

“Mándeme usted algo para evitar que me muera mucho de hambre”

PATRICIO PRON

La pregunta de cuánto vale la literatura no solo afecta a la subsistencia de los escritores. También tiene que ver con la pervivencia de una cultura.

UNOS MESES ATRÁS, un estudio de la Authors Guild estadounidense ponía cifras a percepciones ya existentes en relación con los ingresos de los escritores: de acuerdo con el estudio, estos han disminuido un 42% en la última

década; incluso aquellos autores que suman al dinero obtenido por sus libros el devengado por actividades afines a la escritura, como las clases y/o las reseñas y conferencias, ganan en promedio tan solo 20.300 dólares anuales, bastante por debajo de la línea de pobreza para una familia de tres o más miembros en Estados Unidos. La importancia creciente de Amazon en el mercado del libro, la reducción de los adelantos para autores en la *mid-list*, la disminución de las ventas también en el ámbito digital y la competencia de plataformas gratuitas de lectura como Open Library y Google Books eran mencionadas por la organización como las razones principales de la disminución de los ingresos de sus miembros.

No se trataba de la primera de las noticias acerca del asunto; por supuesto, no sería la última. *Medium* publicó en febrero de este año una colección de ensayos en la que autores como Carmen Maria Machado, Elizabeth Strout y Andy Weir contaban con qué trabajos se habían mantenido a flote al momento de escribir algunos de sus libros.¹ Unas semanas después, Alison Flood alertaba a los lectores en *The Guardian* respecto al hecho de que, de acuerdo con la Royal Society of Literature británica, solo el 5% de los autores de esa nacionalidad obtiene por su trabajo la cantidad que Virginia Woolf sostuvo en una ocasión que un escritor necesitaba para vivir: 500 libras en su día, hoy 30.000 libras anuales. En el mismo artículo, Kerry Hudson admitía que unos años atrás había tenido que solicitar una ayuda extraordinaria del Royal Literary Found para pagar el alquiler pese a haber obtenido solo unas semanas antes el prestigioso Prix Femina. “Vengo de la clase trabajadora, no tengo tarjeta de crédito, no tengo una familia a la que le pueda pedir prestado: no tengo red de contención”, reconocía la escritora. Las suyas podrían haber sido las declaraciones de muchos de los que, como denunciase Sara Mesa en *El Confidencial*, no habían cobrado todavía sus honorarios por la participación en un seminario organizado por la Dirección General de Cultura y Patrimonio del Gobierno de Aragón algo más de nueve meses antes, por los autores argentinos que cuestionaron las prácticas económicas de las editoriales “independientes” dos años atrás, por las instituciones y creadores mexicanos que en marzo de este año cuestionaron el “intento de destruir el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)” de ese país por parte de sus nuevas autoridades. Y por los numerosos profesionales del sector del libro a los que la editorial hispanomexicana Malpaso continúa debiéndoles dinero por su labor.

2 La relación entre los escritores y el dinero siempre ha sido problemática.² Giuseppe Scaraffia recordaba

¹ Un propósito similar persiguen *Scratch: writers, money, and the art of making a living* (Simon & Schuster, 2017), el libro en el que Manjula Martin reunió conversaciones sobre literatura y dinero con autores como Jonathan Franzen, Roxane Gay, Leslie Jamison, Yiyun Li y Alexander Chee, y *Who Pays Writers*, una página web en la que es posible consultar cuánto pagan por palabra y cuánto tardan en efectuar el pago decenas de publicaciones estadounidenses y europeas.

² En no menor medida debido a que, a falta de una instancia objetiva que determine el valor de lo producido, algunos escritores han utilizado (y utilizan) como referencia el dinero que perciben. En su biografía de William Faulkner *One matchless time: a life of William Faulkner* (HarperCollins, 2005) Jay Parini afirma, acertadamente, que “muy raras veces el dinero es solo dinero. La obsesión con él que parece haber esclavizado a Faulkner a lo largo de su vida puede ser vista como una medida de sus sensaciones de estabilidad, valor, sujeción en el mundo [...], una forma de calibrar su reputación, su poder, su realidad”.

tiempo atrás (en *Los grandes placeres*, 2015) que Honoré de Balzac disponía de una “escalera secreta en la parte posterior” de su casa que utilizaba para escapar de los acreedores. “La dilapidación del joven Charles Baudelaire era tal que su familia trató primero de rehabilitarlo embarcándolo a la fuerza en un viaje por las Antillas. Luego, vista la inutilidad de aquella empresa, pensó que era mejor ponerlo bajo la tutela de un notario de probada frugalidad. [...] Mientras escribía la historia de la Bovary, que se suicida no solo por las desilusiones amorosas, sino, sobre todo, por las deudas, Gustave Flaubert no sabía que también a él le tocaría en suerte algo parecido. De hecho, se arruinó por salvar de la bancarota a su frívola sobrina.”

Una visión romántica de la práctica literaria en no menor medida alimentada por la idea cristiana de que “la pobreza y la mortificación de la carne permitían comulgar con el Espíritu Santo o con la musa”, como recuerda Alberto Manguel, han contribuido decisivamente a la popularización de la figura del escritor pobre que, con la anuencia de Hollywood (piénsese por ejemplo en la reciente y grotesca *Genius*, dirigida por Michael Grandage en 2016), permea una opinión mayoritaria acerca del oficio de la que abundan los testimonios. Por ejemplo en la correspondencia de los escritores. “Mándeme usted algo para evitar que me muera mucho de hambre”, escribió Paul Verlaine a su editor en cierta ocasión. Juzgando muy baja la asignación que le enviaba su padre, un joven Stendhal amenazó, por su parte: “Me veré obligado a contraer deudas.” Christian Dietrich Grabbe admitió: “Muchos han descrito mi trabajo como ‘genial’, pero yo sé que del genio solo tengo un rasgo: el hambre.” James Joyce se quejaba en 1906 en una carta a su hermano Stanislaus de lo mucho que comía Nora, su mujer, al tiempo que le pedía dinero. Leopoldo Alas “Clarín” solicitaba “sesenta duros” a su editor porque (reconocía) era un jugador de billar “muy malo” y había acumulado deudas. Ramón María del Valle-Inclán le escribió a Torcuato Ulloa: “Me convendrían mucho ahora algunas pesetas, para poder comprarme el brazo. La Asociación de la Prensa me da para ello quinientas pesetas, pero el brazo, si ha de serme de alguna utilidad, me costará mil. Eso sí, será una cosa magnífica.” La correspondencia de Else Lasker-Schüler, la de Thomas Bernhard y la de Francis Scott Fitzgerald tienen una naturaleza casi exclusivamente económica; los tres desastrosos intentos de este último de instalarse en Hollywood, que tanto contribuyeron a su final, estuvieron motivados por una necesidad acuciante de dinero de la que eran responsables no solo sus elevados gastos personales sino también los de los colegios para su hija Scottie y los hospitales

psiquiátricos para Zelda, su esposa.³ Mientras escribía *El capital*, Karl Marx pasaba días sin abandonar su vivienda porque su mujer había tenido que empeñar su ropa para comprar comida. Johann Wolfgang von Goethe decidió tomar sus asuntos económicos en sus manos para no ser explotado, como también hicieron, entre otros, Vicente Blasco Ibáñez (posiblemente el primer autor de la literatura en español que fue también su propio agente) y el argentino Rodolfo Fogwill. “En cuatro semanas voy a estar completa, totalmente muerto [si no envía dinero]”, avisó Joseph Roth a Stefan Zweig desde su exilio parisino; se sumaba así a una larga lista de escritores urgidos de dinero entre cuyos integrantes se cuentan Heinrich Heine, Georg Trakl, Charles Baudelaire, Rainer Maria Rilke, Robert Musil, Fiódor Dostoievski, Edgar Allan Poe, Anna Seghers, August Strindberg, José Donoso, León Bloy, César Vallejo y Robert Walser. “No tengo nada. Debo mucho. El resto se lo dejo a los pobres”, escribió François Rabelais en su testamento.

3

Aunque la Authors Guild otorga en su estudio una importancia crucial a Amazon en el deterioro de los ingresos obtenidos por los escritores, la situación es algo más compleja, y las culpas deben ser repartidas entre la práctica totalidad de los participantes en el negocio del libro, comenzando por las editoriales. Ante el importante retroceso en su facturación en los últimos años, estas han apostado, por una parte, por una estrategia de adquisiciones y compras de editoriales rivales en el marco de la cual catálogos completos quedan relegados en beneficio de los autores multivalentes, los únicos que hacen el “traspaso” a las editoriales que los han adquirido. Por otra parte, la apuesta editorial ha consistido en aumentar el número de títulos publicados reduciendo su tirada, lo que tiene como resultado un volumen de publicaciones que la prensa cultural (aquejada de una doble crisis, la de resultados y la de propósito, esta última vinculada con el escaso nivel de buena parte de sus colaboradores tanto como con una política que fomenta el clic en detrimento de la producción de pensamiento crítico) no es capaz de reflejar, las librerías no pueden exhibir y el lector no llega a conocer. Mientras las editoriales más importantes piensan en nuevos “productos”,⁴ el que constituye su

3 Fitzgerald comenzó su carrera percibiendo 4.000 dólares por relato (unos 55.000 dólares americanos actuales); diez años después su deterioro y el de su trabajo eran tan evidentes que debía conformarse con 200. (La información proviene del prólogo de Anne Margaret Daniel a *Id die for you and other lost stories by F. Scott Fitzgerald*, Simon & Schuster, 2017.)

4 Enterradas ya las fantasías que inspiró la Feria de Fráncfort de 2008 de que el libro electrónico sustituiría “en diez años” al libro en papel y

principal fuente de ingresos, el libro, es descuidado tanto por ellas como por los agentes literarios (de los que lo mejor que se puede decir es que son extraordinariamente eficaces para vender todos aquellos productos que, por sus características, no necesitan la intercesión de un agente) y por algunos de los propios autores, quienes, para compensar la disminución de sus ingresos en concepto de derechos de autor, publican tres y hasta cuatro libros al año, en especial en España: como observó James Gleick, presidente de la Authors Guild, “cuando empobreces a los escritores de un país, también empobreces a sus lectores [ya que] los libros de calidad requieren a menudo un tiempo y un trabajo de investigación que no pueden ser llevados a cabo si el autor necesita además dar clases y conferencias para llegar a fin de mes”.

Más libros, de peor calidad, juzgados a menudo por una crítica literaria escasamente capacitada y/o indulgente, que duran poco en librerías y, en general, son desestimados por un público generalista que sigue consultando las muy dudosas listas de “los más vendidos” bajo el precepto erróneo de que algo es bueno si muchas personas lo han comprado antes,⁵ una disminución del número y la cuantía percibida por los trabajos “alimenticios” del escritor que impide su profesionalización (excepto que sus libros vendan cifras superiores a los cinco dígitos, escriba para los medios audiovisuales y/o sea abundantemente traducido, algo, en general, poco frecuente), un Estado que no parece creer necesario arbitrar en un negocio que no comprende y unas instituciones culturales solipsistas, una pérdida diaria de librerías y unos autores escasamente interesados en comprender la naturaleza del negocio del que participan: todo ello contribuye no solo al deterioro de la literatura en tanto industria sino también (y esto es más importante) a la cuestión de su valor.

4 Ricardo Piglia fue en tiempos recientes quien más y mejor tematizó los vínculos entre economía y literatura; lo hizo centrándose no en la queja habitual y fútil acerca de la disminución de las ventas sino en una concepción de esta última como mecanismo social de producción alternativa de valor. Si, como observó recientemente Sergio Chejfec, literatura y dinero

estancadas las ventas del audiolibro, las editoriales parecen orientarse hacia la adquisición de contenidos susceptibles de ser franquiciados, por ejemplo mediante su transformación en teleseries, a la literatura infantil y juvenil y a la eliminación de intermediarios mediante la adquisición de distribuidoras y cadenas de librerías.

⁵ Y cayendo en vergonzosos ardides editoriales del tipo de “cuarta edición en tres días”, como si esa edición fuera técnicamente posible y, en el caso de que realmente lo fuera, no señalase un prodigioso error de cálculo por parte de sus responsables.

comparten su condición de impresos, lo que los distancia es el modo en que la una y el otro establecen maneras distintas de determinar qué valor debe otorgarse a nociones como las de talento, trabajo, mercado, producción, valor y obra. Piglia siguió la producción crítica de Karl Marx, Walter Benjamin y Bertolt Brecht⁶ para dar cuenta de cuáles serían los mecanismos a los que el escritor podría apelar para producir su obra sin que los imperativos económicos la condicionen en exceso. Para el autor de *Plata quemada* (cuya historia editorial es también la de una relación específica entre dinero y literatura), se trataba de, en palabras de Eduardo Becerra, evidenciar “cómo históricamente la idea de la autonomía del arte y su caracterización como actividad de rango espiritual se construye desde los discursos de las clases dominantes para desactivar su potencial político y con ello establecer las condiciones de su circulación según sus propios intereses”.

5 ¿Qué precio debemos pagar por los libros? ¿Y cómo se relaciona con su valor, entendido este como se lo desee entender; quizás, como su capacidad de decirle a su lector “algo” acerca del mundo que este no haya pensado antes? Como recuerda Becerra, “en algunos de sus últimos textos [Piglia] se hizo eco de las consecuencias de la irrupción de las nuevas tecnologías en la circulación de las obras literarias, en las formas de escribir y leer. Y, de nuevo, colocó las nociones de propiedad y uso en el centro del debate sobre los efectos más significativos de esta nueva coyuntura: “[...]. Hay una ilusión de circulación sin Estado y sin ley, el anarquismo del que hablaba antes. Me parece lo mejor y lo más novedoso que tiene el mundo de las nuevas tecnologías. El capitalismo lo ha generado, pero no sabe muy bien cómo controlar el circuito. Casi no hay censura y es muy difícil controlar la propiedad [...]. Hoy parece que se hubiera disuelto toda distancia entre reproducción y apropiación. Hay una ilusión de simultaneidad, un cruce continuo entre textos propios y ajenos. La técnica produce un movimiento de unificación, de escritura única, continua, no personal, casi mecánica [...]: pone en juego la cuestión de qué quiere decir enunciar”.

El problema, desde luego, es que la multiplicación de los contenidos como resultado de la existencia de internet está produciendo transformaciones de enorme relevancia en el valor que otorgamos a la producción artística, no solo a la literatura. Por una parte,

⁶ Marx definió la producción artística como “trabajo improductivo para el capitalismo [por cuanto] no produce plusvalía”; Benjamin y Brecht sostuvieron, por su parte, que el carácter político de la obra de arte no radica en su contenido sino en el reconocimiento y la transformación de sus condiciones sociales de producción.

porque la presión por acceder a más información disminuye a mínimos la posibilidad de formarnos una opinión crítica acerca de ella, porque su fragmentación en pequeñas unidades (un par de versos, un fragmento de imagen, una frase subrayada en un libro) lleva a su consumidor a pasar tan poco tiempo con el contenido que este no puede desplegar sus cualidades ni convertirse en experiencia, y porque esa misma experiencia, allí donde se produce, deviene simplemente algo “a compartir”, el fondo de una *selfie*, un fragmento de vídeo enviado por WhatsApp, un “estado”.

Por otra parte, la noción de valor del arte se ve profundamente modificada por su disponibilidad, contraria a las leyes pulsionales que hacen que solo otorguemos valor a aquello de lo que no disponemos, y por su aparente gratuidad, que supone un desplazamiento del beneficio que devenga el consumo artístico, que pasa de manos de sus productores (autores y negocio editorial, en este caso) a las de las compañías tecnológicas y a las empresas de telefonía, que comercializan el acceso a los contenidos. Una nueva generación por completo “nativa” del entorno digital se ha habituado ya a no interrogarse acerca de quién o qué es el autor. La “memificación” del contenido, artístico o no, hace que (afirman algunos) nociones como “propiedad” y “autoría” carezcan de utilidad en el ámbito de las redes sociales, como pondrían de manifiesto las numerosas apropiaciones y plagios que pueden encontrarse en ellas. La idea que estas propician de que todas las personas dispondrían de las herramientas para expresarse (y de algo para decir) entra en relación con dos conceptos nunca verbalizados del todo pero especialmente visibles en ellas: el de que el contenido “es” de quien lo comparte, no de su autor o autora,⁷ y el de que no es necesario dotarse de ningún tipo de formación para enjuiciar una obra artística porque lo importante en ella no es el modo en que da cuenta de sus condiciones sociales de producción, manifiesta cierta maestría, produce sentido, se constituye en experiencia, nos permite comprender mejor la forma en que vivimos y quiénes somos o cualquier otra cosa, sino la forma en que “conectamos” con ella, es decir, la respuesta emocional que esta nos produce. Cuando una “tuitera y escritora” española llamada “Monstruo Espaguete” se fotografía en el Museo del Prado con carteles que dicen “ni putas ni santas” frente a la *Cleopatra* de Guido Reni y a *La reina Mariana de Austria* de Carreño de Miranda (dos imágenes que

7 Como demuestran las filtraciones de productos populares como los filmes de superhéroes o determinados libros como los de Harry Potter antes de su estreno y/o publicación: contra lo que piensan nuestros políticos, la piratería no es, esencialmente, un acto de maldad sino una reacción irreflexiva a una situación específica en el marco de la cual es el consumidor y no el creador el que tendría “derechos” sobre la obra.

no representan ni una cosa ni la otra, por supuesto), no solo demuestra una ignorancia monumental, devalúa un reclamo importante del feminismo o se pone en ridículo: también expresa una indignación que, en el contexto en el que se desenvuelve, es perfectamente legítima, ya que los productos artísticos serían “para” que las personas digan algo acerca de ellos.⁸

6

Alberto Manguel cuenta en el artículo antes mencionado la siguiente historia: “Cuando cierto editor francés muy conocido oyó decir que Balzac era una joven promesa de las letras, decidió ofrecerle dos mil francos por la siguiente novela que escribiese. Así pues, buscó sus señas y descubrió que residía en un barrio parisiense digamos que venido a menos; en vista de que su presa no era lo que se dice un hombre acaudalado, decidió reducir la oferta a mil francos. Pero al llegar allí comprobó que Balzac vivía en el ático, en una vulgar *chambre de bonne*, así que decidió rebajar de nuevo la cantidad y ofrecerle solo quinientos francos. Por último, cuando llamó a la puerta y entró en la modesta vivienda, viendo que Balzac estaba tomando por toda comida un trozo de pan y un vaso de agua, el editor abrió los brazos de par en par y exclamó: ‘¡Señor Balzac, soy su más ferviente admirador y me gustaría ofrecerle por su próximo libro la bonita suma de doscientos francos!’”

Que el problema del valor es un problema central de la economía de la literatura no solo se pone de manifiesto en esta anécdota, posiblemente apócrifa, sino también en su omisión en la discusión acerca de la “crisis del sector editorial”: también, en los comentarios que los consumidores suelen realizar cada vez que un escritor hace público su descontento

8 La “sentimentalización” de la política (que un papel tan determinante ha jugado en el procés catalán y en el brexit, en la elección de personajes como Donald Trump, Sebastián Piñera, Mauricio Macri, Jair Bolsonaro, Andrés Manuel López Obrador, Narendra Modi y Hugo Chávez y en el ascenso de la extrema derecha, el racismo y la xenofobia en años recientes) no es un fenómeno aislado, sino el producto de una emotividad que en la actualidad lo permea todo: cubrir los desnudos artísticos, dinamitar unos Budas centenarios, cambiar los títulos de los cuadros (como hizo algunos años atrás el Rijksmuseum de Ámsterdam con *Joven negra* de Simon Maris, por ejemplo, que ahora se titula *Joven con abanico*, como si de esa manera la obra no hablase, o hablase menos, de su carácter profundamente etnocéntrico), borrar de un filme a un actor “sospechoso” o intentar prohibir la *Lolita* de Vladimir Nabokov, expresarse a favor de un lenguaje supuestamente más “inclusivo” o reescribir los textos clásicos son acciones y propuestas perfectamente legítimas en el contexto de la sentimentalización de la obra de arte, despojada (por fin) de la falacia intencional que presidió su interpretación durante algo más de dos siglos, pero también, de sus potencialidades, convertida en simple soporte de un entusiasmo y, más a menudo, de una indignación.

ante una situación abusiva.⁹ La supuesta gratuidad de los contenidos, que algunos defienden como condición necesaria para el acceso a la cultura entendido como un derecho, ha habituado a los consumidores a esgrimir dos argumentos antitéticos pero habituales: por una parte, que los productos culturales (también la literatura) deben ser gratuitos para los consumidores, no importa cuánto dinero cueste a sus autores el producirlo; por otra, que lo que es gratis no vale nada. La discusión en torno a la economía de la literatura y la disminución de los ingresos de los escritores debería considerar ambos argumentos, de alguna manera.

La publicación de fenómenos de internet, *influencers* y “poetas de Twitter” a la que la industria editorial recurre últimamente, y el hecho de que, con muy contadas excepciones, esa publicación nunca arroje los beneficios económicos pretendidos, o situaciones inverosímiles como la concesión del último Premio Biblioteca Breve a la poeta española Elvira Sastre, y el escaso impacto que esta produjo en la escena literaria excepto como anécdota,¹⁰ ponen de manifiesto un desarrollo decisivo en el marco de la crisis actual: la transformación de la industria editorial en dos negocios de signo contrario, uno centrado en la rentabilidad inmediata y atrapado en la contradicción derivada de querer vender fenómenos probadamente populares a un público consumidor que no desea pagar por ellos, ya que los obtiene gratis, y otro (conformado por pequeñas editoriales, autores, algunas librerías de referencia, lectores, ciertos traductores y algunos críticos, herramientas como Patreon, instituciones y festivales) que procura conciliar la rentabilidad de sus productos con la demanda de que estos posean un valor. En realidad, y esto resulta evidente, esta última es la única de las dos que además de “industria” es “cultural”.

7 Una vez más, el problema no es la subsistencia de los escritores (o no solo de ellos), sino la de toda una cultura que solía ver en la literatura un vehículo privilegiado para acceder a un conocimiento específico del mundo. El proyecto personal, no de hacerse rico, sino de mantenerse a flote mientras se produce una obra

9 En los comentarios al artículo de Mesa ya mencionado, por ejemplo, la escritora española es tildada de “huera”, “impostada”, “ignorante, hinchada y frívola” y “de personalidad plutocrática”, se la acusa de estar “desesperada por unos euros” y de hacer “el perseguidor del frack” (sic) y se le recomienda que comience a “hacer las cosas ‘por amor al arte’” para garantizar el “derecho a la cultura”.

10 La concesión del premio por parte de un jurado compuesto por Pere Gimferrer, Agustín Fernández Mallo, Lola Larumbe, Rosa Montero y Elena Ramírez recordó a algunos el viejo chiste: “Pregunta: ¿Por qué ciertos escritores publican en ciertas editoriales? Respuesta: Porque esos escritores saben lo que necesitan y sus editores no”.

que, idealmente, se sostenga en la comparación con los grandes textos del pasado, y la aspiración a disfrutar de una literatura (por fin) plural y diversificada, tropiezan con la imposibilidad de disponer de textos cuyos autores no puedan sostenerse económicamente; es decir, en algún sentido, de las voces que más necesitamos escuchar para comprender el modo en que vivimos hoy.

Para Carrie V. Mullins, “los consumidores disponen de un poder absoluto y pernicioso, por lo que la tendencia al contenido libre no se revertirá a menos que nosotros lo deseemos. Esto es algo triste, y todos estaremos mucho peor si solo podemos escuchar las historias de las personas que pueden permitirse el lujo de escribir. Nicholas Weinstock, miembro del Guild Council, afirmó: ‘Reducir el incentivo monetario para los posibles autores de libros [...] significa que habrá menos para que lean las generaciones futuras: menos voces, menos historias, menos representación del tipo de expresión humana que es más profunda y requiere un mayor esfuerzo intelectual que el atracón de series de Netflix o Amazon más cercano o el GIF en tu teléfono, pero también recompensa más. Tal vez todos consigamos lo que creemos que nos corresponde: arte gratis. Pero ¿qué tipo de arte será?’”. La respuesta: uno que no valga mucho; que, de hecho, no valga nada.

“No se escribe con lo que es agradable, no se piensa con eso. Se escribe y se piensa con lo que hierde, con lo que mata. Y hasta es con eso con lo que se vive de verdad”, escribió Olivier Rolin. No es agradable hablar acerca de estos asuntos (y la cultura hispanohablante es especialmente reacia a ello, como es sabido), pero es necesario si, contra lo que todo parece indicar, la literatura de relevancia artística tiene todavía alguna posibilidad. Quizás haya llegado el momento de resistir a la transformación del proceso de lectura en acumulación de hábitos de consumo, a la visión del lector como cliente y a la de las editoriales como proveedoras de servicios cuyo valor está determinado por su consumo; resistir incluso a la palabra consumo y a la supuesta gratuidad de los contenidos. Y tal vez también sea necesario hablar de la disminución de los ingresos percibidos por los escritores para determinar si la sociedad todavía considera que las empresas intelectuales son importantes y dignas de retribución, al margen de sus posibilidades en el mercado. Parafraseando a Joseph Roth, no se trata de “prolongar la vida, sino de evitar la muerte inminente”: la de los escritores, pero también la de una cultura intelectual y políticamente viva. —

PATRICIO PRON es escritor. Este año ha ganado el Premio Alfaguara con *Mañana tendremos otros nombres*.