

CAPÍTULO 1

LA EDICIÓN Y SU INFLUENCIA EN EL SISTEMA LITERARIO DE OCCIDENTE (UNA INTRODUCCIÓN)

La lectura suele concebirse como un acto individual y silencioso, una suerte de diálogo con el autor. Rara vez se considera que el libro se compone de otros elementos distintos a la obra que se lee, que se realiza mediante una empresa colectiva y que incluso el propio texto nunca se publica tal y como se escribió inicialmente; un hecho que determina que la lectura sea una conversación multitudinaria del lector con los autores del libro, entre quienes se encuentra, por supuesto, el escritor.

Ya se sabe que el pensamiento es abstracto y tiende a simplificar cualquier proceso, más si preexisten esquemas explicativos, como el de Jakobson, comúnmente utilizado para definir la lectura como una forma de comunicación y por el cual quizá se ha generalizado –y asumido como única– la forma simple de este proceso: el emisor/escritor crea el texto/mensaje que llega al lector/receptor mediante un canal, que es el libro. Si bien es innegable la utilidad de semejantes abstracciones, en ningún caso deberían enmascarar la complejidad del proceso real de la lectura, en el cual se multiplican los emisores y los mensajes: el corrector y el editor intervienen en el texto original del escritor o escritores, de modo que se generan diferentes versiones del mensaje hasta que se publica el definitivo. Adicionalmente, cuando se trata de un texto traducido, el traductor es un emisor más del texto, y la traducción, otra versión del mensaje.

Además de los múltiples emisores y mensajes que intervienen en la conversación invisiblemente multitudinaria y unidireccional que se establece con la lectura, es fundamental tener en cuenta que el mensaje no se transmite de forma inmaterial. La distinción esquemática entre mensaje y canal es análoga a la indefectible cuestión gestaltiana sobre la participación de la forma en el contenido y los condicionantes de este en aquella, de modo que debe considerarse que el mensaje también se configura *con*

el propio libro. Los umbrales que rodean al texto principal, como la imagen de las cubiertas, el título, los textos de las solapas, la tipografía elegida, el tamaño de esta, la disposición del texto en la página, los márgenes, los espacios al comienzo de un capítulo o cualquier espacio en blanco, pensado para el descanso del lector, lo dotan de significado y condicionan la experiencia de la lectura. Todos son aspectos que definen y concretan el editor y el diseñador –otro autor invisible del libro–; todos ellos favorecen o perjudican la experiencia de la lectura y, por tanto, la percepción general del texto leído.

La simplificación de la lectura como acto de comunicación con un solo emisor y mensaje y la clara distinción entre mensaje y canal denotan la invisibilidad de la conversación multitudinaria que mantiene el lector y, por tanto, la invisibilidad del proceso editorial. Porque la edición es para gran parte de los lectores como la carta robada del cuento de Edgar Allan Poe: es visible en todo momento, pero no suele percibirse.

La edición es la disciplina que atiende la producción de textos en cualquier soporte, por ejemplo, el libro, sea cual sea la materia que traten. La edición literaria, evidentemente, se especializa en publicar literatura –un concepto polisémico y nada consensuado– y ha ejercido un ascendente irrevocable en la configuración del sistema literario. Piénsese que la mayor parte de los libros que conocemos y estudiamos son libros publicados, y que estos son una mínima parte de todos los textos que se han escrito y que se escriben. La edición conforma, así, el tamiz selectivo de las obras divulgadas y, por ello, el panorama literario de cada época. De hecho, la edición ha sido y es la actividad invisiblemente constituyente de todas las materias conocidas; entre ellas, la constelación de los Estudios Literarios –la Historia de la Literatura, la Teoría de la Literatura, la Literatura Comparada y la Crítica Literaria–, que se fundamenta en la literatura e influye directa e indirectamente en ella.

Ya se sabe que la definición de la literatura y de los géneros literarios son problemas radicales de esta constelación de materias, especialmente de la Teoría de la Literatura; son «perplejidades», así llama Claudio Guillén a cualquier conato de respuesta, cuya explicación supondría la desaparición de la propia literatura (2005: 137). El desacuerdo en estas definiciones aviva el debate necesario para la continuidad de las materias de los Estudios Literarios y se manifiesta en la literatura, en el conjunto de obras literarias publicadas, que no constituyen ninguna materia ni ámbito de conocimiento –por ello, «literatura» debe escribirse siempre en minúscula cuando tiene este significado–; una definición pragmática y

meramente descriptiva, útil para estas reflexiones, que no zanja el necesario debate.

Cualquier intento de emancipar una teoría de la práctica en que se fundamenta, tentativa motivada habitualmente por la necesidad de reivindicar el prestigio o la identidad de determinadas materias, está abocado a fracasar, pues la acción emancipadora atenta contra la naturaleza de la teoría y el sentido de su propia existencia. Sin embargo, parece olvidarse esta evidencia cuando los teóricos, historiadores y críticos literarios dejan de prestar atención a la literatura, en el sentido pragmático y descriptivo que se ha mencionado, y teorizan sobre la teoría, historian biografías y analizan los textos comparándolos con las obras que les hubiera gustado escribir. Debe recordarse en todo momento que la Historia de la Literatura, la Teoría de la Literatura, la Literatura Comparada y la Crítica Literaria, como indican los términos que adjetivan o sustantivan los nombres de estas materias, nacieron y siguen desarrollándose para comprender la literatura (pese a la discordancia entre la jerarquía de las materias y el acto creador en que se fundamentan y la forma en que se escriben aquellas y este).

Un ejemplo del vínculo indisoluble entre los Estudios Literarios y el material creativo que estudian se desarrolla en la correspondencia de las «poéticas» que coexisten actualmente (analizadas desde la Teoría de la Literatura) y la variedad de obras del mercado literario actual. En el siglo xx, surgen tres grandes tendencias que se desarrollan de forma cronológica –entendiendo la peculiaridad de las cronologías en la historia de cualquier materia: estas no suponen una sucesión estrictamente lineal, con un principio y fin de los acontecimientos, tendencias o movimientos culturales, sino una predominancia de unos respecto a otros, de tal manera que, cuando uno prevalece, los demás perviven latentes en minorías que siguen desarrollándolos y garantizan su continuidad–; tres tendencias que, como se ha mencionado, conviven en los estudios actuales de Teoría de la Literatura, y en las cuales se asumen distintas definiciones de lo literario: los formalismos, en los que se enmarcan aquellos movimientos de naturaleza tradicional (pues desarrollan y amplían elementos de las poéticas clásicas y clasicistas) que definen la literatura solo por aspectos inmanentes del texto; los estructuralismos, aquellos en que la literatura se define atendiendo a los aspectos inmanentes del texto y otros extratextuales, como el autor, el lector o la cultura; y los posestructuralismos, radicalmente opuestos a la tradición porque sitúan la literatura (o el valor de lo literario) en los aspectos circundantes al texto escrito, de modo que los rasgos inmanentes se vuelven secundarios o irrelevantes. Estas miradas tan dispares de lo

literario, que avivan el debate sobre qué es la literatura, derivan del panorama caleidoscópico que configura el mercado editorial desde hace años –baste observar el gran número de editoriales que coexisten y la diversidad de las publicaciones en que se especializan unas y otras–. Toda esta variedad responde a qué es la literatura, no desde un punto de vista teórico, sino desde la sociología de masas, que también tiene su correlato teórico en las corrientes posestructuralistas. No importa que un lector con gusto por los textos canónicos excluya las obras policiacas y juveniles de su concepto de literatura, o que las sitúe en el limbo de lo paraliterario; socialmente, estos textos son obras literarias por el mero hecho de que se publican en editoriales literarias y porque hay un tipo de lectores, distinto del que las sitúa en el limbo, que acepta –y valida– su literariedad. Dicho de otra manera, que versiona la conocida forma aforística de Gertrude Stein con una estructura más compleja: en una sociedad, literatura es aquello que se acepta como literatura es literatura ...

Cabe preguntarse entonces por otra perplejidad constante en este tipo de reflexiones: ¿quién decide qué es literario?, ¿las instituciones o el lector? Responder estas preguntas nos llevaría a comprender los procedimientos reales con que se ha configurado el canon literario implícito en la Historia de la Literatura y, en última instancia, la esencia del mercantilismo, un tema aparentemente alejado de la sensibilidad artística, el cual, no obstante, ha condicionado la creación en todas las artes, también la literaria, desde hace siglos.

De momento, deberemos conformarnos con analizar una parcela de realidad, la más fiable: aquella que se configura con lo que ocurre ahora –la menos distorsionada por las historias y otras materias que estudian los acontecimientos–, con el propósito de extrapolar algunas conclusiones a las realidades de otras épocas, no sin dejar de ser conscientes de que las generalizaciones, útiles para el orden mental, suelen ser imprecisas.

Actualmente, como se sabe, el panorama literario se conforma con las obras que se publican en las editoriales y con la difusión que se hace de ellas en los medios de comunicación. Cada editorial, desde las más pequeñas hasta los sellos de los grandes grupos, tiene su propio concepto de literatura. Este se refleja en el catálogo, se ordena en distintas colecciones y nunca se conforma plenamente con el gusto del director editorial; interviene en él, tanto o más que el gusto de este, la valoración del público al cual se dirige y si la cifra estimada de compradores compensa la producción –o si esta supone un riesgo asumible por la editorial–. Debe recordarse en todo momento que una editorial, además de ser una institución que

promueve la cultura –la visión romántica del oficio–, es una empresa que busca beneficios o, al menos, mantenerse en el tiempo –la visión del oficio que lleva a analizar la esencia del mercantilismo para comprender quién decide qué es literario–. La labor del editor se encuentra sometida a la tensión dialéctica de ambos criterios, el artístico y el comercial, pues debe generar nuevas tendencias en los lectores sin comprometer la pervivencia de la editorial.

Así, en la práctica, las perplejidades de la Teoría de la Literatura son realidades muy concretas: los libros publicados como libros literarios conforman la literatura actual, y los géneros, como sugiere Fernando Lázaro Carreter, sirven tanto al editor como al lector para clasificar estas obras (1979: 115)¹; una mirada materialista de la literatura, que, mal que nos pese, condiciona el panorama literario actual.

A pesar de que las formas de producción y consumo han cambiado con el paso del tiempo –dialogando siempre con las estructuras sociales de cada época y cultura–, la edición es una constante mediadora del sistema literario y un elemento configurador de la literatura de cada época. Incluso el propio concepto de sistema literario se fundamenta en la publicación y divulgación de obras: es imposible detectar las relaciones entre dos obras –bien por continuidad, bien por trasgresión o desvío– si estas no se han publicado previamente. Así, aunque parezca exagerado, el propio concepto de intertextualidad se fundamenta necesariamente en la edición de las obras que son el hipotexto² de otras. La *Eneida*, por ejemplo, no existiría o sería un texto muy distinto si los cantos de las dos epopeyas homéricas no se hubieran transformado en libros. Con la escritura y edición de estas obras se logró que perduraran, que las leyera Virgilio y que dialogara con ellas en su epopeya –recuérdese que los seis primeros libros de la *Eneida* desarrollan el viaje de Eneas tomando como modelo la *Odisea*, y los seis

¹ «[...] ¿no será mejor renunciar a aquel evanescente concepto, y asumir la perspectiva idealista de la unicidad irreductible de la obra concreta? Pero contra esta posibilidad conspira el hecho de que el lector menos dotado de habilidades clasificadoras halla afinidades y diferencias entre unas obras y otras; y de que el propio mercado editorial conoce muy bien el interés o el desinterés por cierto ‘género’ de obras» (Lázaro, 1979: 115).

² Gérard Genette define «hipotexto» al caracterizar la hipertextualidad de la siguiente manera: «Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré ‘hipertexto’) a un texto anterior A (al que llamaré ‘hipotexto’) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario» (1978: 14). El hipotexto es, por tanto, el texto referenciado, de manera distinta al comentario, en una obra.

siguientes, la guerra, con el molde de la *Ilíada*-. Evidentemente, tampoco conoceríamos las epopeyas griegas y latinas si se hubiesen publicado solo entonces. La intertextualidad supone la percepción de las relaciones que se dan entre una obra y otras que la siguen o que la han precedido (Riffaterre, 1980: 4), algo imposible –tanto las relaciones como la percepción de estas– sin el proceso editorial.

Julia Kristeva, consciente de esta realidad, desarrolla el concepto de intertextualidad en *El texto de la novela* y explica el valor de la escritura y del libro desde la Antigüedad hasta la Edad Media, cuando «la edad del libro sagrado toca a su fin» (1974: 195), para argumentar que la novela nace como un libro de libros, un texto esencialmente intertextual y, por ello, polifónico y poligráfico (1974: 248). Estas características, que la autora atribuye a la novela porque es el tipo de texto que analiza en la obra, pueden hacerse extensivas a todos los textos narrativos y a los de otros géneros³; por ejemplo, al ensayo, cuya esencia intertextual se remonta a la biblioteca de Montaigne: los libros que leyó el autor y que cita en sus escritos

³ Los géneros literarios que se tratan aquí son la narrativa, la lírica y el ensayo. La narrativa comprende todos aquellos textos en que hay un narrador que cuenta una historia, acontecimientos vividos por los personajes o personas ficticias, en un espacio y tiempo determinados. Con «lírica» se designan aquellos textos cuyas principales características son la «voz lírica», es decir, un sujeto enunciador en que suele estilizarse la voz del autor, y la expresión de ideas, conceptos, sentimientos... –nunca acciones–. Se ha evitado llamar «poesía» a este género literario, pese a que es la denominación que utilizan habitualmente tanto los autores que lo cultivan como los agentes del mercado editorial, para eludir la confusión del género con la forma de expresión en verso (la cual no supone ninguna caracterización genérica). El tercer género, el ensayo, comprende aquellos textos cuyos rasgos distintivos son el desarrollo de la visión del autor sobre un tema, de forma estilizada (literaria), subjetiva y adoptando generalmente estructuras expositivas y argumentativas (en las cuales suele desarrollarse su naturaleza intertextual).

Por otra parte, es necesario aclarar que el teatro no se menciona específicamente como género literario porque se asume que su condición artística se debe al texto espectacular, el que se escenifica, y no necesariamente al texto dramático (escrito), cuya literariedad, en muchos casos, es innegable. Para quienes consideran el teatro un género literario, baste decir que se pueden atribuir a todo texto dramático las características de la narrativa (a excepción, en la mayoría de los textos, de la presencia de un narrador) o de la lírica, pues la principal distinción de los textos dramáticos escritos respecto a los de los géneros mencionados es el formato que adoptan (las acotaciones entre paréntesis y en cursiva, el nombre de los personajes antecedendo el discurso que articulan...).