

## TEXTOS, IMPRESOS, LECTURAS\*

Roger Chartier

*École des Hautes Études*

---

**RESUMO:** Este artigo trata de entender os usos múltiplos e diferenciados do impresso, articulando-os com a história das formas de ler.

**ABSTRACT:** This article links the understanding of the multiple and diverse uses of printed matter with the history of the several ways of reading.

**PALAVRAS-CHAVE:** História Cultural, História dos Livros e Leitores, Representações, Produtos Culturais, Impressos.  
**KEY-WORDS:** Cultural History, History of the Book and Readers, Representation, Cultural Products, Printed Matter.

---

En el prólogo de *La Celestina* tal como fue publicada en Valencia en 1514, Fernando de Rojas se pregunta sobre las razones que puedan explicar por qué la obra había sido entendida, apreciada y utilizada de forma tan diversa desde su primera aparición en Burgos en 1499 (ROJAS, 1987, pp. 77-83). La cuestión es sencilla: de qué forma puede convertirse un texto que es el mismo para cuantos lo leen en un “instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en diferencias, dando cada

una sentencia sobre ella a sabor de su voluntad”. Partiendo de esa pregunta de un autor antiguo sobre un viejo texto, querría formular las propuestas e hipótesis esenciales que sustentan un trabajo empeñado, en formas diversas, sobre la historia de las prácticas de lectura, comprendidas en sus relaciones con los objetos impresos (que no todos son libros, lejos de eso) y con los textos que llevan.

Para Rojas, los contrastes en la recepción del texto que ha propuesto al público se deben, ante todo, a los lectores mismos, cuyos juicios contradictorios deben cargarse a cuenta de la diversidad de los caracteres y de los humores (“tantas y tan diferentes condiciones”), pero también de la pluralidad de

\* O artigo encontra-se em espanhol por ser palestra proferida nesse idioma pelo autor aos alunos de graduação do Departamento de História em setembro de 1994.

aptitudes y de expectativas. Éstas se diferencian según el grado de las edades: *niños, mozos, mancebos, viejos* no manejan el escrito de la misma forma, unos no saben leerlo, otros no quieren o no pueden. Se diferencian también según los usos, tan distintos, dados al mismo texto. De la *tragicomedia*, Rojas señala tres lecturas por lo menos. La primera, que no se fija en la historia en su totalidad, sino sólo en algunos de sus episodios, separados unos de otros, reduce el texto al estatuto de un *cuento de camino*, de un relato que sirve para ser dicho y hecho para pasar el tiempo, como el que cuenta Sancho a su amo en el capítulo XX de la primera parte del *Quijote*. Otra actitud sólo retiene de la tragicomedia las fórmulas fácilmente memorizables, esos *donayares y refranes* que proporcionan clichés y expresiones hechas, recolectadas al final de una lectura que no establece ninguna relación individual entre el lector y lo que lee. A estos usos que mutilan la obra y le privan de su verdadera significación, su autor opone lo que es la lectura correcta, provechosa, aquella que capta el texto en su totalidad compleja sin reducirlo a los episodios de su intriga o a una colección de sentencias impersonales. Las buenas lecturas de la comedia “coligen la suma para su provecho, rien lo donoso, las sentencias y dichos de filósofos guardan en su memoria para trasponer en lugares convenientes a sus autos y propósitos”. Ponen en marcha, por tanto, una lectura sagaz, que distingue lo cómico y lo serio, que trae las moralidades de una historia capaz de guiar la existencia individual, que sabe entender en primera persona lo que se propone a todos.

A su modo, el prólogo de Rojas indica perfectamente la tensión central de toda historia de la lectura. De un lado, la lectura es práctica creadora, actividad productora de significaciones en modo alguno reducibles a las intenciones de los autores de textos o de los de libros: es *braconnage* (caza furtiva), según la palabra de Michel de Certeau (CER-

TEAU, 1980, pp. 279-296). De otro lado, el autor, el comentarista y el editor siempre piensan que el lector debe ser sometido a un sentido único, a una comprensión correcta, a una lectura autorizada.

Acercar la lectura, por tanto, es considerar juntos la irreductible libertad de los lectores y las coacciones que intentan frenarla. Esa tensión fundamental puede ser estudiada por parte del historiador en una doble vertiente: referenciar la diversidad de las lecturas antiguas a partir de sus huellas dispersas, reconocer las estrategias por las que autores y editores intentaban imponer una ortodoxia del texto, una lectura obligada. De esas estrategias, unas son explícitas, y recurren al discurso (en los prefacios, en los avisos, en las glosas, en las notas), y otras implícitas, y hacen del texto una maquinaria que debe imponer, necesariamente, una justa comprensión. Guiado o cogido en la trampa, el lector siempre se halla inscrito en el texto, pero, a su vez, éste se inscribe de forma diversa en sus diversos lectores. De ahí la necesidad de reunir dos perspectivas, a menudo separadas: el estudio de la forma en que los textos, y los impresos que los llevan, organizan la lectura que de ellos debe hacerse, y, por otro lado, la colecta de lecturas efectivas, sabidas por las confesiones individuales o reconstruidas a escala de las comunidades de lectores.

Para Rojas, las opiniones diversas sobre *La Celestina* deben relacionarse con la pluralidad de las competencias, de las expectativas, de las disposiciones de sus lectores. Dependen asimismo de las maneras en que éstos “leen” el texto. Es evidente que Rojas se dirige a un lector que lee el prólogo para sí mismo, en silencio, en el apartamiento de la intimidad. Pero todas las lecturas de la tragicomedia no son de esta naturaleza:

Así que quando diez personas se juntaren a oír esta comedia, en quien quepa esta diferencia de condiciones, como suele acaescer, ¿quién negará que aya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda?

Diez oyentes, reunidos en torno al texto leído en voz alta: la "lectura" es aquí escucha de una palabra lectora. La práctica parece frecuente, porque en la edición de 1500 el "corrector de la impresión" dice la forma en que debe oralizarse el texto. Una de las octavas que añade a la obra se titula "Dice el modo que se ha de tener leyendo esta tragicomedia".

El "lector" al que apunta debe saber variar el tono, encarnar todos los personajes, decir los apartes hablando entre dientes, movilizar "mil artes y modos" de leer a fin de captar la atención de quienes le escuchan, de "los oyentes". Junto con *La Celestina*, otros textos como las novelas pastoriles o las de caballería son los textos privilegiados de estas lecturas en las que una palabra propone lo escrito, aquellos mismos que podrían leerlo.

La observación de Rojas ofrece varias pistas de investigación. Ante todo, sobre las sociabilidades de la lectura, contrapunto fundamental de la privatización del leer, de su retiro a la intimidad solitaria. Entre los siglos XVI y XVIII subsisten las lecturas en voz alta, en la hostería o en la diligencia, en el salón o en el café, en la sociedad elegida o en la reunión doméstica. Hay que hacer su historia<sup>1</sup>.

Segunda pista: el análisis de las relaciones entre textualidad y oralidad. Entre la cultura del cuento y de la recitación y la cultura de lo escrito hay, desde luego, diferencias marcadas, y bien caracterizadas por Cervantes en ese capítulo XX de la primera parte del *Quijote* ya citado (CERVANTES, 1984, pp. 237-239). Para entreneder el tiempo, una noche de vela de armas, Sancho empieza a decirle cuentos a su amo. Pero la forma que tiene de harcelo, que consiste en interrumpir con frecuencia el relato mediante comentarios y digresiones, que multiplica las repeticiones, que proyecta al narrador en la historia

y lo remite a la situación del momento, impacienta al máximo a su oyente: "Si de esa manera cuentas tu cuento, Sancho – dijo don Quijote –, repitiendo dos veces lo que vas diciendo, no acabarás en dos días; dilo seguidamente, y cuéntalo como hombre de entendimiento, y si no, no digas nada".

Hombre del libro por excelencia, enloquecido hasta el exceso, don Quijote se irrita por un relato que no tiene las formas de aquellos que ordinariamente lee y en el fondo querría que la recitación de Sancho se plegase a las reglas del escrito lineal, objetivo, jerarquizado. Entre esa expectativa de lector y la práctica de lo oral tal como Sancho la ha aprendido hay una distancia insuperable: "De la misma manera que yo lo cuento – respondió Sancho – se cuentan en mi tierra todas las consejas, y yo no sé contarlas de otra, ni es bien que vuestra merced me pide que haga usos nuevos".

Resignado, don Quijote acepta de mala gana escuchar ese texto tan diferente de aquellos que contienen sus preciosos libros: "Di como quisieres – respondió don Quijote –, que pues la suerte quiere que no pueda dejar de escucharte, prosigue."

Entre el relato pronunciado y el escrito impreso hay, por tanto, una grande diferencia. No obstante, no debe hacer olvidar que sus lazos son numerosos. Por un lado, conducen, en los textos destinados a un amplio público, a la inscripción de fórmulas que son las mismas de la cultura oral. La escritura de ciertos *ocasionales* que copia las formas de decir de los cuentos o las variantes introducidas en los cuentos de hadas a partir de préstamos de las tradiciones folclóricas son buen ejemplos de esos afloramientos de lo oral en lo impreso<sup>2</sup>. Por otro lado, esa dependencia

1. Cf. CHARTIER, "Les pratiques de L'écrit", *Histoire de la vie privée*, bajo la dirección de P. Ariés y G. Duby, t. III, "De la Renaissance aux Lumières", volumen dirigido por R. Chartier. París, Éditions du Seuil, 1986, pp. 113-61.

2. Cf. dos estudios: el de R. Chartier, "La pendue miraculeusement sauvée. Étude d'un occasionnel [La ahorcada milagrosamente salvada. Estudio de un ocasional, en la IIª parte de este volumen]; y el de C. Velay-Vallantin, "Les usages de L'imprimé (XV-XIXe siècle), bajo la dirección de R. Chartier. París, Fayard, 1987, pp. 83-127 y pp. 129-55.

constante asegura el retorno a la oralidad de textos múltiples, leídos en voz alta, tanto los de la justicia y de la administración del rey como los de la predicación clerical tanto los de la diversión culta como los de la enseñanza familiar.

Pero para Rojas hay otra razón que ha podido enmarañar la comprensión del texto que ha propuesto a sus lectores: la intervención mal hadada de los impresores mismos. Deplora, en efecto, los añadidos que han creído poder hacer, contra su voluntad y contra las recomendaciones de los Antiguos: "Que aun los impresores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada acto, narrando en breve lo que dentro contenía: una cosa bien escusada según lo que los antiguos escritores usaron".

La observación puede cimentar una distinción fundamental entre texto e impreso, entre el trabajo de escritura y la fabricación del libro. Como escribe con toda justeza un bibliógrafo estadounidense:

Whatever they may do, authors do not write books. Books are not written at all. They are manufactured by scribes and other artisans, by mechanics and other engineers, and by printing presses and other machines." (Hagan lo que hagan, en cualquier caso los autores no escriben los libros, además los libros no se escriben. Son fabricados por escribanos u otros artesanos, por obreros u otros técnicos, y por prensas de imprimir u otras máquinas) (STODDARD, 1987, pp. 2-14).

Contra la representación, elaborada por la literatura misma, del texto ideal, abstracto, estable por hallarse separado de toda materialidad, hay que recordar con fuerza que no hay texto fuera del soporte que lo da a leer, que no hay comprensión de un escrito, cualquiera que sea, que no dependa de las formas en que alcanza a su lector. De ahí la necesaria selección entre dos tipos de dispositivos: los que derivan de su puesta en texto, de las estrategias de escritura, de las intenciones del autor; las que resultan de la puesta en libro o en impreso, producidos

por la decisión editorial o el trabajo del taller, apuntando a lectores o lecturas que pueden no ser conformes con los deseados por el autor. Esa diferencia, que es el espacio en que se construye el sentido, ha sido olvidada con demasiada frecuencia por los enfoques clásicos que piensan la obra en sí misma, como un texto puro cuyas formas tipográficas no importan, pero también por la teoría de la recepción que postula una relación directa, inmediata, entre el texto y el lector, entre las *señales textuales*, manejadas por el autor, y *el horizonte de expectativa* de aquellos a quienes se dirige.

Hay ahí, en mi opinión, una simplificación ilegítima del proceso por el que las obras adquieren sentido. Restituirlo exige considerar las relaciones anudadas entre tres polos: el texto, el objeto que lo porta y la práctica que se apodera de él. De las variaciones de esa relación triangular dependen, en efecto, mutaciones de significación que pueden organizarse en algunas figuras.

Sea, en primer lugar, el caso de texto estable dado a leer en unas formas impresas que sí cambian. Al estudiar las variaciones de las impresiones de las obras teatrales de William Congreve entre los siglos XVII y XVIII, D. F. Mac Kenzie ha podido mostrar cómo transformaciones tipográficas aparentemente menudas e insignificantes han tenido efectos mayores sobre el estatuto dado a las obras, sobre las formas de leerlas, e incluso sobre la manera en que el propio Congreve las consideraba<sup>3</sup>. De igual modo, me parece que la historia editorial de las comedias de Molière importa mucho para la reconstrucción de su comprensión.

Para George Dandin, hay que tener en cuenta cuatro mutaciones: 1) el paso de las ediciones separadas de la pieza, en forma de libretos estrechamente

3. D. F. Mac Kenzie. "Typography and Meaning the Case of William Congreve, Buch und Buchhandel in Europa im achtzehnten Jahrhundert, Vorträge herausgegeben von G. Barber und B. Fabian, Hamburgo, Dr Ernst Hauswedell and Co, 1981, pp. 81-126.

vinculados a las representaciones, a su publicación en el seno de ediciones colectivas, ficticias o de paginación continua, que la inscriben en un corpus y donde su sentido se halla contaminado por la proximidad de otras comedias; 2) la teatralización del impreso, que progresivamente, a partir de 1682, multiplica las indicaciones escénicas, en particular en el interior de las réplicas, lo que permite conservar la memoria de los juegos escénicos deseados por Molière en una lectura separada de la inmediatez de la representación; 3) la introducción de la imagen, también en la edición de 1682, que obliga a una serie de elecciones (en cuanto a la escena a ilustrar, en cuanto a la representación de los personajes, en cuanto al respeto de las indicaciones escénicas) y constituye un protocolo de lectura para el texto al que acompaña; 4) la edición conjunta, desde 1734, de la comedia, del texto de la pastoral en la que estaba engastada y de la relación de la fiesta de Versalles en que los dos estaban inscritos en 1668, como si a principios del siglo XVIII la pieza, situada a distancia histórica, debiera ser restituida en el contexto de su primera representación. El texto, estable desde sus primeras ediciones de 1669, cambia por lo tanto porque cambian los dispositivos que lo dan a leer<sup>4</sup>.

Segunda figura: cuando el paso de un texto de una impresión a otra ordena transformaciones en su letra misma. Es lo que ocurre, por ejemplo, con títulos que constituyen el catálogo de la *Bibliothèque bleu*. Ésta debe ser definida, en efecto, como una fórmula editorial que trata de ganar a los lectores más numerosos y más populares entre el comienzo del siglo XVII y mediados del siglo XIX. Las características comunes a las ediciones que propone son, ante todo, materiales y comerciales.

Materiales: se trata de libros encuadernados, cubiertos de papel azul (aunque también rojo o jas-

peado), impresos con caracteres viejos y poco adecuados, ilustrados con grabados de madera ya empleados y donde, en la página de título, la imagen ocupa con frecuencia el lugar del sello del impresor. Comerciales: incluso aunque la longitud de las obras sea variable, sus precios siguen siendo bajos, muy inferiores a los producidos por un mercado distinto del libro, más cuidados y por lo tanto más caros. La *Bibliothèque bleu*, exige, por tanto, costos de edición calculados al máximo para permitir un precio de venta muy bajo.

Los textos que componen su fondo no han sido escritos para ese fin editorial. La política de los inventores de la fórmula, a saber, los impresores de Troyes, imitados luego en Ruán, Caen, Limoges o Aviñon, consiste en buscar en el repertorio de textos ya editados aquellos que en su opinión convienen a las expectativas y competencias del amplio público al que tratan de llegar. De ahí dos corolarios esenciales: los textos puestos en libros *bleus* no son "populares" en sí mismos sino que pertenecen a todos los géneros, a todas las épocas, a todas las literaturas; y todos tuvieron, antes de su edición, una primera vida editorial, más o menos larga, en las formas clásicas de la librería. Eso es lo que ocurre con la literatura de devoción y de ejercicios religiosos, en las novelas y los cuentos de hadas, en los libros de práctica. Entre la puesta en texto y la puesta en impreso *bleu*, puede haber una diferencia grande, siempre jalonada por una serie de ediciones que no son "populares" para nada.

La especificidad cultural de los materiales editados en el corpus *bleu* afecta, pues, no a los textos mismos, cultos y diversos, sino a la intervención editorial que trata de volverlos conformes con las capacidades de lectura de los compradores que deben ganarse. Este trabajo de adaptación modifica el texto tal cual viene dado por la edición anterior, que sirve de copia a los impresores de libros "populares", y es guiado por la representación que tienen éstos de

4. En la actualidad preparamos un estudio de esta comedia bajo el título provisional de *Le Social* en representación. Lectures de George Dandin.

las competencias y expectativas culturales de lectores que no frecuentan habitualmente el libro. Esas transformaciones son de tres órdenes. Primero abrevian los textos, eliminan los capítulos, episodios y digresiones considerados superfluos, simplifican los enunciados despojando las frases de sus relativos e incisivos. Segundo, recortan los textos creando nuevos capítulos, multiplicando los párrafos, añadiendo títulos y resúmenes. Tercero, censuran las alusiones tenidas por blasfematorias o sacrílegas, las descripciones consideradas licenciosas, los términos escatológicos o inconvenientes. La lógica de este trabajo adaptador es, por tanto, doble: trata de controlar los textos sometiendo a las exigencias de la religión y de la moral contrarreformadas, y pretende volverlos más fácilmente descifrables por lectores torpes.

La lectura implícita a que apunta semejante trabajo puede caracterizarse como una lectura que exige puntos de referencia visibles (por ejemplo, los títulos anticipadores o los resúmenes de recapitulación, o también las ilustraciones grabadas que funcionan como protocolos de lecturas o puntos de memoria del texto), una lectura que sólo es cómoda mediante secuencias breves y cerradas, separadas unas de otras, una lectura que parece satisfacerse con una coherencia global mínima. Hay ahí una forma de leer que no es la de las élites cultas, familiares del libro, hábiles en el desciframiento y que dominan los textos en su totalidad.

Esta lectura rudimentaria puede soportar mejor que la culta las escorias dejadas en los textos por sus condiciones de fabricación, apresuradas y baratas (por ejemplo, las innumerables erratas, los cortes mal dados, las confusiones de nombres y palabras, los errores múltiples). La lectura de los lectores de libros *bleus* (al menos de la mayoría de ellos porque las personas importantes tampoco desprecian su compra, por placer, por curiosidad o por coleccionismo) parece una lectura discontinua, despedazada, que se acomoda a rupturas e incoherencias.

También hay hallazgos en el libro manipulado de textos ya conocidos, en parte al menos, en parte de forma aproximada. Leídos a menudo en voz alta por un lector oralizador – no sólo, o tal vez no del todo durante las veladas –, los textos pueden ser memorizados por oyentes que, enfrentados luego al libro, los reconocen más que los descubren. Y en líneas más generales, incluso al margen de esa escucha directa, por la recurrencia de sus formas muy codificadas, por la repetición de sus motivos, por las sugerencias de sus imágenes (incluso si éstas no tienen originariamente relación con el texto que ilustran), los libros para la mayoría remiten a un pre-saber fácilmente actualizado en el acto de lectura, movilizado para producir la comprensión de lo que se descifra – una comprensión que, por supuesto, no concuerda necesariamente con la deseada por el productor del texto o el fabricante del libro, ni con la que podría construir otra lectura, hábil e informada de forma distinta.

Es, pues, en las particularidades formales, tipográficas, en sentido amplio del término, de las ediciones y en las modificaciones que imponen a los textos de que se apoderan donde hay que reconocer la lectura “popular”, entendida como una relación con el texto que no es el de cultura docta.

De esa relación entre texto, libro y comprensión se da una lectura distinta cuando un texto, estable en su letra y fijo en su forma, es el objeto de lecturas contrastadas. “Un libro cambia por el hecho de que no cambia mientras el mundo cambia”, declara Pierre Bourdieu (BOURDIEU, 1985, pp. 217-239) – para hacer compatible la proposición con una escala más pequeña, que es la de nuestro trabajo, digamos “mientras que su modo de lectura cambia”.

De ahí la indispensable localización de las divisiones mayores que pueden articular una historia de las prácticas de lectura (y por tanto de los usos de los textos, incluso de los empleos del mismo texto): por ejemplo, entre lectura en voz alta, para uno mismo

o para otros, y lectura en silencio, entre lectura del foro privado y lectura de la plaza pública, entre sacralizada y lectura laicizada, entre lectura "intensiva" y lectura "extensiva", por emplear la terminología de R. Engelsing. Al otro lado de estas separaciones macroscópicas, el trabajo historiador debe intentar reconocer unos paradigmas de lectura, válidos para una comunidad de lectores, en un tiempo y en un lugar dado – así la lectura puritana del siglo XVII, o da lectura "rousseauinista", o también la lectura mágica de las sociedades campesinas del siglo XIX. Cada una de estas "maneras de leer" comporta sus gestos específicos, sus usos propios del libro, su texto de referencia (la Biblia, *La Nueva Heloísa*, *Le Grand* y *Le Petit Albert*) cuya lectura se vuelve arquetipo de todas las demás. Su caracterización es por tanto indispensable para cualquier enfoque que intente reconstruir la forma en que podían ser aprehendidos, comprendidos y manejados los textos.

Las últimas observaciones de Rojas en el prólogo de *La Celestina* conciernen al género mismo del texto:

Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se avía de llamar comedia, pues acabava en tristeza, sino que se llamase tragedia. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue plazer, y llamóla comedia. Yo viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la porfía y llaméla tragicomedia.

La observación puede llevarnos a dos series de reflexiones. Ante todo recuerda que los puntos de referencia explícitos que designan y clasifican los textos crean, en relación a ellos, expectativas de lectura, anticipaciones de comprensión. Es lo que ocurre cuando se indica el género que relaciona el texto a leer con otros, ya leídos, y que señala al lector en qué pre-saber inscribirlo. Pero es lo que también ocurre con indicadores puramente formales o materiales: por ejemplo, el formato y la imagen. Del

folio a los pequeños formatos existe una jerarquía que relaciona el formato del libro, el género del texto, el momento y el modo de lectura.

Además, esa jerarquía fue heredada directamente de la época del libro copiado a mano, que distingue el libro de banco, que debe ser colocado para ser leído y que es libro de universidad y de estudio, el libro humanista, más manejable en su formato medio, que ofrece a la lectura textos clásicos y novedades, y el libro portátil, el *libellus*, libro de bolsillo y de cabecera, de utilizaciones múltiples, de lectores más numerosos<sup>5</sup>. También la imagen, en frontispicio o página de título, en el margen del texto o en su última página, clasifica el texto, sugiere una lectura, construye significación. Es protocolo de lectura, indicio identificador.

Pero Rojas también induce a pensar que la historia de los géneros, textuales pero también tipográficos, podría dar anclaje al proyecto de historia de los discursos tal como lo ha formulado Foucault. Comprender las series de discursos en su discontinuidad, desmontar los principios de su regularidad, identificar sus racionalidades particulares supone, en mi opinión, que se tomen en cuenta las coacciones y exigencias que les vienen de las formas mismas en las que se dan a leer. De ahí la atención necesaria a las leyes de producción y a los dispositivos obligados que gobiernan cada clase o serie de textos convertidos en libros, tanto las vidas de santos como los libros de horas, tanto como los libros, tanto los *pliegos sueltos* como los *chapbooks*, tanto los libros de emblemas como los libros de entrada. De ahí, también, el indispensable descubrimiento de las migraciones de un género a otro cuando una forma

5. A. Petrucci. "Alle origine del libro moderno: libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano". *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento. Guida storica e critica*, a cura di A. Petrucci. Roma-Bari, Laterza, 1979, pp. 137-56; e "Il libro manoscritto", *Letteratura italiana*, 2, produzione e consumo. Turín, Einaudi, 1983, pp. 499-524.

dada se encuentra investida por envites que ordinariamente le son ajenos o por enunciados que generalmente se dicen en otro lado y de otro modo. El estudio crítico y genealógico de los discursos en series puede apoyarse, por lo tanto, en el proyecto que apunta a cruzar, para cada texto o cada conjunto de textos considerado, la historia de las variantes de su letra y las transformaciones de su forma.

Estas hipótesis de trabajo se suman a cierto número de revaluaciones críticas que son otras tantas distancias tomadas respecto a certidumbres y hábitos de la historia cultural francesa<sup>6</sup>. Las primeras conciernen a los empleos clásicos de la noción de cultura popular. Ésta no parece que pueda resistir a tres dudas fundamentales.

En primer lugar, ya no parece defendible querer establecer correspondencias estrictas entre separaciones culturales y jerarquías sociales, relacionar de modo simple objetos o formas culturales particulares y grupos sociales específicos. Lo que, por contrario, hay que reconocer son las circulaciones fluidas, las prácticas divididas que atraviesan los horizontes sociales. Son numerosos los ejemplos de empleos “populares” de objetos, de ideas, de códigos no tenidos por tales – pensemos en las lecturas de Menocchio, el molinero friulano (GINZBURG, 1976) – y es tardío el rechazo que los dominantes hacen de las formas arraigadas de la cultura común. Por otro lado, tampoco parece posible identificar la absoluta diferencia y la radical especificidad de la cultura popular a partir de textos, de creencias, de códigos que le serían propios. Todos los materiales que portan las

prácticas y los pensamientos de la mayoría son siempre mixtos, mezclando formas y motivos, invención y tradiciones, cultura docta y base folclórica.

Por último, la oposición macroscópica entre popular y culto ha perdido su pertinencia. A esa división masiva, que definía a menudo el pueblo por defecto como el conjunto de aquellos situados fuera del modo de las élites, se prefiere el inventario de las divisiones múltiples que fragmentan el cuerpo social. Su ordenación obedece a varios principios que ponen de manifiesto las diferencias o las oposiciones entre hombres y mujeres, urbanos y rurales, reformados y católicos, pero también entre las generaciones, los oficios, los barrios. La historia sociocultural ha aceptado durante demasiado tiempo (por lo menos en Francia) una definición reductora de lo social, confundiendo con la sola jerarquía de las fortunas y de las condiciones, olvidando que otras diferencias, fundadas en las pertenencias sexuales, territoriales o religiosas también eran plenamente sociales e susceptibles de dar cuenta, igual o mejor que la oposición dominantes/dominados, de la pluralidad de las prácticas culturales. Como ignora préstamos e intercambios, como enmascara la multiplicidad de las diferencias, como plantea *a priori* la validez de una división que precisamente está por establecer el concepto de cultura popular – que fundamentó los primeros estudios pioneros sobre el libro de divulgación – debe ser revocado ahora.

Como debe serlo, asimismo, el contraste duraderamente reconocido entre las formas completamente orales y gestuales de la cultura llamada tradicional y el área de circulación de lo escrito, manuscrito primero, luego impreso, que delimita una cultura distinta, mimoritaria, reservada. La división ha llevado a compartimentar los enfoques de esos dos modos de adquisición y de transmisión culturales y a separar fuertemente la antropología histórica que, aun cuando trabaje con textos, se vincula a los sistemas de gestos, a los usos de la palabra, a los dispo-

6. R. Chartier. “Volkskultur vs Gelehrtenkulture. Überprüfung einer Zerteilung und einer Periodisierung”, *Epochenluellen und Epochenstrukturen im der Diskurs der Literatur – und Sprachhistorie*, Herausgegeben von H.U. Gumbrecht und U. Link-Heer, Francfort, Suhrkamp, stw 486, 1985, pp. 376-88; y J. Revel. “La culture populaire: sur les usages et les abus d'un outil historiographique”, *Culturas populares. Diferencias, divergencias, conflictos*. Madrid, Casa de Velázquez/Universidad Complutense, 1986, pp. 223-239.



sitivos rituales, y una historia cultural más clásica, consagrada a lo escrito, su producción y su circulación. Pero, así formulada, la oposición da cuenta muy mal de las situaciones entre los siglos XVI y XVIII en que siempre se imbrican *medias* y prácticas múltiples.

De tales imbricaciones, unas asocian la palabra y el escrito, bien porque una palabra dicha se fije en el escrito (así fue durante la redacción de los cuadernos de quejas para los Estados Generales), bien porque, a la inversa, un texto retorne a la oralidad mediante una lectura en voz alta. Otras articulan los escritos y los gestos. En efecto, muchos textos tienen por meta anularse como discurso y producir, en el estado práctico, comportamientos o conductas consideradas legítimas o útiles. Las preparaciones para la muerte, los tratados de urbanidad, los libros de práctica son ejemplos, entre otros, de estos géneros que pretenden incorporar en los individuos los gestos necesarios o convenientes. Por otro lado, el escrito está instalado en el corazón mismo de las formas más centrales de la cultura tradicional: por ejemplo la fiesta, habitada por las inscripciones y las banderolas, comentada en los libretos que dicen su sentido, o también los rituales eclesiásticos que exigen a menudo la presencia del objeto escrito, manejado, leído y transmitido. La historia de las prácticas culturales debe, por tanto, considerar necesariamente esas imbricaciones y restituir trayectorias complejas, de la palabra proferida al texto escrito, del escrito leído a los gestos hechos, del libro impreso a la palabra lectora.

A partir de ese momento parece útil una noción: la de apropiación, porque permite pensar las diferencias en la división porque postula la invención creadora en el corazón mismo de los procesos de recepción. Una sociología retrospectiva que durante mucho tiempo ha hecho de la desigual distribución de los objetos el criterio primero de la jerarquía cultural debe ser sustituida por un enfoque distinto que

centre su atención en los empleos diferenciados, en los usos contrastados de los mismos bienes, de los mismos textos, de las mismas ideas. Esa perspectiva no renuncia a identificar diferencias (y diferencias socialmente arraigadas) pero desplaza el lugar mismo de su identificación porque ya no se trata de calificar socialmente unos corpus tomados en su totalidad (por ejemplo, la *Bibliothèque bleu*, sino de caracterizar unas prácticas que se apropian de manera diferencial de los materiales que circulan en una sociedad dada.

El enfoque estadístico que, durante un tiempo, ha parecido dominar la historia cultural francesa y que intentaba medir el desigual reparto social de objetos, de discursos, de actos buenos que poner en series no podría, por tanto, ser suficiente. Suponiendo correspondencias demasiado simples entre niveles sociales y horizontes culturales captando los pensamientos y las conductas en sus expresiones más repetitivas y más reductoras, tal paso carece de lo esencial, que es la manera contrastada con que los grupos o los individuos utilizan los motivos o formas que comparten con otros. Sin abandonar las medidas y las series, la historia de los textos y de los libros debe ser por tanto, ante todo, reconstrucción de diferencias en las prácticas. Es decir, una historia del leer.

Pensar de este modo las apropiaciones culturales autoriza también a no considerar del todo eficaces y radicalmente aculturantes los textos o las palabras que pretenden modelar los pensamientos y las conductas. Las prácticas que se captan siempre son creadoras de usos o de representaciones que en modo alguno resultan reductibles a las voluntades de los productores de discursos y de normas. En cierto modo, el acto de lectura no puede, pues, ser anulado en el texto mismo, ni los comportamientos vividos en las prohibiciones y los preceptos que intentan regularlos. La aceptación de los mensajes y los modelos siempre se realiza a través de arreglos, de des-

víos, de nuevos empleos singulares que son el objeto fundamental de la historia cultural.

La noción de apropiación no se toma aquí, por tanto, en el sentido que le da Foucault en *L'Ordre du discours* (*El Orden del discurso*), y que estriba en hacer de la "apropiación social de los discursos" uno de los procedimientos que los controlan y uno de los dispositivos que limitan su distribución, partiendo de su consideración como uno de los grandes sistemas de sometimientos del discurso (FOUCAULT, 1971, pp. 45-47). Nuestra perspectiva es distinta, sin ser contradictoria, y atiende sobre todo no a las exclusiones por confiscación sino a las diferencias en el uso dividido tal como las define Pierre Bourdieu:

El busto, propensión y aptitud para la apropiación (material y/o simbólica) de una clase determinada de objetos o de prácticas clasificadas o clasificadoras, es la fórmula generadora que está en el principio del estilo de vida, conjunto unitario de preferencias distintas que expresan, en la lógica específica de cada uno de los sub-espacios simbólicos, la misma intención expresiva (BOURDIEU, 1979, p. 193).

Lo cual quiere decir, a un tiempo, que las prácticas contrastadas deben comprenderse como concurrencias, que sus diferencias están organizadas por estrategias de distinción o de imitación y los empleos diversos de los mismos bienes culturales arraigan en las disposiciones del hábito de cada grupo.

De ahí la elección de dos modelos de comprensión, para dar cuenta de los textos, de los libros y de sus lecturas. El primero contrasta disciplina e invención considerando esas dos categorías no como antagonismo, sino como categorías que deben ser manejadas en pareja. Cualquier dispositivo que trate crear control y coacción segrega siempre, en efecto, tácticas que lo domestican o lo subvierten; y a la inversa, no hay producción cultural que no emplee materiales impuestos por la tradición, la autoridad o el mercado y que no esté sometido a las vigilancias

y a las censuras de quien tiene poder sobre las palabras o los gestos. Es muy simple la oposición entre espontaneidad "popular" y coerciones de las instituciones o de los dominantes: lo que reconocer es cómo se articulan las libertades forzadas y las disciplinas derrocadas.

Por tanto, disciplina e invención, pero también distinción y divulgación. Esa segunda pareja de nociones solidarias permite proponer una comprensión de la circulación de los objetos o de los modelos culturales que no la reduce a una simple difusión, pensada por regla general como descendiendo la escala social. Los procesos de imitación o de vulgarización son más complejos y más dinámicos y deben pensarse, ante todo, como luchas de concurrencia, donde toda divulgación, otorgada o conquistada, produce al mismo tiempo la búsqueda de una nueva distinción. Por ejemplo, cuando el libro se vuelve un objeto menos raro, menos confiscado, menos distintivo por su sola posesión, son las maneras de leer las que se encargan de mostrar los desfases, de poner de manifiesto diferencias socialmente jerarquizadas. Las representaciones simplistas y estereotipadas de la dominación social o de la difusión cultural deben ser sustituidas, con Elias (ELIAS, 1979, pp. 312-454) y Bourdieu, por una forma de comprenderlas que reconozca la reproducción de las distancias en el seno mismo de los mecanismos de imitación, las concurrencias en el seno de las divisiones, la constitución de nuevas distinciones debidas al hecho mismo de los procesos de divulgación.

Con estas pocas hipótesis y nociones se ha intentado el estudio de las prácticas del impreso en la sociedad antigua. Éstas, en efecto, parecieron una buena entrada en la cultura de los siglos XV-XIX, y por ello por dos razones.

De un lado, fijan o portan la palabra, cimentan las sociabilidades y prescriben comportamientos, cruzan el fuero privado lo mismo que la plaza pública, permiten crear, hacer o imaginar: alteran por tan-

to, la cultura en su conjunto, pactando con las fuerzas tradicionales de la comunicación, instaurando nuevas distinciones.

De otro lado, permiten una circulación de lo escrito en una escala inédita, a un tiempo porque la imprenta rebaja el coste de fabricación del libro, y porque abrevia los plazos de su producción.

Desde Gutenberg, toda la cultura de Occidente puede considerarse una cultura del impreso porque los productos de las prensas y de la composición tipográfica no han quedado reservados, como en China o en Corea, a los usos de las administraciones y de los monasterios, sino que irrigan todas relaciones, todas las prácticas. De ahí una doble ambición y doble trabajo. En pequeña escala, comprender los usos

múltiples, diferenciados y enfrentados del impreso, dado que las autoridades concurrentes tuvieron fe en sus poderes y dado que los lectores lo manejaron según sus competencias o sus expectativas<sup>7</sup>. Y, en una perspectiva más amplia, reinscribir la innovación tipográfica en la historia larga de las formas del libro o de los soportes de los textos (del *volumen al codex*, del libro a la pantalla) y en la historia de las formas de leer, inscritas en la trama que lleva de la lectura necesariamente oralizada a la que puede hacerse mediante los ojos y en silencio (SAENGER, 1982, pp. 367-414).

7. Véanse los estudios reunidos en R. Chartier, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1987.

## Bibliografía

- BOURDIEU, P. & CHARTIER, R. "La Lecture: une Pratique Culturelle". *Pratiques de la Lecture, bajo la dirección de R. Chartier*. Marselha, Rivages, 1985, pp. 217-239.
- BOURDIEU, P. *La Distinción. Critique Sociale du Jugement*. París, Minuit, 1979, p. 193.
- CERTEAU, M. de. "Lire: un braconnage". *L'Invention du quotidien*. I. Arts de Faire. París, Union Générale d'Éditions, 10/18, 1980, pp. 279-296.
- CERVANTES, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Cátedra, Edición de John Allen, 1984, t. I, pp. 237-239.
- CHARTIER, R. "Les pratiques de L'écrit". In: *Histoire de la vie privée*, bajo la dirección de P. Ariés y G. Duby, t. III, "De la Renaissance aux Lumières, volumen dirigido por R. Chartier". París, Seuil, 1986, pp. 113-161.
- CHARTIER, R. "Volkskultur vs Gelehrtenkultur. Überprüfung einer Zweiteilung und einer Periodisierung", *Epochensluellen und Epochenstrukturen im der Diskurs der Literatur - und Sprachhistorie*, Herausgegeben von H.U. Gumbrecht und U. Link-Heer, Francfort, Suhrkamp, stw 486, 1985, pp. 376-388; y J. Revel. "La culture populaire: sur les usages et les abus d'un outil historiographique", *Culturas populares. Diferencias, divergencias, conflictos*. Madrid, Casa de Velázquez/Universidad Complutense, 1986, pp. 223-239.
- ELIAS, N. *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Francfort: Suhrkamp, stw 158-159, 1979, Zweiter Band, pp. 312-454 (tr. fr. *La civilisation des moeurs y la Dinamique de L'Occident*. París: Calmann-Lévy, 1933 y 1975).
- FOUCAULT, M. *L'Ordre du discours*. París, Gallimard, 1971, pp. 45-47.
- GINZBURG, C. *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del 1500*. Turin, Einaudi, 1976.
- PETRUCCI, A. "All origine del libro moderno: libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano". *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento. Guida storica e critica, a cura di A. Petrucci*. Roma-Bari, Laterza, 1979, pp. 137-156; e "II libro manoscritto", *Letteratura italiana*, 2, produzione e consumo. Turin, Einaudi, 1983, pp. 499-524.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Madrid, Cátedra, Edición de Dorothy S. Severin. Notas en colaboración con Maite Cabello, 1987, pp. 77-83.

SAENGER, P. "Silent Reading: its Impact on Late Medieval Script and Society", *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, vol. 13, 1982, pp. 367-414.

STODDARD, R.E. "Morphology and the Book from an American Perspective". *Printing History*. 17, 1987, pp. 2-14.

---

Endereço do Autor: École des Hautes Études 54 • Boulevard Raspail • Paris – França

---