvo Gallimard en el acceso a la visibilidad y el reconocimiento en el campo literario transnacional se evidencia en el caso de un autor desconocido de un país periférico: Jorge Luis Borges. La publicación de *Fictions*, primer título de la nueva colección «La Croix du Sud», lanzada por Roger Caillois en 1952, atrajo la atención de muchxs editorxs extranjerxs. El 4 de febrero de 1952, poco después de que *Fictions* se publicara en francés, un representante de Mondadori solicitó a Dionys Mascolo, encargado en ese momento de los derechos de autores extranjeros en Gallimard, un ejemplar de la traducción francesa del libro. El 18 de febrero de 1955, Joseph Barnes, de la editorial norteamericana Simon and Schuster, le envió a Mascolo la siguiente carta:

> Estimado Sr. Mascolo,
> A través de amigos, no de un agente, conseguí hace poco un ejemplar de *Fictions* de Jorge Luis Borges. Me avergüenza admitir esto, pero nunca antes había oído hablar del autor y esta es solo una nota para preguntar si tiene alguna información que pueda darme sin demasiadas complicaciones. En primer lugar, me gustaría saber, por supuesto, si el libro aún está disponible en este mercado, aunque todavía no puedo comprometerme. Pero también me gustaría saber todo lo que pueda decirme sobre otros libros que haya escrito y todo lo que sepa sobre su vida, más allá del prólogo de Ibarra. (Archivo de Gallimard)

El 16 de marzo de 1955, Dionys Mascolo respondió:

> J.L. Borges es, efectivamente, un escritor muy notable, extremadamente ingenioso. De hecho, tiene un conocimiento notable de la literatura anglosajona y me sorprende que ninguna de estas obras haya sido traducida en los Estados Unidos. (...) *Fictions* es el título en francés de *Ficciones*. También publicamos la traducción de *Quatre labyrinthes* y publicaremos *Otras inquisiciones*. (...) Naturalmente, estos libros no llegan a un público muy amplio. Pero la recepción francesa fue extremada y entusiastamente unánime y en los últimos meses no hubo nadie de los círculos intelectuales, por llamarlos de algún modo, que no haya leído a Borges y no haya hablado de él.

> En cuanto a su vida, no sé más de lo que se dice en el prefacio de *Fictions*. Algunos artículos en revistas francesas, especialmente en *Les Lettres nouvelles*, contenían algunos detalles sobre la vida de Borges, pero sería incapaz de comentárselos con meticulosidad. (Archivos de Gallimard, *mi traducción*)

Dionys Mascolo también recibió una carta de Oxford University Press el 30 de mayo de 1961, solicitando una opción sobre *Fictions*, a lo que respondió que Gallimard no poseía los derechos de traducción. Lo mismo ocurrió con la editorial alemana Herbig Verlag, que solicitó los derechos de *Labyrinths*, seguida por la londinense Weidenfeld & Nicolson, que a su vez solicitó, el 7 de julio de 1961, un ejemplar de *Labyrinths*.

Ese mismo año, Borges y Beckett, el autor irlandés de vanguardia que eligió escribir y publicar en francés (Casanova, 1997), fueron galardonados con el nuevo Premio Internacional de Literatura creado por el editor Carlos Barral como alternativa al Nobel. Aunque Borges fue nominado al Nobel en más de una ocasión, nunca lo obtuvo. No obstante, tras su consagración internacional y debido en parte a eventos políticos, se produjo el «boom» de la literatura latinoamericana en Europa en los años 1960 y 1970, como lo demuestra la lista de ganadores de ese mismo premio: Miguel Ángel Asturias en 1967, Pablo Neruda en 1971 y Gabriel García Márquez en 1982. Asturias formaba parte del catálogo de Gallimard desde 1953 y Neruda desde 1969. Márquez fue publicado, como hemos visto, por Le Seuil, el nuevo competidor de Gallimard en el campo de la literatura extranjera.

Obtener la consagración transnacional a través de la traducción es el primer paso para entrar en el canon mundial. Un paso importante en el proceso de canonización es la publicación de las obras completas de unx autorx, paso que ocurre, con frecuencia, después de su muerte, asegurando su acceso al canon clásico. Naturalmente, no todxs lxs autorxs del canon nacional acceden al canon literario mundial. La traducción de sus obras completas es aún menos frecuente que la publicación de las mismas en su lengua original. No obstante, una consagración internacional como el Premio Nobel es, por supuesto, un incentivo para la publicación de las obras completas de unx autorx extranjerx. Luego de que Albert Camus ganara el Premio Nobel, K. Inoué, traductor de Proust en esa lengua, escribió a Michel Gallimard para informarle que Sinchosha, editor de las obras completas de Proust en japonés,

estaba interesado en publicar las obras completas de Camus en cinco volúmenes (tres volúmenes de novelas y cuentos y dos de críticas).[6]

El poder de canonización de Gallimard también se evidencia en la prestigiosa colección de obras completas que la editorial lanzó en la década de 1930: la «Bibliothèque de la Pléiade». Sin embargo, entre los primeros cien volúmenes de la colección se contaban solo quince traducciones, entre ellas *Histoires extraordinaires* de Poe en traducción de Baudelaire, y parte de las obras completas del poeta. Otros autores traducidos fueron Plutarco, Cervantes y Shakespeare en 1938; Goethe en 1942, durante la Ocupación alemana (en un momento en que las fuerzas de ocupación presionaban a las editoriales francesas para promover la literatura alemana); y Tolstói y Dostoievski, justo después de la guerra, tras la victoria de la Unión Soviética en Stalingrado. No fue hasta 1976 que se publicaron las obras completas de Kafka (aunque Gallimard había comenzado a publicarlo antes de la guerra), seguido por Faulkner en 1977, el autor clásico chino Luo Guan–zhong/Shi Nai–an en 1978, Lorca en 1981, Conrad y Joyce en 1982, Pasternak en 1990 y Borges en 1993. Fueron necesarias al menos tres o cuatro décadas para que se publicaran las obras completas traducidas de este segundo grupo, una tarea emprendida después de su muerte. Las autoras extranjeras están, en gran medida, subrepresentadas: Jane Austen, las hermanas Brontë y Virginia Woolf accedieron a la prestigiosa colección después del 2000, lo que confirma un proceso de feminización del mercado internacional de traducción y del canon mundial, algo que mostrará el caso de Elsa Morante, quien aún no ha sido incluida en la *Pléiade*.

Elsa Morante y los autores italianos en el catálogo de Gallimard

Después de la guerra, Gallimard comenzó a interesarse por el surgimiento de la nueva literatura italiana. A pesar del interés que Bompiani expresó por Gallimard, la editorial no consiguió los derechos de las obras de Alberto Moravia —solo Laffont adquirió *La Mascherata*—. Sin embargo,

6. Carta de K. Inoué a Michel Gallimard, 11 de diciembre de 1957 (Archivos Gallimard).

Gallimard logró convertirse en el editor francés de Elio Vittorini, Cesare Pavese y Elsa Morante.

La correspondencia de los representantes de esos tres escritores con Gallimard revela las condiciones impuestas para la publicación de la obra de unx escritxr extranjerx desconocidx.[7] Gallimard rechazó los poemas y los cuentos: unx nuevx autorx extranjerx solo podía ser lanzadx con una novela. La editorial podría aceptar otros géneros solo después de establecida la reputación de lx autorx. Al igual que con Borges, el editor hizo una excepción con Pavese después de haber dudado en publicar dos novelas en un solo volumen, como explicó a M. Buber, agente del escritor italiano e integrante de la Agenzia letteraria internazionale de Milán, en una carta del 7 de julio de 1949:

> Siempre es difícil, como sabe, lanzar a un autor extranjero desconocido con algo que no sea una novela. Ya tuvimos dudas con *Paesi tuoi* y *Prima che il gallo canti*, y finalmente decidimos hacerlo porque Pavese es un escritor con quien queremos vincularnos. (Carta de Dionys Mascolo, representante de derechos extranjeros de Gallimard, a M. Buber, Agenzia letteraria internazionale, 7 de julio de 1949, Archivos de Gallimard; *mi traducción*)

Respecto de Elsa Morante, en 1957 Gallimard logró adquirir los derechos de *L'Isola di Arturo*, en un primer momento prometidos a Le Seuil. Morante también era representada por la Agenzia letteraria internazionale creada por Erich Linder (Alberti, 2010), cuyo corresponsal en Francia era el agente Michel Hoffmann. Este le informó a Claude Gallimard que los derechos de la novela ya habían sido vendidos a Knopf en Estados Unidos.

Sin embargo, surgieron tensiones con Morante debido a la traducción, que la escritora consideró deficiente. Según la Convención Internacional de Berna de 1889 sobre la protección de los derechos de autor y la propiedad artística, basada en la concepción francesa del *droit d'auteur*, los derechos morales de unx autorx son inalienables (a diferencia de la ley de derechos de autor estadounidense, en la que los derechos morales pueden ser cedidos a lxs editorxs). Como consecuencia, lx autorx puede solicitar control sobre la traducción. Claude Gallimard, hijo de Gaston Gallimard, tuvo que

7. Agradezco la ayuda de Cécile Balayer para la lectura de esta correspondencia en italiano.

convencer a Morante para que no rompiera el acuerdo; le escribió una carta en la que enfatizaba el capital simbólico de la colección «Du monde entier» donde se publicaría la novela, citando los nombres de los autores más famosos de la colección:

> Estaríamos orgullosos de sumar su nombre a los de los escritores italianos que hemos publicado, desde Pirandello hasta Parise y Bassani pasando por Pavese y Vittorini... No creo que «Du monde entier», nuestra colección de literatura extranjera que cuenta con los más grandes escritores contemporáneos, desde Hemingway hasta Faulkner, Thomas Mann, Pasternak, Nabokov y los italianos que he mencionado, tenga algún equivalente en Francia o en Europa. Realmente, estimada señora, echaríamos de menos su nombre en esta lista (carta de Claude Gallimard a Elsa Morante, 22 de julio de 1960; Archivos de Gallimard; *mi traducción*)

Elsa Morante aceptó aunque se quejó de los errores de interpretación, los malentendidos y los descuidos de cada página, así como del manejo de los diálogos. Quería que la traducción fuera revisada por Michel Arnaud, un escritor de su elección. Después de revisar la primera traducción, Arnaud llegó a una conclusión: aunque parecía «correcta» y presentaba algunas «debilidades fáciles de corregir», «el estilo de Elsa Morante, así como su vocabulario, habían sido muy raramente respetados». Los dos traductores habían simplificado el texto, habían omitido palabras difíciles de traducir y habían modificado el ritmo de las frases, por lo que la versión francesa no transmitía los «colores» del original.[8]

Durante este período Claude Gallimard decidió traducir la primera novela de Morante, *Menzogna e sortilego*, publicada en 1948, después de haberlo considerado durante mucho tiempo debido a que el libro tenía 700 páginas y era más difícil que el anterior. Esta decisión se tomó antes de que el primer libro fuera publicado y, por lo tanto, no estuvo relacionada con su éxito. También fue tomada antes de saber que la Metro Goldwin Mayer produciría una película en Francia basada en el libro. La principal razón de este retraso fue que Gallimard quería que la traducción fuera realizada por

8. Nota sin fecha, Archivos Gallimard.

Michel Arnaud, el único traductor en quien confiaba Morante, y tuvo que esperar a que Arnaud terminara la traducción anterior. Luego, Gallimard solicitó una opción sobre un libro de cuentos y esperó a que la traducción del segundo libro estuviera terminada para firmar un nuevo contrato.

En 1968, Gallimard consideró traducir *Il mondo salvato dai ragazzi*, elogiado unánimemente en Milán y percibido como un libro profético respecto de mayo del 68, como lo explica Dyonis Mascolo en una nota del 20 de noviembre. Mascolo estaba convencido de que el éxito del libro excedería a Elsa Morante como persona, aunque insistía en que no se trataba de un libro político sino «poético». La traducción apareció recién en 1991. Los archivos del editor no proporcionan una explicación para esta dilación. ¿Se debió a las bajas ventas de los dos últimos títulos? Mientras que *L'isola di Arturo* había vendido 10 637 ejemplares hasta 1974, el libro de cuentos alcanzó solo 976 y *Menzogna e sortilego*, 1034. Probablemente, la dilación se debió a problemas con la traducción: Dyonis Mascolo alude a dificultades de este tipo cuando, en una nota a Gallimard fechada el 24 de julio de 1974, recomienda la traducción de *La storia*, una novela que, a pesar de sus 600 páginas, «no presentaría más dificultades que *L'isola di Arturo*».

La Storia había tenido gran éxito en Italia: la primera tirada, de 100 000 ejemplares, se había agotado en 15 días y Einaudi había reimpreso 100 000 más. El agente de Morante se mostró sorprendido de que Gallimard no hubiera tomado antes la decisión de adquirirla «ciegamente». Mascolo aconsejó a Claude Gallimard que no esperara un segundo informe y que no corriera el riesgo de perder el libro. Los informes eran moderados. Los tres lectores tenían dificultades para contar la trama de la novela. Su extensión indicaba una falta de control. Uno de los lectores se mostraba escéptico acerca del potencial del libro para llegar a un público amplio fuera de Italia. El tercero, que había pasado cinco días leyendo el libro a raíz de diez horas por día, estaba convencido de que «en el futuro, este libro será considerado una de las grandes novelas del siglo y será visto como la contraparte de *Guerra y paz*». Recomendaba su publicación a pesar de ser consciente de los problemas que acarrearía la traducción de una novela tan extensa: «Sin duda, hay pocos libros en un siglo en los que se encuentren personajes que sean creaciones excepcionales y que ofrezcan al lector la experiencia de un período crucial de la historia».

El editor calculó que debería vender 4225 ejemplares para cubrir los gastos tanto de la traducción como de los derechos. El contrato se firmó en diciembre de 1974. Mientras preparaba la promoción de la novela en diciembre de 1976, Mascolo consultó las ventas del libro en otros países. En Alemania se habían publicado 35 000 ejemplares y se había firmado un contrato para una edición de bolsillo con una tirada de 150 000 ejemplares. El libro también se había vendido a un club de lectores, igual que en Estados Unidos. En España se habían vendido 10 000 ejemplares antes de una nueva tirada. En Noruega y Finlandia las ventas habían alcanzado los 50 000 ejemplares. Las traducciones sueca, danesa y japonesa aún no habían salido.

La recepción del libro en otros países tenía como objetivo tranquilizar al departamento comercial de Gallimard, escéptico sobre el potencial éxito del libro. La experiencia extranjera podía servir, también, de modelo para el título o el formato. Mascolo mencionó que para la edición finlandesa la novela había sido dividida en dos volúmenes y sugirió que lo mismo podría hacerse con la edición francesa. Asimismo, le pidió a Carol Janeway, de la editorial Knopf, la presentación para la sobrecubierta del libro, pero esta se negó a dársela con el argumento de que estaba a la espera de la aprobación de Morante. Gallimard sabía que Knopf le había pedido el prólogo a Simone de Beauvoir y consideraba publicarlo en francés. El agente italiano respondió que no era un prólogo sino una presentación para el boletín de un club de lectores y le pidió a Gallimard que no molestara a Morante.

Finalmente, Claude Gallimard invitó a Morante a pasar unos días en Francia para la publicación de su libro. Su carta de invitación destacaba la necesidad de combinar las ventas —la llegada a los lectores— con el reconocimiento literario:

> No solo me gustaría que su libro recibiera una gran atención por parte de los lectores, sino también que su valor y contribución original a la novela sean plenamente reconocidos tanto por los críticos literarios como por los escritores. (Carta de Claude Gallimard a Elsa Morante, 27 de enero de 1977; *mi traducción*)

Elsa Morante rechazó la invitación, argumentando que estaba atravesando un período difícil y necesitaba soledad. En 1977, Morante recibió en Francia el Premio Séguier de literatura extranjera por la traducción francesa

de *La Storia*. En *L'Express* (23 de mayo de 1977), el joven crítico Angelo Rinaldi reseñó duramente la traducción aunque reconoció que la novela era una obra maestra capaz de resistir, gracias a su excepcional belleza, una traducción fallida:

> Pesadez, inexactitud, en algunos casos confusión —probablemente este buen hombre trabajó con prisa—. Esa sería una excusa. De cualquier manera, es cierto que, desde la traducción de Dostoievski que hizo M. de Vogüe, una obra maestra no había sido sometida a un tratamiento tan duro (...) Pero ¿no es la capacidad de resistirlo todo la cualidad distintiva de las obras maestras? Nada, nadie, ni siquiera Michel Arnaud sería capaz de socavar una novela que destila belleza y generosidad, impulsada por la corriente de un río desbordado que arrastra hacia las profundidades de nuestra memoria los gritos de la mayor tragedia de esta era y la canción de un pueblo entero ansioso por vivir y amar. (67)

En 1984, un año antes de su muerte, Morante recibió el prestigioso Premio Médicis de literatura extranjera por su novela *Aracoeli*, traducida por Jean–Noël Schiffano. Después de su muerte, Gallimard continuó publicando su obra, incluyendo un ensayo político «A favor o en contra de la bomba atómica». La editorial reimprimió los títulos de Morante en su catálogo, una práctica que allana el camino hacia la canonización de unx autorx. Sin embargo, como se ha señalado, Morante no ha entrado (¿aún?) en la «Bibliothèque de la Pléiade».

La diferencia entre el caso de Morante y los de Faulkner y Borges, es que Gallimard no parece haber liderado, en el primero, la imposición de la autora en el mercado literario internacional. Este es un signo de la relativa decadencia de Francia en el mercado durante la década de 1970, momento en el que Estados Unidos se volvió hegemónico (hemos visto la importancia que tuvo Knopf en el acceso de Morante al reconocimiento internacional). Por su parte, el rol de lxs agentes literarixs parece haberse vuelto más determinante (aunque en el caso de Faulkner el agente ya era un jugador importante).

Aunque es necesario profundizar la investigación para establecer con precisión las relaciones de poder en el campo editorial transnacional,

Gallimard continúa siendo un actor central, además del editor literario francés más importante, a pesar del surgimiento de competidorxs como Le Seuil (editorial más destacada que Gallimard en el campo las ciencias sociales y las humanidades).

Conclusión

Este artículo se centró en algunos factores que favorecen el desplazamiento de unx escritorx de un país periférico o semiperiférico al reconocimiento internacional, un proceso en el que lxs editorxs desempeñan un rol central. Poner las obras en manos de unx editorx respaldadx por un capital simbólico significativo en una lengua central puede despertar el interés de otros editores extranjeros, como sucedió con Jorge Luis Borges. Lxs editorxs prefieren comenzar con novelas en lugar de cuentos o poemas, aunque se pueden hacer algunas excepciones, como lo demuestran los casos de Borges y Pavese. La transferencia de capital simbólico de autorxs localxs famosxs a través de prólogos o reseñas contribuye a construir el valor literario de la obra de unx autorx. Una vez establecida la reputación de unx escritorx, lxs editorxs extranjerxs tienden a traducir la mayor parte de sus obras, y es cuando puede surgir una competencia entre editorxs. Un ejemplo: Elfriede Jelinek fue publicada primero por una editorial pequeña, Jacqueline Chambon, para pasar luego a una más grande, Le Seuil, justo antes de obtener el Premio Nobel. Los premios nacionales de literatura extranjera (como el Médicis, obtenido por Elsa Morante) son pasos significativos en este proceso de consagración que se alcanza cuando unx escritorx obtiene premios internacionales. Esta consagración internacional asegura que lx editorx siga reimprimiendo con regularidad los títulos de lx autorx en su catálogo, incluso después de su muerte, como en el caso de Morante; una decisión que, sin embargo, está lejos de ser sistemática. Esto allana el camino hacia el proceso de clasicización, materializado a través de la publicación de las obras completas de tal autorx en traducción, en asociación con otros signos de canonización como su inclusión en programas académicos o en antologías, entre otros. Estos factores actúan de manera exponencial, siguiendo la ley que el sociólogo Robert Merton denominó «efecto Mateo»

(1968:56–63): cuanto más se traduzca a unx autorx, más traducidx será; lo que aplica también para el interés del público y los premios.[9]

Como intenté argumentar, el rol de lxs editorxs en este proceso es prominente. Curiosamente, las ventas juegan un papel secundario: lo que cuenta es el reconocimiento literario que puede convencer a unx editorx de seguir traduciendo a unx autorx incluso en caso de que las ventas sean bajas, como se advierte con Faulkner, Borges o Morante. Esto es lo que Bourdieu llamó «la producción de creencia» en el polo de producción restringida del campo editorial. El valor es creado a través de la creencia que diferentes agentes —editorxs, agentes literarixs y críticxs— atribuyen a unx autorx. Esto es así tanto para el espacio nacional como para el espacio internacional. No obstante, debido a una serie de factores —la traducción, la ausencia de unx autorx en el campo de llegada, las referencias culturales, necesarias a veces para leer una obra de literatura extranjera y las relaciones de poder entre lenguas y culturas nacionales— la creación de autorxs internacionales, o de la Literatura Mundial, difiere sustancialmente de su carrera en un contexto nacional.

Referencias

Alberti, Giorgio (2010). L'agent littéraire Erich Linder : création, définition et légitimation d'une nouvelle profession dans l'édition italienne après la Seconde Guerre mondiale. En Boschetti, Anna (Ed.), *L'Espace culturel transnational* (pp. 469–482). Nouveau Monde.

Bourdieu, Pierre (1971). Le marché des biens symboliques, *L'Année sociologique*, (22), 49–126.

Bourdieu, Pierre (1972). *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Minuit.

Bourdieu, Pierre (1977). La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques. *Actes de la recherche en sciences sociales*, (13), 3–43.

Bourdieu, Pierre (1984). *Haute couture et haute culture*. En *Questions de sociologie* (pp. 196–206).Minuit.

9. Sobre la concentración de las reseñas críticas en torno de unos pocos nombres, ver Janssen (1997).

Bourdieu, Pierre (2002). Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, (145), 3–8.

Casanova, Pascale (1997). *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*. Seuil.

Casanova, Pascale (1999). *La République mondiale des Lettres*. Seuil.

Di Maggio, Paul J., y Powell, Walter W. (1983). The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields. *American Sociological Review*, (48), 147–160.

Janssen, Susanne (1997). Reviewing as Social Practice. Institutional Constraints on Critics' Attention for Contemporary Fiction. *Poetics*, 24(5), 275–297.

Heilbron, Johan (1999). Towards a sociology of translation: Book translations as a cultural world system, *European Journal of Social Theory*, 2(4), 429–444.

Helgesson, Stefan y Vermeulen, Peter (2015). *Institutions of World Literature*. Palgrave McMillan.

Merton, Robert (1968). The Matthew Effect in Science. *Science*, 159 (5), 56–63.

Popa, Ioana (2010). *Traduire sous contraintes. Littérature et communisme (1947–1989)*. CNRS.

Sapiro, Gisèle (2010). Globalization and cultural diversity in the book market: the case of translations in the US and in France, *Poetics*, 38(4), 419–439.

Sapiro, Gisèle (2015a). Strategies of importation of foreign literature in France in the 20th Century: the case of Gallimard, or the making of an international publisher. En Helgesson, Stefan y Vermeulen, Pieter (Eds.), *Institutions of World Literature: Writing, Translation, Markets* (pp. 143–159) Routledge.

Sapiro, Gisèle (2015b). Translation and Symbolic capital in the era of globalization: French literature in the United States. *Cultural Sociology*, 9(3), 320–346.

Sapiro, Gisèle (2016a). Faulkner in France, or how to introduce a peripheral unknown author in the center of the World Republic of Letters. *Journal of World Literature*, 1(3), 391–411.

Sapiro, Gisèle (2016b). How do literary texts cross borders (or not). *Journal of World Literature*, 1(1), 81–96.

Serry, Hervé (2002). Constituer un catalogue littéraire. *Actes de la recherche en sciences sociales*, (44), 70–79.

Traducción de
Santiago Venturini

Publicar poesía traducida: una investigación sobre los márgenes del mercado mundial del libro

Tanto en el campo editorial como en el campo literario, la poesía es representativa de lo que Pierre Bourdieu denomina el polo de producción y circulación restringida (1993, 1996). Debido a sus escasas ventas —al menos a corto plazo—, la inversión en la publicación de poesía podría considerarse un acto desinteresado, si restringiéramos la noción de interés a los objetivos económicos. Aunque, como lo señala Bourdieu (1998), el interés no puede reducirse a su dimensión económica ni a su acotada definición en el marco de la teoría de la elección racional. Según Max Weber (1991), existen diferentes tipos de interés social. La tipología weberiana distingue cuatro tipos ideales de acción: la acción racional con arreglo a fines (es decir, referida a ciertos objetivos), la acción racional con arreglo a valores (es decir, referida a ciertos valores), la acción afectiva y la acción tradicional. Así, los valores pueden hacer que las personas actúen de un modo considerado irracional: un ejemplo paradigmático es el de un capitán que, siguiendo el código de honor de su profesión, decide hundirse con su barco.

Los editores que invierten en poesía no solo saben que su inversión no generará beneficios económicos sino que, con mucha probabilidad, puede generar pérdidas. ¿Cómo explicar, entonces, su motivación? ¿Deberíamos describir su acción como irracional? Ciertamente no. Incluso en nuestras sociedades capitalistas existen muchos ejemplos similares de acciones desinteresadas, motivadas por la creencia en ciertos valores; en este caso la creencia en la poesía. En *Las reglas del arte*, Bourdieu analiza la posición del editor vanguardista, inaugurada por Auguste Poulet–Malassis, editor

de Baudelaire, una posición que tendrá muchos sucesores a lo largo del siglo xx. Esta posición, valorada en el ámbito literario o al menos en los círculos poéticos, constituye una inversión que genera capital simbólico. Es posible encontrar docenas de pequeñas editoriales dedicadas a la poesía, durante junio en París, cuando el *Marché de la poésie*, feria y festival dedicado al género, colma la Place Saint–Sulpice. En Estados Unidos, también existen estas microeditoriales como Burning Deck en Providence o Ugly Duckling en Brooklyn. La existencia de estos pequeños sellos es aún más significativa ya que, desde los años 70, la poesía fue, en gran medida, marginada en el mercado del libro, debido a restricciones comerciales relacionadas con la concentración de la edición en torno a grandes conglomerados y la acelerada fusión y venta de empresas (Bourdieu, 2008; Schiffrin, 2000; Thompson, 2005; acerca de las carreras de los poetas en Francia, ver Dubois y François, 2013).

Esto es aún más evidente en el caso de la traducción. Con la excepción de los best sellers mundiales, la posición de la traducción en el mercado global del libro también se ha vuelto frágil (Sapiro, 2008a, 2010). Publicar obras literarias en traducción requiere cada vez más apoyo financiero ya que el costo, más elevado que el de la publicación de una obra en su lengua original, debido a la remuneración del traductor, a menudo no alcanza a ser cubierto por las ventas. Invertir en una traducción también es arriesgado porque, a contrapelo de la idea de que la globalización unificó el mercado literario, el éxito en un país no garantiza una experiencia similar en otro. Traducir poesía es, además, un acto desinteresado por parte del traductor, ya que a menudo se lleva a cabo de forma gratuita, por pasión, como una «obra de amor».

En este artículo desarrollaré, en primer lugar, una perspectiva sociohistórica basada en el caso francés, para demostrar la marginación de la poesía en el mercado mundial de la traducción desde los años 70. Posteriormente, compararé, en la era de la globalización, la posición de la poesía traducida en el campo editorial francés y en el norteamericano. Los datos cuantitativos recopilados para ambos países confirman que la poesía en traducción —en especial de poetas contemporáneos— fue confinada al polo de circulación restringida. En la segunda parte me centraré en las trayectorias, motivaciones y estrategias de dos editoriales contemporáneas de poesía que, a

pesar de ciertas diferencias objetivas, comparten algunas características debido a su posición en el polo de circulación restringida: Bruno Doucey en Francia y Ugly Duckling en Estados Unidos.

El lugar de la poesía traducida en el campo editorial

Si bien fue un género dominante en el campo literario a lo largo del siglo XIX, la poesía comenzó a ser marginada en Francia a fines de ese siglo, a medida que se expandía el mercado del libro (Charle, 1979) y se transformó en el género privilegiado de la vanguardia, desde los Cubistas hasta los Surrealistas pasando por los Futuristas (Bandier, 1999; Boschetti, 1998). Desde su inicio, los movimientos de vanguardia tendieron a ser internacionales y ofrecieron modelos que circularon en el campo literario transnacional (Boschetti, 2014; Ungureanu, 2017).

Esta circulación se intensificó durante el periodo de entreguerras, caracterizado por un incremento de las traducciones. La creciente circulación de obras literarias puede explicarse por tres factores. En primer lugar, la emergencia de los Estados–nación, que establecieron un canon literario nacional y alentaron a los autores locales contemporáneos a producir obras literarias en la lengua vernácula (Thiesse, 1998; Casanova, 2005). El segundo factor, relacionado con el primero, es el desarrollo de la edición en muchos países, en especial si se tiene en cuenta que la traducción era una forma de establecer un corpus de obras literarias en las lenguas nacionales recién creadas o adoptadas (Even–Zohar, 1990; sobre el rol de la edición en la construcción de las identidades nacionales, ver Anderson, 2006). El tercer factor es la ideología del internacionalismo, institucionalizada con la creación de la Liga de las Naciones luego de la Primera Guerra Mundial, un movimiento que tuvo repercusiones inmediatas en la República Mundial de las Letras, como lo demuestra la participación de escritores famosos en el Comité Internacional de Cooperación Intelectual de la Liga (como el poeta Paul Valéry) y, más específicamente, la creación del PEN Club en 1921, cuyo fin era defender los valores intelectuales contra el nacionalismo, reuniendo a escritores que compartían un compromiso con la paz y la libertad (Sapiro, 2009).

En Francia, revistas literarias como *Le Mercure de France*, *La Nouvelle Revue française*, *La Revue européenne* y *Europe* inauguraron un diálogo intercultural gracias a las competencias lingüísticas de sus colaboradores y a las redes internacionales. Los editores lanzaron colecciones de literatura extranjera y se multiplicó la cantidad de antologías dedicadas a otras literaturas nacionales (Sapiro, 2019). Sin embargo, la poesía estaba subrepresentada. La mayoría de estas colecciones publicaba el género que había ocupado, como ya fue señalado, una posición dominante: la novela. En el catálogo de 1936 de una de las editoriales más prestigiosas de la época, *Éditions de la Nouvelle Revue française* (Gallimard, después de la guerra), la poesía representaba solo el 2,4 % del total de traducciones (8 títulos), mientras que el 50 % eran novelas (Sapiro, 2015).

No obstante, algunos editores de vanguardia publicaron antologías de poesía. Eran editadas, casi siempre, por la figura de un poeta–traductor, como Yvan Goll (*alias* Isaac Lang), quien en 1922 publicó, en La Renaissance du livre, *Les Cinq continents*, una antología de poesía contemporánea mundial. Kra–Le Sagittaire, otro editor de vanguardia vinculado con el grupo surrealista (era el editor de André Breton), publicó una *Anthologie de la nouvelle poésie américaine* en 1928, editada y traducida por el poeta francoamericano Eugène Jolas, con poemas de Ezra Pound y e. e. cummings, entre otros. El año anterior, Jolas había lanzado la revista de vanguardia *Transition* (Mansanti, 2009). En 1923, Kra–Le Sagittaire comenzó a publicar la *Revue européenne*, a cargo del escritor surrealista Philippe Soupault, en cuyas páginas aparecían poemas traducidos de Sherwood Anderson, e. e. cummings y William Carlos Williams, en un momento en el que el campo literario francés estaba descubriendo la literatura norteamericana (Jeanpierre, 2010). Otras dos revistas, *Commerce* (1924–1932) y *Le Navire d'argent* (1925–1926), tuvieron un papel importante en la introducción de poesía extranjera clásica y contemporánea en Francia, incluyendo a poetas como John Donne, William Blake, T.S. Eliot y Rainer Maria Rilke.

Una figura clave fue Adrienne Monnier, directora y editora de *Le Navire d'argent*, propietaria de una reconocida librería y responsable de publicar la traducción francesa del *Ulysses* de Joyce en 1929 —cuya primera edición en inglés había aparecido en París siete años antes, gracias a su amiga Sylvia Beach (Murat, 2003)—. En 1935, Monnier se convirtió en directora de la revista

Mesures, relevo de *Commerce*, e introdujo allí a autores innovadores como Christopher Isherwood, Katherine–Anne Porter, Robert Musil y Franz Kafka.

Después de la Segunda Guerra Mundial, el campo literario francés experimentó una nueva fase de internacionalización, caracterizada por la apertura de las fronteras geográficas del mercado de traducción a culturas no occidentales, apenas traducidas antes de la guerra (con excepción de autores muy consagrados como el escritor indio Rabindranath Tagore, ganador del Nobel). Existieron algunas experiencias dispersas —como la traducción de Jean Paulhan de la poesía tradicional malgache («*Hain–Teny merinas*»)— aunque el interés en las culturas no occidentales en el mercado literario más amplio se fomentó después de la guerra, gracias a un programa de la Unesco que abogaba por la «interpenetración literaria» y que brindó apoyo financiero a proyectos de traducción de literaturas asiáticas y latinoamericanas. Este programa ayudó a concretar algunos proyectos de traducción de poesía, como una antología de poesía china publicada por Gallimard en 1962 y una de poesía japonesa aparecida en 1971 en la misma editorial (Sapiro, 2015).

Sin embargo, la novela continuaba siendo el género privilegiado. El director de Gallimard consideraba que un nuevo autor extranjero solo podía ser introducido en Francia a través de una novela. Es por esto que rechazaba libros de poemas o de cuentos y solo aceptaba otros géneros cuando la reputación del autor ya estaba establecida. En algunos casos podían hacerse excepciones, como sucedió con Jorge Luis Borges: *Ficciones* fue el primero de sus títulos traducidos en Francia, en 1952 (Sapiro, 2017). No obstante, este tipo de excepción nunca se dio con la poesía.

En 1966, Gallimard lanzó una colección de poesía traducida, en formato bilingüe: «Poésie du monde entier». En la colección, que duro apenas tres años, aparecieron títulos de autores europeos o latinoamericanos como Octavio Paz, James Joyce, Hans–Magnus Enzensberger, Eugenio Montale, Fernando Pessoa, Luis Cernuda, Ezra Pound y Cesare Pavese. Las tiradas impresas oscilaban entre 1600 y 3000 ejemplares.[1]

A pesar de sus ventas más bien modestas, Gallimard no dejó de publicar poesía traducida. En la base de datos se cuentan 145 títulos traducidos hasta 2010, de los cuales solo nueve son de escritoras mujeres (Sappho, Gaspara

1. Según la base de datos de la editorial consultada en 2013.

Stampa, Charlotte Brontë, Emily Dickinson, Sylvia Plath, Anna Ajmátova, Marina Tsvetáyeva).

Al observar la distribución según las lenguas, es posible identificar cinco lenguas centrales en la importación de poesía llevada a cabo por Gallimard (entre 14 y 28 títulos), todas pertenecientes a culturas occidentales: inglés, español, ruso, alemán e italiano.

El inglés ocupa el primer lugar, con trece títulos de autores británicos, la mayor parte clásicos o románticos: Shakespeare (2), John Donne, Milton, Keats, Coleridge, Wordsworth, Emily Brontë (2), Dylan Thomas, Browning y Auden. Hay diez títulos de poetas norteamericanos, incluyendo a dos autores que comenzaron a publicar después de la Segunda Guerra Mundial: Allen Ginsberg y Sylvia Plath, además de Melville, Poe, Emily Dickinson (2), Walt Whitman y Faulkner. Marguerite Yourcenar también tradujo los «Negro Spirituals» en 1964. Se registran dos títulos de autores irlandeses: Yeats y Joyce; solo uno de un poeta escocés, Kenneth White, que vive en Francia desde 1962, y dos títulos de Tagore (uno publicado en 1935 y otro en 1963).

El español se ubica cerca del inglés, con diez títulos de poetas españoles de la primera mitad del siglo XX: García Lorca —el autor más importante, con 4 títulos—, Machado y Cernuda; un autor clásico, Quevedo, que ingresó recientemente (2010) en el catálogo y dos poetas contemporáneos, José Ángel Valente y Antonio Gamoneda, ambos publicados por editoriales pequeñas como Corti, La Différence y Unes antes de entrar en el catálogo de Gallimard en 1998 y 2010, respectivamente. Chile se ubica en segundo lugar, con seis títulos de Pablo Neruda, seguido de cerca por México con Octavio Paz (cinco títulos) y Tomás Segovia. Borges es el único poeta argentino en la lista, con dos títulos (a los que se suma un volumen reciente de canciones de tango); Álvaro Mutis representa a Colombia y Miguel Ángel Asturias a Guatemala.

Del ruso aparecen Pushkin, Mandelstam, Maiakovski, Tsvetáieva (3), Ajmátova, Pasternak, Esenin, Voznesensky. Del italiano: Dante, Petrarca, Stampa, Leopardi, Montale, Ungaretti, Pavese (2), Pasolini (3), Mario Luzi. Del alemán: Goethe, Novalis, Heine, Hofmannsthal, Hölderlin (2), Nietzsche, Rilke (2), Celan, Enzensberger (2) y Trakl.

Cinco lenguas pueden ser definidas como semiperiféricas (de tres a ocho traducciones): incluyen una clásica como el latín, pero también el portugués,

el griego moderno, el árabe y el japonés. Los poetas portugueses son Pessoa (2), Helder, Ramos Rosa y Eugénio De Andrade. Drummond de Andrade es el único autor brasileño. Del griego, Gallimard tradujo recopilaciones de Cavafis (2), Ritsos, Seferis, Elytis y Dimoula. Del árabe, además de *Le diwan de la poésie arabe classique*, se cuentan dos títulos del poeta libanés Adonis y uno del palestino Mahmoud Darwisch.

Las lenguas periféricas, representadas con uno o dos títulos, son las siguientes: checo (2), finlandés (2), chino (1), marathi (1), persa (1), sueco (1), turco (1) e yidis (1) (a las que se deben sumarse dos títulos en francés antiguo y dos de diferentes lenguas).

A nivel nacional, la proporción de poesía entre los libros traducidos al francés varía según las lenguas. La clasificación de una base de datos de títulos traducidos de once lenguas al francés entre 1985 y 2002, según géneros, revela variaciones desde el 2 % para el inglés, hasta el 14 % y 15 % para el hebreo y el español, pasando por el 8 % y 9 % para el alemán y el italiano, respectivamente (Sapiro, 2008b; es necesario señalar que esta base de datos no incluye el ruso). No aparece ningún libro de poesía sueca traducida. Estas variaciones dan cuenta de diferencias en el capital simbólico acumulado por las lenguas.

¿Quiénes son los editores que traducen poesía al francés en la era de la globalización? Como lo hemos visto, Gallimard introdujo nuevos poetas hasta fines de la década de 1960, pero desde la década de 1980 tendió a correr menos riesgos e invirtió en autores extranjeros cuya reputación ya estaba consolidada y que publicaban, sobre todo, prosa. Esta estrategia fue criticada por Bourdieu en su artículo sobre la edición (1999); es posible confirmar las conclusiones de Bourdieu al estudiar la estrategia de Gallimard respecto de la traducción de poesía. Actualmente, el riesgo de este tipo de publicación es asumido, cada vez más, por pequeños editores que dedican una parte importante de su catálogo a la poesía. Es el caso de Corti y La Différence, sellos que publican ediciones bilingües. En su colección «Ibériques», Corti publicó ediciones bilingües de poemas de Juan Ramon Jiménez o la más contemporánea Amparo Amorós. La Différence fue fundada por un inmigrante portugués y comenzó con traducciones de esta lengua; esta editorial ilustra la inversión de determinadas competencias lingüísticas en la traducción literaria y en la edición, lo que permite una especialización del catálogo y la creación de un «nicho».

Un patrón similar puede observarse al analizar las editoriales estadounidenses que tradujeron libros de poesía del francés al inglés entre 1990 y 2003 (Sapiro, 2015). Mientras que las grandes editoriales comerciales están bastante ausentes, a excepción de tres títulos de autores clásicos (La Fontaine, Baudelaire y Rimbaud) en Knopf, un cuarto de los 142 títulos fue publicado por editoriales universitarias y el resto apareció en pequeñas editoriales, especialmente aquellas especializadas en poesía, como Burning Deck (9) o, en la costa oeste, Sun & Moon, cuyo fundador, Douglas Messerli, lanzó en 1997 Green Integer, una nueva imprenta que produce «libros de bellas letras en tamaño de bolsillo», entre los cuales se encuentran poetas como Paul Celan, Gertrude Stein o Adonis. En la década de 1990, Sun & Moon publicó cinco traducciones de poesía del francés: una de André Breton y cuatro de poetas contemporáneos: Pierre Alferi, Henri Deluy, André Du Bouchet y Dominique Fourcade. Por su parte, Green Integer lanzó tres títulos: de Francis Carco, Olivier Cadiot y Andrée Chedid.

Instalada en Providence, Burning Deck es una editorial de poesía sin fines de lucro fundada en 1961 por Keith y Rosemarie Waldrup. En 1990, lanzaron dos colecciones de poesía contemporánea en traducción: una en francés y otra en alemán, «porque esas son las dos lenguas que manejamos», explica Rosemarie Waldrup en una entrevista.[2] Al recordar el comienzo de estas colecciones, Waldrup explica:

> En ese momento había algunos poetas extranjeros, en su mayoría muy famosos, y en su mayoría muy viejos o muertos (risas). Esto es, de alguna manera, natural, ya que suele haber una cierta brecha entre la publicación en un país y la traducción y publicación en otro. En ese momento conocimos a varios poetas franceses con los que estábamos muy entusiasmados y decidimos que teníamos que hacer algo para difundirlos.

Más adelante en la entrevista, al volver sobre el interés de su editorial por la poesía contemporánea, Waldrup afirma:

2. Entrevista realizada el 23 de diciembre de 2010 por Youna Kwak, en el marco de una investigación que realicé sobre los intercambios literarios entre París y Nueva York, financiada por el Observatorio del libro de Île-de-France (MOtif). Ver Sapiro (2015).

> Bueno, porque eso era lo que faltaba. Los poetas mayores y famosos, como sabes, eran traducidos y publicados por las grandes editoriales, pero estos poetas más jóvenes y nuevos eran completamente desconocidos, así que era algo que valía la pena hacer.

De este modo, Burning Deck introdujo en Estados Unidos a poetas contemporáneos franceses como Marie Borel, Anne–Marie Albiach, Jean Daive, Emmanuel Hocquard, Paol Keineg, Jacqueline Risset, Pascal Quignard, Esther Tellermann y Alain Veinstein. Cuatro de estos nueve poetas son mujeres, mientras que solo 17 de los 142 títulos de poesía traducidos del francés durante el período analizado están firmados por una mujer. Además de tres títulos de autoras modernas (uno de Joyce Mansour y dos de Carmen Bernos de Gasztold), los otros catorce fueron escritos por once poetas contemporáneas (estos catorce representan la mitad de los títulos contemporáneos en traducción).

Así, tanto en Francia como en Estados Unidos, la poesía contemporánea en traducción encontró refugio en el polo de circulación restringida del campo editorial. En el siguiente apartado se analizarán, con mayor detalle, las estrategias de dos editoriales contemporáneas de poesía: una francesa, Bruno Doucey, y otra norteamericana, Ugly Duckling.

Estrategias de traducción en dos editoriales de poesía contemporánea

Ambas editoriales, cuyos catálogos incluyen una cantidad significativa de traducciones, comparten ciertas propiedades derivadas de su posición en el polo de circulación restringida del campo editorial, a pesar de diferencias en su orientación literaria —mientras Doucey expone cierto compromiso social, Ugly Duckling tiene un perfil más experimental y contracultural— y en las trayectorias sociales y el estatus de sus fundadores —Bruno Doucey es un editor comercial, mientras que Ugly Duckling es una editorial sin fines de lucro—. La diferencia de estatus puede relativizarse si se considera que en Francia el estatus «sin fines de lucro» no es muy común en la edición

—existen pocas fundaciones filantrópicas— aunque la existencia de un apoyo estatal puede ser considerado como equivalente (Sapiro 2010).

Bruno Doucey era profesor de literatura en la escuela secundaria y autor de libros de texto educativos muy vendidos. Abandonó su trabajo como docente durante más de una década cuando, en 2002, le ofrecieron el puesto de director en Seghers, una pequeña editorial dedicada a la poesía. Este sello había sido fundado después de la Segunda Guerra Mundial por Pierre Seghers, un poeta que, durante la Ocupación Alemana en Francia, había editado la revista *Poésie 40,41...* Seghers había adquirido capital simbólico a través de la publicación de poetas que, críticos de la Ocupación, utilizaban la poesía como código —la llamada «literatura de contrabando» (Sapiro, 2014:330 y ss.).

Doucey dirigió la editorial hasta 2009. Durante este período, Robert Laffont, grupo al que pertenecía Seghers, fue adquirido por diferentes conglomerados. Bajo el grupo Editis, la presión para alcanzar la rentabilidad se hizo mayor. Hasta ese momento, existía el acuerdo tácito de que su sello no tenía que obtener ganancias por los libros que publicaba, con la única condición de que no perdiera dinero. Frente a las presiones, Doucey consideró dos opciones: salir del grupo (encontró un editor dispuesto a comprar la editorial) o fusionarse con otros sellos de espíritu similar —poético o educativo— dentro del grupo. Editis le impidió llevar a cabo cualquiera de estos proyectos y exigió una suma exorbitante de dinero cuando la familia Seghers intentó comprar la editorial. Doucey fue despedido, como ya fue señalado, en 2009, cuando Editis pasó a ser propiedad del conglomerado catalán Planeta. En ese momento le dijeron que «la poesía no tenía razón de ser en tiempos de crisis y él [Doucey] no podía alcanzar las expectativas comerciales».[3]

En 2010, gracias a la indemnización que recibió, fundó una pequeña editorial independiente dedicada por completo a la poesía. Los autores que había publicado en Seghers lo siguieron. Doucey utiliza el término «resistencia» para describir la posición de las editoriales muy pequeñas que deben enfrentarse actualmente a los grandes editores que cuentan con un departamento dedicado a la poesía. Estas pequeñas editoriales están dirigidas por hombres y mujeres que, con frecuencia, «hacen todo ellos mismos, incluidas la difusión y la distribución».

3. La entrevista a Bruno Doucey se realizó el 29 de marzo de 2016.

La traducción de poesía fue, desde el comienzo, parte del proyecto editorial. Entre los primeros cuatro títulos había un autor haitiano que escribía en criollo; un poeta iraquí que escribía en árabe y un autor francoamericano que escribía en inglés. Más tarde, publicó una antología de poesía de mujeres haitianas y posteriormente otros poetas del mundo árabe. Margaret Atwood ingresó en la colección en el segundo año. Muchos de los títulos son bilingües, en ocasiones trilingües.

Construir una lista de autores requiere de capital social; para una pequeña y joven editorial no resulta fácil atraer a autores importantes. No obstante, en el caso de la poesía la desventaja de ser pequeña puede convertirse en un valor, en especial si se considera que en el polo de producción restringida la circulación de información descansa en redes informales de autores y traductores, a diferencia del polo de gran producción donde la circulación internacional de obras está en gran medida controlada por agentes literarios profesionales. Doucey logró llevar el capital simbólico y social que había acumulado como poeta al campo editorial. Cuando le pregunté cómo encontraba a los poetas que traducía en su editorial, respondió:

> Es bastante fácil, ya que viajo mucho y me invitan, por mi trabajo como autor, aquí y allá... así conozco, de manera más bien natural, a otros poetas. Creo que las buenas noticias se propagan rápidamente en casi todas partes: que hay una editorial en Francia, dirigida por un poeta, que hace un trabajo serio, publica libros finamente editados, pero también con un verdadero trabajo de campo... de este modo los autores vienen a nosotros de manera bastante natural. No tengo, por lo tanto, dificultad para publicar autores (...) ¡es lo único que me resulta fácil, incluso! (Entrevista citada; mi traducción)

Doucey utiliza los términos «natural» y «fácil» en dos ocasiones, para señalar que la configuración de una red de autores no le exigió ningún esfuerzo, fue espontánea. Uno de los factores que hizo que esto ocurriera así es la expansión de los festivales literarios que significaron, para Doucey, tanto una fuente de ingresos como un reconocimiento como poeta (Sapiro 2016b; Sapiro y Rabot, 2017). Los festivales de poesía estuvieron entre los primeros festivales literarios, ya que la tradición de lectura en voz alta está más consolidada en este género que en la prosa. Cada vez más internacionales,

estos festivales ofrecen un lugar estratégico para la construcción de redes literarias transnacionales.

Doucey también intenta llevar la literatura a un público más amplio a través del activismo social mediante talleres de escritura creativa para inmigrantes en cárceles y hospitales. El tipo de poesía que publica hace eco de temas sociales y políticos, aunque sin definirse explícitamente en términos de «compromiso».

En su primer trabajo dedicado al tema de la edición, «La producción de la creencia», Bourdieu (1993:74–111) retoma la descripción de la función de la magia de Marcel Mauss: cuanto más grande es el circuito, más fuerte es la creencia. Para Bourdieu, la norma tácita de la separación entre editor y autor es una precondición para el reconocimiento de este último. Son los intermediarios, como el editor o los agentes literarios, quienes producen la creencia en la obra de un autor y transmiten a los nuevos autores el capital simbólico que han acumulado, contenido en el nombre de su editorial (como Gallimard). Es por esto que las llamadas «editoriales de vanidad» son incapaces de producir creencia: no invierten en autores ni asumen riesgos. Del mismo modo, hasta ahora, la autoedición excluye a un autor del campo literario (aunque esto puede estar cambiando).

Esta norma no aplica de manera tan estricta a la poesía. Aunque un poeta sea editor, necesitará de una red para lograr reconocimiento. En el caso de Doucey, su reputación como poeta se estableció antes de lanzar su propia editorial. Pero los poetas necesitan menos mediación, ya que conforman una comunidad de pares que funciona más según afinidades electivas que según los parámetros del mundo competitivo e individualizado de los novelistas.

El segundo caso, la editorial Ugly Duckling Presse, expone una lógica similar, aunque se trata de un editor más joven. Asimismo, difiere del anterior por el hecho de que aquí el capital simbólico se acumula a través de saberes lingüísticos y de un conocimiento literario específico (en este sentido, es similar al caso de La Différence). Estos saberes específicos explican, muy a menudo, la especialización en determinadas lenguas más que en otras —y sería interesante relacionarlos con la historia más amplia de los flujos migratorios (Sapiro, 2013)—. La otra diferencia radica en la posición estética, que en este caso es más vanguardista y experimental, como también

contracultural, mientras que la de Doucey es más narrativa y dirigida a un público más amplio (más «pedagógica», podríamos afirmar).

Nacido en Rusia, Matvei Yankelevich emigró a Estados Unidos a los cuatro años. Cuando lo entrevisté, en 2010, era doctorando en literatura comparada en la Universidad Municipal de Nueva York y se ganaba la vida como profesor de ruso. Había fundado en Brooklyn, hacia fines de los 90, una pequeña editorial llamada Ugly Duckling Presse. En 2002, la editorial se convirtió en una organización sin fines de lucro.

En la entrevista, Yankelevich relató sus comienzos con fotocopias, fanzines y publicaciones del tipo «hágalo usted mismo», «publicaciones de baja calidad y para nada comerciales, cosas casi siempre gratuitas o de alrededor de un dólar». Junto a artistas y una directora de teatro de la vanguardia inició una revista, *6X6*, hecha, en gran parte, a mano. A esta revista le siguieron libros también fabricados a mano y libros de artistas de una única edición:

> Empezamos con publicaciones muy pequeñas y fotocopiadas, como fanzines, y otras en la línea de lo que en Estados Unidos se llama DIY («Do it Yourself»), «hágalo usted mismo», publicaciones de baja calidad y para nada comerciales, cosas casi siempre gratuitas o de alrededor de un dólar. Más tarde conocí a un grupo de personas en Nueva York que quería hacer cosas, empezar a publicar (...) Así que empezamos [con la revista *6X6*] y ese era nuestro proyecto más grande en ese momento, en el 2000 hicimos mil copias; muchas a mano, juntando y cortando los bordes para después encuadernar... desde entonces las cosas se fueron volviendo un poco más sencillas y la revista, que continúa desde ese momento, sale dos o tres veces al año. Y también empezamos a hacer pequeños libros a mano y algunos libros de artistas de una única edición, muy orientados a lo artístico. Había varios escritores en el grupo, un par de artistas y una directora de teatro, Yelena Gluzman; Yelena y yo hicimos *Emergency Gazette*, una publicación sobre teatro, el teatro del centro y el arte escénico efímero (...) Y luego hicimos algunos *chapbooks*... los editores hacían sus propios libros o los libros de amigos. En el 2000, cuando nos convertimos oficialmente en una editorial sin fines de lucro, nuestra intención era pedir subvenciones, y ahí comencé esta colección de autores de Europa del este y publicamos, por primera vez, un par de libros de tiradas más grandes, alrededor de mil ejemplares, lo que es bastante para la poesía en Estados Unidos. (Entrevista, 30 de septiembre de 2010)

En 2010 contaban con un solo empleado pago (que no era él). Los editores trabajaban gratis, Matvei Yankelevich lo describe como «un colectivo de voluntarios». Ese año lanzaron treinta nuevos títulos, aunque Yankelevich quería reducirlos a veinticuatro (dos por mes), ya que era demasiado trabajo para los editores, que tenían otros empleos. En ese momento contaban con casi doscientos suscriptores que recibían todo lo que publicaban —excluyendo ciertas ediciones especiales que costaban unos 150 dólares— y bibliotecas como Beinecke en Yale y Buffalo, que cuentan con grandes colecciones de poesía, adquirían todos sus títulos, incluidas las ediciones especiales. En librerías, trabajan con una distribuidora sin fines de lucro de Berkeley que distribuye sus libros «normales». Cuentan con una red más pequeña de librerías en las que distribuyen de manera directa los pocos ejemplares de libros hechos a mano o las ediciones especiales. Asimismo, organizan diferentes eventos de poesía y hacen de internet un recurso fundamental, al igual que todos los pequeños editores cuyos libros no se distribuyen en las grandes cadenas de librerías.

La editorial se especializa en poesía y en escritura experimental. Matvei Yankelevich mencionó, en la entrevista, a Burning Deck como su «editorial favorita» y su «modelo». En 2010, las traducciones representaban aproximadamente una cuarta parte de los títulos publicados (aunque en otros años llegaban a la mitad de los nuevos títulos). Los libros se traducen, sobre todo, del ruso y de otras lenguas eslavas, aunque cuentan también con títulos provenientes de lenguas como el francés. Cuando le pregunté cómo seleccionaba las obras, Yankelevich respondió de un modo bastante similar a Doucey:

> Durante alrededor de siete años eso no fue un problema, con la colección de poetas de Europa del Este todo se dio naturalmente... cuando le hice saber a la gente que la colección estaba en macha aparecieron muchos traductores que buscaban un lugar para enviar sus traducciones, en especial traducciones de la vanguardia rusa y de Europa del Este, además de otras obras contemporáneas. No había muchos lugares interesados en publicar esas traducciones, porque son bastante esotéricas y los editores no sabían bien qué elegir y no querían invertir dinero porque sabían que no se venderían. Así que cuando inicié la colección recibí, casi de inmediato, manuscritos de traducciones de poetas que iba a querer publicar en algún momento, como [Dmitri] Prigov o

> [Lev] Rubinstein, no sé si conoces estos nombres: conceptualistas de Moscú o cercanos a ellos, poetas realmente excelentes que más tarde, en los 70, 80 pero sobre todo en los 90, después de la perestroika, la glásnot y la caída de la Unión Soviética, se volvieron poetas importantes y reconocidos, pero que antes de eso formaban parte de la escena artística underground. Tratamos de conseguir escritores que no sean necesariamente los más conocidos en su país, sabes, no son necesariamente los Milosz ni los ganadores del Nobel... buscamos personas que, como los poetas estadounidenses que publicamos, sean más jóvenes o hayan estado trabajando durante mucho tiempo en un espacio un poco periférico... es muy fácil ir a cualquier país, preguntar quién es el poeta más conocido y publicarlo, pero no es lo que me interesa. Es mejor averiguar, a través de los traductores, quiénes están haciendo un trabajo interesante. Por eso los traductores son increíblemente útiles para encontrar cosas. (Entrevista citada)

Esta cita resalta el papel de los traductores en el polo de circulación restringida. Su inversión, como la del editor, es típica de las lógicas específicas y más autónomas del campo literario. También es típica de este polo la confianza en el asesoramiento y la opinión de los traductores, a diferencia de los sectores más comerciales del campo editorial, en los que los editores tienden a sospechar que los traductores actúan por interés propio cuando proponen traducciones y los consideran, por lo tanto, menos fiables que otras fuentes. Otra diferencia importante es que en los sectores más comerciales del campo los traductores son remunerados por su trabajo, mientras que los traductores de poesía trabajan, a menudo, gratis o por sumas más bien reducidas. Tanto Bruno Doucey como Ugly Duckling intentan darle a los traductores un pequeño adelanto: hasta 1500 € en el caso de Doucey (esta es, por ejemplo, la cantidad que le pagó a un traductor por una antología de poetas mujeres de la Generación Beat) y $ 500 para Ugly Duckling (en lugar de regalías) cuando obtienen subvenciones (ya sea del Ministerio de Cultura del país de origen de los libros o del Estado de Nueva York); esto es mucho menos de lo que ganan los traductores de novelas.

Por esto, la división del trabajo en el subcampo de la poesía es diferente. Del mismo modo en que la distinción entre editor y creador puede desdibujarse sin afectar el crédito de este último, el traductor, que a menudo también

es poeta, es considerado un mediador clave y su nombre y estatus como autor son mucho más valorados que en el polo comercial del campo editorial. Esto es aún más evidente cuando el traductor es un poeta reconocido. Las traducciones de Edgar Allan Poe firmadas por Baudelaire, por ejemplo, fueron incluidas en las obras completas del autor francés publicadas en «La Pléiade», la prestigiosa colección de clásicos de Gallimard. Se trata de un ejemplo extremo, aún más significativo porque ocurrió en 1932, mucho antes de que los traductores fueran legalmente reconocidos como autores por la ley de derechos de autor francesa o reconocidos como autores en bibliografías oficiales. Esto nos recuerda que la práctica de la traducción es más común para los poetas que para los novelistas, ya que nutre su trabajo creativo.

La mayoría de los traductores que trabajan con Ugly Duckling son profesores (como Richard Sieburth) o estudiantes de posgrado. El editor los recluta, en parte, de conferencias de traducción, como lo explica en este pasaje de la entrevista:

> Son ellos los que vienen, sobre todo, a nosotros; me refiero a que siempre voy a conferencias de traducción y hablo con la gente, corro la voz de que estamos buscando traducciones... además abrimos un periodo de lectura durante el invierno, para que la gente pueda enviarnos material. Hay varios traductores a los que simplemente les pregunto: ¿qué es lo más interesante que hay en poesía polaca en este momento?, ¿qué están haciendo los escritores más jóvenes?, así que, a veces con suerte, y otras veces de a poco, obtengo cosas interesantes o alguien me comenta que conoce a alguien que está traduciendo a tal autor, y así sucesivamente. (Entrevista citada)

Dado que también es traductor, Matvei Yankelevich edita las versiones que publica. Normalmente pide una muestra de traducción para decidir si funcionará o no. Más de una vez tuvo que rechazar un proyecto porque la traducción no le parecía lo suficientemente buena. Ante la pregunta de qué es, para él, una buena traducción, responde:

> Como traductor es muy difícil decir qué es una buena traducción, incluso si uno ha traducido (...) Para mí no hay una fórmula... una buena traducción formales o la que, en cierto modo, prioriza el significado, aunque buena

> traducción es siempre buena escritura; una escritura interesante en inglés, en la lengua meta, digamos. Y para mí es importante que se sienta extranjero, o que se sienta un poco como algo nuevo, algo que no fue escrito en inglés. No busco, para nada, que se parezca a algún poeta norteamericano que ya leí. Me gustaría sentir la diferencia pero sin dejar de entender, eso me atrae mucho más y me hace pensar en la lengua original y en las posibilidades de nuestra lengua. Eso es lo importante para mí. Aunque es casi imposible describir qué es, ¿no es cierto? A veces, sabes, hay algo extraño al respecto y uno no sabe si es la traducción o es el escritor. Pero si hay un buen grado de extrañeza y tu curiosidad se mantiene constante e incluso hay cosas que te sorprenden, entonces probablemente esa sea una buena traducción.

Esta postura se opone claramente a la norma de traducción literaria que prevalece en la edición estadounidense, en la que los editores buscan que una traducción no se sienta como tal y tienden, por lo tanto, a eliminar cualquier pasaje extraño. Esta norma domesticadora también prevalece en Gran Bretaña y en Francia, y en mucha menor medida en Alemania, donde se ha teorizado y priorizado una norma extranjerizante en el mercado de la traducción literaria que crea un efecto de extrañamiento. A esta norma alude Matvei Yankelevich cuando habla de mantener la sensación de que «hay algo extraño». No obstante, subraya el hecho de que tiene que ser un «un buen grado de extrañeza», distinguiendo así entre lo que podríamos llamar una «extrañeza defectuosa» y una «extrañeza creativa».

Matvei Yankelevich consiguió instalar a Ugly Duckling como editorial. Desde 2009, Yankelevich forma parte del programa de escritura en la Escuela de Posgrado en Artes Milton Avery del Bard College y dio clases, entre 2015 y 2016, en el programa de escritura creativa y traducción literaria del Queens College, así como en la División de Escritura de la Escuela de Artes de la Universidad de Columbia.

Conclusión

La traducción de poesía en revistas y en antologías participó de la formación de un campo literario transnacional en el período de entreguerras, tanto

por su papel en la construcción de las literaturas nacionales como por ser el género privilegiado de la vanguardia. A partir de la década de 1970, no obstante, la poesía fue progresivamente marginada en el mercado mundial de la traducción literaria. Las grandes editoriales de literatura, dotadas de capital simbólico, que hasta la década anterior habían publicado a nuevos poetas extranjeros, tienden a publicar, basándose solo en el rédito económico, a poetas ya reconocidos previamente publicados por pequeñas editoriales (lo mismo que sucede con los novelistas más innovadores).

Son estas pequeñas editoriales las que se arriesgan a invertir en la traducción de poesía, un riesgo limitado por el hecho de que a menudo trabajan gratis y pagan pequeños anticipos tanto a poetas como a traductores. Esta economía antieconómica es, en términos de Bourdieu, una «economía invertida»: perder dinero no es considerado un fracaso. Es lo que sostiene Rosemarie Waldrup, directora de Burning Deck: «Es posible hacerlo porque no genera dinero. Por el contrario, exige dinero. Es una forma de gastar dinero en lugar de ganarlo». El desinterés es la condición para alcanzar el reconocimiento y acumular, de este modo, capital simbólico. Al igual que otras profesiones artísticas (Freidson, 1986), se sostiene con empleos en la enseñanza o en otras áreas, y con subvenciones de fundaciones filantrópicas o estatales.

Al ser una «obra de amor», la publicación de poesía traducida no depende de la división tradicional del trabajo que caracteriza al campo editorial. Los creadores también son mediadores, al igual que los editores, los traductores u otros agentes interculturales que proponen obras para traducir. Su inversión en la traducción es posible gracias a competencias lingüísticas específicas adquiridas a través de la emigración (como los fundadores de La Différence, Keith y Rosemarie Waldrup, o como Matvei Yankelevich), el aprendizaje de lenguas y/o la construcción de una red de poetas extranjeros o de traductores (como en el caso de Doucey).

Estos editores se apoyan en redes informales, construidas tanto sobre el capital social o simbólico que tienen como poetas y traductores, un capital social que extienden gracias a festivales de literatura, lecturas públicas, conferencias y redes sociales en internet. Redes que configuran una comunidad que comparte la creencia y el amor por la poesía y se vincula a través de afinidades electivas (como Ugly Duckling con Burning Deck), aunque también por su oposición al polo comercial del campo literario. No

obstante, esta comunidad no está unificada y puede segmentarse, como hemos visto, a partir de diferentes opciones estéticas, como también puede estar atravesada por luchas (como ha sucedido en Francia entre las dos principales escuelas de poesía de las últimas décadas). El desinterés libera a estos poetas y traductores editores de los compromisos que exige la construcción de la carrera de escritor. Pueden afirmar, libremente, su diferencia (y su rechazo) respecto de las tendencias literarias dominantes y de sus rivales. No sienten que tengan que representar nada aunque sí consideran que cumplen una misión cultural, ya sea en un espacio socialmente comprometido, como Doucey, o en el espacio de la vanguardia, como Matvei Yankelevich, quien afirma que su misión es proporcionar una alternativa a la cultura dominante o al *mainstream*:

> Podríamos alardear sobre la importancia de lo que hacemos, tirarnos flores, como se dice, y decir «hey, esto es importante, realmente importante», pero también somos una editorial pequeña y hay como un umbral de importancia. Somos importantes de una manera menor y, afortunadamente, nuestros libros también son importantes de una manera menor. Impregnan una cierta parte de la cultura pero no es como si fuéramos los primeros en publicar el *Infierno* de Dante o algo similar. Aunque es importante contar con estas obras y autores periféricos porque, de lo contrario, lo que habrá es una sola historia o una sola versión, por eso creo que tenemos algún tipo de éxito en la medida en que podemos proporcionar ciertas alternativas de lectura y darle, también, a los lectores curiosos cosas que, de otro modo, no podrían conocer.

Referencias

Anderson, Benedict ([1983]2006). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso.

Bandier, Norbert (1999). *Sociologie du surréalisme*. La Dispute.

Boschetti, Anna (2001). *La poésie partout: Apollinaire, homme–époque (1898–1918)*. Seuil.

Boschetti, Anna (2014). Pratiques et représentations de «l'avant–garde»: du futurisme au surréalisme. En *Ismes. Du réalisme au postmodernisme* (pp. 107–112). CNRS Éditions.

Bourdieu, Pierre (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* (Int. y Ed. de Randal Johnson). Polity Press.

Bourdieu, Pierre ([1992]1996). *The Rules of Art* (trad. de Susan Emanuel). Polity Press/ Stanford University Press.

Bourdieu, Pierre (1998). Is a disinterested act possible? En *Practical Reason: On the Theory of Action* (pp. 75–91). Stanford University Press.

Bourdieu, Pierre ([1999] 2008). A conservative revolution in publishing (trad. de Ryan Fraser). *Translation Studies*, 1(2), 123–153.

Casanova, Pascale ([1999]2004). *The World Republic of Letters*. Harvard University Press. Traducción de Malcom B. DeBevoise.

Charle, Christophe (1979). *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman. Théâtre. Politique*. PENS.

Dubois, Sébastien y François, Pierre (2013). Career paths and hierarchies in the pure pole of the literary field: The case of contemporary poetry. *Poetics*, 41, 501–523.

Even–Zohar, Itamar (1990). Polysystem Studies. *Poetics Today*, 11(1), 9–26.

Freidson, Eliot (1986). Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique. *Revue française de sociologie*, 27(3), 431–443.

Jeanpierre, Laurent (2010). Modernisme «américain» et espace littéraire français : réseaux et raisons d'un rendez–vous différé. En Boschetti, Anna (Ed.), *L'Espace culturel transnational* (pp. 385–426). Nouveau Monde.

Mansanti, Céline (2009). *La Revue transition (1927–1938). Le modernisme historique en devenir*. Presses Universitaires de Rennes.

Murat, Laure (2003). *Passage de l'Odéon : Sylvia Beach, Adrienne Monnier et la vie littéraire à Paris dans l'entre–deux–guerres*. Fayard.

Sapiro, Gisèle (2008a). Translation and the Field of Publishing. A Commentary on Pierre Bourdieu's «A Conservative Revolution in Publishing» from a Translation Perspective. *Translation Studies*, 1(2), 154–167.

Sapiro, Gisèle (Ed.) (2008b). *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*. CNRS Éditions.

Sapiro, Gisèle (2009). L'internationalisation des champs intellectuels dans l'entre-deux-guerres: facteurs professionnels et politiques. En Sapiro, Gisèle (Dir.), *L'Espace intellectuel en Europe 19e-20e siècle* (pp. 111–146). La Découverte.

Sapiro, Gisèle (2010). Globalization and Cultural Diversity in the Book Market: The Case of Translations in the US and in France. *Poetics*, 38(4), 419–439.

Sapiro, Gisèle (2013). Translation and identity: social trajectories of the translators of Hebrew literature in French. *TTR*, 26(2), 59–82.

Sapiro, Gisèle ([1999]2014). *The French Writer's War, 1940–1953*. Duke UP. Traducción de Vanessa Dorriot Anderson y Dorrit Cohn.

Sapiro, Gisèle (2015). Strategies of Importation of Foreign Literature in France in the 20th Century: The Case of Gallimard, or the Making of an International Publisher. En Helgesson, Stefan y Vermeulen, Pieter (Eds), *Institutions of World Literature: Writing, Translation, Markets* (pp. 143–159). Routledge.

Sapiro, Gisèle (2015). Translation and Symbolic Capital in the Era of Globalization: French Literature in the United States. *Cultural Sociology*, 9(3), 320–346.

Sapiro, Gisèle (2016a). How do literary texts cross borders (or not). *Journal of World Literature*, 1(1), 81–96.

Sapiro, Gisèle (2016b). The metamorphosis of modes of consecration in the literary field: Academies, literary prizes, festivals. *Poetics*, 59, 5–19.

Sapiro, Gisèle (2017). The Role of publishers in the making of World Literature: the case of Gallimard. *Letteratura e Letterature*, 11, 81–94.

Sapiro, Gisèle y Rabot, Cécile (Eds) (2017). *Profession? Écrivain*. CNRS Éditions.

Sapiro, Gisèle (2019). De l'internationalisation à la mondialisation: les grandes tendances du marché de la traduction en France au XXe siècle. En Banoun, Bernard; Poulain, Isabelle y Chevrel, Yves (Dirs.), *Histoire des traductions en langue française* (pp. 1–124). Vol. XXe siècle. Verdier.

Schiffrin, André (2000). *The Business of Books*. Verso.

Thiesse, Anne-Marie (1998). *La Création des identités nationales: Europe XVIIe siècle–XXe siècle*. Seuil.

Thompson, John B. (2010). *Merchants of Culture: The Publishing Business in the Twenty–First Century*. Polity Press.

Ungureanu, Delia (2017). *From Paris to Tlön. Surrealism as World Literature*. Bloomsbury.

Weber, Max (1991). The Nature of Social Action. En Runciman, Walter Garrison (Ed.), *Weber: Selections in Translations* (pp. 7–32). Traducción de Eric Matthews. Cambridge University Press.

Traducción de
Rosario González Sola

La escritura como profesión en Francia: entre el reconocimiento simbólico y el profesional

Las profesiones creativas constituyen un desafío para la sociología de las profesiones en tanto no reúnen las condiciones más típicas de formación, certificación, organización profesional, ética profesional o jurisdicción (Freidson, 1986). Un ejemplo extremo de este desafío lo ofrece la profesión de escritor dado que no requiere formación ni diploma y es una ocupación que no está regida por un código de ética profesional ni protegida por una jurisdicción propia (Sapiro, 2007). Más aún, los intentos por organizar profesionalmente a los escritores han encontrado resistencias, principalmente debido a la concepción romántica del «creador increado» (Bourdieu, 1984) pero también a las condiciones atomizadas de trabajo y a los «efectos de campo» que impiden su unificación en tanto *cuerpo* (Bourdieu, 1985; Sapiro 2004). No obstante, los escritores han atravesado colectivamente un proceso de «desarrollo profesional» (Sapiro y Gobille, 2006; Sapiro, 2016).[1] En Francia el Estado ha desempeñado un papel importante en este proceso (Sapiro, 2003).

La ambigüedad del estatus del escritor se deriva también de las diferentes maneras en que las obras literarias pueden ser consideradas: como bienes, como frutos del trabajo o como servicio (Sapiro, 2014). Estas diferentes concepciones dependen de los intermediarios y consumidores que están involucrados en su producción y distribución y que contribuyen a su valor

1. El concepto de «desarrollo profesional» fue propuesto por Abbott (1998) para reemplazar el término más teleológico de «profesionalización». Usaré aquí «profesionalización» solo para referir a la carrera individual.

en el mercado. Entre estos intermediarios se encuentran agentes literarios, editores, libreros, críticos, el público y el Estado.[2] En Francia, desde la sanción de la ley de 1793, los escritores son propietarios de sus propias obras (concebidas como bienes) y pueden imprimirlas y venderlas en su propio beneficio o conceder y asignarle el derecho de venderlas a un tercero. En este segundo caso pueden ser comparados con trabajadores a los que se les paga por su labor. Sin embargo, en virtud de la inmaterialidad del texto literario y de la dimensión intelectual de la escritura, esta se asemeja más a un servicio. Los escritores se diferencian de los trabajadores asalariados también por su autonomía y su responsabilidad respecto de sus lectores, comparable a las de las profesiones liberales.

Estas tres diferentes concepciones de las obras literarias —como bienes, como frutos del trabajo o como servicio— conllevan sus propios sistemas fiscales y derechos de protección social. Han emergido en contextos históricos particulares y su importancia relativa ha variado según la evolución de las relaciones de poder entre los diversos grupos de agentes involucrados. En la primera parte del siglo XIX prevaleció la concepción del autor como propietario o propietaria de su obra. El desarrollo del capitalismo en la industria editorial produjo cambios en las condiciones de trabajo del escritor y las luchas por obtener beneficios sociales condujeron a la defensa de la concepción del «trabajador intelectual» en la década del treinta (Sapiro y Gobille, 2006).

En 1975 se creó un estatuto social para los autores que unificó los diferentes regímenes de seguridad social. Desde el punto de vista fiscal, los derechos de autor se asimilaron al régimen del trabajador asalariado y no al de las profesiones liberales (lo cual significó menos impuestos), ocupando el editor el lugar de «empleador». No obstante, el editor no posee la misma autoridad que un empleador sobre los autores quienes permanecen independientes. En 1998, una circular del gobierno habilitó el pago de derechos de autor por actividades que exceden el ámbito de la edición. Esto se convirtió en una opción para los autores que obtenían más del 50 por ciento de sus ingresos de actividades literarias. Las actividades adicionales,

2. Sobre el rol del editor en la producción de valor, véase Bourdieu (1977); sobre la cadena de producción del libro, véase Coser *et al.* (1980).

denominadas «accesorias» (*accessoires*) incluyen lecturas públicas, participación en debates en torno a una obra literaria (siempre que se ofrezca una interpretación autorial) y dictado de talleres de escritura creativa (con un máximo de 5 por año).

El significativo incremento de estas «actividades afines» (*activités connexes*) es uno de los cambios recientes en la profesión del escritor. Examinaré el modo en que estas encajan en las carreras literarias de los autores y las estructuran, así como el modo en que los autores las perciben. A continuación, se analizarán las diferentes etapas de la construcción de una carrera literaria en Francia y el papel que desempeñan los editores en tanto «guardianes» del campo literario. Este artículo se basa en una investigación cualitativa que llevé a cabo junto a Cécile Rabot y un equipo y cuyos resultados se condensaron en *Profession? Écrivain* [¿Profesión? Escritor]. Entrevistamos a escritores y sus agentes así como a organizadores de eventos literarios (Sapiro y Rabot, 2017)[3] y tomamos en cuenta los resultados de la encuesta nacional cuantitativa llevada adelante en 2016 por el Centre national du livre (CNL) a autores afiliados a AGESSA (el seguro social de los autores), es decir, a aquellos que obtienen más de la mitad de sus ingresos de actividades literarias. Aunque incluimos a escritores de literatura juvenil, este artículo no retiene esos datos ya que las cuestiones en juego son diferentes, por no mencionar el caso de la traducción y la escritura de guiones.

¿Cómo uno se convierte en escritor?

A diferencia de las profesiones organizadas (derecho, medicina, arquitectura) para acceder al campo literario no se necesita un diploma y, al menos en Francia, no hay una formación específica para convertirse en escritor (Sapiro, 2007). Muy recientemente una serie de universidades comenzó a ofrecer programas en escritura creativa siguiendo el modelo estadounidense; en Francia, en este momento, existen ocho (Bedecarré, 2017). Hay también algunos cursos privados, entre los cuales se encuentra el más prestigioso y

3. Las entrevistas se hicieron durante el año 2014–2015. Como es usual en encuestas sociológicas, se prometió a los escritores entrevistados confidencialidad, lo cual les permitió hablar más libremente.

costoso que ofrece Gallimard. El programa ha ganado atractivo desde que Leila Slimani, ganadora del premio Goncourt, reveló que había participado del taller de escritura creativa de Gallimard.

También los agentes literarios son raros en Francia, si se compara con otros países como Estados Unidos, Reino Unido, España, Italia y Alemania, donde se convirtieron en los primeros intermediarios en controlar el acceso al campo literario (junto a las maestrías en escritura creativa de Estados Unidos). La profesión misma de agente literario se está desarrollando y organizando —la primera asociación profesional de agentes franceses se lanzó en 2017— pero al igual que los estudios de escritura creativa, se trata de un fenómeno bastante nuevo y, mientras Francois Samuelson representa a famosos autores como Tahar Ben Jelloun y Fred Vargas, algunos autores «franceses» como Jonathan Littel, Michel Houellebecq y, más recientemente, Christine Angot y Éduard Louis han elegido agentes británicos o estadounidenses.[4] Los editores franceses son aún muy reticentes a trabajar con agentes literarios pues desean elegir ellos mismos los manuscritos y negociar los contratos directamente con los autores, así como representarlos cuando hay que tratar con intereses del exterior y de otros medios. Más significativo es, no obstante, el papel de los subagentes que venden derechos a otros países o medios, especialmente en determinadas áreas geográficas como Corinne Quentin para Japón o Arabella Cruse para los países escandinavos.

En consecuencia, en Francia los editores siguen siendo los principales «guardianes» del campo literario. Bourdieu (1977) describe la edición como una transferencia mágica de capital simbólico hacia el autor a través de la «marca» (*griffe*) del editor, equivalente a la del diseñador de alta costura. Publicar con un editor profesional y reconocido es condición para lograr reconocimiento tanto simbólico como profesional. También es una condición preliminar para obtener subvenciones del gobierno (a través del Centre national du livre) o de las autoridades regionales, para ser admitido en asociaciones profesionales como la Société des Gens de Lettres o para recibir prestigiosos premios literarios. Este hecho refuerza el impacto del capital social en el acceso al campo

4. Actualmente llevo adelante junto a Tristan Leperlier y un equipo de estudiantes de doctorado un proyecto de investigación internacional sobre la profesión de los agentes literarios y su rol en la reconfiguración de la industria del libro.

pues solo un uno por ciento de los manuscritos que se envían por correo regular se publican (Simonin y Fouché, 1999). El número de manuscritos que reciben las grandes editoriales oscila en un promedio anual de entre 3000 y 6000, según Sophie de Closets, directora de Fayard.[5]

El papel de los editores en el control del acceso al campo literario creció desde la década del ochenta en la medida en que decreció el de las revistas literarias, autoridades que introducían a los nuevos autores en base al juicio de pares. Dicho papel fue reforzado por la política cultural del Estado: a mediados de la década del setenta un cambio en la política trajo mayor apoyo a la industria editorial, secundando una campaña liderada por Jérôme Lindon, director de Éditions de Minuit, en defensa de la edición literaria de categoría que se veía amenazada por el endurecimiento de las restricciones comerciales en la medida, en que los canales de distribución y la industria editorial se concentraban cada vez más como producto de fusiones y adquisiciones. En 1978 Lindon (1980) atacó los descuentos que ofrecía la cadena FNAC y fue condenado por dicho ataque (*Le Monde*, 1980) pero ganó su defensa de un «precio único del libro», medida que se adoptó en una ley impulsada por el Ministro de cultura Jack Lang en 1981. La mayor parte de los subsidios estatales destinados a la literatura se asignan ahora a los editores sobre la base de una evaluación de los proyectos editoriales por parte de comités compuestos por especialistas (editores, autores y críticos literarios).[6] Solo una pequeña proporción del 10 % del presupuesto del Centre national du livre se asigna directamente a escritores para «residencias» y parte del mismo se destina a festivales literarios, otro fenómeno desarrollado a partir de la década del noventa.

Al analizar el campo editorial, Bourdieu distingue entre el polo de gran producción, regido por la ley de las fuerzas del mercado, y el polo de producción restringida, impulsado por la lógica específica del campo literario, lo cual implica que el juicio estético prevalece sobre las ventas en la valoración de la obra literaria (Bourdieu, 1992, 1993). Así, en el polo de producción restringida el reconocimiento literario tiene que ser confirmado por el juicio

5. Entrevista en Europe 1, «Rentrée littéraire: comment les éditeurs dénichent la perle», 16 de agosto de 2018.

6. Sobre la historia de la Caisse nationale des lettres, fundada en 1930, eliminada en 1935, relanzada en 1946 y rebautizada Centre national du livre en 1992, véase Sapiro y Gobille (2006).

de pares y autoridades específicas incluyendo la recepción crítica, premios e invitaciones a festivales literarios, que desempeñan un papel cada vez más importante en el proceso de consagración (Sapiro, 2016; Sapiro *et al.*, 2015; sobre festivales literarios, véase también Giorgi, 2011). En el campo editorial se puede observar una división del trabajo entre las pequeñas editoriales que suelen descubrir nuevos talentos, como Minuit o POL y las más grandes como Gallimard, Le Seuil o Fayard que usualmente esperan a que los escritores experimentales alcancen un cierto grado de reconocimiento literario antes de publicarlos. Por ejemplo, Marie Ndiaye era una autora de Minuit hasta que se fue a Gallimard y ganó el premio Goncourt por *Trois Femmes puissantes* (2009); François Bon se fue de Minuit a Fayard y Camille Laurens, de POL a Gallimard (tras un conflicto con su primer editor). En el caso de Minuit y POL, sin embargo, muchos escritores permanecen con sus editores incluso después de haberse hecho un nombre. Por ejemplo, Jean Echenoz se quedó en Minuit (incluso después de obtener el Premio Goncourt por *Je m'en vais*) y Oliver Cadiot se quedó en POL. A la inversa, las grandes editoriales a veces también lanzan a jóvenes escritores experimentales, como hizo Fayard con Philippe Vasset.

Más allá del capital simbólico que confiere el editor, las subvenciones y becas tienen un impacto cada vez mayor en la construcción de una carrera literaria ya que contribuyen tanto a la profesionalización y al reconocimiento simbólico de los escritores noveles como al sostén de las posiciones de escritores ya consolidados. La circulación de las obras también depende de los intermediarios que pertenecen a la cadena del libro como libreros, bibliotecarios (Rabot, 2015) y de los nuevos intermediarios que organizan eventos literarios y residencias (Sapiro *et al.*, 2015). Estos nuevos espacios de reconocimiento ofrecen ámbitos para personalizar la escritura: los escritores leen y/o comentan su propia obra (Meizoz, 2016) o llevan a escena obras literarias. Olivier Chaudenson, director de un festival, habla de «literatura viva» (entrevista del 30 de junio de 2011). Estas nuevas inscripciones de la literatura en la esfera pública contribuyen a redefinir las funciones sociales de la literatura de dos maneras diferentes. En primer lugar, en los eventos literarios el público suele estar en contacto directo con los autores y puede participar de debates durante la sesión de preguntas y respuestas al final de los mismos. Este espacio de debate no existía antes, cuando la crítica literaria solía

monopolizar el discurso autorizado sobre la literatura. Estos encuentros contribuyen así a democratizar el acceso a la literatura. En la investigación sobre el festival Les Correspondances de Manosque observamos que estos intercambios eran muy intensos y no se limitaban solo a la literatura: a los escritores se les hacía preguntas políticas y, a veces, existenciales. Por ejemplo, Kamel Daoud habló sobre «literatura de urgencia» escrita en la guerra civil de los noventa y contestó preguntas sobre Argelia (Sapiro *et al.*, 2015).[7] En segundo lugar, se ha desarrollado un nuevo concepto de residencia: ya no se les ofrece a los escritores una beca para que se vayan lejos de casa y simplemente escriban sino más bien para que implementen una serie de actividades públicas en su área local (librerías, bibliotecas, escuelas, hospitales, prisiones, etc.). Este concepto les ofrece un nuevo rol social en la esfera pública.

Estas actividades contribuyen también a transformar la profesión literaria desde el punto de vista de la organización del trabajo y sus temporalidades así como, más profundamente, las formas mismas de creación literaria. Algunas de estas son reconocidas como actividades literarias y se pagan según derecho de autor. ¿Cómo se combinan con el trabajo de escribir? ¿Cómo las consideran subjetivamente los escritores en tanto parte de su trabajo? Analizaré estas cuestiones después de presentar las etapas de la carrera literaria tal como la experimentan los escritores que entrevistamos, haciendo foco específicamente en el lugar e impacto de estas actividades afines en este proceso.

«Estaba tan feliz de que me publicaran»: el papel crucial del editor

El editor es una autoridad clave, un «guardián» que, en ausencia de diplomas, formación o agentes específicos, controla el acceso al campo literario. Publicar es una condición preliminar para embarcarse en una carrera literaria. Como resultado, los editores ejercen un gran poder sobre los escritores,

7. En la misma línea, véase la entrevista pública que hice con Alain Mabanckou en La Maison de la Poésie el 16 de marzo de 2016, disponible en: www.maisondelapoesieparis.com/pm-events/la-violence-des-domines-alain-mabanckou-en-dialogue-avec-gisele-sapiro/

en especial sobre aquellos que están recién empezando. Bourdieu (1977) ha descrito la relación mágica producida por la «elección» que actúa como un primer reconocimiento simbólico. Muchos de los escritores que entrevistamos recuerdan la sensación de felicidad que experimentaron cuando supieron que su manuscrito había sido aceptado. Uno de ellos habla de «milagro». Evoca ese «día magnífico», ese «reconocimiento» que acabó con el sentimiento de «incertidumbre» y marcó el «comienzo de una nueva vida». Lo define como el «acto fundacional primordial».

Esta relación encantada se base en afinidades electivas —como lo muestra *Éditeur*, la película del recientemente fallecido Paul Otchakovsky–Laurens, fundador de POL, también los escritores eligen a los editores al enviarles sus manuscritos—, y se funda en la negación de la dimensión económica del intercambio (Bourdieu, 1977). Algunos escritores, especialmente las mujeres, comentaron que no negociaron las condiciones de publicación de su primer libro y algunos no recibieron ningún anticipo de derechos de autor. Una de ellas explicó que en ese entonces era profesora de secundaria y no pensó en negociar nada: «es decir, estaba tan contenta de que me publicaran que ni siquiera se me ocurrió y él [el editor] no me lo propuso. Ni para ese ni para los siguientes».

Los editores sacan provecho de su poder también de otras maneras, por ejemplo, compensando las pérdidas de un libro con otro. Uno de nuestros entrevistados, hija de un famoso escritor, tenía un único contrato para todos sus libros con un famoso editor, lo que implicaba que los anticipos se reembolsaban con los libros siguientes si no llegaran a cubrirse con las ventas; una práctica que ya no está permitida gracias a los esfuerzos de las asociaciones literarias por negociar con la asociación de editores. No fue hasta que ella ganó un premio que su editor empezó a firmarle contratos individuales por cada libro.

La única escritora que habló de «relación comercial» con su editor trabajaba ella misma como editora, pero cuando se le preguntó si como tal estaba mejor preparada para negociar su contrato, respondió:

> ¡Para nada, ah no, para nada! Porque de hecho no tengo confianza en mí en absoluto. Ahora a mi libro le empieza a ir bien... A mis otros libros, aparte del primero, no les ha ido tan bien, y entonces cuando a tus libros no les va

> muy bien, no tenés un margen muy amplio de negociación [risas]... Es una relación comercial, entonces, si no le hacés ganar plata a tu editor no podés pedirle mucho.

Otra autora, que además es profesora universitaria, explicó en un debate en el Salón del Libro de 2016 que no negociaba sus derechos porque sabía que detrás de ella había un «ejército de reserva».

Cumplido el «milagro», publicar significa también profesionalizarse, en primer lugar, porque se aprende el proceso de producción del libro. Uno de los autores que entrevistamos recordaba cómo había descubierto el proceso de edición y corrección de textos:

> Y entonces tenés un editor que te llama y que encima está entusiasmado, que te habla de todos los detalles y demás. Después pasás por todo el proceso de preparación de un texto en una editorial: el revisor de pruebas, el corrector. Y entrás en todo ese largo... Me acuerdo incluso que —aun siendo un apasionado por la literatura— yo no tenía conciencia ni conocimiento de los procesos de fabricación.

El compromiso de los escritores con su editor es expresión de esta relación encantada, descrita a menudo en términos afectivos y de parentesco, lo cual explica que dependa de la confianza. Una de las autoras ni siquiera recordaba haber firmado contratos por un tiempo o, si lo hacía, era un año o dos después de que el libro saliera de imprenta, cosa que sucedió después de que uno de sus libros fuera galardonado con un importante premio literario. Por ello, cuando su editor decidió dejar de publicarla se sintió doblemente traicionada.

Otra de nuestras entrevistadas mencionó también que había permanecido en su editorial para que todos sus libros pertenecieran a la misma serie y tuvieran el mismo formato; de este modo tenía la impresión de estar ante una «obra». Esta sensación, de hecho, corresponde a una realidad objetiva: en un mercado tan competitivo, la asociación del nombre de un autor con el de una editorial de renombre mejora sus chances de atraer atención y acumular capital simbólico ya que también supone que la editorial continúa invirtiendo en el escritor. No obstante, incluso si mantienen una editorial principal, los escritores suelen llevar a cabo proyectos ocasionales con otras

(usualmente en géneros como literatura juvenil, teatro, traducción o ensayo). En la encuesta nacional dirigida por el CNL en 2016 a los autores afiliados a AGESSA, los encuestados publicaban, en promedio, con cinco editoriales distintas (una ratio menor que la de los traductores que era de ocho) (CNL, 2016:22). Una carrera literaria en ascenso a menudo implica pasar de una editorial pequeña a editoriales más grandes y prestigiosas (así sucedió con varios de nuestros entrevistados). El proceso inverso también tiene lugar, aunque no siempre significa un declive relativo en la trayectoria.

Esta relación encantada con el propio editor también se puede observar en el polo de gran producción, como se hizo manifiesto en una entrevista con un autor de best–sellers que tiene un agente pero se ha comprometido a permanecer en su editorial, a la cual describe como una «familia» y en la cual confía (dijo que nunca revisaba sus contratos). El autor comparó el mundo estable, humano y familiar de la edición que «aún no ha sido totalmente absorbido por los grandes conglomerados y aún no es manejado por cuellos blancos y corbatas negras» con la industria cinematográfica «que es mucho más dura: por ejemplo, no recibís una sanción por demorarte en la entrega de un manuscrito». Fue después del enorme éxito de su primera novela que pudo renunciar a sus actividades como emprendedor, a los 38 años. Allí fue cuando empezó a concebirse un escritor profesional; hasta entonces se había sentido un «estudiante», un «becario»; después, sintió que había alcanzado la «titularidad».

A los autores de best–sellers el anticipo de derechos de autor les permite ganarse la vida. No es este el caso en el polo de producción restringida; estos escritores no ganan lo suficiente para vivir. Por ejemplo, uno de ellos explicó que escribir un libro le lleva cuatro o cinco años y que entre 2007 y 2012 recibió 8000 euros de anticipo de derechos de autor, lo que supone 80 euros por mes. Sin embargo, solo cuando han alcanzado reconocimiento simbólico y cuando empiezan a pensar en ganarse la vida con su escritura los escritores se tornan conscientes de las condiciones materiales de la profesión y comienzan a reclamar sus derechos por medio de la negociación. Uno de ellos, al que le resultaba difícil obtener anticipos más altos porque su editor consideraba que las ventas de sus libros eran insuficientes, mencionó la necesidad de reconocer el valor simbólico que él aportaba a la firma.

Mientras el 81 % de los participantes en la encuesta del CNL sobre autores afiliados a la AGESSA considera que tiene una buena e incluso excelente

relación con su editorial principal, la mitad enfrentó prácticas irregulares como falta de responsabilidad (29 %), falta de pago de derechos de autor por traducciones y adaptaciones, falta de pago como compensación por pérdidas (10 %), falta de pago de derechos de autor para compensar bajas ventas de libros previos (8 %), falta de pago sin justificación (10 %), falta de pago de derechos por representar montos pequeños (25 %) y falta de pago de derechos por adquisición o bancarrota de la editorial (12 %).

Algunos de ellos se quejaron de que sus derechos de autor disminuyeron y su relación con el editor se volvió más tensa e impersonal en un contexto de competencia acrecentada (CNL, 2016:24). Según la encuesta del CNL, un cuarto de los autores afiliados declaró ingresos menores a 8799 euros provenientes de la venta o explotación de su propia obra en 2013; este es, en especial, el caso de un tercio de los escritores menores de 35 años y de la mitad de los diseñadores y artistas gráficos pero también del 28 % de los autores de textos. Para estos últimos el promedio es de 21 988 euros, pero la mediana es de 12 793, lo cual indica una gran disparidad de ingresos. De hecho, un tercio de los autores declaró un ingreso menor a 10 000 euros derivado de su escritura ese año, otro tercio ganó entre 10 000 y 20 000, un cuarto entre 20 000 y 40 000 y solo un 10 % ganó más de 40 000 (CNL, 2016:27–28).

El anticipo de derechos de autor es la primera fuente de ingresos de aquellos que mantienen su titularidad sobre estos. Representa más de la mitad de sus ingresos derivados de la obra literaria (56 %) mientras que los derechos de autor mismos representan solo un 20 %; la remuneración fija, un 17 %; los derechos extranjeros, un 4 %; los derechos secundarios, un 4 % y los derechos de autor sobre ventas pagadas por los distribuidores, un 0,75 %. Sin embargo, estos anticipos son, al igual que los ingresos, muy dispersos: el promedio es de 12 200 euros (incluyendo todos los formatos) mientras que la mediana es mucho más baja: 4000 euros (CNL, 2016:35). El porcentaje promedio de derechos de autor varía entre un 4,4 % y un 7,1 % (la mediana, entre un 5 % y un 8 %). La tirada promedio es de 9231 ejemplares y la mediana, de 4500, lo cual sitúa a la mayoría de estos escritores en el polo de producción restringida del campo literario (CNL, 2016:21).

A pesar de no estar condicionada por un período de formación, la profesionalización supone un proceso más prolongado que en otras ocupaciones. Cerca de la mitad de los autores de la encuesta del CNL declara que sus

ingresos por derechos de autor no ha sido siempre su principal fuente de ingresos pero se convirtió en tal, frente a un 22 % para el que siempre ha sido el caso, mientras que el último tercio se divide en partes iguales entre aquellos para los que nunca fue su principal fuente de ingresos y aquellos para los que ya no lo es. Tal como sugiere la última categoría, este proceso no es lineal. Aunque algunas etapas del proceso de profesionalización pueden ser reconstruidas no se trata de una «carrera» claramente diseñada.

«Distinguirse»: etapas y modalidades de la profesionalización

En contraste con el polo de gran producción, en el polo de producción restringida la profesionalización comienza con el reconocimiento simbólico: reseñas, premios, invitaciones a programas de radio y a otros medios constituyen marcas de reconocimiento simbólico que pueden transformarse en capital económico aunque no necesariamente lo hagan. Una de nuestras entrevistadas fue invitada al programa de televisión «Caractères» para promocionar su segunda novela. Como resultado, vendió 5000 ejemplares, mientras que su primera novela había vendido solo 1500, cifra que sin embargo había resultado satisfactoria para su editor que consideró que por tratarse de «una primera novela estaba bastante bien». Otro entrevistado habló, por el contrario, de un reconocimiento simbólico inmediato sin dinero, de «una discrepancia total entre el valor simbólico y el económico»:

> Es fuerte... estás en Beaubourg, en el Museo de arte moderno, en Nueva York, Tokio, vas a leer cinco minutos a Caracas. O sea, máximo poder simbólico, dentro del marco de un cierto éxito, digamos, pero financieramente cero. Un corte total, total, total entre el dinero y lo simbólico. Lo cual es complejo de manejar en la vida de uno porque lo simbólico no solo se disfruta sino que también debe defenderse, es decir, si te metés en la cosa estás obligado a convertirte también en un portador (¿un mago?) de lo simbólico. A darle a lo simbólico un sentido político, una moral.

Para todos nuestros entrevistados el reconocimiento simbólico es más importante que el profesional. Una escritora mencionó los pequeños

premios que obtuvo antes de recibir uno grande y resaltó que a partir de entonces empezó a tener más confianza ya que eran otorgados por las principales autoridades del campo.

La tendencia a negar la dimensión económica es aún mayor entre los escritores que cuentan con otra fuente principal de ingresos.[8] Por ejemplo, una guionista de cine nos dijo que no le importaba negociar sus condiciones de publicación porque se ganaba la vida con sus guiones. Del mismo modo, otra de nuestras entrevistadas que tenía otro empleo principal, no se preocupaba por los ingresos provenientes de sus escritos: lo que le importaba era ganar visibilidad en los medios, ser preseleccionada en premios, en suma, «ser distinguida, en el sentido de que no estás ya entre la masa de personas que escriben sino que sos convocada en particular». Para ella, ganar un premio era muy importante, aunque en el momento de la entrevista no creía que fuera a recibir uno (apenas un tiempo después ganó un premio muy prestigioso). Sin embargo, el haber sido preseleccionada ya la había alentado a escribir otro libro. Más aún, la perspectiva de ganar un premio le permitió pensar por primera vez en la posibilidad de dedicarse completamente a la escritura. Por último, esto cambió la relación con su editor que ella describió en estos términos:

> Concretamente... es más simpático, te manda más correos, ¡te llama más seguido!... En primer lugar, se ve obligado a llamarte más porque tiene más cosas que decirte, así que te invita, recibís más invitaciones, entonces está obligado a comunicarse con vos, está obligado a felicitarte cuando recibís nominaciones... Y después te dice que va a reimprimir tu libro. En fin, tiene más cosas que decirte. Se toma un poco más de tiempo para vos... Pero yo entiendo, he sido editora, así que entiendo muy bien esta actitud. Es un negocio por lo que, necesariamente, su interés es mayor.

Ganar un premio es una fase decisiva en términos de reconocimiento simbólico pero también en términos de seguridad financiera.[9] Una de nuestras

8. Un 47% de los escritores que recibía más de la mitad de sus ingresos de su actividad literaria tenía en 2013 una segunda ocupación (CNL, 2016:47).

9. Sobre la economía del prestigio de los premios literarios, véase English (2008).

entrevistadas vendió 100 mil ejemplares de su novela galardonada, su séptimo libro, y este ingreso le permitió pagar sus deudas y vivir más holgadamente, así como también ahorrar dinero para su jubilación.

Ganar un premio marca a menudo el momento en que los autores empiezan a pensar en dejar su empleo principal. Para una de nuestras entrevistadas que era maestra de escuela y escribía novelas experimentales, el premio que recibió duplicó la venta de sus libros de 100 000 a 200 000 ejemplares. Después decidió dejar de dar clases, de lo contrario no habría podido aceptar todas las invitaciones para presentar su libro. Nunca volvió a enseñar. Mencionó que se había adaptado fácilmente a esta nueva vida, pero que aún le generaba preocupación no contar con un ingreso mensual. Fue solo desde ese momento que empezó a presentarse como escritora, aunque a veces, prefiere presentarse como maestra porque, señala: «profesión: escritora, es raro, sigue sonando raro». En otros casos, los autores tuvieron que volver a su empleo anterior por cierto tiempo antes de dejarlo definitivamente.

Las becas y residencias también desempeñan un rol en este proceso: son experimentadas tanto como signos de reconocimiento como de «confianza», especialmente porque son otorgadas por comités formados por pares y especialistas. Una de nuestras entrevistadas, que ganó dos becas en la Villa Medici, insistió en la noción de «confianza». Esta confianza la ayudó a concluir el proyecto:

> Fue genial. Es decir, me pareció verdaderamente extraordinario en tanto sistema de ayuda porque permitía que te dedicaras a lo que querías hacer. Es decir, había confianza en lo que ya habías escrito y en un libro por venir... Me gustó también que fueran comisiones, al menos en el caso del CNL eran comisiones —eran otros escritores los que otorgaban la beca— y se renovaban. Después participé de esas comisiones, me interesaba. Es que lo que de verdad me dio fuerza para arrancar, para no continuar con las otras ramas, las otras cosas que hacía, fue ese «confiamos en vos». Creo que eso es muy importante. «Tenemos confianza en vos y, en cierto modo, también esperamos algo de vos, es decir, tenemos aún más ganas de que vea la luz el libro por el que recibimos la ayuda». Yo no necesitaba eso, estaba bastante obstinada por ir hasta el final de lo que emprendía. Pero realmente te da un marco, sí. Un marco de confianza.

Estas becas, por supuesto, son importantes para los escritores que no tienen otros ingresos, pero también les permiten a aquellos que tienen un empleo hacer una pausa y dedicarse por un tiempo exclusivamente a la escritura. Todos los entrevistados se mostraron agradecidos de que existiera este tipo de apoyo. Sin embargo, algunos señalaron que el modelo de becas de estancia no es adecuado para padres con hijos pequeños, especialmente para las madres. El nuevo modelo de residencia en casa con intervenciones en lugares públicos dentro de una zona específica se adapta mejor a quienes no pueden dejar la casa, pero supone otras limitaciones como la diversificación de actividades, lo cual, como algunos nos comentaron, les impide concentrarse en la escritura.

Tener otra fuente de ingresos representa una seguridad pero también una limitación, como comentó uno de nuestros entrevistados: renunció a dar clases porque era demasiado «limitante» para él, demasiado «absorbente». Otra usó la noción de «desdoblamiento» para describir su doble actividad como guionista y escritora. Un editor habló incluso de «esquizofrenia»: a pesar de esta experiencia prefiere mantener su empleo para evitar que escribir se convierta en una rutina, según nos explicó. Mientras ataca el mito romántico del escritor despojado, este autor revive otro mito relacionado: el de la creatividad como producto de la inspiración, la espontaneidad y el trabajo no rutinario en tanto opuesto a la profesionalización y la racionalización. Este mito ha sido y continúa siendo uno de los principales impedimentos para el desarrollo profesional de la escritura en Francia. Para otra de las autoras, mantener su empleo también es una condición de «libertad» para escribir lo que ella quiera, sin restricciones.

Como fue señalado, solo una vez que han ganado reconocimiento simbólico los escritores comienzan a preocuparse por cuestiones materiales, especialmente cuando deciden dejar su segunda ocupación. Mientras que para aquellos que tienen otro empleo el reconocimiento profesional de AGESSA no cuenta, sí importa a los que se ganan la vida con la escritura. Uno de nuestros entrevistados lo expresa irónicamente: «me convertí en escritor el día en que entré a AGESSA». Sin embargo, estar afiliado a AGESSA implica ciertas limitaciones: el ingreso anual mínimo debe alcanzar los 8487 euros (a los autores debutantes se les ofrecen condiciones especiales por tres años sobre la base de una evaluación de sus postulaciones por un comité).

Según el autor recién mencionado, estas condiciones «excluyen a cualquier persona inventiva», a todos los autores «que hagan literatura un poco experimental, sin ser *loosers* irremediables». Para este autor, como para otros, la desconexión total entre reconocimiento simbólico y profesional es una fuente de rabia y sufrimiento. Fueron las actividades afines y las residencias las que le permitieron convertir su capital simbólico en recursos económicos y así alcanzar el estatus de escritor profesional.

«Hago muchas cosas además»: las actividades afines

Las actividades afines proporcionan una fuente vital de ingresos a los escritores situados en el polo de producción restringida. Una de las galardonadas que entrevistamos nos contó que había podido vivir durante 10 años gracias a ese libro premiado, pero que habría sido imposible ganarse la vida con los libros que había publicado desde entonces. «Hago muchas cosas además», agregó. La mayoría de los escritores que entrevistamos estaban en la misma situación. Según la encuesta del CNL, el principal ingreso por actividades afines (aparte de los medios) es de 5238 euros, y la mediana es de 2000 euros.[10] El 42,8 % declaró haber recibido pago por derechos de autor por al menos dos actividades artísticas diferentes. De los 144 autores de textos que estaban trabajando en más de una actividad, 31 eran también traductores y 28 guionistas (para TV, radio y cine).[11]

Las actividades afines pueden ser clasificadas según su proximidad relativa con el trabajo creativo, siguiendo la jerarquía subjetiva de los escritores. Las lecturas públicas, el trabajo con otros artistas (músicos, coreógrafos) y la adaptación de la propia obra a cine o teatro ocupan el primer lugar. Estas experiencias son muy apreciadas por los escritores y contribuyen a su reconocimiento simbólico. Es lo que sucede con las lecturas públicas que en el caso de la poesía, pueden preceder a la publicación. El auge de los eventos

10. Encuesta del CNL, p. 29.

11. Encuesta del CNL, p. 14. Nótese también que los autores que publican principalmente literatura adulta son a su vez los que producen la mayor proporción de libros de otros géneros, sobre todo ensayos y archivos (27,3 %) y literatura juvenil (26 %); Encuesta del CNL, p. 21. Dicha diversificación de géneros en realidad corresponde a la definición tradicional de la profesión de la escritura.

literarios ha promovido el desarrollo de «formas híbridas de la lectura–performance, con música y canto», como las define uno de ellos. El director del festival Les Correspondances en Manosque, Olivier Chaudenson, recuerda que al comienzo los escritores eran a veces reticentes a experimentar con esas formas híbridas; estaban acostumbrados a trabajar solos ya que la profesión literaria es la más individual de todas las artes. Pero a algunos de ellos les empezó a gustar esta experiencia y comenzaron a replicarlas. Cada vez más, recibía propuestas concretas de escritores dispuestos a colaborar con músicos, videoartistas y coreógrafos. Ahora también fomenta estos encuentros en La Maison de la Poésie en París que dirige desde 2013 y a la que ha convertido en una «escena literaria». En 2007 se lanzó el Festival Concordan(s)e que organiza y pone en escena encuentros entre escritores y coreógrafos.

En el pasado estas actividades no eran remuneradas pues se consideraba que, para los autores, eran una forma de promocionar sus libros. Una de las entrevistadas comparó esta situación con la de Alemania y Estados Unidos donde le pagaron por sus lecturas y presentaciones de libros:

> Cuando estaba en Alemania, cuando tuve libros en alemán, descubrí que hacías una lectura y te pagaban. ¡Guau! ¡Alucinante! ¡Genial! También en las universidades de Estados Unidos... [En Francia] hasta hoy la mayoría de las veces le pagan a todo el mundo al momento de un encuentro: al que te entrevista, al iluminador, al sonidista, a quien organiza el evento... Todo el mundo cobra —a veces un salario, a veces solo un pago por el evento— salvo el escritor. Que eso cambie es algo muy bueno.

Como ya se dijo, desde 1998 una circular del gobierno habilitó el pago de derechos de autor para todas estas actividades. Sin embargo, muchos eventos literarios siguieron sin pagarles nada a los autores. A mediados de los 2000 las asociaciones literarias empezaron a hacer lobby alrededor del tema y se fundó, bajo el nombre «Relief», una asociación de eventos literarios liderada por el Festival Les Correspondances de Manosque para promover que se remunerara a los autores invitados a participar en eventos literarios. Organizaciones de financiamiento, como el CNL y las autoridades regionales decidieron hacer del pago a los escritores una condición para el otorgamiento

de subvenciones a los festivales. A pesar de estas medidas, menos de la mitad (46 %) de los 310 encuestados por el CNL que habían hecho lecturas públicas durante 2013 habían recibido una remuneración, pero a cerca de dos tercios se les cubrieron los gastos.[12] El sector público paga más sistemáticamente (en más de tres cuartos de los casos) que el sector privado, en particular por aquellos eventos organizados para escuelas o bibliotecas públicas (87 %), por eventos para bibliotecas públicas no destinados a escolares (83 %) y para residencias de ancianos, hospitales o prisiones (72 %), en contraste con los eventos privados en salones y ferias (44 %), grandes tiendas culturales como FNAC (23 %) o librerías (9 %) (CNL, 2016:41). Por más sorprendente que resulte, el Salon du Livre de Paris, por ejemplo, tenía un presupuesto para plantas, pero ninguno para autores. En las librerías muy raramente se paga a los autores, y a excepción de los autores de historietas, que firman con dibujos, la mayoría de ellos reclama que no se les paga por firmar libros.[13]

Sin embargo, no todos los escritores están dispuestos a participar en estas actividades: algunos no se sienten cómodos, son demasiado tímidos o se avergüenzan. La tendencia opuesta fue descrita negativamente por un entrevistado como «una especie de deseo reprimido de todo autor de ser una estrella de rock»: «creen que basta con subirse al escenario, agarrar el micrófono y leer su texto que a veces es malísimo», se lamentó, cuestionando a quienes participan en estas actividades sin ninguna reflexión o preparación previa.

A pesar del reconocimiento simbólico y profesional que pueda proporcionar, el trabajo colaborativo no es siempre una buena experiencia para los escritores. A menudo surgen conflictos y el proceso de adaptar el texto a otro medio se experimenta a veces como una desposesión y una pérdida de autonomía. Una entrevistada nos contó cuánto había sufrido mientras escribía junto a un guionista una puesta basada en uno de sus libros, tanto que decidió detener el proceso porque sentía que «desnaturalizaba» su obra. También pueden surgir conflictos financieros, como mencionó un autor.

Las columnas en los medios también forman parte de la «obra» de un escritor incluso cuando publican textos de no ficción. Los ingresos por este

12. El informe no ofrece un desglose de los datos por categoría de autor o por género (CNL, 2016:41).

13. De 239 encuestados por el CNL que firmaron libros en librerías durante el 2013 (es decir, 22,4 % del total) solo un 5,3 % recibió pago por ello (CNL, 2016:42, 43).

rubro representan cerca de un 20 % del ingreso general de los autores de libros afiliados a AGESSA, frente a un 4,7 % por la escritura de guiones.[14] Consultada sobre la relación entre sus columnas y su trabajo literario, una de nuestras entrevistadas mencionó dos modalidades: «resonancia» o «esparcimiento». Sostuvo que «es casi una felicidad escribir una columna porque sigue siendo escritura, es en todo caso una forma de escritura literaria, y al mismo tiempo es más ligera, es breve».

Los escritores también consideran enriquecedor y gratificante trabajar sobre el texto de un autor que aprecian —sea un texto clásico, moderno o contemporáneo, en francés o en un idioma extranjero— pues nutre la propia actividad creativa: escribir una crítica literaria o una nota para un diario, realizar adaptaciones para el teatro o la radio, traducir. Esto puede explicar que a veces estas actividades se realicen de manera gratuita. Un escritor describió los efectos que traducir tuvo en su propia obra: «traducir la biblia, por ejemplo, fue una experiencia que modificó mi escritura de manera profunda, de una manera rítmica». Otro, lo que representó realizar adaptaciones para la radio:

> Este trabajo se integra maravillosamente. Es como ir a la escuela. Es decir, se trata de libros que admiro. Estar acompañado por estos libros, me aporta mucho. Es decir, cuando estoy haciendo esto, no estoy escribiendo mis libros pero, por otro lado, si no hubiera hecho estos trabajos de adaptación, en especial de algunos títulos, el libro que estoy escribiendo no existiría.

Algunas de estas actividades se consideran «nobles» y otras solo tienen por objetivo ganarse la vida: tal es el caso de la traducción de textos sin valor literario o la escritura para marcas, que se paga muy bien pero no es muy valorada, por no mencionar la publicidad. Uno de nuestros entrevistados, que trabajaba en una agencia publicitaria, dijo que ahí vio «cómo una palabra podía valer un millón de dólares y cómo un millón de palabras, nada. La inversión absoluta». El campo literario funciona como una «economía invertida» (Bourdieu, 1983): la relación entre la ganancia simbólica y la económica suele estar invertida, es decir, las actividades «nobles» son aquellas

14. Encuesta del CNL (2016:36). No se ofrece un desglose de la información por categoría de autor.

que dejan menos ganancias. Algunos escritores están dispuestos a invertir en proyectos mal pagos cuando se pone en juego una dimensión literaria, militante o activista. Por ejemplo, uno de nuestros entrevistados mencionó un proyecto que asoció a una forma de «militancia». Este caso ilustra tipos de desinterés que son específicos del campo literario y sus vínculos con estas formas de compromiso (Sapiro, 2017).

Este tipo de inversión se puede observar también en la traducción. Traducir obras reconocidas es prestigioso pero constituye una tarea peor remunerada que la traducción técnica. Sin embargo, en la escala jerárquica de valores de la creatividad literaria, desde el romanticismo hasta nuestros días, incluso la más elogiada traducción literaria sigue siendo inferior a la escritura original. Uno de nuestros entrevistados recordaba cómo cambiaba la actitud de editores y editoriales cuando él oficiaba de traductor y no de autor.

Los eventos y debates sobre obras literarias que resultan interesantes por los autores ya que no solo constituyen una vía de promoción sino también espacios para leer y discutir fragmentos de sus obras. Ahora que son remunerados con mayor regularidad, estos eventos también ofrecen a los escritores nuevas posibilidades de profesionalización, además del reconocimiento simbólico que reciben. Sin embargo, de los 220 autores de libros afiliados a AGESSA que participaron en un debate sobre su obra en 2013 (es decir, el 20 % de los encuestados) solo un tercio recibió remuneración y solo a la mitad le cubrieron los gastos.[15] La Charte des auteurs et illustrateurs jeunesse [Asociación de autores e ilustradores de literatura juvenil] adoptó un mínimo de 250 euros brutos por media jornada y 414 por jornada completa. El dictado de talleres de escritura creativa puede ser remunerado en términos de derechos de autor con un máximo de cinco sesiones por año. Los eventos en escuelas, hospitales, prisiones y residencias de ancianos también ofrecen nuevas fuentes de ingreso. A una de nuestras entrevistadas, estos eventos le suponían un ingreso significativo. Otro escritor dictaba gratuitamente un taller en la cárcel cuyo resultado fue la publicación de una antología poética con un poema de cada uno de los presos; este compromiso formaba parte

15. Los porcentajes de remuneración se distribuyen de modo similar a los de las lecturas públicas (véase más arriba): 73,7 % para una audiencia de escolares; 66,7 % en una residencia para ancianos, hospital o cárcel; 61,2 % en eventos en bibliotecas públicas (salvo para escolares); 30,8 por ciento en salones y ferias; 9,2 % en grandes tiendas culturales; y 6,5 % en librerías (CNL, 2016:41).

de su concepción de la literatura que hace eco de la definición de Sartre y de su utilidad social. Mientras que la mayoría de los escritores considera esta parte de su producción como desconectada de su propia obra, para él la experiencia que llevó adelante en una residencia en la *banlieue* contribuyó a renovar su obra poética. Hizo a un lado la metáfora en favor de una escritura que puso más énfasis en las historias cotidianas y en la narrativa.

La coordinación de encuentros y la organización de festivales ocupan el último lugar entre las actividades de nuestros entrevistados. Uno de ellos no sentía que esto lo alejara de su labor creativa pero lo consideraba más de sustento que trabajar para la radio.

A estas actividades afines habría que sumar las tareas de evaluación tales como la participación en jurados literarios —una actividad que confiere poder consagrador en el campo literario— o en comités de selección. La evaluación es raramente remunerada. La comisión nacional para el teatro paga 30 euros por informe. No es mucho si se tiene en cuenta que se necesitan cuatro horas para leer una obra, como explicó un entrevistado (con lo que supone menos de 10 euros por hora, sin contar los dos días que hay que destinar a la comisión).

Administrar todas estas actividades dispares constituye de por sí una limitación para los escritores y exige un manejo estricto del tiempo. Una de nuestras entrevistadas es miembro de un importante jurado literario y tiene que organizar su año acorde a ello: escribe durante los seis o siete meses previos a recibir los libros para poder dedicarse a la lectura intensiva el resto de los meses. La escritura de columnas puede considerarse «relajante» si el ritmo no es muy intenso, pero una de nuestras entrevistadas consideró que una columna semanal era demasiado exigente por lo que preferiría escribir una cada dos semanas.

Mientras que los tiempos de largo plazo para escribir y leer son gestionados individualmente, las actividades colectivas afectan el trabajo de escritura. Un escritor muy ocupado en actividades afines —adaptaciones, la edición de un diario, la organización de un festival y otras actividades gratuitas que define como políticamente comprometidas— explicó: «es exactamente como si fuera un asalariado de una empresa cualquiera. Tengo los mismos problemas. Es como si tuviera horarios, de 8 hs a 18 hs, y la escritura viene después». Aunque no tiene la sensación de estar perdiendo el tiempo en estas actividades,

sobre todo en la organización de festivales, siente que tiene menos tiempo disponible. La descripción de sus diversos compromisos ilustra claramente las dificultades de organizar el trabajo dado que algunas de estas actividades suceden en simultáneo y se extienden inesperadamente. Según Olivier Chaudenson, director del Festival Les Correspondances de Manosque, para los escritores resulta difícil encontrar el equilibrio entre la escritura y otras actividades afines; el riesgo de comprometerse en demasiadas tareas distintas.

Conclusiones

La distinción tradicional entre escritores que tienen una segunda ocupación como fuente principal de ingresos y aquellos que se ganan la vida con la escritura (Lahire, 2016) no da cuenta de una realidad más compleja que contempla diferentes situaciones intermedias, desde la interrupción temporal del trabajo al abandono completo del mismo para retomarlo más tarde. Esta distinción tampoco contempla las actividades afines que son más relevantes para el trabajo creativo y para forjar una identidad profesional como escritor pero que también pueden distraer al autor de la escritura. La «segunda ocupación» puede ser experimentada como completamente desligada del trabajo creativo, incluso cuando la actividad implica escribir (por ejemplo, la publicidad, la traducción, la producción de guiones) o cuando se relaciona con la escritura (como la enseñanza o la edición). La separación es tal que cualquier conexión con la actividad literaria es ignorada o negada. La negación se debe o bien al poco prestigio del trabajo diario o a la demandante inversión de tiempo que requiere, incompatible con la concentración que exige la escritura —salvo en el caso de los escritores que prefieren la escritura ocasional.

La cuestión de la dedicación se vincula al modo en que se organiza el tiempo de trabajo pero también a la construcción de la identidad. Se suele experimentar una sensación de «doble identidad» cuando la ocupación remunerada es una actividad de intermediario: editor, profesor o periodista, las tres ocupaciones más comunes entre los escritores afiliados a AGESSA.[16]

16. De los 151 encuestados por el CNL que tenían otra ocupación, 15,5 % eran maestros, 9,8 %, periodistas, y 8,6 %, editores, con porcentajes más bajos de cineastas, guionistas, presentadores culturales,

Esta sensación puede deberse a la dificultad para construir una imagen pública como escritor. Esto explica, por el contrario, por qué quienes empezaron con tales ocupaciones después de haber sido reconocidos como escritores no las experimentan de manera tan contradictoria. Desde este punto de vista, la publicación en una editorial profesional, las subvenciones y becas, premios e invitaciones a leer en público en festivales y otros eventos constituyen marcas de distinción y selección que allanan el camino hacia el campo literario y confirman la vocación de escritor. Se trata de recompensas simbólicas que reconocen el valor de la obra y que son por ello más significativas que las recompensas materiales para los autores situados en el polo de producción restringida.

Si todas estas marcas de reconocimiento contribuyen a la profesionalización de los recién llegados al campo literario, esto se produce solo luego de haber ganado cierto reconocimiento simbólico y, sobre todo, una vez que han tomado la difícil decisión de dedicarse por completo a la escritura. De este modo, los escritores situados en el polo de producción restringida comienzan a considerar los aspectos materiales de la profesión literaria.

Esta decisión suele tomarse tardíamente una vez que la identidad del escritor ha sido avalada y garantiza ingresos suficientes —a veces muy modestos— para ganarse la vida. La encuesta del CNL mostró que el 47 % de los autores de libros afiliados a AGESSA declaró un ingreso mensual familiar neto de 2500 euros (incluyendo ingresos por derechos de autor) —aunque esto se aplica más a los diseñadores e ilustradores de historietas (más de la mitad de ellos) que a los escritores (16 %)—. Sin embargo, hoy en día las actividades afines ofrecen significativos recursos complementarios para quien se gana la vida con la escritura, confirmando su identidad profesional en tanto escritor en un contexto en el que la visibilidad en la esfera pública depende en gran medida de los medios de comunicación. Esto agudiza la tensión entre el tiempo necesario para la creación y la aceleración de los tiempos ligados a la difusión. De este modo, mientras la identidad del escritor necesita ser reafirmada con regularidad a través de la publicación de un nuevo libro cuya escritura puede llevar un par de meses o años, las

---

lectores, correctores, diseñadores gráficos, actores, etc. No se ofrece un desglose por categoría de autor (CNL, 2016:45).

lecturas públicas y los debates, al igual que las traducciones y adaptaciones de obras, reducen la sensación de incertidumbre al prolongar la existencia de los libros en la esfera pública más allá del período de tres semanas en las librerías y de la recepción crítica que se extiende durante los dos o tres meses posteriores al lanzamiento. Las otras actividades afines —la crítica, las columnas en diarios o las traducciones— también reducen esta sensación de incertidumbre al mantener la presencia del escritor en la esfera pública.

Por último, aunque pueden llegar a consumir demasiado tiempo y reducir el destinado a la escritura, las actividades afines, desde el trabajo con otros artistas hasta los talleres de escritura creativa pasando por la traducción ofrecen, a quienes saben aprovecharlas, oportunidades para enriquecer la propia obra y para renovar contenidos y formas de la creación literaria.

Referencias

Abbott, Andrew (1988) *The System of Professions: An Essay on the Division of Expert Labor*. University of Chicago Press.

Bedecarré, Madeline (2017). Apprendre à écrire? Des formations étasuniennes de creative writing aux masters de création littéraire en France. En Sapiro, Gisèle y Rabot, Cécile, *Profession? Écrivain* (pp. 193–210). CNRS Éditions.

Bourdieu, Pierre (1977). La Production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques. *Actes de la recherche en sciences sociales*, (13), 3–43.

Bourdieu, Pierre (1983). The field of cultural production, or: The economic world reversed. *Poetics*, 12(4/5), 311–356.

Bourdieu, Pierre (1984). Mais qui a créé les «créateurs»? En *Questions de sociologie* (pp. 207–221). Minuit.

Bourdieu, Pierre (1985). Effet de champ et effet de corps. *Actes de la recherche en sciences sociales*, (59), 73.

Bourdieu, Pierre (1992). *Les Règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*. Seuil.

Bourdieu, Pierre (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Randall Johnson (Ed. e Intr.). Polity Press.

Centre national du livre (2016). Encuesta a autores afiliados a AGESSA.

Coser, Lewis; Kadushin, Charles y Powell, Walter (1982). *Books: The Culture and Commerce of Publishing*. Basic Books.

English, James (2008). *The Economy of Prestige: Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value*. Harvard University Press.

Freidson, Eliot (1986). Les Professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique. *Revue française de sociologie*, 27(3), 431–443.

Giorgi, Liana (2011). Literature festivals and the sociology of literature. *International Journal of the Arts in Society*, 11, 317–325.

Lahire, Bernard (2006). *La Condition littéraire: La double vie des écrivains*. La Découverte.

Lindon, Jérôme (1980, 24 de octubre). Point de vue: un procès perdu. *Le Monde*.

Meizoz, Jérôme (2016). *La Littérature «en personne»*. Slatkine reprints SA.

Le Monde (1980, 24 de octubre). La Cour d'appel donne raison à la FNAC contre M. Jérôme Lindon. *Le Monde*.

Rabot, Cécile (2015). *La Construction de la visibilité littéraire en bibliothèque*. ENSSIB.

Sapiro, Gisèle (2003). The literary field between the state and the market. *Poetics*, 31(5/6), 441–461.

Sapiro, Gisèle (2004). Entre individualisme et corporatisme: les écrivains dans la première moitié du XXe siècle. En Kaplan, Steven y Minard, Philippe (Eds.), *La France malade du corporatisme?* (pp. 279–314). Belin.

Sapiro, Gisèle (2007). «Je n'ai jamais appris à écrire»: les conditions de formation de la vocation d'écrivain. *Actes de la recherche en sciences sociales*, (168), 13–33.

Sapiro, Gisèle (2014). Droit et histoire de la littérature: la construction de la notion d'auteur. *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 48(1), 107–122.

Sapiro, Gisèle (2016). The metamorphosis of modes of consecration in the literary field: academies, literary prizes, festivals. *Poetics*, (59), 5–19.

Sapiro, Gisèle (2017). Une catégorie éthique de l'entendement lettré: le concept de désintéressement. *Revue Silène*. www.revue-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm_id=201.

Sapiro, Gisèle y Gobille, Boris (2006). Propriétaires ou travailleurs intellectuels? Les écrivains français en quête de statut. *Le Mouvement social*, (214), 119–145.

Sapiro, Gisèle y Rabot, Cécile (Eds.) (2017). *Profession? Écrivain*. CNRS Éditions.

Sapiro, Gisèle; Picaud, Myrtille; Pacouret, Jérôme y Seiler, Hélène (2015). L'Amour de la littérature: le festival, nouvelle instance de production de la croyance. Le cas des Correspondances de Manosque. *Actes de la recherche en sciences sociales*, (206/207), 108–137.

Simonin, Anne y Fouché, Pascal (1999). Comment on a refusé certains de mes livres. *Actes de la recherche en sciences sociales*, (126/127), 103–115.

Traducción de
Analía Gerbaudo

Repensar el concepto de autonomía para la economía de bienes simbólicos[1]

¿Qué se entiende por «autonomía» en ciencias humanas y sociales? Este concepto tiene múltiples significados que pueden producir confusión en su uso. La razón radica en el envío a tradiciones distintas: de la problemática de la autonomía política que remonta a la *autonomia* de la ciudad griega antigua a la de la autonomía del individuo que se desarrolla con la ética protestante y el pensamiento humanista y que Kant teoriza bajo el concepto de autonomía de la razón. Este concepto también está en el centro de las reflexiones sociológicas sobre las condiciones de producción y de circulación de los bienes simbólicos sobre las que se centra este texto: se lo emplea para analizar la relación entre estos bienes y las condiciones sociales, económicas y políticas sin circunscribirlos a estas últimas. Sin embargo, una vez más, las acepciones varían según las tres tradiciones que lo han utilizado y discutido sistemáticamente a partir de los años 1950–1960:[2] la sociología de las profesiones, la teoría marxista del reflejo y la teoría de los campos. A pesar de estos usos diferenciados y parcialmente incompatibles, hay zonas

1. Este texto es la versión revisada de una comunicación presentada en la Jornada *La autonomie en questions* organizada por la Red Temática 27 de la Asociación Francesa de Sociología y luego retomada para la Conferencia de apertura del Coloquio *Presumed Autonomy: Literature and the Arts in Theory and Practice* realizado en la Universidad de Estocolmo del 10 al 13 de mayo de 2016. Agradezco a David Armitage, Mathieu Hauchecorne y Richard Swedberg sus valiosos comentarios.

2. Sin embargo, no se trata aquí de hacer una historia de estos debates sino de retener los elementos analíticos indispensables para clarificar los usos del concepto de autonomía.

de superposición y de articulaciones posibles entre estos enfoques que permiten elaborar una síntesis razonada de estos usos en el análisis sociológico de la producción y la circulación de los bienes simbólicos.

Usos y significaciones del concepto de autonomía en relación con la producción y la circulación de bienes simbólicos

En la sociología de las profesiones el concepto de autonomía está más cerca del sentido político del término: designa la forma de organización de las profesiones liberales a las que el Estado les reconoce una autonomía «técnica» y organizacional (control de los reclutamientos y de las prácticas). En la tradición marxista, constituye una revisión de la teoría que ve tanto en las obras de arte como en la religión y en el Estado una superestructura que refleja las relaciones sociales de producción mientras que en la teoría de los campos refiere a la autonomía (relativa) de los universos de producción en relación con condicionantes externos (políticos, religiosos o económicos).

La noción de autonomía en la sociología de las profesiones

El uso del concepto de autonomía por la sociología de las profesiones remite a su acepción política de autodeterminación: retoma la definición propia de autonomía profesional, es decir, el derecho y el privilegio acordados por una entidad gubernamental a una clase de profesionales y a cada uno de sus miembros acreditados a ofrecer servicios sin estar sujetos a control. Más allá del ejercicio de la profesión, la autonomía concierne a la organización del grupo profesional, su reclutamiento, sus reglas de funcionamiento, su ética y su disciplina interna. Para las profesiones organizadas,[3] es el resultado de una delegación del Estado del poder de decisión y de intervención a sus cuerpos representativos, en particular en lo que refiere a la definición de las

3. Con este término se designa lo que en inglés se denomina las *professions*, a saber, las ocupaciones que han adquirido una autonomía desde el punto de vista de la auto-organización; en francés se utiliza la expresión *professions liberales*. Sin embargo, los modos de organización no se limitan a esta forma liberal (ver más adelante).

fronteras del grupo, a saber, la inclusión de nuevos miembros y la exclusión o la sanción de los que contravienen las reglas de la deontología profesional.

La sociología de las profesiones anglo–americana estableció esta autonomía como una de las características propias de las profesiones universalizando los casos de Estados Unidos y del Reino Unido, de tradición liberal, en los que está codificada por la ley para los abogados y los médicos (privilegios que les fueron otorgados a estas profesiones en contrapartida a su contribución al bien público). En su estudio pionero sobre la medicina, Eliot Freidson (1970:71–72) explica que solo las profesiones liberales obtuvieron el derecho de controlar su propio trabajo y de declarar ilegítimas las evaluaciones exteriores. Según Magali Sarfatti Larson (1977:xii), «esta autonomía distintiva es, sin embargo, solo técnica y no absoluta. Las profesiones [liberales] dependen, en definitiva, del poder del Estado y surgieron originariamente gracias a la ayuda de protectores poderosos».

No obstante, la historia de las profesiones muestra que el ejercicio de estas actividades ha adoptado diferentes formas en los Estados burocráticos y autoritarios: en los imperios francés, alemán y de los Habsburgo, una parte de los servicios intelectuales como la enseñanza eran considerados parte de la función pública, lo que les permitía liberarse de los condicionamientos del mercado y del clientelismo e impedir que los intereses particulares, en especial, económicos, prevalecieran sobre el interés general mientras se los controlaba desde el punto de vista ideológico (Siegrist, 2004). Esta incorporación como empleados del Estado garantizaba a los especialistas un monopolio pero los subordinaba a la jerarquía. La situación de lxs profesorxs en Francia sigue siendo esta pero una disposición derogatoria lxs exime de la evaluación jerárquica que es reemplazada por la evaluación por pares —signo de la autonomía que se les otorga—; este procedimiento también se adopta en el reclutamiento de nuevos docentes —otro indicador de la autonomía concedida por el Estado—. El modelo de los funcionarios ministeriales que existe en Francia para los notarios y los subastadores combina autonomía relativa y control del Estado (Quemin, 1997).[4]

4. La profesión del subastador, derivada del Antiguo Régimen, se mantuvo muy corporativa en el sentido de caracterizarse por un mercado cerrado, la regulación de la competencia y el control de su reproducción (por lo general, de padre a hijo).

Esta perspectiva socio–histórica comparada (Macdonald, 1995) invita a inscribir el reconocimiento de la autonomía profesional en el marco de la historia del «desarrollo profesional»[5] tal como lo concibe Andrew Abbott (1988): una historia que incluya las luchas de competencia entre las profesiones para obtener el monopolio de dominios de competencia reconocidos por el Estado (jurisdicción) que está en el origen de la «división del trabajo experto».

El enfoque comparativo entre profesiones y entre países plantea la cuestión de la circulación de los modelos profesionales. Durante la Tercera República francesa (1870–1940), por ejemplo, la organización profesional se importó del mundo anglo–americano en una doble coyuntura de liberalización (una ley votada en 1884 autorizó los sindicatos; las asociaciones se legalizaron en 1901) y de laicización (la religión fue suplantada por el nacionalismo como vector identitario y por la ciencia como fuente de conocimiento y de verdad (Sapiro, 2006). En esta época los médicos adquirieron una autoridad social consagrada por el Estado (en especial frente al clero) (Léonard, 1987:5–19). Otras profesiones como el periodismo (Delporte, 1998) y la consultoría técnica (Henry, 2012) se organizaron durante este mismo periodo en Francia.

No obstante, el grado de autonomía otorgado a las profesiones varía según los regímenes. Los más autoritarios tienden a reducirla lo más posible, como lo ilustra el caso de las profesiones de profesor y de ingeniero durante el nazismo (Jarausch, 1990) o el de los médicos durante el régimen de Vichy (Muel–Drefyus, 1996:301).

En su estudio sobre la medicina, Eliot Freidson analizó los fundamentos de la autonomía profesional. Encontró que, antes que un rasgo intrínseco, la autonomía es el resultado de un proceso: una conquista que le permite a los profesionales adquirir una cierta independencia respecto de la ideología de las élites dominantes. Sin embargo, no se adquiere de una vez para siempre y puede perderse —de hecho, es concedida por el Estado—. Freidson distingue la autonomía técnica, fundada sobre saberes esotéricos y complejos, de la autonomía relativa a condiciones socio–económicas. La primera constituye un criterio para diferenciar profesiones liberales de otras

5. Abbott propone este término en lugar de «profesionalización» que encuentra más teleológico y unidireccional.

ocupaciones: es reconocida a los médicos, cualesquiera que sean sus condiciones de trabajo (incluso en la Unión Soviética) y condiciona en buena medida la autonomía socio–económica (Freidson, 1970:23–24, 45).

Es necesario aclarar que, cuando existe, esta autonomía a menudo se garantiza a cambio de estar al servicio del poder. Por ejemplo, el reconocimiento de la medicina como profesión liberal en Francia está estrechamente ligado al reconocimiento de la experticia de los higienistas y a la capacidad de los médicos para asegurar el orden y la salud públicas (Goldstein, 1984). La autonomía también conlleva poder: la autoridad ejercida por los profesionales sobre los clientes, los «profanos», como lo han señalado, siguiendo a Freidson (1970), los estudios críticos de los años setenta (Sarfatti Larson, 1977). De hecho, la autonomía técnica otorgada por el Estado permite a los profesionales ejercer un monopolio del saber en su territorio de competencia sin estar sometidos a un control externo de los contenidos. Esta tecnicidad funda su autoridad y se expresa en un lenguaje particular denominado «jerga» que, según Terence Johnson (1970:56), tiene una doble función: mantener la homogeneidad interna del grupo profesional e incrementar la autonomía respecto de los externos, tanto potenciales competidores, especialistas en otros dominios, como los profanos. Como lo subraya Johnson (57), es el profesionalismo el que, durante las luchas por el monopolio de un área de competencia, engendra la charlatanería y no a la inversa.

Las actividades de creación no gozan de tal estatus profesional. Pocas veces son tomadas en cuenta por la sociología de las profesiones, salvo cuando representan un «desafío», por citar los términos de Freidson (1986). Si bien comparten algunas características con las profesiones organizadas como la existencia de entidades representativas, estas ocupaciones carecen de otros atributos tales como una formación específica certificada por un diploma, en el caso de los escritores y de numerosos artistas, o un código de ética, en su mayoría. Sin embargo, la sociología del arte se constituyó, en parte, abordando las actividades artísticas desde la perspectiva de la carrera de los creadores (Moulin, 1992), la división del trabajo (Becker, 1980) y la profesionalización. Raymonde Moulin (1967, 1983) analizó las transformaciones de las organizaciones de la vida artística: de la organización corporativa en el siglo XIV al academicismo del siglo XVII y la paradójica profesionalización con la emergencia del mercado que sustituyó la

competencia certificada por la Academia de Bellas Artes por la vocación reconocida por los nuevos intermediarios: los galeristas. Por otra parte, Philippe Coulangeon (1999) muestra que, en el caso francés, la profesionalización inacabada de los músicos de jazz y, por consiguiente, su diferenciación de los aficionados fue respaldada por un conjunto de actores exteriores a esta comunidad.

Robert Merton (1996) plantea una cuestión totalmente diferente en su estudio de los científicos: la de la incompatibilidad entre la ética de la ciencia y la ideología estatal en regímenes autoritarios. ¿Cómo puede la ciencia mantener su autonomía en estas coyunturas? La idea de autonomía científica supone que los profesionales son capaces de escapar a los dictados políticos. Esto acerca a Merton a los planteos marxistas (toma de allí la idea de un margen de autonomía para el ámbito del conocimiento) como a la teoría del campo del que es una de sus fuentes. Karl Mannheim, en deuda con Marx, inscribió esta autonomía en la posición de los intelectuales «flotando libremente», «sin ataduras» en la estructura social (en una nueva traducción francesa se habla de una «*intelligentsia* socialmente desanclada» [Mannheim, 1929:128]). Este planteo inspiró la sociología del conocimiento, desde las consideraciones de Merton sobre el *ethos* de los científicos (1996:267–277) a las de Pierre Bourdieu sobre la autonomía relativa del campo científico (1976, 2001) pero no fue retomado por los pensadores marxistas. Merton fue criticado por los defensores del «programa fuerte» en sociología de la ciencia por haber disociado las dimensiones cognitivas de la actividad científica de sus dimensiones sociales (Bloor, 1976; Callon y Latour, 1981; ver la síntesis de Olivier Martin, 2005). Esta tensión entre cuestiones sociales y cognitivas es la que, precisamente, el concepto de campo intenta sortear.

La concepción marxista de la autonomía de las obras

En el pensamiento marxista la noción de autonomía surge como un ajuste a la teoría del reflejo. Según los postulados materialistas, la literatura, como la religión, participa de la superestructura que refleja las relaciones de producción. Si bien en principio fue experimentada como reductora, la teoría

del reflejo dio lugar a una fructífera reflexión sobre la autonomía de las obras respecto de las condiciones sociales y las mediaciones entre ellas (Goldmann, 1955; Macherey, 1971; Williams, 1977; ver la síntesis de Sayre, 2011). ¿La literatura es un simple reflejo del mundo social, como lo reivindica la literatura realista, o constituye la expresión de una ideología a través de la «visión del mundo» (*Weltanschauung*)? Para Mannheim (1929) la ideología es una visión del mundo: la estructura de conciencia de un grupo social o su estilo de pensamiento. Se subdivide en dos categorías: la ideología que legitima el orden establecido y favorece, de este modo, su reproducción, y la utopía, término que designa las representaciones que tienen una función subversiva. Otros pensadores se preguntaron si la «visión del mundo» vehiculizada por las obras literarias y artísticas es la manifestación de la conciencia colectiva de la clase dominante o si refracta las contradicciones que atraviesan las relaciones sociales de producción. Georg Lukács (1951) ha mostrado cómo esas contradicciones juegan en la obra de Balzac cuya mirada crítica sobre la sociedad es independiente de las posiciones políticas del autor.

Las tesis de Lukács sobre la mediación de la conciencia colectiva en la relación entre formas literarias y situaciones sociales en las que emergen son retomadas por el sociólogo Lucien Goldmann (1955) quien considera que el verdadero sujeto de la obra no es el autor individual sino el grupo social al que este pertenece (familia, profesión, nación, clase). La visión del mundo del grupo constituye la mediación entre la infraestructura económica y social y las obras: «una visión del mundo es, precisamente, ese conjunto de aspiraciones, sentimientos e ideas que reúne a los miembros de un grupo (a menudo, de una clase social) y que los opone a otros» (Goldmann, 1955:26). Se trata de una visión que se forma «de modo más o menos consciente y coherente» a partir de una «situación económica y social en la que se generan actividades por esta comunidad, real o virtual, constituida por la clase social» (27). Goldmann encuentra una homología estructural entre las tragedias de Racine o los *Pensamientos* de Pascal y la visión «trágica» del mundo de los jansenistas que es una expresión de la conciencia colectiva de la nobleza de toga. De hecho, en el momento de pasaje de la monarquía moderada a la monarquía absoluta emerge el primer jansenismo entre los funcionarios (en especial, abogados) que dependían del Estado y que, por ello, no podían ejercer una oposición activa, si bien tomaban su distancia.

Su visión trágica es una ideología —o más bien, una «visión total» que engloba ideología, afectividad y comportamiento— que afirma «la imposibilidad radical de llevar adelante una vida que valga la pena en el mundo» (117). Goldmann considera a la literatura como a las artes, la filosofía y, en gran medida, a la práctica religiosa, como «lenguajes» —«medios de los que dispone el hombre para comunicarse con otros»— cuya especificidad reside en estar reservados a la expresión de contenidos particulares, a saber, las «visiones del mundo» que son «*extrapolaciones conceptuales* de la más *extrema coherencia* de las tendencias reales, afectivas, intelectuales e incluso impulsoras de los miembros de un grupo. Es un conjunto *coherente* de problemas y de respuestas que se expresa, en el plano literario, a través de la creación de un universo concreto de seres y de cosas con la ayuda de palabras» (347–349).[6] Es por esto que, de acuerdo con Goldmann, el hecho estético se define del siguiente modo:

> El hecho estético supone dos niveles de necesaria correspondencia:
> (1) la correspondencia entre la visión del mundo como realidad experimentada y entre el universo creado por el escritor;
> (2) la correspondencia entre este universo y el género literario, el estilo, la sintaxis, las imágenes, en definitiva, los medios propiamente literarios empleados por el escritor para expresarse.

La «coherencia» de la extrapolación es la que, según su perspectiva, confiere valor a las obras literarias en comparación con otros escritos: «todas las obras literarias valiosas son coherentes y expresan una visión del mundo» (349). Esta capacidad de extrapolación que considera la base de su representatividad está reservada a algunos individuos singulares.

Los teóricos de la Escuela de Frankfurt también se enfrentaron a los planteos sobre el reflejo. En *Notas sobre literatura*, Theodor Adorno (1958) desliza que el arte más hermético puede leerse como una reacción contra la «lengua envilecida por el comercio». Su insistencia en la ambigüedad de los textos literarios, en su polisemia, muestra también su resistencia a la reducción ideológica.

6. Salvo indicación contraria, es el autor quien subraya.

Contra la mistificación de la cultura de masas que alienaría la conciencia de clase obrera, los fundadores de los Estudios Culturales desarrollaron una reflexión sobre las relaciones entre cultura y sociedad que tiene en cuenta la mediación de las condiciones de producción y de recepción. Si con la noción de «atención oblicua» Richard Hoggart (1957:296) cuestiona la concepción de una recepción pasiva de los productos de las industrias culturales por las clases populares, Raymond Williams (1961) estudia los efectos de la revolución industrial sobre la literatura y pone en marcha un programa de sociología histórica de las instituciones de la vida literaria (Williams, 1977, 1981). Mientras que para Goldmann la mediación entre la obra y la infraestructura económica y social la ejerce la visión del mundo, para Williams son las condiciones sociales de producción las que juegan ese rol. No obstante, Williams ha desestimado la distinción entre la literatura y otras formas de escritura.

El concepto de «producción» busca desplazar la ideología romántica de la creación. Para Pierre Macherey la obra es el «producto de un *trabajo*» y el escritor un «obrero de su texto» que «no fabrica los materiales con los que trabaja» (1971:53–54). Concibe la obra como un «espejo roto» que no refleja de modo perfecto la realidad. Al mismo tiempo, como su maestro, el filósofo marxista Louis Althusser, rechaza un enfoque puramente materialista de las condiciones de producción: Althusser abogó por la elaboración de una reflexión científica sobre los «procesos que producen "el efecto estético" de una obra de arte» como lo explica en el número de abril de 1966 de la revista intelectual comunista *La Nouvelle Critique* (Matonti, 2005:174).

Claude Prévost introduce consideraciones que logran ir más allá de la teoría del reflejo identificada con Lukács y focalizada sobre el contenido de las obras en detrimento de la forma (Matonti, 2005:172–175). Además cuestiona la noción de «hecho artístico» invitando a la crítica a recentrarse sobre el análisis del lenguaje (su trabajo pone el acento en la función «desmitificadora» de la literatura y del lenguaje literario). En el número de abril de 1967 de *La Nouvelle Critique*, dedicado a una actualización teórica (Matonti, 2005), publica el artículo «Marx y los mitos» en el que critica la interpretación de Roger Garaudy de la *Introducción general a la crítica de la economía política/1857*, texto en el que Marx interroga la perennidad de la emoción estética y el «encanto persistente» de las obras de arte más allá de sus condiciones de

producción. Según Garaudy, Marx habría introducido también la idea de una «autonomía relativa» de la obra que iría más allá de la noción de reflejo. Prévost encuentra en esta interpretación una forma de idealismo.

En *Para leer el capital*, Althusser y sus discípulos, Étienne Balibar, Roger Establet, Pierre Macherey y Jacques Rancière rechazan las nociones de causalidad supuestas en los análisis marxistas. Por un lado, la causalidad mecánica presupuesta por la teoría del reflejo y por el otro, la causalidad expresiva implicada en el concepto de «visión del mundo» que promueven lecturas de los textos como modelos alegóricos de la sociedad en su conjunto (por ejemplo, en Lukács); el concepto de mediación que asocian a la causalidad expresiva es problemático ya que establece relaciones entre diferentes niveles (superestructura e infraestructura, texto y sociedad). Luego, proponen reemplazar estos dos tipos de causalidad por la idea de una «causalidad estructural» que refiere a la presencia de la estructura, su inmanencia, en sus propios efectos al modo del concepto de *Darstellung* en la teoría del valor. El concepto de «aparatos ideológicos del Estado» propuesto por Althusser (1970) permite teorizar sobre la autonomía relativa de la superestructura respecto de la infraestructura que la determina y sobre el efecto que puede tener sobre esta última, a saber, la «reproducción» que ilustra a través del rol de la escuela.

En *The Political Unconscious*, el crítico marxista estadounidense Fredric Jameson (1981) demuestra que, en el dominio literario, estos dos tipos de causalidad cuestionadas por Althusser conservan una validez local: el reemplazo del modelo dominante de la novela en tres volúmenes por un formato de volumen único más barato tras la crisis que atravesó la edición a fines del siglo XIX (causa externa), ¿no modificó la propia forma del relato novelesco? Y si la causalidad expresiva o alegórica funciona a cierto nivel es porque los grandes relatos o las concepciones predominantes de la historia se inscriben, con frecuencia, en los propios textos. Estos son, según Jameson, nuestro principal intermediario hacia una historicidad de otro modo inaccesible que funciona como una causa ausente (así es como Althusser interpreta el inmanentismo de Spinoza: los efectos son inherentes a la estructura o a Dios). En ese sentido, constituyen fuentes para aprehender nuestro «inconsciente político» que debe ser el objeto del trabajo de interpretación. Para Jameson la principal contribución de Althusser reside en la autonomía

relativa que reconoce a las diferentes esferas sociales contra la causalidad expresiva que tiende a reducirlas unas a otras a través de conceptos de homología estructural (por ejemplo, en Goldmann, entre la situación de clase, la visión del mundo y las formas artísticas o entre la novela como forma y la vida cotidiana de la sociedad individualista nacida de la economía de mercado) o de mediaciones (la institución familiar como mediación entre la experiencia del niño y la estructura de clase en la biografía que Sartre consagra a Flaubert). Pero como lo subraya Jameson, la noción misma de autonomía relativa no puede desentenderse de una reflexión sobre las formas de mediación entre las diferentes esferas.

El concepto de autonomía en la teoría de los campos

Pierre Bourdieu elaboró una teoría sobre la autonomía relativa de las esferas de actividad a partir del concepto de campo. Si bien toma prestada la noción de autonomía las formulaciones marxistas, le da un sentido diferente al articularla con la concepción weberiana de la diferenciación de los espacios sociales como consecuencia de la emergencia de un cuerpo de especialistas y con el análisis durkheimiano de la división del trabajo. También se inspiró en el programa expuesto por Levin L. Schücking en *The Sociology of Literary Texts* (1931) donde se trata el rol de las autoridades específicas del mundo de las letras. Cabe destacar que ninguno de estos autores emplea el concepto de autonomía que, por un lado, parece incompatible con la concepción funcionalista de la solidaridad orgánica que sostiene la división social del trabajo según Durkheim y que, por el otro, parece conciliable con la diferenciación weberiana de dominios dotados de referencias y reglas propias que Talcott Parsons (1939) y más tarde Niklas Luhmann (1991) desarrollaron desde un enfoque sistémico funcionalista. En los trabajos de Weber el concepto de autonomía (*Eigengesetzlichkeit*) sirve para caracterizar las esferas de valor (*Wertsphären*) u «órdenes de vida» (*Lebensordnungen*), a saber, religioso, económico, político, estético, erótico e intelectual.[7] Según Guenther Roth,

7. Ver su texto «Consideración intermedia (*Zwischenbetrachtung*)», publicado en 1915 y retomado en su estudio de la sociología de las religiones (*Sociología de la religión*).

este concepto remite a una lógica intrínseca: se trata de una «autonomía» proveniente del proceso de diferenciación de estas esferas (cuyos valores pueden entrar en conflicto) y de las instituciones (1992:457).[8] La reflexión de Ernst Cassirer (otra fuente de la teoría de los campos) sobre las formas simbólicas (lenguaje, ciencia, religión, mitos, artes) postula una autonomía tal que las vuelve irreductibles a la lógica. Por ejemplo, considera al «sistema conceptual» (*Begriffswelt*) de la física como un «mundo enteramente cerrado sobre sí» (Cassirer, 1972:26).

La reflexión de Bourdieu sobre la autonomía surge de una pregunta metodológica: ¿se pueden autonomizar los dominios culturales como objetos de estudio? Para Bourdieu una operación de este tipo solo es posible si se estudia el proceso histórico de autonomización de estos espacios: «Desde luego este enfoque solo puede plantearse en la medida en que el objeto al que se aplica, es decir, el campo intelectual (y, por ende, el campo cultural) cuenta con una autonomía relativa que autoriza la *autonomización metodológica* del método estructural *tratando* al campo intelectual *como* un sistema regido por leyes propias», escribe en «Campo intelectual y proyecto creador», su primer artículo sobre el tema (Bourdieu, 1966:866). Si la estructura del campo varía «según las sociedades o las épocas», «en verdad, ciertas relaciones sociales fundamentales se establecen en cuanto existe una sociedad intelectual dotada de una autonomía relativa respecto de los poderes político, económico y religioso»: relaciones entre los creadores y el público y con las «instancias de legitimación» (Bourdieu, 1966:892). Con el tiempo, Bourdieu renegará de este artículo ya que lo considera demasiado interaccionista, mientras adopta un enfoque topológico más objetivo. No obstante, hay que reconocer que en esta formulación temprana hay elementos incipientes de la teoría del campo: «autonomía relativa» traducida como «efecto de refracción» que la estructura del campo ejerce sobre las determinaciones externas, instancias específicas de legitimación y de transmisión (todavía no habla de «reproducción»). El efecto de refracción se manifiesta, por ejemplo, en la «relación que un intelectual tiene con su clase social de origen o de pertenencia (...) mediada por la posición que ocupa en el campo intelectual (...). De este modo, los determinismos se convierten en determinaciones

8. Ver la entrada «valor–esferas» en Swedberg y Agevall (2016).

intelectuales específicas que se reinterpretan según la lógica específica del campo intelectual y del proyecto creador» que «reconvierte el valor y el sentido de los acontecimientos económicos y sociales transformándolos en objetos de reflexión» (Bourdieu, 1966:903–904). Mientras que para Goldmann el verdadero sujeto de la obra es el grupo de pertenencia social, para Bourdieu es el campo (Bourdieu, 1980:212; 2001).

Como lo explica en su artículo de 1971 sobre «el mercado de bienes simbólicos», se requieren tres condiciones para que se forme un campo: la emergencia de un grupo de especialistas de la actividad en cuestión; la existencia de instancias de consagración específicas y la formación de un mercado. Bourdieu analiza cómo estas actividades literarias y artísticas se autonomizaron del clientelismo y del mecenazgo gracias al mercado que, sin embargo, introdujo una constricción nueva, propia de la lógica mercantil. Es por esto que encuentra el principio de autonomía tanto en el rechazo a la lógica del mercado como a todo criterio extraliterario (ideológico, moral) de valoración de las obras. El primado de criterios estéticos sobre cualquier otro significa también que solo es reconocido como válido el juicio de pares por oposición a la sanción del público traducida en cifras de venta. En sus clases sobre Manet dictadas en el Collège de France, Bourdieu (2013) muestra el rol del mercado en la conquista de la autonomía respecto del Estado que garantizaba el monopolio de la Academia de Bellas Artes en la formación de los artistas y en el acceso de las obras al espacio público seleccionando aquellas que serían exhibidas en el Salón de París. No obstante, el proceso de autonomía siempre debe considerarse en relación con las constricciones que se ejercen en una configuración dada: de hecho, así como el mercado permitió a estas actividades autonomizarse del Estado, es el Estado el que asegura hoy cierta autonomía frente al mercado (Sapiro, 2003a). El campo científico, uno de los más autónomos dado que los pares son su principal público, puede también estar sometido a coerciones políticas, religiosas y/o económicas según las coyunturas (Bourdieu, 2001).

Más allá del estudio del proceso de autonomización frente a los poderes políticos, económicos y religiosos que determinan las condiciones de producción y de recepción, la autonomía, siempre relativa, significa que el campo ejerce un efecto de refracción variable sobre las coerciones externas —económicas o políticas— que nunca dejan de pesar. Como vimos, es a

través de la posición que los creadores ocupan en el campo que se ejerce el efecto de refracción sobre los determinismos sociales manifiestos bajo la forma de disposiciones según la teoría del habitus. Así, contrariamente a lo que con frecuencia se da como supuesto en los comentarios sobre la teoría del campo, la relación entre habitus y campo no tiene nada de mecánico: las disposiciones orientan las decisiones que toman los productores culturales en relación con su propia historia y en un «espacio de posibles» estructurado que constituye el campo. Estas decisiones y la socialización en el campo conllevan una «transubstanciación» de las disposiciones ético–políticas, a veces irreconocibles vía su puesta en forma literaria, artística o teórica, como lo ha mostrado Bourdieu en el caso de Heidegger (1988).

Por último, Bourdieu (1979) ha examinado las condiciones sociales del juicio estético definido por Kant como subjetivo, despojado de conceptos y desinteresado. Esta visión del juicio estético como puro y autónomo descuida sus condiciones «impuras» de producción, a saber: las condiciones sociales y el efecto de distinción que produce reafirmando la superioridad de las clases mejor dotadas de capital cultural. Además, los usos de las producciones culturales y científicas están lejos de limitarse a las apropiaciones desinteresadas y fundadas sobre un juicio autónomo respecto de asuntos sociopolíticos o económicos.

Posibles nexos entre estas definiciones

Si bien estos enfoques y usos del concepto de autonomía son, en parte, incompatibles, es posible intentar una articulación. Las teorías sociológicas, se trate de la sociología de las profesiones o de la teoría de los campos, parten de la emergencia de cuerpos de especialistas habilitados para emitir juicios competentes en ciertos dominios. Convergen en señalar que la autoridad social que estos adquieren es condición de la autonomía de su actividad y de su diferencia con los profanos. La teoría marxista aborda las producciones culturales en sus relaciones con el mundo social, ya sea como reflejo, como expresión de una visión del mundo o como ideología y Bourdieu introduce la mediación del campo para pensar estas relaciones.

El juicio de los especialistas: condiciones sociales para su autonomía

A partir del supuesto de que la autonomía de los juicios de los especialistas está garantizada por el Estado, la sociología de las profesiones se ha enfocado en la organización interna de las actividades especializadas como el control sobre el ingreso de nuevos integrantes, la socialización a través de la formación, la deontología, la disciplina interna (ver, por ejemplo, Goode, 1957; Abbott, 1988; Freidson, 2001). Por otro lado, la teoría de los campos se ha centrado sobre la autonomía, garantizada por el juicio de pares sobre las obras, frente a las constricciones ideológicas y económicas (Bourdieu, 1992; Sapiro, 2003a). No obstante, estos enfoques coinciden en fundar el principio de autonomía sobre una ética del desinterés y de la responsabilidad cuyas condiciones se trata de asegurar.

La ventaja de la teoría de los campos es que permite dar cuenta de la heterogeneidad de los grupos profesionales. Esta heterogeneidad, largamente constatada por la sociología de las profesiones (Smith, 1958; ver la síntesis de Champy, 2012:95–142), ya se trate del reclutamiento, de las condiciones de ejercicio de la práctica o de las formas de especialización, no ha sido teorizada en cuanto tal, salvo en este último punto mencionado (Abbott, 1988:100–106 y 126; para un análisis de la especialización articulada con la teoría de los campos, ver Pinell, 2005). Asimismo, como apuntaron Rue Bucher y Anselm Strauss en su artículo de 1961, el enfoque estructural–funcionalista, al poner el énfasis en los principios de cohesión, descuidó los conflictos internos de las profesiones que tampoco habían sido tenidos en cuenta por el enfoque en términos de «mundos» (Becker, 1980) que puso el acento sobre la división del trabajo y la cooperación.

Ahora bien, la teoría de los campos se propone identificar, de manera relacional, los principios de oposición estructural que regulan la actividad y la competencia específica, en particular, entre los más establecidos que monopolizan la definición de la actividad (los «dominantes») y los nuevos integrantes u otros grupos que interrogan esa definición desde posiciones dominadas (Bourdieu, 1992, 1994). La autonomía relativa es aquí un precepto metodológico que exige atender a lo que está en juego en las luchas internas más o menos abiertas respecto de estas oposiciones estructurales que retraducen o «refractan» factores económicos o políticos exteriores: el

grado de mediación indica el grado de autonomía. Por ejemplo, la autonomía se restringe en el caso de regímenes autoritarios o en situaciones de crisis en las que las escisiones internas están determinadas por la relación con el poder (Sapiro, 1999; Dragomir, 2007; Leperlier, 2018).

Estas cuestiones también se refractan de manera específica en los sub–campos que forman las especialidades, las disciplinas o los géneros (literarios, musicales, etc.). En la sociología de las profesiones la noción de «segmento» fue propuesta por Bucher y Strauss (1961) para dar cuenta de estas subdivisiones y de las tensiones que ocasionan, incluidas las escisiones metodológicas. Tensiones y luchas que pueden ocasionar un cambio (por ejemplo, en los métodos o en la deontología). Sin embargo, el concepto de campo sistematiza el enfoque relacional que sustenta la competencia entre o dentro de segmentos por la acumulación de capital simbólico específico (o la construcción de reputaciones) permitiendo tomar en cuenta actividades menos organizadas como los campos de producción cultural. Frente a la noción estática y funcionalista de segmento, la de sub–campo tiene la ventaja de dar cuenta de las repercusiones de las oposiciones estructurantes del campo de forma específica y dinámica.

Los «cuerpos» profesionales (Bourdieu, 1985a) enmascaran estas divisiones internas en función de unificar la profesión en vistas de la defensa de sus intereses frente al exterior (Smith, 1958). Sobre la base del libro *The King's Two Bodies* de Ernst Kantorowicz, Bourdieu evoca a los canonistas medievales (teólogos de la ley de la Iglesia) a propósito del concepto *corporatio* traducido también como *universitas*. En esa línea, se entiende por «cuerpo» o «corporación» una entidad establecida que sobrevive a sus miembros tanto en el plano jurídico como simbólico (Kantorowicz, 1957:200 y ss.). Se trata de un grupo social ligado por una actividad común que engendra, en mayor o menor medida, solidaridad de intereses alrededor de derechos o de privilegios obtenidos o reivindicados por el grupo en tanto entidad: el mayor o menor éxito en colocar la defensa de esos intereses en pos del bien de la sociedad en su conjunto —y, por lo tanto, en universalizar esos intereses particulares— los protege o los expone a las acusaciones de «corporativismo», es decir, de replegarse sobre sus intereses particulares en detrimento del interés general o de las causas universales. Según Bourdieu «hay cuerpo cuando un conjunto de individuos relativamente homogéneo desde el punto

de vista de los principios de diferenciación dominantes en el universo social considerado está unido por una solidaridad fundada alrededor del mismo capital simbólico» (1999a:11).

Cuando alguna instancia alcanza un alto grado de monopolio en un campo, al punto de insuflarle un «espíritu de cuerpo», se hablará de «cuerpo» en lugar de «campo»: el reclutamiento por concurso, *numerus clausus*, etc., es una modalidad de control de acceso al campo susceptible de conducir a su transformación en cuerpo, como en el caso de los filósofos durante la Tercera República (Fabiani, 1988). Mientras que las profesiones organizadas son las que más obedecen a esta lógica de cuerpo, en las menos organizadas las lógicas de campo se visibilizan a través de las luchas internas (Sapiro, 2003b). Los «efectos de campo» que producen oponen resistencias a los intentos de unificar la profesión como un cuerpo, tal como se ha demostrado a partir del caso de los escritores (Sapiro, 2003c; Sapiro y Gobille, 2006).

Varios enfoques sociológicos también constataron la separación entre especialistas y profanos; algunos la consideraron legítima (perspectivas weberiana y mertoniana); otros, la criticaron (perspectiva marxista, estudios culturales). La noción de desinterés se ha usado con frecuencia para justificar esta separación (Parsons, 1939) mientras que la de responsabilidad ha definido la relación entre especialistas y profanos (Johnson, 1970:57). Estas nociones también circularon entre las profesiones intelectuales que construyeron su autonomía por referencia y en competencia entre sí (Sapiro, 2017; sobre la ética del desinterés profesada por los juristas del siglo XVIII, ver Karpik, 1991:89–91, 158).

Más allá de la dimensión técnica o experta concerniente al control de los contenidos[9] —punto de convergencia entre la sociología de las profesiones y la teoría de los campos— así como el espacio de posibles en el que se asientan esos contenidos, la problemática de la autonomía plantea una triple cuestión: la de la relación de la actividad respecto de las coerciones externas; las de las condiciones organizacionales que la garantizan; la de la deontología o ética del desinterés en la práctica profesional.

9. A esto habría que agregarle el margen de interpretación y de jerarquización de los fines de los profesionales, tal como lo ha sugerido Florent Champy que plantea también la cuestión de saber si se trata de una autonomía de reflexión o de decisión (Champy, 2012:191–230).

Los puntos de divergencia se observan respecto del tratamiento de las coerciones externas. La sociología de las profesiones, reproduciendo la ideología profesional, pasó por alto durante mucho tiempo la sujeción al Estado y a los intereses de las clases dominantes, contrapartida de la autonomía reglamentaria. No obstante, los trabajos de Freidson, Larson y muchos otros, en gran medida subsanaron ese problema al analizar la autonomía como una reivindicación de los profesionales y no como una esencia de su actividad.

Según Terence Johnson (1970:41–43) la especialización crea un sistema de interdependencia que ofrece «potencialidades para la autonomía» mediante la «estructura de incertidumbre» o de «indeterminación» en las relaciones entre productores y consumidores. Incertidumbre que las instituciones reducen y que, de acuerdo con las relaciones de fuerza, se resolverá en favor del productor o del consumidor. El modelo de análisis que propone permite tomar en cuenta diferentes formas de relación entre productores y consumidores según estén determinadas por los primeros (profesionalismo), por los segundos (mecenazgo; empresas que prácticamente monopolizan ciertos servicios) o por un tercero (el Estado o emprendedores). La autonomía de los productores es elevada en el primer caso, débil en el segundo, negociada en el tercero. Según Johnson, estas tres formas de relación implican diferentes niveles de indeterminación entre la oferta y la demanda y, por lo tanto, de la incertidumbre (1970:41–43).

Las condiciones organizacionales que garantizan la autonomía técnica han sido exhaustivamente estudiadas por la sociología de las profesiones, en particular el rol de las asociaciones (Millerson, 1964). No obstante, el supuesto vínculo, aunque técnico, entre cuerpos profesionales y autonomía fue puesto en cuestión por las investigaciones empíricas sobre regímenes autoritarios, tales como la de Konrad Jarausch (1990) sobre ingenieros y docentes durante el nazismo o como las que se ocupan del rol de asociaciones de escritores (Garrard y Garrard, 1990; Dragomir, 2007; Sapiro, 2003a). Desde luego, aun cuando los profesionales pudieron negociar u obtener el mantenimiento de un estatuto particular bajo estos regímenes, la autonomía técnica está restringida de hecho por la censura. Los conceptos de autonomía y de heteronomía, tal como los definió Bourdieu, ofrecen un marco heurístico para abordar estas relaciones más o menos ambiguas entre las organizaciones profesionales y los poderes político, religioso y económico.

Lo mismo ocurre con las instancias de consagración, no tomadas en cuenta por la sociología de las profesiones y más estudiadas por la teoría de los campos y cuyo rol en el mantenimiento de la autonomía también puede ser ambiguo como lo mostré en los casos de la Academia francesa y la academia Goncourt durante el régimen de Vichy: paradójicamente es una organización clandestina puesta en marcha por el Partico Comunista (el Comité nacional de escritores) la que ha defendido los principios de la autonomía literaria en esa coyuntura de crisis (Sapiro, 1999). Como lo subrayó Alain Viala (1990), las instituciones de la vida literaria juegan un rol fundamental entre el campo y los poderes: su funcionamiento y su rol deben ser objeto de estudios empíricos concretos a los efectos de determinar el tipo de autonomía (o de heteronomía) que garantizan.

Respecto de las cuestiones éticas, es metodológicamente necesario distinguir entre los discursos sobre la autonomía y las prácticas concretas que, en verdad, pueden contradecirlos. Esto lo ha considerado tanto la sociología de las profesiones (desde la que se han constatado prácticas que han antepuesto los intereses de los profesionales a los de sus clientes violando el código de ética profesional [Freidson, 1970:360–363]) como la teoría de los campos: por ejemplo, durante la ocupación alemana *La Nouvelle Revue Française*, relanzada por iniciativa del embajador alemán Otto Abetz, sostenía un discurso sobre la autonomía del arte que debía mantenerse bajo cualquier circunstancia cuando, al mismo tiempo, eran excluidos antiguos colaboradores de la revista por razones que no tenían nada que ver con el arte tales como sus orígenes religiosos (judíos) o sus opiniones políticas (comunistas y antinazis) (Sapiro, 1999:402–408).

La autonomía relativa de las obras

Algunos usos marxistas del concepto de autonomía ponen el acento en la autonomía relativa de las obras respecto de las condiciones sociales en las que fueron producidas. Esta idea se aproxima a la de autonomía técnica y, como esta, plantea la cuestión de las condiciones que la vuelven posible.

Como ya se ha señalado, los enfoques centrados sobre las obras no han examinado la mediación que ejercen sus condiciones de producción y de

circulación. Esta mediación ha sido desarrollada en otra tradición marxista: la que va de Gramsci a los fundadores de los estudios culturales y, en particular, Raymond Williams (1981) que, si bien no ha empleado el término autonomía en este sentido, no obstante ha desarrollado un programa de investigación sobre las instituciones de la vida literaria (editores, revistas, academias, círculos) que abarcó estos aspectos y se ha referido a Bourdieu. Agreguemos que la tesis de Goldmann sobre la visión del mundo jansenista de la nobleza de toga en el caso de Racine no es para nada incompatible con la teoría de los campos. Todavía no se puede hablar de campo literario autónomo en el siglo XVII por más que, como lo ha observado Viala (1985), surgió entonces un grupo de especialistas y una instancia de consagración, la Academia Francesa (ver también Saint–Jacques y Viala, 1994): el clientelismo aún prevalecía y, en gran medida, condicionaba la producción de obras en ausencia de un mercado de bienes simbólicos que emergerá el siglo siguiente. Por otra parte, Bourdieu le cuestiona a Sartre haber omitido la mediación del campo en su magistral biografía de Flaubert, *El idiota de la familia* (1971–1972), en la que lee la obra en relación con la historia familiar y de clase sin abordar las condiciones de producción literaria en una época donde, como lo mostrará en *Las reglas del arte* (1992), se formó un polo de producción restringida que defiende los principios de autonomía de criterio de pares y especialistas frente a la lógica de mercantil prevaleciente en el polo de gran producción del mercado del libro, en expansión.

Propuestas para un uso heurístico del concepto de autonomía

Se distinguen tres niveles de autonomía, en más de una ocasión imbricados, a saber: condiciones de producción, prácticas, recepción y usos.

Grado de autonomía de las condiciones de producción

Volvamos a las tres formas de relación entre productores y consumidores distinguidas por Johnson. Como hemos visto, la autonomía de los productores es elevada cuando estos están en una posición que les permite determinar

las relaciones con los consumidores: es el modelo de las profesiones liberales tal como se desarrolló en Estados Unidos antes de circular en todo el mundo. Los profesionales tienen un alto grado de autonomía técnica garantizado por los cuerpos profesionales (órdenes o asociaciones dotadas de poderes) pero esta autonomía conferida por el Estado depende del régimen (en regímenes autoritarios los cuerpos profesionales son calibrados y controlados) y nunca es completa (como observó Freidson [2001], la formación que habilita este ejercicio profesional es conferida por instituciones cuyos diplomas son acreditados por el Estado y no por estos cuerpos profesionales).

Además hay que interrogar el precio de esta autonomía técnica en términos de los servicios prestados a las autoridades políticas, como lo plantean Merton y Bourdieu en su investigación sobre la autonomía y su vínculo con la ideología dominante y la demanda estatal. Las profesiones organizadas pueden ser concebidas como campos fuertemente centralizados alrededor de instancias profesionales que, según una lógica de «cuerpo», controlan el acceso y las reglas de juego y tienen el poder de sancionar a los «heréticos» que se apartan de la ortodoxia. Este control destinado a garantizar, en principio, los intereses de los clientes, podría desviarse en beneficio de los intereses del poder (como en el caso de los médicos higienistas del siglo XVIII), las grandes empresas (abogados, ingenieros o científicos que ponen su autonomía técnica al servicio de intereses financieros —sobre los economistas que trabajan para los bancos, ver Lebaron, 2000—), de las clases o ciertos grupos étnicos o religiosos dominantes. El *numerus clausus* impuesto a los médicos y abogados judíos en Europa del Este en el período de entreguerras o el plazo de diez años impuesto a los médicos extranjeros en Francia en los años 1930 para ser autorizados a ejercer tenía por objetivo limitar la competencia con los profesionales que pertenecen al grupo étnico o nacional dominante. Lo mismo sucede con la exclusión de las mujeres de estas profesiones (Rennes, 2007). Estas prácticas revelan formas de heteronomía de los profesionales respecto de diferentes componentes del campo del poder cuando están en posición de regular relaciones con los clientes. Las instancias profesionales constituyen un lugar de observación de las negociaciones con estos diferentes componentes y, por lo tanto, de traducciones de esas formas de heteronomía en reglas y prácticas profesionales. No obstante, la oposición entre autonomía y heteronomía es, junto a la planteada entre

dominantes y dominados, un principio de estructuración de los campos y una dimensión para analizar las prácticas.

Cuando los clientes de los servicios o productos son principalmente mecenas (tal como sucedió con el arte durante el Antiguo Régimen en Francia) o cuando grandes empresas prácticamente monopolizan la demanda (como en el caso de las consultorías en determinados sectores [Henry, 1992, 2012]), la autonomía de los profesionales es débil porque su producción depende fuertemente de la demanda.

Aun cuando Johnson no los examine, la configuración en la que la autonomía de los productores es negociada con un tercero (el Estado o emprendedores) se ajusta muy bien a lo que acontece con los mercados del arte que atienden, por un lado, a los subsidios estatales y, por el otro, a un importante número de intermediarios (editores, agentes literarios, galeristas, compañías de producción de films y de música). En los Estados autoritarios como en los regímenes comunistas o fascistas la autonomía de los productores culturales es débil aun cuando estén muy profesionalizados; las organizaciones profesionales funcionan, como ya se ha mencionado, como instancias de control ideológico. En las economías de mercado la autonomía está debilitada por la dependencia de la lógica de la ganancia que provoca que muchos emprendedores culturales (agentes «dobles» más o menos compelidos a conciliarla con las lógicas específicas de los universos culturales [Bourdieu, 1977]) sometan la producción a la lógica del mercado. Los estudios empíricos sobre las tendencias recientes del mercado editorial en Francia y en el mundo anglo–americano han revelado el peso cada vez mayor de las constricciones de orden económico (Bourdieu, 1999b; Thompson, 2010). De allí la estructura dual identificada por Bourdieu entre un polo de gran producción y un polo de producción restringida que caracteriza a todos los mercados de bienes simbólicos. El Estado puede tener un rol correctivo respecto de estas constricciones económicas a través de subsidios para la producción de baja demanda pero valorizada por los especialistas a quienes se confía el trabajo de evaluación; forma de reconocer la autonomía de sus criterios (Sapiro 2003a).

Si bien estas tres configuraciones de las relaciones entre productores y consumidores son útiles para comprender el tipo de autonomía desde el punto de vista de las condiciones de producción, no obstante resultan

insuficientes para explicarla: es necesario inscribirlas en una configuración sociopolítica y económica más amplia que tome en cuenta el tipo de régimen y de control ideológico de las prácticas, lo que nos conduce al segundo nivel.

Autonomía de las prácticas

Si los discursos de los productores sobre la autonomía son útiles para determinar sus demandas según sus condiciones de producción, es necesario confrontarlos con sus prácticas.

Desde la emergencia del mercado de bienes simbólicos en el siglo XVIII ciertos hombres de letras como Karl Philipp Moritz (cuyas marcas pueden rastrarse en la obra de Immanuel Kant) alertaron a los productores culturales (en particular a los artistas) contra la tentación de congratular al público en detrimento de las exigencias propias de su arte y de su ética profesional. Contra la idea postulada por Moses Mendelssohn de que la unidad de las artes reside en sus efectos, a saber, en las emociones que producen las obras como resultado de la armonía y de la simetría, Moritz también la sitúa en la perfección formal que subyace a la belleza ideal pero subraya la ausencia de finalidad que Kant teorizará definiendo la obra como finalidad sin fin (Woodmansee, 1994). De este modo, sobre el éxito importante de ciertas producciones culturales recae la sospecha de haber sido el producto de intentos del productor de seducir a audiencias indiferenciadas, poco familiarizadas con los cánones estéticos, vía estrategias facilitadoras, demagógicas. Salvo cuando se está ante géneros muy codificados como la novela policial o la sentimental, algunos intermediarios (editores, agentes, productores de films)[10] intervienen en la planificación del trabajo de creación para asegurar la rentabilidad económica del proyecto y hacen un esfuerzo de promoción que se analiza en la sección siguiente. La lógica del mercado también puede repercutir sobre las prácticas científicas o profesionales que son susceptibles de servir a intereses económicos, como ya se ha observado: abogados trabajando para grupos industriales e incluso, más allá de las prácticas heterónomas, incluso los que a priori parecieran los productos

10. Sobre el problema de la autonomía en el cine, ver Duval (2016).

científicos más autónomos y abstractos como la economía matematizada puede ser utilizados para fines «impuros» como la justificación de políticas de austeridad (Lebaron, 2000).

En diferentes coyunturas, poderes políticos y/o religiosos buscaron subordinar tanto las ciencias como las artes para convertirlas en instrumentos de propaganda; el realismo socialista es un ejemplo (Robin, 1986; Aron, Matonti y Sapiro, 2002; Matonti, 2002). De todos modos, aun bajo condiciones de interdicción y censura, se han producido prácticas heterodoxas bajo formas codificadas (por ejemplo, la «poesía de contrabando» durante la Ocupación alemana en Francia o las performances de actores polacos durante el régimen comunista), clandestinas (*samizdat*) o el traslado al extranjero (Sapiro, 2003).

Más allá de estas constricciones, los enfoques marxistas han puesto de manifiesto las dimensiones ético–políticas de las producciones culturales a través de las nociones de «visión del mundo», «ideología» y «hegemonía». Como hemos visto, Althusser y sus discípulos adoptan la noción de «ideología» dado que restituye la función de reproducción que ejercen esas producciones frente a la de «visión del mundo» de Goldmann; Raymond Williams se inclina por la noción gramsciana de «hegemonía» (2009). Por su parte, Pierre Bourdieu ha creado el concepto de «poder simbólico» que, articulando la tradición neokantiana con Weber y Marx, subraya las funciones cognitivas estructurantes de los bienes simbólicos. Funciones sociales que, en las relaciones de dominación, son tanto más eficaces cuanto menos advertidas. De hecho, ya sea que reproduzcan la ideología dominante o que la cuestionen mientras avalan visiones del mundo alternativas, las producciones culturales no son jamás «neutras» en la medida en que construyen su significado a partir de sus relaciones con el espacio de las representaciones y de las formas simbólicas existentes en un momento dado, tanto desde el punto de vista de las condiciones de producción como de recepción. Según la teoría de los campos, su grado de autonomía depende del efecto de refracción operado por el trabajo de puesta en forma inscripto en un espacio de posibles históricamente constituido. La reproducción o la renovación de esas formas simbólicas es una apuesta en universos donde la originalidad es el valor más importante; es lo que Lucien Karpik (2007) denomina «la economía de las singularidades».

La cuestión radica en saber si esta autonomía formal, que presenta sus contigüidades con la autonomía técnica pensada desde la sociología de las profesiones, es suficiente para garantizar una autonomía respecto tanto de la ideología dominante como de las funciones sociales asignadas a las obras de arte. Es necesario observar que, aun el trabajo más autónomo de puesta en forma, no impide que una obra transmita esquemas ético–políticos asociados a un grupo o una clase determinados, como lo ha mostrado Bourdieu a partir del caso de Heidegger (1988). Por su parte, Jeffrey Mehlmann (2003) encontró en el sintagma «têtes inhabitées » [cabezas no habitadas] incluido en el poema «Le cimétière marin » [El cementerio marino] de Paul Valéry una reminiscencia a su entrenamiento en craneometría junto al raciólogo Vacher de Lapouge durante el cual había desenterrado y medido seiscientos cráneos en un cementerio abandonado; sin considerar a Valéry racista, Mehlmann mostró cómo la visión del mundo que deja entrever su obra está impregnada de la idea de superioridad del hombre ario.

De este modo, el concepto de autonomía remite al proceso de retraducción de las apuestas extraliterarias según lógicas específicas del campo. En su análisis del realismo socialista, Régine Robin (1986) se vale de las nociones bajtinianas de «monologismo» y «dialogismo» (heterogeneidad de puntos de vista, estilos, etc.) para plantear la cuestión de los límites de la autonomía y de las disposiciones de los productores culturales e intelectuales hacia la heteronomía.

No obstante, contrariamente a lo que con frecuencia se supone, la politización de los productores de bienes simbólicos no es en sí misma contradictoria con la autonomía. Por lo general, las diferentes formas de su compromiso están ligadas a la actividad y a la posición en el campo. El grado de autonomía se establece tomando en cuenta la independencia respecto de demandas externas provenientes de grupos sociales o de las organizaciones políticas (Sapiro, 2009, 2018). De hecho, las vanguardias del siglo xx han soñado con revolucionar el mundo a través de medios estrictamente artísticos (Brun, 2014; Gobille, 2018).

Además, incluso las obras más formales y abstractas pueden servir a objetivos políticos con independencia de las intenciones del autor. Tal fue el caso del arte abstracto, instrumentalizado por la política exterior estadounidense para encarnar su concepción del liberalismo en arte en

contraste con el figurativo realismo socialista (Guilbaut, 2006). Pero esta dimensión concierne más bien a los usos y apropiaciones de las obras; responde también, en parte, a la cuestión planteada por Marx acerca de la autonomía de las obras respecto de sus condiciones de producción, en particular, a través del proceso de canonización.

Antes de pasar a esta última cuestión vale recordar la distinción de Williams entre formas culturales residuales (configuradas en una formación social previa, subsisten en la coyuntura actual pero en los márgenes de la cultura dominante) y emergentes que incluyen manifestaciones alternativas y oposicionales. Estas distinciones (más heurísticas que la simple bipartición propuesta por Mannheim entre ideología y utopía) podrían intersectarse con el examen de la naturaleza más o menos autónoma o heterónoma de las prácticas (autorreferencialidad, inscripción en la historia del campo, capacidad para renovar las formas, autonomía del proyecto respecto de una demanda preformateada, etc.). La noción de forma simbólica permitiría articular los aspectos formales con los esquemas de percepción y evaluación expresados por las obras.

Autonomía de los criterios críticos o técnicos

La autonomía técnica reposa sobre la evaluación de pares tanto para la sociología de las profesiones como para la teoría de los campos. Si bien no puede impedir las apropiaciones y los usos ideológicos de producciones y de servicios, puede oponerles sus propios criterios de evaluación centrados sobre aspectos «técnicos» que requieren un conocimiento especializado, ya se trate de ciencia, de prácticas profesionales o de profesiones artísticas.

La rentabilidad, medida por cifras de venta, en el caso de las obras, y por los usos, en el caso de los servicios, introduce principios heterónomos, propios de la lógica de mercado, que pueden perjudicar la calidad de los productos induciendo a acomodarlos a los gustos del público. Aquí hay que distinguir las tres configuraciones definidas por Johnson. En el caso del profesionalismo, el argumento de la autonomía puede ser desviado beneficiando los intereses de los profesionales frente a los clientes, por lo general, sin elementos ante la autoridad de los especialistas. La dependencia de la

demanda tanto de corporaciones como del Estado se inscribe como un caso de heteronomía estructural. En el caso de la relación entre productores y consumidores mediatizada por los intermediarios[11] se plantea la cuestión de la autonomía en la medida en que estos últimos tienen intereses económicos que pueden incidir en la selección de los productos y de los servicios y sobre los procesos de producción.

Estos intermediarios apelan con frecuencia al argumento que opone la atención supuestamente democrática puesta sobre la preferencia de los consumidores frente al elitismo de los creadores experimentales y sus defensores: un subterfugio retórico desarrollado por las industrias culturales para justificar elecciones orientadas por la búsqueda de ganancias más que por la preocupación de satisfacer una demanda. Esto se comprueba, por ejemplo, al detectar las agresivas estrategias de ocupación del espacio desarrolladas por las cadenas de librerías de grandes grupos editores (pago por un espacio en las vidrieras o cerca de la caja) a los efectos de ganarles la partida a los competidores (Thompson, 2010). La concentración alrededor de estos grandes grupos en las industrias cinematográfica, musical y editorial amenazan las lógicas autónomas de los campos de producción cultural relegándolos a los márgenes del sistema y relativizando los veredictos provenientes de las instancias de consagración específicas (Bourdieu, 1999b; Duval, 2016). Se ha estudiado cómo los premios literarios, acusados de estar orientados a generar atención en los medios, tienen menor impacto sobre las listas de best–sellers en Estados Unidos (país donde el proceso de racionalización de la edición está muy avanzado) que en Francia donde todavía tienen una importante repercusión (Verboord, 2011). Este fenómeno revela las estrategias de ciertos intermediarios para sortear los veredictos provenientes del campo específico y promover la lógica del mercado.

Las interpretaciones, apropiaciones y usos políticos de las producciones culturales y científicas fueron el objeto de numerosas investigaciones. Los productores culturales han debido luchar para conquistar su autonomía frente a la censura y frente a restricciones a la libertad de expresión.[12] Respecto de su recepción, cabe observar que si los productores culturales

11. Sobre esta categoría, ver Lizé, Naudier y Roueff (2011); Jeanpierre y Roueff (2014).

12. Sobre el caso de los escritores en Francia desde comienzos del siglo XIX, ver Sapiro (2011).

pueden tener interés en hacer lugar a la ambigüedad para escapar a sanciones o para llegar a públicos más diversos, las apropiaciones se ven facilitadas cuando los textos se desprenden de su contexto de producción por el desplazamiento en el espacio y en el tiempo (Bourdieu, 2002). Es paradigmático el ejemplo de los usos políticos de las teorías de la justicia en Francia: la integración de John Rawls al canon al canon filosófico supuso, de manera significativa, su despolitización (Hauchecorne, 2019).

Mientras que los procesos de consagración y/o de construcción de una reputación fueron bastante estudiados, el de canonización que le otorga a las obras el estatuto de clásicas a través del cual pueden sobrevivir más allá del tiempo de su producción, fue menos abordado. Se cuentan, entre otros, los estudios pioneros de Víktor Shklovski sobre la estratificación de los sistemas literarios en elementos canónicos y no canónicos, luego expandidos por los de Itamar Even–Zohar (1990) en el marco de su teoría de los polisistemas. Debemos a Alain Viala (1993) una reflexión sobre lo que es un clásico. Desde los ochenta, la deconstrucción del canon europeo ha inspirado investigaciones sobre las desiguales condiciones de acceso al reconocimiento (por ejemplo, el trabajo de Claire Ducournau [2017] sobre los escritores francófonos provenientes del África subsahariana).

En varias oportunidades la afirmación de la autonomía como de la profesionalización se ha utilizado como justificación letrada tanto para excluir del canon a productores marginalizados por su origen social, étnico, religioso o nacional como para minimizar sus aportes (Jennifer Milligan [1996] ha estudiado la exclusión del canon literario de las escritoras francesas de entreguerras). Por ejemplo, la autonomía del campo filosófico en la segunda mitad del siglo XVIII se llevó a cabo mediante la invención, por parte de los kantianos, de una nueva forma de escritura de la historia de la filosofía disociada de las doctrinas de la salvación y excluyendo toda la herencia no–occidental (Park, 2014).

En algunas ocasiones, esta misma forma de elitismo distintivo reivindica la ruptura con el público en general en nombre de la autonomía; en dichas oportunidades se hace valer el principio kantiano del desinterés del juicio estético de los detentores de capital cultural contra el utilitarismo o la falta de distancia de quienes estarían desprovistos de ese capital (Sapiro, 2011). Los enfoques marxistas encontraron en esto una expresión de la alienación,

excepto los fundadores de los Estudios Culturales que pusieron en cuestión estas tesis, por un lado, distinguiendo cultura de masas de cultura popular (Williams, 1974) y, por el otro, interrogando la idea de alienación (Hoggart, 1970). Además, la sociología del gusto y de los usos revisa esta dicotomía favoreciendo una reflexión sobre las homologías estructurales (Lizé y Roueff, 2010) y la diversidad de los usos de las producciones culturales. Por ejemplo, Gérard Mauger y Claude Poliak (1998) muestran que la lectura estética es solo una forma de apropiación entre otras, como el entretenimiento y la educación.

Conclusión

Si el concepto de «autonomía» ha sido compuesto desde diferentes tradiciones (algunas incompatibles), una síntesis razonada de esos enfoques resulta fructífera para explorar el funcionamiento de los espacios de producción de bienes simbólicos. También es interesante explorar las zonas en las que estas definiciones friccionan para dar cuenta de determinados problemas tal como lo hace, por ejemplo, Myrtille Picaud (2019) en su estudio de las tensiones entre autonomía profesional y autonomía de un sub–campo en la actividad de la programación musical. En otros estudios se ha examinado cómo la tensión entre reivindicaciones profesionales y aspiraciones a la autonomía respecto del Estado y del mercado se manifiesta de modo particular en el campo literario donde el reconocimiento profesional proviene de los ingresos (Sapiro y Gobille, 2006; Sapiro, 2016).

No hay una relación necesaria entre profesionalización (dependiente de lógicas de cuerpo que pueden ser más o menos contrabalanceados por efectos de campo) y autonomía (Sapiro, 2006). Los ejemplos de ingenieros y profesores del Tercer Reich o el de los productores intelectuales o artísticos de la Unión Soviética, profesionalizados por el Estado que centralizó y nacionalizó la producción para poder controlarla mejor y usarla como propaganda, muestran los beneficios de apartarse de la ideología profesional para estudiar en detalle, concretamente, la organización y sus prácticas, incluidas la exclusión o la restricción que obedecen al sexo o a los orígenes geográficos, nacionales, sociales o étnicos. Lo mismo aplica para las constricciones impuestas por el mercado: la heteronomía puede favorecer la

profesionalización, tal como lo ilustra el caso paradigmático de los *blockbusters* o de los best–sellers.

Además, más allá de las constricciones externas, la autonomía de la razón y de la creación puede ser puesta al servicio de poderes y servir para justificar la dominación, como ha ocurrido con varias profesiones organizadas (médicos, abogados) y expertos insertos en las universidades o «independientes». Por lo tanto, la autonomía de la razón crítica que no responde a una demanda externa debe ser distinguida como una forma específica de ejercicio de la autonomía intelectual susceptible de hacer emerger formas simbólicas alternativas.

Por último, tanto la reflexión sobre las profesiones como sobre los campos plantea no solo la cuestión de las luchas ligadas a la división del trabajo y al reconocimiento social de un área de competencia (proceso de especialización) sino también la de las fronteras geográficas: la autonomía nacional no siempre es sinónimo de autonomía del campo respecto del poder estatal. Es verdad que la autonomía de los campos (como la organización de las profesiones) ha estado asociada a la emergencia de los Estados–nación y a la competencia entre ellos pero, al mismo tiempo, por definición, los desborda dada la lógica de mercado y sus derivas en la producción cultural, dada la lógica de circulación de modelos y saberes según las profesiones reguladas de modo diferencial por los Estados (equivalencias entre títulos), dados los acuerdos internacionales como la convención de Berna sobre el derecho de autor, dadas las intervenciones de organismos internacionales como la UNESCO y de asociaciones profesionales internacionales (Sapiro, 2013). Pascale Casanova (1999) estudió el modo en que los escritores afirmaron su autonomía en una tensión en la que entran la construcción de las identidades nacionales y la importación de modelos extranjeros. Tal como lo demostraron Bourdieu (1985b) y Paul Aron (2005) a propósito de la literatura belga, para consolidar la autonomía de un campo no resultan suficientes las instancias de consagración y difusión nacionales: el polo más autónomo del campo belga busca la consagración parisina.

Referencias

Abbott, Andrew (1988). *The System of Professions. An Essay on the Division of Expert Labor*. The University of Chicago Press.

Adorno, Theodor W. (1958). *Notes sur la littérature.* Flammarion, 2009. Traducción de Sybile Muller.

Althusser, Louis (1970). Idéologie et appareils idéologiques d'État. (Notes pour une recherche). En *Positions (1964–1975)* (pp. 67–125). Les Éditions sociales, 1976.

Althusser, Louis et *al.* (1965). *Lire* Le Capital. Maspéro.

Aron, Paul (2005). La littérature en Belgique francophone de 1930–1960: débats et problèmes autour d'un «sous–champ». En *Intégrité intellectuelle. Mélanges enl'honneur de Joseph Jurt* (pp. 417–428). Universitätsverlag Winter Heidelberg.

Aron, Paul; Frédérique Matonti y Gisèle Sapiro (Dir.) (2002). Le réalisme socialiste en France. *Sociétés & Représentations*, 15.

Becker, Howard (1980). *Les Mondes de l'art*. Flammarion, 1988.

Bloor, David (1976). *Knowledge and social imagery*. University of Chicago Press, 1991.

Bourdieu, Pierre (1966). Champ intellectuel et projet créateur. *Les Temps Modernes*, 246, 865–906.

Bourdieu, Pierre (1971). Le marché des biens symboliques. *L'Année sociologique*, 22(1), 49–126.

Bourdieu, Pierre (1976). Le champ scientifique. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2(2/3), 88–104.

Bourdieu, Pierre (1977). Sur le pouvoir symbolique. *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 32(3), 405–411.

Bourdieu, Pierre (1979). *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Minuit.

Bourdieu, Pierre (1980). *Questions de sociologie*. Minuit, 1984.

Bourdieu, Pierre (1985a). Effet de champ et effet de corps. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 59, 73.

Bourdieu, Pierre (1985b). Existe–t–il une littérature belge? Limites d'un champ et frontières politiques. *Études de lettres*, III, 3–6.

Bourdieu, Pierre (1988). *L'Ontologie politique de Martin Heidegger*. Minuit.

Bourdieu, Pierre (1991). Le champ littéraire. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 89, 4–46.

Bourdieu, Pierre (1992). *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Seuil.

Bourdieu, Pierre (1994). Pour une science des oeuvres. En *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action* (pp. 59–98). Seuil.

Bourdieu, Pierre (1999a). Le fonctionnement du champ intellectuel. *Regards sociologiques*, 17/18, 5–27.

Bourdieu, Pierre (1999b). Une révolution conservatrice dans l'édition. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 126/127, 3–28.

Bourdieu, Pierre (2001). *Science de la science et réflexivité. Cours du Collège de France 2000–2001*. Raisons d'agir.

Bourdieu, Pierre (2002). Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 145, 3–8.

Bourdieu, Pierre (2013). *Manet, une révolution symbolique*. Seuil/Raisons d'agir.

Brun, Éric (2014). *Guy Debord et l'Internationale situationniste. Sociologie d'une avant–garde «totale»*. CNRS Éditions.

Bucher Rue y Anselm Strauss (1961). Professions in Process. *American Journal of Sociology*, 66(4), 325–334.

Callon, Michel y Bruno Latour (1981). Unscrewingthe Big Leviathan: How Actors Macrostructure Reality and How Sociologists Help Them To Do So. En *Advances in Social Theory and Methodology: Towardan Integration of Micro–and Macro–Sociologies* (pp. 277–303). Routledge and Kegan Paul.

Casanova, Pascale (1999). *La République mondiale des letters*. Seuil.

Cassagne, Albert (1906). *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Champ Vallon, 1997.

Cassirer, Ernst (1972). [2001, *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd 1: Die Sprache (1923). En Gesammelte Werke, Bd. 11. Meiner, Hamburg], *La Philosophie des formes symboliques*. T. 1: *Le langage*. Minuit.

Champy, Florent (2012). *La sociologie des professions*. Presses Universitaires de France.

Chapoulie, Jean–Michel (1973). Sur l'analyse sociologique des groupes professionnels. *Revue française de sociologie*, 14(1), 86–114.

Coulangeon, Philippe (1999). Les musiciens de jazz: les chemins de la professionnalisation. *Genèses*, 36, 54–68.

Delporte, Christian (1998). *Les Journalistes en France (1880–1950). Naissance et construction d'une profession*. Seuil.

Dragomir, Lucia (2007). *L'Union des écrivains. Une institution transnationale à l'Est*. Belin.

Ducournau, Claire (2017). *La Fabrique des classiques africains*. Écrivains d'Afrique subsaharienne francophone. CNRS Éditions.

Duval, Julien (2016). *Le Cinéma au XXe siècle. Entre loi du marché et règles de l'art*. CNRS Éditions.

Even–Zohar, Itamar (1990). Polysystem Studies. *Poetics Today*, 11(1).

Fabiani, Jean–Louis (1988). *Les Philosophes de la République*. Minuit.

Fauconnet, Paul (1928). *La Responsabilité. Étude de sociologie*. Alcan.

Freidson, Eliot (1970). *La Profession médicale*. Payot, 1984.

Freidson, Eliot (1986). Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique. *Revue française de sociologie*, 27(3), 431–444.

Freidson, Eliot (2001). *Professionalism, the Third Logic. On the Practice of Knowledge*. The University of Chicago Press.

Garrard, John y Carol Garrard (1990). *Inside the Soviet Writers' union*. The Free Press/Macmilan.

Gobille, Boris (2018). *Le Mai 68 des écrivains. Crise politique et avant–gardes littéraires*. CNRS Éditions.

Goldmann, Lucien (1955). *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les* Pensées *de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Gallimard.

Goldstein, Jan (1984). «Moral contagion»: a professional ideology of medicine and psychiatry in eighteenth–and nineteenth–century France. En *Professions and the French State 1700–1900* (pp. 181–222). University of Pennsylvania Press.

Goode, William (1957). Community Within a Community: The Professions. *American Sociological Review*, 22(2), 194–200.

Guilbaut, Serge (2006). *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*. Hachette.

Hauchecorne, Mathieu (2019). *La Gauche américaine en France. La réception française de John Rawls et des théories de la justice (1971–2010)*. CNRS Éditions.

Henry, Odile (1992). Entre savoir et pouvoir. Les professionnels de l'expertise et du conseil. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 95, 37–54.

Henry, Odile (2012). *Les Guérisseurs de l'économie. Socio-genèse du métier de consultant (1900–1944)*. CNRS Éditions.

Hoggart, Richard (1957). *La Culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*. Minuit, 1970. Traducción de Jean–Claude Passeron.

Jameson, Frederic (1981). *L'Inconscient politique. Le récit comme acte socialement symbolique*. Questions théoriques, 2012. Traducción de Nicolas Vieillecazes.

Jarausch, Konrad (1990). *The Unfree Professions. German Lawyers,Teachers and Engineers, 1900–1950*. Oxford University Press.

Johnson, Terence J. (1970). *Professions and Power*. Macmillan, 1972.

Kantorowicz, Ernst (1957). *Les Deux Corps du roi*. Gallimard, 1989. Traducción de Jean–Philippe Genet y Nicole Gene.

Karpik, Lucien (1995). *Les Avocats. Entre l'État, le public et le marché. XIIIe–XXe siècle*. Gallimard.

Karpik, Lucien (2007). *L'Économie des singularités*. Gallimard.

Laurent, Jeanpierre y Olivier Roueff (Dir.) (2014). *La Culture et ses intermédiaires. Dans les arts, le numérique et les industries créatives*. Archives contemporaines.

Lebaron, Frédéric (2000). *La Croyance économique. Les économistes entre science et politique*. Seuil.

Léonard, Jacques (1987). *La Médecine entre savoir et pouvoir*. Aubier–Montaigne.

Leperlier, Tristan (2018). *Algérie, les écrivains dans la décennie noire*. CNRS Éditions.

Lizé, Wenceslas; Delphine Naudier y Olivier Roueff (2011). *Intermédiaires du travail artistique. À la frontière de l'art et du commerce*. Ministère de la Culture–DEPS.

Lizé, Wenceslas y Olivier Roueff (2010). La fabrique des goûts. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 181/182, 4–11.

Luhmann, Niklas (1991). *Systèmes sociaux. Esquisse d'une théorie générale*. Presses de l'Université Laval, 2011.

Lukács, Georg (1951). *Balzac et le réalisme français*. La Découverte, 1999. Traducción de Paul Laveau.

Macdonald, Keith (1995). *The Sociology of the Professions*. Sage.

Macherey, Pierre (1971). *Pour une théorie de la production littéraire*. Maspero.

Mannheim, Karl (1929). *Idéologie et Utopie*. Maison des sciences de l'homme, 2006. Traducción de Jean–Luc Evard y Olivier Mannoni.

Martin, Olivier (2005). *Sociologie des sciences*. Armand Colin «128».

Masseau, Didier (1994). *L'Invention de l'intellectuel dans l'Europe du XVIIIe siècle*. Presses Universitaires de France.

Matonti, Frédérique (2002). La colombe et les mouches. Frédéric Joliot–Curie et le pacifisme des savants. *Politix*, 58, 109–140.

Matonti, Frédérique (2005). *Intellectuels communistes. Essai sur l'obéissance politique. La Nouvelle Critique (1967–1980)*. La Découverte.

Mauger, Gérard y Claude Poliak (1998). Les usages sociaux de la lecture. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 123, 3–24.

Mehlman, Jeffrey (2003). Paul Valéry, entre craniométrie et critique. En *L'Écrivain, le savant et le philosophe. La littérature entre philosophie et sciences sociales* (pp. 171–182). Publications de la Sorbonne.

Merton, Robert (1996). *On Social Structure and Science*. The University of Chicago Press.

Millerson, Geoffrey (1964). *The Qualifying Associations*. Routledge, 1998.

Milligan, Jennifer (1996). *The Forgotten Generation. French Women Writers of the Interwar Period*. Berg.

Moulin, Raymonde (1967). *Le Marché de la peinture en France*. Minuit.

Moulin, Raymonde (1983). De l'artisan au professionnel: l'artiste. *Sociologie du travail*, 25(4), 388–403.

Moulin Raymonde (1992). *L'Artiste, l'institution et le marché*. Flammarion, 2009.

Muel–Dreyfus, Francine (1996). *Vichy et l'éternel féminin. Contribution à une sociologie politique de l'ordre des corps*. Seuil, 1998.

Park, Peter (2014). *Africa, Asia, and the History of Philosophy. Racism in the Formation of the Philosophical Canon, 1780–1830*. Suny Press.

Parsons, Talcott (1939). The Professions and Social Structure. *Social Forces*, 17(4), 457–467.

Picaud, Myrtille (2019). Las transformaciones de la programación musical. Analizar conjuntamente autonomía profesional y autonomía de un sub–campo. *Biens symboliques*, (4). https://journals.openedition.org/bssg/330

Pinell, Patrice (2005). Champ médical et processus de spécialisation. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 156/157, 4–36.

Quemin, Alain (1997). *Les Commissaires-priseurs. La mutation d'une profession*. Anthropos.

Rennes, Juliette (2007). *Le Mérite et la Nature. Une controverse républicaine: l'accès des femmes aux professions de prestige 1880–1940*. Fayard.

Robin, Régine (1986). *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*. Payot.

Roth, Guenther (1992). Interpreting and translating Max Weber. *International Sociology*, 7(4), 449–459.

Saint–Jacques, Denis y Alain Viala (1994). À propos du champ littéraire. Histoire, géographie, histoire littéraire. *Annales. Histoire, sciences sociales*, 49(2), 395–406.

Sapiro, Gisèle (1999). *La Guerre des écrivains, 1940–1953*. Fayard.

Sapiro, Gisèle (2003a). The literary field between the state and the market. *Poetics. Journal of Empirical Research on Culture, the Media and the Arts*, 31(5/6), 441–461.

Sapiro Gisèle (2003b). Autonomie esthétique, autonomisation littéraire. En *Travailler avec Bourdieu* (pp. 289–296). Flammarion.

Sapiro, Gisèle (2003c). Entre individualisme et corporatisme: les écrivains dans la première moitié du XXe siècle. En *Corporations et corporatisme en France, XVIIIe–XXe siècles* (pp. 279–314). Belin.

Sapiro, Gisèle (2006). Les professions intellectuelles entre l'État, l'entrepreneuriat et l'industrie. *Le Mouvement social*, 214, 3–18.

Sapiro, Gisèle (2009). Modèles d'intervention politique des intellectuels: le cas français. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 176/177, 8–31.

Sapiro, Gisèle (2011). *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIXe–XXIe siècles)*. Seuil.

Sapiro, Gisèle (2013). Le champ est–il national? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 200, 70–85.

Sapiro, Gisèle (2016). The metamorphosis of modes of consecration in the literary field: Academies, literary prizes, festivals. *Poetics*, 59, 5–19.

Sapiro, Gisèle (2017). Une catégorie éthique de l'entendement lettré: le concept de désintéressement, *Silène*. Web.

Sapiro, Gisèle y Boris Gobille (2006). Propriétaires ou travailleurs intellectuels? Les écrivains français en quête de statut. *Le Mouvement social*, 214, 119–145.

Sarfatti Larson, Magali (1977). *The Rise of Professionalism. A Sociological Analysis*. University of California Press.

Sayre, Robert (2011). *La Sociologie de la littérature. Histoire, problématique, synthèse critique*. L'Harmattan.

Schücking, Levin (1931). *The Sociology of Literary Taste*. Routledge/Kegan Paul, 1966. Traducción de Brian Battershaw.

Siegriest, Hannes (2004). The Professions in nineteenth-century Europe. En *The European Way*. Berghahn Books.

Smith, Harvey (1958). Contingencies of Professional Differentiation. *American Journal of Sociology*, 6(4), 410–414.

Swedberg, Richard y Ola Agevall (2016). *The Max Weber Dictionary: Key Words and Central Concepts*. Stanford University Press.

Thompson, John (2010). *Merchants of Culture. The Publishing Business in the Twenty-First Century*. Polity Press.

Verboord, Marc (2011). Market logic and cultural consecration in French, German and American bestseller lists, 1970–2007. *Poetics. Journal of Empirical Research on Culture, the Media and the Arts*, 39(4), 290–315.

Viala, Alain (1985). *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. Minuit.

Viala, Alain (1988). Effets de champ, effets de prisme. *Littérature*, 70, 64–72.

Viala, Alain (1993). *Qu'est–ce qu'un classique?* Klincksieck.

Weber, Max (1915). Zwischenbetrachtung: Theorie der Stufen und Richtungen religiöser Weltablehnung. En *Max Weber–Gesamtausgabe: Schriften, Reden, Briefe und Vorlesungen* (pp. 367–414), I/22–2. J.C.B. Mohr, 1984.

Weber, Max (1984). Considération intermédiaire. *Sociologie des religions*. Gallimard. Traducción de Jean–Pierre Grossein.

Williams, Raymond (1958). *Culture and Society*. Columbia University Press, 1983.

Williams, Raymond (1961). *The Long Revolution*. Penguin Books/Chatto and Windus, 1965.

Williams, Raymond (1974). On High and Popular Culture. *New Republic*, 171, 15.

Williams, Raymond (1977). *Marxism and Literature*. Oxford University Press.
Williams, Raymond (1981). *Culture*. Fontana Press.
Williams, Raymond (2009). Base et superstructure dans la théorie culturelle marxiste. *Culture & Matérialisme*. Les Prairies ordinaires. Traducción de Nicolas Calvé y Étienne Dobenesque.
Woodmansee, Marta (1994). *The Author, Art and the Market. Rereading the History of Aesthetics*. New York, Columbia University Press.

Traducción de
César Domínguez

El campo literario transnacional entre (inter)nacionalismo y cosmopolitismo

Introducción

Los enfoques transnacionales vienen desarrollándose desde la década de 1990 como consecuencia de la crítica al nacionalismo metodológico (Beck, 2007; Wimmer y Schiller, 2002). Sin embargo, la perspectiva nacional se contrapone alternativamente a las nociones «internacional», «transnacional», «global», «mundial» y «cosmopolita», sin que estos conceptos estén siempre rigurosamente definidos y diferenciados. Son necesarias algunas definiciones preliminares para diferenciar los usos de estos conceptos para la historia y la sociología literarias. Como se verá, lo nacional no se opone necesariamente a cada uno de dichos conceptos. El uso de estos conceptos necesita ser visto en su devenir histórico y contextualizado en diversas configuraciones sociales y políticas (Armitage, 2014). Funciona como aquello que denomino «operadores axiológicos», que incluyen nociones como «desinterés», «civilización» o «libertad» y proporcionan a los sistemas de oposiciones culturales su «sentido» en la doble acepción de significado y orientación espacial, en este último caso arriba y abajo, es decir, digno e indigno (Sapiro, 2004:21). La eficacia social de dichos operadores procede de su capacidad para unificar simbólicamente sistemas taxonómicos o tipos jerárquicos de valor y órdenes institucionales heterogéneos. De este modo, desempeñan un papel importante en las luchas de las jerarquías culturales, así como en los procesos de ascenso o descenso en las escalas de autoridad literaria.

Tomar en consideración estas definiciones contribuye a identificar los agentes que participan en la emergencia y funcionamiento del campo literario en los niveles nacional, internacional, transnacional y global, lo que conduce hacia una mejor comprensión de los mecanismos de cambio de escala. La autonomía del campo literario es siempre relativa y puede variar debido a imposiciones externas de tipo social, económico, político o religioso (Bourdieu, 1993 y 2006). Estas imposiciones serán consideradas aquí desde una perspectiva transnacional en distintas escalas espaciales (Sapiro, 2013 y 2016). Analizaré los factores que moldean y condicionan el campo literario transnacional y que favorecen u obstaculizan su unificación. Estos factores incluyen la educación, el mercado del libro, el Estado–nación, los movimientos políticos, las organizaciones internacionales (como la Organización de las Nacionales Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura – UNESCO) y autoridades específicas del campo transnacional, como por ejemplo, el Premio Nobel. Aunque todos estos factores están estrechamente interrelacionados, intentaré diferenciarlos y establecer su temporalidad.

Tras las definiciones preliminares se examinarán tres períodos: la época del «internacionalismo», que va desde fines del siglo XIX hasta la Segunda Guerra Mundial; la época de la política desarrollista, durante la cual los límites del campo literario transnacional se extendieron más allá del mundo occidental; y la época de la globalización. Por internacionalismo se hace referencia al papel principal desempeñado por los Estados–nación en los intercambios literarios, que pudieron favorecer u obstaculizar el cosmopolitismo. Tras la Segunda Guerra Mundial, la UNESCO aplicó una política de traducción para favorecer el «desarrollo» cultural de los países no–occidentales y así intentó organizar el intercambio a nivel internacional. Durante la globalización, las fuerzas mercantiles se hacen más dominantes; la apariencia cosmopolita no debe ocultar las relaciones de poder y las condiciones desiguales de acceso al campo transnacional.

Cosmopolitismo, internacionalismo, transnacionalismo y globalización

El concepto latino *cosmopolitismus*, redescubierto durante el Renacimiento, es anterior al establecimiento del Estado–nación en cuanto principal organización política. Designaba inicialmente una ciudadanía mundial y fue empleado con este sentido por Kant en *Sobre la paz perpetua* (1795) para definir tres ámbitos legislativos: *ius civitatis* (derecho civil nacional), *ius gentium* (que atiende las relaciones internacionales entre Estados) e *ius cosmopoliticum* que se preocupa por procurar la paz universal. En términos más amplios, el cosmopolitismo ha venido a designar la relación entre lo local y lo universal o entre lo doméstico y lo extranjero, en referencia a una apertura hacia otras culturas de forma que actúa como un operador axiológico positivo. Los sociólogos Georg Simmel y Robert Merton emplearon este término en dicho sentido (por ejemplo, Merton, 1968:441–474). Más recientemente, Ulf Hannerz ha utilizado este término de igual forma, definiendo el cosmopolitismo como la «voluntad de implicarse con el Otro y la preocupación por adquirir conocimiento de otras culturas» (Hannerz, 1990:239–240). El adjetivo «cosmopolita» también se empleó para designar ciudades centrales que hospedan inmigrantes y visitantes de todo el mundo, como París en el tránsito del siglo XIX al XX. El cosmopolitismo de París fue todavía más pronunciado en el campo literario y atrajo pretendientes desde las periferias que buscaban ascender en sus posiciones (Casanova, 2001). Viena, Ginebra y Bruselas también fueron ciudades cosmopolitas, especialmente para la vida política, artística y literaria. Si bien lo nacional no se opone necesariamente al cosmopolitismo, el nacionalismo sí. Los agentes cosmopolitas procedían a menudo de la aristocracia o la burguesía altamente formada. Fue en contra de esta sociedad cosmopolita, dominada en Europa por el concepto francés de *civilisation* durante el siglo XVIII, que en Alemania, por ejemplo, la *Bildungsbürgertum* de la clase media se comprometió en la construcción de un campo literario nacional (Elias, 2009:29). Después de la Revolución Francesa, los *émigrés* aristocráticos que se marcharon al extranjero fueron atacados por los republicanos, quienes afirmaban encarnar la nación (en aquella época, el nacionalismo era de izquierdas). El cosmopolitismo se volvió así un operador axiológico negativo desde la

perspectiva nacionalista. Desde la izquierda, se lo identificaba con el capitalismo mientras que, desde la derecha, que se apropió del nacionalismo durante la segunda mitad del siglo XIX, se lo asociaba con la Internacional Comunista. En ambos casos, los judíos se convirtieron en el paradigma del cosmopolita, por lo que fueron aún más estigmatizados si cabe. Su participación en la vanguardia europea también hizo de ellos el símbolo de la decadencia a ojos de los nacionalistas de extrema derecha. Tras la crítica al nacionalismo metodológico, el cosmopolitismo ha resurgido como un operador axiológico positivo y ha sido usado especialmente por autores migrantes que lo reclaman como parte de su identidad (Xavier, 2016:95–96).

Aunque su uso más amplio indica que este término se ha convertido también en un operador axiológico, reservaré el concepto «internacional» para las relaciones interestatales (por ejemplo, convenciones internacionales como la Convención de Berna sobre la propiedad literaria) y las organizaciones y políticas basadas en una representación de los Estados–nación como tales. La Sociedad de las Naciones (SDN, a partir de ahora), fundada en 1920, es un ejemplo de organización internacional. Al promover el internacionalismo como operador axiológico positivo, buscó pacificar las relaciones entre los Estados–nación después de que la Primera Guerra Mundial hubiese revelado las consecuencias del nacionalismo extremo. La SDN contaba con un Comité de Cooperación Intelectual y en 1924 el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual se estableció en París (Renoliet, 1999; Sapiro, 2009:122–129). Tras la Segunda Guerra Mundial fue reemplazado por la UNESCO, una organización también internacional. En este sentido, el internacionalismo no se opone a nacionalismo, puesto que se construyó de manera concomitante junto a las identidades nacionales (Thiesse, 2010:13). Las organizaciones políticas, desde los partidos hasta los Estados–nación, son los principales agentes en la construcción del internacionalismo, en la que involucran a escritores e intelectuales.

Existen diversas clases de ideologías internacionalistas. La SDN reflejaba un internacionalismo wilsoniano. La UNESCO promueve un internacionalismo de desarrollo en la coyuntura de la descolonización. El internacionalismo político puede adoptar distintas formas en función de la concepción subyacente de nación, que puede variar desde una concepción esencialista (la Internacional Fascista) a otra instrumentalista y temporal (la Internacional

Comunista) que, sin embargo, no deja de ser un marco para el intercambio y la circulación de modelos y personas. Estas dos internacionales contaron con expresiones muy concretas en la vida literaria: dieron lugar a congresos como el Congreso Revolucionario de Escritores (Moscú, 1927), al que asistieron escritores procedentes de catorce países, o al encuentro fascista de Malmö (Suecia) en 1951. Creada en 1926, la Unión de Escritores Revolucionarios celebró su segundo congreso en Járkov en 1930, pero se disolvió en 1935 tras el Congreso de Escritores Soviéticos de Járkov en 1934. Este congreso impuso la estética del realismo socialista hasta la década de 1960 y dio lugar a un subcampo heterónomo internacional, con autoridades como el Premio Stalin, establecido en 1949, además de revistas y editoriales. Entre estos dos extremos de comunismo y fascismo deben situarse las alianzas culturales con, a veces, connotaciones esencialistas tales como el pangermanismo o el panlatinismo; alianzas lingüísticas como la institucionalizada Organización Internacional de la Francofonía que reagrupa a 88 Estados; y alianzas regionales basadas en pilares geopolíticos, como el panarabismo, el panamericanismo o el panafricanismo. Pueden adoptar formas más o menos institucionalizadas e intervenir en la vida literaria a través de diversos medios que incluyen desde la ayuda económica hasta autoridades como revistas, festivales, asociaciones (como la Association des écrivains de langue française) y premios literarios (como el Prix des Cinq Continents) en convergencia o en competencia con otras fuerzas económicas y políticas (Bedecarré).

Mientras que el internacionalismo no supone un desafío para la soberanía de los Estados–nación, las alianzas regionales institucionalizadas pueden conducir a la transferencia de parte del poder de los Estados a un cuerpo gubernativo supranacional, tal como lo ilustra la Unión Europea (el Acuerdo de Comercio Libre Norteamericano podría ser otro ejemplo). Estas entidades supranacionales pueden desempeñar un papel en la vida literaria y cultural a través de subsidios a la cooperación y traducción literarias, como los ofrecidos por el programa cultural Creative Europe que proporciona apoyo a proyectos de traducción. Estas políticas de cooperación persiguen construir una identidad cultural común, aunque dicho objetivo puede enfrentarse a la resistencia de algunos intelectuales (Sapiro, 2009:130–144). La regionalización es una corriente que está jugando un papel creciente en las relaciones internacionales actuales y ha creado una nueva escala intermedia entre lo

nacional y lo internacional, al tiempo que interfiere con acuerdos bilaterales de una forma que aún está por analizarse; es el caso de la Asociación Latinoamericana de Sociología o la Asociación Europea de Sociología (véanse Heilbron, 2014 y Sapiro, 2018).

En una escala más pequeña, por debajo del Estado–nación, el regionalismo designa asimismo un movimiento que promueve el renacimiento de culturas regionales tras la unificación nacional. También valora los dialectos (como el bretón) en que se escribe una literatura periférica, una literatura que ha sido infravalorada como menor por la nacionalización de la cultura (Thiesse, 1991). Como en el caso de Cataluña, algunas de estas regiones pretenden alcanzar autonomía política y crear un nuevo Estado–nación, lo cual puede tener un impacto en la circulación de los textos literarios. Por ejemplo, cuando se invitó a Cataluña a la Feria del Libro de Fráncfort en 2007, se acusó a los organizadores de promover el nacionalismo catalán al haber invitado únicamente a escritores en catalán y no en castellano.

«Transnacional» designa organizaciones, redes y campos que no dependen de Estados–nación, como los campos religiosos (católico, judío, musulmán), de manera que crean configuraciones competitivas de circulación y mecanismos de ascenso o descenso de escalas. Tales organizaciones tienen que negociar su autonomía y autoridad dentro del Estado–nación, incluso cuando existe una institución transnacional central, como en el caso del Vaticano. Aunque han perdido autoridad en países secularizados, las autoridades religiosas transnacionales todavía ejercen —o, al menos, intentan ejercer— control sobre la producción literaria. La Iglesia Católica Romana promulgó en 1559 un *Index librorum prohibitorum* que fue actualizado hasta 1961, en el que condenaba libros por herejía, subversión política o inmoralidad. Este listado incluyó obras de Rousseau, Voltaire, Sterne, Defoe, Balzac o Gide (cuya obra fue prohibida en 1952, justo después de su muerte en 1951 y posteriormente a la concesión del Premio Nobel en 1947). En Francia, tras la separación de la religión y el Estado en 1905, la Iglesia Católica reaccionó con el establecimiento de Consejos de Vigilancia para la clasificación de «buenas lecturas» al tiempo que promovía un movimiento de renacimiento literario católico que implicó a escritores como Georges Bernanos y François Mauriac, ganador del Nobel en 1952 (Serry, 2004). Las redes transnacionales católicas también promovieron la circulación de obras y el ascenso de

sus autores en el extranjero mediante revistas como *La Relève*, fundada en Quebec en 1934 y sustituida en 1941 por *La Nouvelle Relève*, que desempeñaron un papel importante en la autonomización de un campo literario canadiense francófono, lo que nos recuerda que los campos literarios nacionales se establecieron mediante la importación de obras de otras culturas.

Sin embargo, como Pierre Bourdieu argumenta en el caso de Bélgica, los campos literarios nacionales periféricos no son por completo autónomos de sus respectivos centros lingüísticos que, ya sea por colonialismo o por hegemonía, forman campos literarios transnacionales (Bourdieu, 1985). Su concentración en torno a ciudades centrales es resultado del campo editorial. Además de los agentes literarios, las editoriales desempeñan papeles muy importantes; por lo general, se especializan en una lengua y buscan extender su mercado más allá de las fronteras nacionales en competencia por territorios de distribución y, en el caso de las editoriales más dominantes, tratando de adquirir los derechos mundiales en una lengua (Sapiro, 2016:86–87). De hecho, los escritores belgas o quebequeses más internacionalmente reconocidos publican en París, como también sucede con los escritores africanos y magrebíes (Ducournau, 2017:309–345; Leperlier, 2018:78). Esto también acontece en otras áreas lingüísticas, como las de expresión inglesa, francesa, española, alemana, portuguesa o árabe, que funcionan en consecuencia como campos literarios transnacionales. Estas relaciones de poder se ven constantemente contestadas, pero lo transnacional también puede ser instrumentalizado en las luchas nacionales, sea para la conversión local del capital simbólico transnacional, sea para rechazarlo en cuanto «extranjero», «occidental», «inauténtico», etc. La unificación de un campo literario transnacional en un área lingüística dada puede, como ya se mencionó, ser impuesta por autoridades políticas, como en el caso de la francofonía institucional, que gestó sus propios premios literarios (Bedecarré, 2020).

El concepto «transnacional» también es apto para redes o encuentros informales como las vanguardias (por ejemplo, los movimientos surrealista y situacionista), que usualmente buscan superar las fronteras tanto nacionales como disciplinarias y, en términos más generales para redes intelectuales, revistas y congresos. Esta noción es además relevante a la hora de designar la circulación y apropiación de obras literarias en otros países (sobre el surrealismo, ver Ungureanu, 2017). A partir de la década de 1990, como

consecuencia de la crítica al nacionalismo metodológico, lo transnacional se ha convertido en un operador axiológico positivo en las ciencias sociales y las humanidades e invita a recontextualizar las fronteras geográficas y culturales, así como las escalas analíticas cambiantes.

También empleo el concepto «campo literario transnacional» —o, alternativamente, «campo literario *transcultural*»— en un nivel más amplio, que incluye las traducciones, para designar aquello que Pascale Casanova denomina la República mundial de las Letras. Desde el siglo XVIII, sostiene Casanova, este campo supera las fronteras nacionales pero tiene que afirmar su autonomía frente a las fuerzas políticas y económicas nacionales, internacionales, supranacionales o transnacionales. El campo literario ha ganado autonomía con respecto al Estado y el mercado, pero esta autonomía solo es relativa (Sapiro, 2003). El campo literario depende parcialmente del Estado que determina los límites de la libertad de expresión, pero también del estatuto social de los escritores (con respecto a los beneficios sociales) y el tipo de apoyo que pueden esperar (apoyo financiero, becas, fiscalidad, etc.). En los Estados autoritarios, gozar de la condición de escritor implicaba, en contrapartida, servir al régimen mediante la difusión de su ideología, también a nivel internacional. Los sindicatos de escritores en los países comunistas fueron organizaciones oficiales que desempeñaron un papel central en los intercambios internacionales dentro del Bloque Comunista, así como con los países occidentales en los que existían organizaciones similares (por ejemplo, el Comité national des écrivains en Francia). De forma paralela, las organizaciones oficiales de escritores en los países occidentales practicaban intercambios culturales en Occidente y más allá.

El campo literario también depende de los mercados, que siguen lógicas transnacionales. El mercado del libro se estructura tanto por áreas lingüísticas como por Estados a través de impuestos, aduanas, propiedad literaria y la limitación de la libertad de expresión. A diferencia del campo del arte (Buchholz, 2017), la circulación global de los libros requiere la inclusión de las condiciones de los intercambios translingüísticos dentro de aquello que se ha configurado como un mercado global de las traducciones. Los principales agentes de estos intercambios son, por tanto, traductores, editores, (co)agentes literarios y cazatalentos. Las principales instituciones son las ferias del libro. Sin embargo, el mercado del libro también está regulado por

tratados internacionales como la Convención de Berna, adoptada en 1886, o los más recientes acuerdos TRIPS (siglas en inglés para Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio) firmados en 1994 por la Organización Mundial del Comercio con el objeto de sortear la Convención de Berna (en especial, la cláusula sobre derechos morales).

En su origen «globalización» es un concepto económico que puede aplicarse de forma fructífera al mercado del libro. Durante la década de 1970 se convirtió en el lema de la libre circulación de bienes, una dinámica liderada por Estados Unidos a través del Acuerdo GATT (Acuerdo General sobre Tarifas Aduaneras y Comercio). Este concepto se convirtió en un operador axiológico positivo y se introdujo en la investigación académica anglófona sin una crítica seria ni de la noción, ni de sus orígenes. En el área francófona, por el contrario, sirvió primero como operador axiológico negativo que fue identificado con la *mondialisation*.

El uso del concepto «globalización» también interroga las fronteras geográficas del mercado del libro. Mientras que las áreas lingüísticas constituyen mercados en los que los libros pueden circular sin ser traducidos si las fronteras políticas permanecen abiertas, el mercado de la traducción para la literatura contemporánea que se desarrolló a partir de 1850 estuvo mayoritariamente circunscrito a Europa y los Estados Unidos hasta la década de 1950. Aunque estas fronteras se han extendido desde entonces, veremos que algunas áreas, como África, están aún excluidas de estos intercambios. ¿Bajo qué condiciones es posible, entonces, hablar de un campo literario global? Mientras que la unificación del mercado global del libro favoreció la circulación de obras literarias a través del globo, se necesita de algunas autoridades específicas para que emerja un campo literario global autónomo, tales como críticos, premios y festivales literarios. Veremos cómo estas autoridades específicas aparecieron en los niveles nacional, internacional, supranacional y transnacional. Sin embargo, dado que la noción de «global» supondría que este campo unificase todas las culturas, hablaré, mejor, de «campo literario transnacional (o transcultural)».

La noción de «literatura mundial» podría emplearse para referirse a aquellas obras que se reconocen como parte de este campo literario global. Esta noción (re)emergió hacia la década de 1990 en el ámbito anglosajón como *World Literature*, haciéndose eco de la denominación *World Music*, pero con

sus propias referencias y tradición desde la *Weltliteratur* de Goethe, lo que facilitó su adopción como un operador axiológico positivo tanto en el mercado del libro (*World Fiction*) como en la investigación donde sirvió para construir un nuevo paradigma para la literatura comparada y la historia literaria (Moretti, 2000; Damrosch, 2003). La concepción de una literatura mundial oscila entre una definición estrecha, que designa únicamente el conjunto de obras que han alcanzado el estatuto de «clásicos» mundiales, y una amplia, que incluye todas aquellas obras que circulan más allá de sus fronteras nacionales (Damrosch, 2003). Sin embargo, incluso en este sentido amplio, la noción de «mundial» no es sinónima de «universal». Aunque se las pueda considerar como más «universales» que aquellas obras que no circulan, tal y como fue señalado por Casanova (2001), este universalismo está a menudo asociado con la idea de representatividad de una cultura específica, sea nacional o regional, y la noción de literatura mundial está en sí misma asociada hoy día con la diversidad cultural. En este sentido, tampoco es un sinónimo de cosmopolitismo, si bien puede incluirlo cuando se la considera relacionada con una experiencia específica de la movilidad geográfica, como en el caso de los autores africanos. E incluiría, por supuesto, la literatura postcolonial. Por otra parte, los best–sellers mundiales, situados en el polo de la circulación a gran escala en el campo literario transnacional, rara vez son aceptados por los investigadores como literatura mundial, ya que obedecen las leyes del mercado más que criterios literarios. En consecuencia, en este sentido, la literatura mundial puede ser lo opuesto de la «novela global» (comercial) más que lo opuesto de la literatura nacional.

La (inter)nacionalización de la cultura

Hasta fines del siglo XVIII, la base cultural común de la República europea de las letras era la educación clásica, con el latín como *lingua franca*. Durante el siglo XVIII, el francés se convirtió en la lengua de cultura para la aristocracia europea, la lengua del cosmopolitismo aristocrático. Los campos literarios nacionales, comenzando por el alemán, se construyeron en parte en contra de este cosmopolitismo elitista que se consideraba superficial. Los intelectuales alemanes del *Sturm und Drang* opusieron *Kultur* y *Bildung* a

la *civilisation* francesa (Elias). La postura antiuniversalista de Herder tenía por objeto desafiar la hegemonía cultural francesa —apoyada por Federico II— a través de la afirmación de la diversidad y, en consecuencia, el estatuto análogo de las identidades culturales, que se expresaban en lenguas distintas (Casanova, 2001:106–113; Thiesse, 2010:34–42). Esta revolución simbólica haría posible que las aspiraciones de las naciones jóvenes en su búsqueda de reconocimiento político y cultural ganasen legitimidad y afirmasen su autenticidad a partir de la cultura folclórica, como los poemas de Ossian «descubiertos» y publicados en 1762 por el poeta escocés James Macpherson (Thiesse, 2017), sentando así las bases de un modelo inter–nacional que surgiría en la segunda mitad del siglo XIX. Al mismo tiempo Goethe, quien representa en *Las penas del joven Werther* una lectura de los poemas de Ossian con los que estaba familiarizado gracias a Herder, teorizó sobre el concepto de *Weltliteratur*. Dicho concepto incluía tanto a los clásicos, que deberían seguir funcionando como modelos, como literaturas en otras lenguas con las que se deberían producir intercambios. Esto, definitivamente, ha sido y es considerado como una nueva forma de cosmopolitismo.

Mientras que la República europea de las letras fue ganando autonomía con respecto al campo religioso, la herencia clásica comenzó a desintegrarse durante el siglo XIX. La causa principal de esta desintegración fue la nacionalización de la cultura y la educación, que corrió de forma paralela a su democratización. Los estudios clásicos, no obstante, se mantuvieron como una parte sustancial de la educación secundaria hasta mediados del siglo XX y siguieron, por tanto, alimentando la cultura literaria. Pero el acceso a la educación clásica estaba limitado a una elite reducida. En Francia, por ejemplo, la educación primaria era obligatoria para todos los niños, mientras que hasta 1933 debía pagarse una matrícula para acceder a la enseñanza secundaria. Hacia 1900 solo un 1 % de los varones obtenían el bachillerato cada año. Este acceso también estaba limitado para las mujeres, con escuelas segregadas que no las preparaban para el bachillerato hasta 1924. La relación con textos clásicos en sus propias tradiciones culturales también implica a escritores de culturas no–occidentales como árabes, chinos y japoneses. Sin embargo, en estos países la modernización tuvo lugar en gran medida a través de la importación y adaptación de los modelos occidentales que se hibridizaban con materiales locales. Este proceso subyace a aquello

que Franco Moretti ha denominado la «"ley" de Jameson» (Moretti, 2000:70). En los países colonizados empezó más como un proceso de exportación del colonizador que imponía al colonizado los clásicos occidentales a través del sistema educativo. Esta formación en la cultura y la lengua dominantes dio lugar a obras literarias en francés, inglés, alemán y portugués, pero esta producción, a pesar de su originalidad e innovación, fue marginada en el mercado global del libro e, incluso, en su área lingüística correspondiente dado que las áreas colonizadas carecían de editores y distribuidores de libros, por no mencionar las muy bajas tasas de alfabetización. Con todo, esta extensión pronto desafió las fronteras nacionales de los campos literarios en los países colonizadores (Ducournau. 2017; Leperlier, 2018).

Al tiempo que las identidades nacionales prosperaban a partir de reinterpretaciones «folclorizadas» de sus tradiciones locales populares, su construcción tuvo lugar mediante un proceso transnacional de circulación de un modelo de un país a otro. La lista de elementos que componen estas identidades incluye una lengua, una literatura, cuadros «típicos», obras musicales, etc. (Thiesse, 2010). Esta construcción permitió a las culturas dominadas ganar autonomía con respecto a las dominantes, en especial con respecto a la cultura francesa. Dio como resultado la formación de un espacio internacional de competencia entre Estados–nación, que se definió sobre una base territorial y cultural (nacional), primero a nivel europeo y después a escala global (Casanova, 2001). Los Estados, democráticos o autoritarios, desempeñaron un papel significativo en esta competencia mediante la introducción de medidas proteccionistas para las empresas nacionales y las profesiones organizadas, así como mediante la concesión de apoyo financiero a la producción cultural nacional y a su exportación al extranjero. Deseoso de competir con la hegemonía cultural francesa y alemana, el gobierno fascista de Mussolini, por ejemplo, promocionó activamente la traducción de la literatura italiana (Rundle, 2010:68).

La construcción de identidades nacionales conllevó una nacionalización del campo literario que engendró xenofobia cultural y rechazo de los elementos extranjeros que competían con los nacionales, pero también conllevó la construcción de un espacio inter–nacional que se fraguó en el período de entreguerras con la SDN. En cuanto materialización de la concepción política wilsoniana del internacionalismo, la SDN concibió los intercambios

culturales como un medio para pacificar las relaciones entre naciones tras la experiencia dramática de la Primera Guerra Mundial.

Como ya se señaló, la SDN creó un Comité Internacional de Cooperación Intelectual para promover el intercambio cultural internacional entre científicos, investigadores, profesores, artistas y otros intelectuales, contando con la colaboración de escritores como Thomas Mann o Paul Valéry. Este comité encarnaba la nueva idea de que la cultura debe ser parte de las relaciones internacionales. Sin embargo, el empeño por favorecer el cosmopolitismo no evitó tensiones y conflictos debidos a las relaciones desiguales de poder y las rivalidades entre países, especialmente entre Francia y Gran Bretaña que competían por la hegemonía cultural. Al mismo tiempo, emergió una organización literaria internacional autónoma: el PEN Club Internacional. Fue fundado en 1921 con el objeto de «fomentar la amistad y la cooperación intelectual entre los escritores de todas partes, poner en relieve el papel de la literatura en el desarrollo del entendimiento mutuo y de la cultura mundial» y «luchar por la libertad de expresión», tal y como afirmó su presidenta Jennifer Clement en el discurso de apertura del 84 Congreso Internacional.

Competencia y lucha por la hegemonía también fueron los aspectos subyacentes a la construcción de identidades culturales supranacionales, como en el caso del panlatinismo frente al pangermanismo. En Francia, el movimiento a favor de la latinidad fue liderado por escritores reaccionarios y germanófobos que, en 1908, se agruparon en la liga monárquica Action française alrededor de Charles Maurras y Léon Daudet. Estos escritores definieron la latinidad como el fundamento de la civilización occidental, mientras que se veía la cultura germana como el producto de la influencia bizantina, una cultura bárbara en consecuencia (Sapiro, 1999:122–127). A la inversa, la extrema derecha alemana construyó una identidad nórdica en oposición a las meridionales. Este tipo de identidad supranacional se contraponía al cosmopolitismo.

Más allá del proceso de internacionalización que reforzó la nacionalización de la cultura y del que regiones enteras del mundo permanecieron excluidas, los Estados–nación que estaban imponiendo barreras legales e impositivas no estaban de hecho trazando fronteras estrictas. Por una parte, la diferenciación de campos literarios nacionales tuvo lugar sobre la base de

una cultura humanista y unos modelos comunes importados desde las culturas dominantes. Por otra parte, la lógica de expansión del mercado, las ambiciones hegemónicas y el colonialismo son tres factores que condujeron a la formación de espacios de circulación e intercambios que se extienden más allá de las fronteras nacionales.

La formación de un campo literario transnacional alrededor de un nuevo canon mundial

Más allá de la referencia común proporcionada por los textos clásicos, las literaturas en lengua nacional se formaron inicialmente mediante la traducción para construir un corpus literario y editorial en la lengua nacional que estaba siendo codificada y también, como la teoría de los polisistemas ha mostrado, para importar modelos estilísticos. Por ejemplo, la literatura en hebreo moderno producida en Palestina durante la primera mitad del siglo XX encontró sus modelos en la literatura rusa, y aquello que adoptó de la literatura francesa estaba mediado por traducciones rusas (Even–Zohar, 1990). El hecho de reconocer la primigenia naturaleza híbrida de las literaturas nacionales debería llevarnos a relativizar la idea de que el mestizaje cultural es resultado solo de la globalización. La emergencia de estos campos editoriales nacionales estuvo estrechamente ligada al acceso creciente a la educación en la lengua nacional (Anderson, 1993). La traducción se convirtió en el principal modo de circulación de los textos hacia mediados del siglo XIX.

En 1878 se fundó una asociación internacional, la Association artistique et littéraire internationale, liderada por Victor Hugo, para unificar y extender las leyes de propiedad literaria al mercado mundial de las traducciones. Se logró este objetivo en 1886 con la Convención de Berna, suscrita por numerosos países a principios del siglo XX, con la exclusión de este mercado de las áreas pobres y/o colonizadas que quedaban así condenadas al plagio. Las agencias de prensa, los agentes literarios y los traductores actuaron como intermediarios en este mercado.

Pese a la multiplicidad de actores en este mercado competitivo (un factor de diferenciación y heterogeneidad de país a país), su progresiva unificación no tuvo lugar solo en términos legales. El conjunto de obras traducidas

demostró a menudo ser idéntico de país a país, y las obras escritas en las antiguas lenguas literarias (singularmente francés, inglés, alemán y ruso) fueron ascendidas al ámbito de clásicos mundiales. Emergió así un canon mundial que se reforzó con la creación del Premio Nobel en 1901. Ganadores del Nobel como Rabindranath Tagore, Thomas Mann, Sinclair Lewis, Iván Bunin o Luigi Pirandello fueron traducidos a otras lenguas, con lo que se fomentó el isomorfismo del segmento en traducción de los campos literarios nacionales en el contexto de la competencia cultural entre los países europeos. Sin embargo, aún existían variaciones significativas y la recepción de estas obras fue diferente de un lugar a otro.

En Francia, durante el período de entreguerras, en el contexto de intercambios culturales intensificados, las traducciones se organizaron en colecciones separadas de las obras francesas. Lanzada por Stock a inicios del siglo xx, una de estas primeras colecciones fue la Bibliothèque cosmopolite, que se renombró como Cabinet Cosmopolite tras la Primera Guerra Mundial, indicando así el valor positivo asociado con la noción de cosmopolitismo como operador axiológico, si bien en un sentido se manifestaba próximo al concepto goetheano de *Weltliteratur*, con la diversidad de culturas y lenguas que ello supone. Esta colección incluyó a Thomas Mann, quien fue galardonado con el Nobel en 1929, *Babbitt* de Sinclair Lewis, quien recibió el Nobel al año siguiente, Erich Maria Remarque, Pearl S. Buck, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, August Strindberg o F. Scott Fitzgerald. Estas colecciones se dividían en ocasiones en función del país de origen. Las identidades nacionales funcionaban, junto con el género, como las principales categorías de clasificación en el mercado restringido, menos en el caso de la literatura popular que también circulaba entre diversos países. La prevalencia de las identidades nacionales se debió en parte a las habilidades lingüísticas de los intermediarios aunque dependía también de la identificación entre nación y lengua. Estos intermediarios también produjeron antologías y síntesis de literaturas «extranjeras». La pequeña editorial Kra–Le Sagittaire publicó antologías de literatura española, alemana y estadounidense editadas y presentadas por críticos especialistas en las mismas. Denoël & Steele también lanzó una colección de «Novelistas extranjeros contemporáneos» que incluyó volúmenes de escritores alemanes, italianos y estadounidenses, introducidos en la escena literaria francesa a través

de este canal. Diversas revistas dedicaron, asimismo, números especiales a autores extranjeros de un país o lengua determinados.

Estas autoridades contribuyeron a la construcción de un campo literario transnacional y un nuevo canon mundial que reemplazó el canon grecolatino hacia mediados del siglo xx. Autores como Esquilo, Sófocles, Eurípides, Horacio, Plutarco, Séneca, Plauto o Tácito que estaban entre los sesenta más traducidos a comienzos de la década de 1930, según el *Index Translationum* de la UNESCO, desaparecieron —con la excepción de Plauto— del listado tras la Segunda Guerra Mundial. Fueron sustituidos por Tolstói, Dickens, Dostoievski o Balzac, por mencionar solo a aquellos que de forma más reiterada aparecen entre los treinta escritores más traducidos (Milo, 1984:98–99).

Las relaciones de poder dentro de este campo literario transnacional, sin embargo, eran desiguales (Casanova, 2001:115–170). De hecho, mientras que el acceso a la lectura y la escritura se estaba democratizando en muchos países occidentales, las condiciones de acceso a este canon mundial eran desiguales en numerosos países. Con la excepción del bengalí Rabindranath Tagore en 1913, ningún escritor no–occidental fue galardonado con el premio Nobel hasta la década de 1960. Para acceder al canon literario mundial es necesario ser traducido. Pero los patrones de traducción son asimétricos: las obras circulan principalmente del centro a la periferia y ser traducido desde una lengua periférica hacia otra depende, en gran medida, del hecho de haber sido traducido en el centro (Heilbron, 1999). Por ello las lenguas centrales, y dentro de ellas, las editoriales más importantes, están dotadas de un alto poder de consagración en el campo literario transnacional. Este es el caso del editor literario francés más prestigioso: Gallimard (Sapiro, 2015a). Un vistazo a su catálogo de 1936 permite observar que las obras se traducían desde lenguas europeas, con la excepción de una de Tagore: un tercio de las novelas eran de autoría británica (fundamentalmente Joseph Conrad, George Meredith y D.H. Lawrence), un título de cada cinco de autoría estadounidense (principalmente John Dos Passos y William Faulkner), con el ruso en un 17,4 %, alemán 16 % (con los *émigrés* Thomas Mann y Alfred Döblin), español 4,6 % e italiano 3 %, por citar solo las lenguas más traducidas. La proporción desigual de obras traducidas de distintas lenguas también revela una circulación desigual y una jerarquía de relaciones de poder. Todo ello refleja la cantidad acumulada de capital

simbólico por las diversas literaturas nacionales en función de su antigüedad y el número de obras traducidas a otras lenguas, jerarquía que estaba enmascarada por el ideal de igualdad que subyace al internacionalismo wilsoniano.

La apertura del canon mundial a los escritores no–occidentales se debió en parte a un programa patrocinado por la UNESCO en la década de 1950 que apoyaba traducciones de culturas no–occidentales con el objeto de catalizar la «interpenetración literaria». Este programa, que renovó los intentos realizados por el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual en la década de 1930, incentivó que editores y editoriales tradujesen obras clásicas y modernas de Asia y América Latina con la consecuente expansión del mercado mundial de traducciones de Europa al resto del mundo, si bien regiones completas, como el África subsahariana, estuvieron y aún están excluidas de este mercado.

Ampliación del canon a las culturas no–occidentales: el programa de la UNESCO de «obras representativas»

La UNESCO se fundó después de la Segunda Guerra Mundial con el objeto de reemplazar el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual de la SDN. Con el mismo objetivo de la pacificación, la UNESCO también promovió una concepción más «democrática» de la cultura. En la primera sesión, celebrada en noviembre y diciembre de 1946, el congreso general de la UNESCO estimó que la traducción y la difusión de los clásicos constituían uno de los mejores medios para incentivar «la buena voluntad, la comprensión y el respeto mutuo» entre las personas.[1] Como resultado, en diciembre de 1946 la Asamblea General de las Naciones Unidas adoptó por unanimidad el proyecto de promover la traducción de clásicos a distintas lenguas de los Estados miembro. Esta resolución (n° 60) estaba estrechamente

1. Esta sección se basa en los archivos de la UNESCO «Encuestas sobre traducción de la literatura 803 A 52». Fue escrito antes de que se publicase el libro de Sarah Brouillette *UNESCO and the Fate of the Literary*, pero mi análisis adopta una perspectiva distinta, a saber, el papel de la UNESCO en la circulación de textos en traducción y la construcción del canon literario que, no obstante, no es incompatible con la de Brouillette (pese a que su enfoque es más marxista y el mío, más bourdieusiano) y, tal vez, puedan ser leídos como complementarios.

relacionada con el concepto de «desarrollo cultural», pues perseguía apoyar a aquellos países que carecían de las facilidades y recursos para traducir los clásicos a sus lenguas; un empeño que promocionaría la cooperación internacional y contribuiría al objetivo más general de la UNESCO de «incrementar el nivel cultural general de la población mundial». Confiada con la tarea de recomendar medidas para este propósito, la UNESCO definió cuatro objetivos: 1) establecimiento de un listado de clásicos mundiales, 2) identificación de las traducciones existentes a distintas lenguas, 3) identificación de las necesidades de cada país, las lagunas y los libros que en consecuencia debían ser traducidos y difundidos y 4) determinación de las medidas que ayudarían a asegurar las traducciones y su circulación. La UNESCO concibió que tendría un papel en la coordinación de estos proyectos de traducción. Se invitó a representantes oficiales de todos los países para que designasen expertos en la confección de los listados. Pero en cualquier caso se fijaron los criterios de definición de obras clásicas con el objeto de evitar las opiniones sesgadas:

> 1. Cualquier obra, con independencia del campo intelectual al que pertenezca (literatura, filosofía, ciencia o religión), puede ser considerada «clásica» si se la estima realmente representativa de una cultura o nación y si permanece como un hito en la historia del genio humano y la evolución del Hombre hacia la civilización.
> 2. Pese a ser la expresión de una cultura concreta, la característica de un clásico es que supere los límites de su cultura y sea representativa de esta no solo dentro de la nación en cuestión sino también a los ojos de otras naciones.
> 3. Los «clásicos» apelan al público formado en general, y no solo a los especialistas.
> 4. La permanencia es una de las características de un clásico. Se acepta por lo general que aquellas obras consideradas clásicas han superado la prueba del tiempo y preservado su valor humano durante generaciones. En consecuencia, es posible estar de acuerdo en que, en términos prácticos, solo aquellas obras publicadas antes de 1900 pueden ser consideradas clásicos. En lo referente a obras más recientes, la UNESCO tiene en mente un proyecto de traducción y difusión de las principales obras de la literatura contemporánea.
> 5. En principio se deben priorizar aquellas obras con probabilidades de incrementar la comprensión mutua de las naciones, el sentimiento de comunidad humana y el respeto por las idiosincrasias nacionales. (UNESCO, 1947:2–3)

Puede apreciarse el tono evolucionista de estos criterios, en línea con una política de desarrollo, esto es, la idea de progreso hacia una «civilización» única, pese a que esta concepción estaba siendo cuestionada desde el período de entreguerras por la antropología cultural que proponía, en cambio, la idea de una pluralidad de culturas, concepción que Claude Lévi–Strauss defendió en su conferencia de 1951 sobre «Raza e historia» en la UNESCO.[2] Simultáneamente, y a diferencia de los clásicos grecolatinos, estos nuevos clásicos se concibieron como «representativos» de una cultura nacional (con la consecuente exclusión de las minorías) que superarían al mismo tiempo para representarla frente a las de otras naciones. Este criterio encarna la política inter-nacionalista de las Naciones Unidas y la UNESCO. El programa promovió así la nacionalización del canon a escala internacional. El tercer criterio está relacionado con el objetivo de la UNESCO de la democratización cultural, un objetivo que se adecuaba a los intereses de las industrias culturales en expansión: accesibilidad para un público amplio en contraste con las comunidades de especialistas. Había un consenso generalizado acerca del hecho de que exigir una fecha de publicación previa a 1900, como lo establece el cuarto criterio, era arbitrario. Sin embargo, este requisito se adoptó para asegurar que la «representatividad» de las obras trascendiese las circunstancias históricas de su génesis. El quinto criterio añade una dimensión ideológica, tanto humanista como pacifista. Se especificaba, citando a los clásicos alemanes, que la búsqueda no debía limitarse a los Estados miembro de las Naciones Unidas.

Estos criterios suscitaron numerosos comentarios por parte de los representantes de los Estados miembro. Algunos afirmaron que era difícil definir una «obra clásica». Otros señalaron los problemas de traducción, de los que se responsabilizaba a las malas condiciones profesionales. El límite de 1900 se consideró irrelevante para naciones jóvenes como Australia y por ello se planeó un programa paralelo de obras contemporáneas.

Finalmente, se abandonó el término «clásicos» a favor de «grandes libros», es decir, «libros considerados como los más universales» (UNESCO, 1950), una designación que, a su vez, fue reemplazada por la de «obras representativas».

2. Sobre los debates acerca de la definición de cultura en torno a y en el seno de la UNESCO, véase McDonald (2017:75–109).

Esta categoría pasó a incluir filosofía, ciencias sociales y ciencias naturales (UNESCO, 1948:23).

Entre 1948 y 1994 el programa de la UNESCO de obras representativas publicó 866 libros de todo el mundo, escritos en 91 lenguas diferentes (Giton, 2015). Este programa patrocinó traducciones de obras no–occidentales en Europa y los Estados Unidos. En Gallimard, por ejemplo, se lanzaron dos colecciones. Una es *La Croix du Sud* para la literatura hispanoamericana, que comenzó en 1952 con *Ficciones* de Jorge Luis Borges, una traducción que promocionó a su autor hacia el campo literario transnacional, y prosiguió hasta 1970 con José María Arguedas, Guillermo Cabrera Infante, Rosario Castellanos, Julio Cortázar, Gilberto Freyre, Augusto Roa Bastos o Mario Vargas Llosa, entre otros. La segunda, que comenzó en 1953, es *Connaissance de l'Orient* para clásicos y obras contemporáneas de los países asiáticos (Sapiro, 2016 y 2017).

Entre los escritores apoyados por este programa de la UNESCO estaba Yasunari Kawabata, cuyo libro *Yukiguni* [País de nieve] se tradujo al inglés, alemán, italiano y francés entre 1956 y 1960. Kawabata fue galardonado con el Nobel en 1968. Este programa también contribuyó al boom de los escritores latinoamericanos, entre los cuales tres ganaron el Nobel: Miguel Ángel Asturias en 1967, Pablo Neruda en 1971 y Gabriel García Márquez en 1982. Pero no fue hasta el año 2000 que un escritor chino recibió este galardón: Gao Xingjian en ese mismo año y Mo Yan en 2012. Y Naguib Mahfouz es el único escritor árabe que ha sido distinguido con el Nobel hasta el momento (en 1988) pese al aumento de la literatura árabe en traducción.

Además de las dos colecciones antes mencionadas, puede observarse la apertura del campo literario transnacional occidental a las culturas no–occidentales en la principal colección de Gallimard para la literatura extranjera, *Du monde entier*. Entre 1950 y 1960, el número de lenguas representado en esta colección se incrementó de catorce a veintitrés, y el número de países de veintitrés a treinta y ocho. Aunque las lenguas europeas son las mejor representadas, entre las obras publicadas durante estos años se pueden encontrar títulos originalmente en bengalí, hindi, árabe y hebreo. En 1972, esta colección incluía a 320 escritores, dieciséis de ellos galardonados con el Nobel que representaban a treinta y cinco países. Hacia fines de la década de 1970, nuevas editoriales francesas, independientes y pequeñas,

comenzaron a invertir en la traducción de obras procedentes de lenguas y países periféricos, una inversión que estimuló la competencia en torno a la diversidad lingüística en traducción. En la colección de Gallimard *Du monde entier*, el número de lenguas representadas llegó hasta cuarenta en la época de la globalización (entre 1978 y 2010) incluyendo chino, coreano, islandés, serbio y esloveno, mientras que el número de países llegó a los cincuenta y siete, incluidos Líbano, Irán, Irak, Jordania, Libia, Venezuela o Uruguay.

Globalización y diversidad cultural

El interés de las editoriales occidentales situadas en los centros del campo editorial mundial como París, Londres, Fráncfort, Berlín, Barcelona o Madrid por estos autores de países «periféricos» es una condición para su ingreso en la escena transnacional. Aquellas que poseen mayor capital simbólico, como Gallimard o Knopf, también cuentan con el mayor poder de consagración; ser traducido por Gallimard o Knopf (la primera editorial occidental de Kawabata) aumenta las oportunidades de conseguir un premio literario y de ser traducido a otras lenguas. Además de Borges, quien fue distinguido en 1961, junto a Samuel Beckett, con el nuevo Premio Internacional creado por el editor Carlos Barral como alternativa al Nobel, Gallimard también contaba con Asturias y Neruda en su nómina de autores antes de que ganasen el Nobel (Sapiro, 2015a y 2017).

Si bien las culturas no–occidentales habían comenzado a ser incluidas, el acceso a la consagración transnacional aún no estaba del todo abierto a las minorías o a las escritoras debido a las condiciones desiguales de acceso al reconocimiento en el campo nacional (Sapiro, 2016:90–92). Es solo a partir de la década de 1990 que la toma de conciencia sobre las minorías, la diversidad y el género modificó las elecciones de los jurados, lo cual puede ilustrarse con la concesión del Nobel a Toni Morrison en 1993 o a Herta Müller en 2009. Al mismo tiempo, con la consagración de los escritores poscoloniales se comenzó a cuestionar la percepción de las obras literarias a través de categorías nacionales. Sin embargo, más allá de las estrategias específicas que fueron necesarias para atraer la atención internacional, aquellos que Graham Huggan ha descrito como los «exóticos postcoloniales»

necesitaron de la publicación por parte de grandes editoriales occidentales para ser reconocidos en el mercado literario más amplio (para el caso de los escritores indios, véase Narayanan). Solo ellos tuvieron la posibilidad de consagrarse, como Wole Soyinka, a quien se le otorgó el Nobel en 1986. En última instancia, el cosmopolitismo creciente del campo literario oculta un elevado grado de centralización y una concentración del poder de consagración en las ciudades centrales así como en manos de las editoriales y los agentes más prestigiosos. El escritor japonés contemporáneo más conocido, Haruki Murakami, cuenta con un agente estadounidense, por ejemplo.

El período conocido como globalización se caracteriza, entonces, por la diversidad y un interés creciente por las culturas no–occidentales. Sin embargo, su amplia apropiación por parte de los productores culturales y académicos en cuanto operador axiológico positivo que promueve los intercambios culturales más allá de las fronteras de los Estados–nación depende de ignorar su adopción como lema para reemplazar el concepto de «desarrollo» a favor de la apertura de las fronteras a la libre circulación de bienes (Wallerstein, 2005). Para aquellos que denunciaron el triunfo de la lógica del mercado, la globalización se identifica con estandarización. A partir de 1986 surgió un debate relativo a la negociación en torno al Acuerdo General sobre el Comercio de Servicios que tenía por objeto ampliar la liberalización de los intercambios hacia el comercio de servicios incluyendo bienes inmateriales como los productos culturales. Como resultado, en 1992 el Parlamento Europeo adoptó una resolución en defensa de la «excepción cultural»; una noción que pronto sería reemplazada, bajo los auspicios de la UNESCO, por la noción más amplia y menos elitista de «diversidad cultural» (Gournay, 2002). En 2001, la UNESCO promulgó una declaración universal sobre diversidad cultural que estipula que, habiendo sido entendida como un factor de desarrollo (principalmente económico) «constituye el patrimonio común de la humanidad» (UNESCO, 2002:6). Al negar la capacidad de las fuerzas mercantiles para preservar la diversidad cultural, la declaración defiende que los bienes y los servicios culturales sean una excepción «en la medida en que son portadores de identidad, valores y sentido» y, en consecuencia, «no deben ser considerados como mercancías o bienes de consumo como los demás» (8). En 2005, la «Declaración» dio lugar a la Convención sobre Diversidad Cultural que tenía por objeto armonizar las

medidas de protección de los bienes y servicios culturales a nivel internacional (Bustamante, 2014:349–401). Aunque la literatura no estaba directamente afectada por estos acuerdos, la dinámica de la globalización favoreció la intensificación de las traducciones a nivel mundial. De hecho, el número de traducciones ha crecido en un 50 % entre 1980 y 2000 (Sapiro, 2010:423).

La aparición de multinacionales en el mercado del libro contribuye a la unificación de este mercado global. Los agentes literarios también desempeñan un papel importante en esta unificación. Sin embargo, la clasificación nacional de las obras literarias, de forma paralela al género, continúa siendo una categoría performativa de la percepción en el polo de la circulación restringida del campo editorial definido por Bourdieu como el polo donde los criterios estéticos prevalecen por encima de las ventas a la hora de cuantificar el valor de una obra literaria (Bourdieu, 1999). De forma contraria al polo de la circulación a gran escala, dominado por el inglés, en este polo aún se habla de literatura francesa, literatura alemana, literatura italiana, literatura china, etc. Esto refleja la importancia histórica de las identidades nacionales para la emergencia y estructuración del campo literario transnacional. Estas categorías presentaban un obstáculo para que las minorías, ya marginadas de sus respectivos campos nacionales, atrajesen la atención del campo transnacional.

Sin embargo, la promoción tanto de la diversidad como de los escritores poscoloniales ha comenzado a tener su impacto en las políticas nacionales. Por ejemplo, en 1993 el gobierno francés modificó las condiciones para el apoyo a la traducción del francés a otras lenguas: ya no son solo los autores franceses quienes pueden ser apoyados, sino los autores *en* francés. Esta apertura de la política cultural reflejaba la evolución de la producción editorial francesa. Si se observa la nacionalidad de los escritores cuyos libros fueron traducidos al inglés y se publicaron en Estados Unidos entre 1990 y 2003, se observa un elevado grado de diversidad. Hay más de treinta nacionalidades representadas, incluyendo autores de excolonias (Sapiro, 2015b:330–331). Esta constatación cuestiona la propia noción de literatura francesa proponiendo, en cambio, un término más preciso: literatura en francés. Cuando Francia fue invitada de honor a la Feria del Libro de Fráncfort en 2017, los organizadores franceses decidieron promover el francés e invitar a escritores no–franceses que escribiesen en francés. Todos los

invitados, sin embargo, habían sido publicados por editoriales localizadas en Francia. Asimismo alrededor de veinte editores francófonos no–franceses fueron invitados por el Bureau international de l'édition française pero ocuparon un lugar marginal en el evento.

Finalmente, desde la década de 1990, los festivales literarios se han convertido en encuentros literarios cosmopolitas (Sapiro, 2020; Weber, 2018). Sin embargo, dado que dependen parcialmente de las relaciones de poder en el mercado del libro, los autores invitados a los festivales internacionales son publicados mayoritariamente por editoriales occidentales.

Conclusiones

Como he intentado mostrar, lo nacional no está sistemáticamente enfrentado a lo internacional, lo transnacional, lo supranacional o lo cosmopolita. En todos estos casos, depende de cómo se defina la identidad. Se pueden distinguir variantes más o menos esencialistas de identidades frente a concepciones que las presentan como múltiples, productos de la socialización y susceptibles de evolucionar, en especial gracias a los encuentros interculturales. Si bien la nacionalización favoreció el ascenso de los escritores nacionales de diversos países hacia un espacio inter–nacional, las condiciones de acceso siguieron siendo desiguales: la mayoría de autores en los cánones de nueva formación procedía de los viejos países europeos, mientras que tanto los autores no–occidentales como las minorías de dichos países y de los países colonizados quedaban excluidos. El programa de la UNESCO de «obras representativas» promocionó el ascenso de autores no–occidentales y su inclusión en este canon occidental, aún en dependencia de un modelo inter–nacional. El marco nacional fue cuestionado por la ideología de la globalización, el cosmopolitismo y el mestizaje cultural que promocionaban las minorías y la diversidad cultural. Sin embargo, los escritores de los países «periféricos» aún necesitan ser publicados o traducidos en lugares centrales por editoriales dotadas de capital simbólico, lo cual significa que necesitan contar con un agente literario o una editorial occidentales para cobrar visibilidad en la escala del campo literario transnacional.

Referencias

Anderson, Benedict ([1983]1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica. Traducción de Eduardo L. Suárez.

Armitage, David (2014). The International Turn in Intellectual History. En McMahon, Darrin M. y Moyn, Samuel (Eds.), *Rethinking Modern European Intellectual History* (pp. 232–252). Oxford University Press.

Beck, Ulrich (2007). The Cosmopolitan Condition: Why Methodological Nationalism Fails. *Theory, Culture and Society*, 24(7/8), 286–290.

Bedecarré, Madeline (2020). Prizing Francophonie into Existence: The Usurpation of World Literature by the Prix des Cinq Continents. *Journal of World Literature*, 5(2), 298–319.

Bourdieu, Pierre (1985). Existe–t–il une littérature belge? Limites d'un champ et frontières politiques. *Étude de lettres*, 3, 3–6.

Bourdieu, Pierre (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Polity Press.

Bourdieu, Pierre (1999). Une révolution conservatrice dans l'édition. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 126/127, 3–28.

Bourdieu, Pierre ([1992]2006). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama. Traducción de Thomas Kauf.

Brouillette, Sarah (2019). *UNESCO and the Fate of the Literary*. Stanford University Press.

Buchholz, Larissa (2017). What is a Global Field? Theorizing Fields beyond the Nation–State. *The Sociological Review*, 64(2), 31–60.

Bustamante, Mauricio (2014). L'UNESCO et la culture: construction d'une catégorie d'intervention internationale, du «développement culturel» à la «diversité culturelle». Tesis inédita de doctorado. École des hautes études en sciences sociales, París.

Casanova, Pascale ([1999]2001). *La República mundial de las Letras*. Anagrama, 2001. Traducción de Jaime Zulaika.

Casanova, Pascale (Ed.) (2011). *Des littératures combatives. L'international des nationalismes littéraires*. Raisons d'agir.

Clement, Jennifer (2018). *Discurso de Bienvenida de Pune*. Pen International, 12 de octubre. https://pen-international.org/es/noticias/discurso-de-bienvenida-de-pune-jennifer-clement

Damrosch, David (2003). *What is World Literature?* Princeton University Press.

Ducournau, Claire (2017). *La Fabrique des classiques africains: écrivains d'Afrique subsaharienne francophone*. CNRS Éditions.

Elias, Norbert ([1939]2009). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Fondo de Cultura Económica. Traducción de Ramón García Cotarelo.

Even–Zohar, Itamar (1990). Russian and Hebrew: The Case of a Dependent Polysystem. *Poetics Today*, 11(1), 97–110.

Giton, Céline (2015). *UNESCO's World Book Policy and Its Impacts*. UNESCO, 16 de noviembre. https://en.unesco.org/news/unesco-s-world-book-policy-and-its-impacts-according-celine-giton

Gournay, Bernard (2002). *Exception culturelle et mondialisation*. Presses de Sciences Po.

Hannerz, Ulf (1990). Cosmopolitans and Locals in World Culture. En Featherstone, Mike (Ed.), *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity* (pp. 237–251). Sage.

Heilbron, Johan (1999). Towards a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World System. *European Journal of Social Theory*, 2(4), 429–444.

Heilbron, Johan (2014). The Social Sciences as an Emerging Global Field. *Current Sociology*, 62(5), 685–703.

Huggan, Graham (2001). *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*. Routledge.

Kant, Immanuel (2012). *Sobre la paz perpetua*. Kimana Zulueta–Fülscher (Ed.). Akal.

Leperlier, Tristan (2018). *Algérie. Les écrivains dans la décennie noire*. CNRS Éditions.

Lévi–Strauss, Claude (1993). Raza e historia. En *Raza y cultura* (pp. 37–97). Cátedra. Traducción de Sofía Bengoa.

McDonald, Peter D. (2017). *Artefacts of Writing: Ideas of the State and Communities of Letters, from Matthew Arnold to Xu Bing*. Oxford University Press.

Merton, Robert K. (1968). *Social Theory and Social Structure*. The Free Press.

Milo, Daniel (1984). La bourse mondiale de la traduction: un baromètre culturel. *Annales*, 1, 92–115.

Moretti, Franco (2000). Conjeturas sobre la literatura mundial. *New Left Review*, 3, 65–76.

Narayanan Pavithra (2012). *What Are You Reading? The World Market and Indian Literary Production*. Routledge.

Renoliet, Jean–Jacques (1999). *La Société des Nations et la coopération intellectuelle (1919–1946)*. Publications de la Sorbonne.

Rundle, Christopher (2010). *Publishing Translations in Fascist Italy*. Peter Lang.

Sapiro, Gisèle (1999). *La Guerre des écrivains 1940–1953*. Fayard.

Sapiro, Gisèle (2003). The Literary Field between the State and the Market. *Poetics*, 31(5/6), 441–461.

Sapiro, Gisèle (2004). Défense et illustration de «l'honnête homme»: les hommes de lettres contre la sociologie. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 153, 11–27.

Sapiro, Gisèle (2009). L'Internationalisation des champs intellectuels dans l'entre–deux–guerres: facteurs professionnels et politiques. En Sapiro, Gisèle (Ed.), *L'Espace intellectuel en Europe XIX^e^–XXI^e^ siècle* (pp. 111–146). La Découverte.

Sapiro, Gisèle (2010). Globalization and Cultural Diversity in the Book Market: The Case of Translations in the US and in France. *Poetics*, 38(4), 419–439.

Sapiro, Gisèle (2013). Le Champ est–il national? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 200, 70–85.

Sapiro, Gisèle (2015a). Strategies of Importation of Foreign Literature in France in the 20th Century: The Case of Gallimard, or the Making of an International Publisher. En Helgesson, Stefan y Vermeulen, Peter (Eds.), *Institutions of World Literature: Writing, Translation, Markets* (pp. 143–159). Routledge.

Sapiro, Gisèle (2015b). Translation and Symbolic Capital in the Era of Globalization: French Literature in the United States. *Cultural Sociology*, 9(3), 320–346.

Sapiro, Gisèle (2016). How Do Literary Texts Cross Borders (or Not)? *Journal of World Literature*, 1(1), 81–96.

Sapiro, Gisèle (2017). The Role of Publishers in the Making of World Literature: The Case of Gallimard. *Letteratura e Letterature*, 11, 81–94.

Sapiro, Gisèle (2018). Entre o nacional e o internacional: o surgimento histórico da sociologia como campo. *Sociedade e Estado*, 33(2), 349–372.

Sapiro, Gisèle (2020). The Role of Festivals in the Making of World Authorship and the Construction of an Alternative Public Sphere. En Boes, Tobias; Braun, Rebecca y Spiers, Emily (Eds.), *The Oxford Handbook of World Authorship* (pp. 149–164). Oxford University Press.

Serry, Hervé (2004). *Naissance de l'intellectuel catholique*. La Découverte.

Thiesse, Anne–Marie (1991). *Écrire la France: le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle–Époque et la Libération*. PUF.

Thiesse, Anne–Marie ([1999]2010). *La Creación de las identidades nacionales. Europa: siglos XVIII–XX*. Ézaro. Traducción de Perfecto Conde.

Thiesse, Anne–Marie (2019). *La Fabrique de l'écrivain national. Entre littérature et politique*. Gallimard.

UNESCO (1947). *Translation of the World Classics*. 1 de julio. UNESCO Archive, Translation of Literature Surveys 803 A 52, Unesco Phil. 7/47.

UNESCO (1948). *Resoluciones*, vol. 2 de *Actas de la Conferencia General de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura*.

UNESCO (1950). *Letter to the state members' representatives*. 6 de marzo. UNESCO Archive, Translation of Literature Surveys 803 A 52, Unesco Phil. 7/47.

UNESCO (2002). Declaración de la UNESCO sobre la diversidad cultural. *Boletín de derecho de autor*, 36(1), 4–11.

Ungureanu, Delia (2017). *From Paris to Tlön: Surrealism as World Literature*. Bloomsbury.

Wallerstein, Immanuel ([2004]2005). *Análisis de sistemas–mundo. Una introducción*. Siglo XXI. Traducción de Carlos Daniel Schroeder.

Weber, Millicent (2018). *Literary Festivals and Contemporary Book Culture*. Palgrave Macmillan.

Wimmer, Andreas y Glick Schiller, Nina (2002). Methodological Nationalism, the Social Sciences and the Study of Migration: An Essay in Historical Epistemology. *International Migration Review*, 37(3), 576–610.

Xavier, Subha (2016). *The Migrant Text: Making and Marketing a Global French Literature*. Montreal, McGill–Queens University Press.

Lista de siglas

AGESSA	Seguro Social de los autores
BIT	Bureau International du Travail
CESSP	Centre Européen de Sociologie et de Science Politique
CNE	Comité Nacional de Escritores
CNL	Centro Nacional del Libro
EPHE	École Pratique des Hautes Études
ENS	École Normale Supérieure
GATS	Acuerdo General sobre el Comercio de Servicios
GATT	Acuerdo General sobre Tarifas Aduaneras y Comercio
IICI	Instituto Internacional de Cooperación Intelectual
La NRF	La Nouvelle Revue Française
OCDE	Organisation de coopération et de développement économiques
OMC	Organización Mundial del Comercio
ONU	Organización de las Naciones Unidas
PBI	Producto Bruto Interno
SDN	Sociedad de las Naciones
SGDL	Société des gens de lettres
TRIPS	Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio
UNESCO	Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura

Procedencia de los textos

A continuación citamos la procedencia de los textos traducidos. Seguimos el orden del índice:

(1996). La raison littéraire. Le champ littéraire français sous l'occupation (1940–1944). *Actes de la recherche en sciences sociales*, 111/112, 3–35.

(2003). The Literary Field between the State and the Market. *Poetics. Journal of Empirical Research on Culture, the Media and the Arts*, 31(5/6), 441–461.

(2006). Responsability and freedom: the foundations of Sartre's concept of intellectual engagement. *Journal of Romance Studies*, 6(1/2), 31–48.

(2008). Normes de traduction et contraintes sociales. En Anthony Pym, Miriam Shlesinger y Daniel Simeoni (Eds.), *Beyond descriptive translation studies. Investigations in homage to Gideon Toury* (pp. 199–208). John Benjamins Press.

(2012). Comparaison et échanges culturels: le cas des traductions. *Faire des sciences sociales*. Vol. 2, *Comparer* (pp. 193–221). Editions de l'EHESS.

(2012). Le rôle des procès littéraires dans l'autonomisation du champ littéraire et la construction de la figure de l'intellectuel engagé. Conferencia organizada por la Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS), Brasil, 22 al 25 de octubre.

(2012). Droits et devoirs de la fiction littéraire en régime démocratique: du réalisme à l'autofiction. *Fixxion. Revue critique de fiction contemporaine*, «Fiction et démocratie», 6.

(2013). Le champ est–il national? La théorie de la différentiation sociale au prisme de l'histoire globale. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 200, 70–85.

(2014). Droit et histoire de la littérature: la construction de la notion d'auteur. *Revue d'histoire du XIX^{e} siècle*, 48(1), 107–122.

(2014). Les pouvoirs de la littérature: origines et métamorphoses d'une croyance ancienne. *La Nouvelle Revue française*, 609.

(2015). Juger la littérature. Les transformations des rapports entre critique et censure (19e–20e siècles). Coloquio «Censure et critique», Université de Rouen, 4 al 6 de abril.

(2016). How Do Literary Works Cross Borders (or Not)? A Sociological Approach to World Literature. *Journal of World Literature*, 1(1), 81–96.

(2016). Le travail d'un médiateur interculturel: Roger Caillois à l'UNESCO. Jornada «Roger Caillois». University of Oxford, 17 de setiembre.

(2017). The Role of Publishers in the Making of World Literature. *Letteratura e Letterature*, 11, 81–94.

(2018). Publishing Poetry in translation: an inquiry into the margins of the world book market. Versión previa a la publicada en *Sociologies of Poetry Translation. Emerging perspectives* (pp. 23–42). Bloomsbury.

(2019). The writing profession in France: Between Symbolic and Professional Recognition. *French Cultural Studies*, 30(2) 105–120.

(2019). Repenser le concept d'autonomie pour la sociologie des biens symboliques. / Rethinking the concept of autonomy for the sociology of symbolic goods, *Biens symboliques/Symbolic Goods*, 4.

(2020). The Transnational Literary Field between (Inter)–nationalism and Cosmopolitanism. *Journal of World Literature*, 5(4), 481–504.

Sobre lxs traductorxs

Melina Blostein es traductora literaria y técnico–científica en francés egresada del Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas «Juan R. Fernández». Actualmente vive entre Buenos Aires y Arlés, en el sur de Francia. Se desempeña como traductora independiente para agencias de traducción y editoriales.

Verónica Delgado es Investigadora del Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS, Universidad Nacional de La Plata – CONICET) donde se desempeña como coordinadora académica del Programa Publicaciones Periódicas y Literatura. Profesora de Metodología de la Investigación Literaria en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata; Prosecretaria de Gestión y Difusión Editorial de la misma institución. Ha realizado estancias de investigación en la Universidad de Potsdam y en el Instituto Ibero–Americano de Berlín.

César Domínguez es catedrático de literatura comparada en la Universidad de Santiago de Compostela (España). Sus campos de investigación son la literatura mundial, los estudios transatlánticos, la traducción literaria y las relaciones entre literatura y derecho.

Alejandrina Falcón es investigadora del CONICET en el Instituto de Historia Argentina y Americana «Dr. Emilio Ravignani» (Universidad

de Buenos Aires – CONICET). En la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires codirige la Carrera de Especialización en Traducción Literaria (CETRALIT), dicta seminarios sobre traducción e historia del libro y la edición en Argentina y coordina la Cátedra Libre de Estudios de Traducción e Importación Literaria en Extensión. Dirige la serie Estudios de Traducción Editorial en la colección Sentidos del Libro (editorial Tren en Movimiento).

Violeta Garrido es investigadora contratada en el Departamento de Filosofía I de la Universidad de Granada (España). Se graduó en Humanidades por la Universidad Pompeu Fabra y cursó el máster en Ciencias Humanas y Sociales con especialización en Literatura en la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París. Es miembro del grupo de investigación «Filosofía social: análisis crítico de la sociedad y de la cultura». Se interesa por las intersecciones entre marxismo y cultura.

Analía Gerbaudo enseña Teoría Literaria y Didácticas de la lengua y de la literatura en la Universidad Nacional del Litoral. Es investigadora del CONICET. Dirige la editorial Vera cartonera y la revista *El taco en la brea* (ambas en línea con textos en acceso abierto y gratuito).

Rosario González Sola es docente de filosofía del derecho y secretaria académica de la Especialización en Traducción Literaria en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Integra la Cátedra Libre de Estudios de Traducción e Importación Literaria en la misma unidad académica. Es estudiante del Doctorado en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso con una beca de ANID.

Margarita Merbilhaá es profesora de Literatura Francesa en la Universidad Nacional de La Plata e investigadora del CONICET con lugar de trabajo en el IdIHCS. Ha realizado estancias en el Instituto Iberoamericano de Berlín y en la Universidad de Versailles/St–Quentin–en–Yvelines. Actualmente coordina el

equipo editorial de la revista *Orbis Tertius*, forma parte del Programa Publicaciones Periódicas y Literatura del IdIHCS y se desempeña como directora del Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Eugenia Pérez Alzueta es traductora editorial y audiovisual y especialista en traducción literaria por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Integra la Cátedra Libre de Estudios de Traducción e Importación Literaria de la misma facultad.

Santiago Venturini trabaja como investigador en el Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales (IHUCSO–Litoral, Universidad Nacional del Litoral – CONICET) y como docente en la carrera de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral. Sus temas de investigación se relacionan con la traducción editorial y la poesía.

Gabriela Villalba se dedica a la traducción: traduce, edita, investiga y forma traductorxs. Se desempeña en el Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas «Juan Ramón Fernández» de la Ciudad de Buenos Aires donde co–coordina el Seminario Permanente de Estudios de Traducción y dirige la editorial EThos Traductora.

Ana Zelin es profesora y licenciada en Letras y actualmente realiza su doctorado en Filosofía. Sus investigaciones se centran en las relaciones entre filosofía y literatura alemanas. Se desempeña como traductora técnica y editorial de alemán, inglés e italiano.

UNIVERSIDAD
NACIONAL DEL LITORAL

ediciones UNL

Consejo Asesor
Colección Ciencia y Tecnología
Daniel Comba
Laura Cornaglia
Luis Quevedo
Alejandro Reyna
Amorina Sánchez
Ivana Tosti
Alejandro Trombert

Dirección editorial
Ivana Tosti
Coordinación editorial
María Alejandra Sedrán
Coordinación comercial
José Díaz

Corrección
Félix Chávez
Diagramación interior y tapa
Julián Balangero

Imagen de tapa
LTA 059 – *Sin título*, de Léon Tutundjian (1927).

© Ediciones UNL, Eudeba, 2025.

—
Sugerencias y comentarios
editorial@unl.edu.ar
www.unl.edu.ar/editorial

Sapiro, Gisèle
El campo literario revisitado / Gisèle Sapiro ;
Editado por Analía Gerbaudo ; Santiago Venturini.
- 1a ed. - Santa Fe : Ediciones UNL ; Ciudad
Autónoma de Buenos Aires : Eudeba, 2025.
Libro digital, PDF/A - (Ciencia y Tecnología.
Estudios literarios)

Archivo Digital: descarga y online
Traducción de: Melina Blostein ... [et al.]
ISBN 978-987-749-523-2

1. Estudios Literarios. 2. Crítica Literaria. 3.
Sociología de la Literatura. I. Gerbaudo, Analía, ed.
II. Venturini, Santiago, ed. III. Blostein, Melina , trad.
IV. Título.
CDD 301

© Gisèle Sapiro, 2025.

© de la introducción: Analía Gerbaudo,
Santiago Venturini, 2025.

© de la traducción: Melina Blostein,
Verónica Delgado, César Domínguez,
Alejandrina Falcón, Violeta Garrido,
Analía Gerbaudo, Rosario González Sola,
Margarita Merbilhaá, Eugenia Pérez Alzueta,
Santiago Venturini, Gabriela Villalba,
Ana Zelin, 2025.

El campo literario revisitado

Gisèle Sapiro

COLECCIÓN
CIENCIA Y TECNOLOGÍA
Estudios literarios

Este libro, pensado especialmente para el ámbito hispanohablante, propone un recorrido por los trabajos de Gisèle Sapiro centrados en la literatura. La introducción ofrece, a su vez, una serie de orientaciones para adentrarse en las distintas líneas abiertas por sus investigaciones. La presentación cronológica de los textos facilita el seguimiento de los problemas que Sapiro fue planteando a partir de los resultados de sus exhaustivas búsquedas y rigurosos análisis. *El campo literario revisitado* expone, además, las diversas metodologías implementadas en sus indagaciones, las teorías que moviliza y los conceptos que ha afinado y producido.

Traducido por

Melina Blostein
Verónica Delgado
César Domínguez
Alejandrina Falcón
Violeta Garrido
Analía Gerbaudo
Rosario González Sola
Margarita Merbilhaá
Eugenia Pérez Alzueta
Santiago Venturini
Gabriela Villalba
Ana Zelin

EUDEBA Editorial universitaria de Buenos Aires

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL

978 987 749 523 2