

DE GRUYTER

WORLD EDITORS

DYNAMICS OF GLOBAL PUBLISHING AND
THE LATIN AMERICAN CASE BETWEEN
THE ARCHIVE AND THE DIGITAL AGE

*Edited by Gustavo Guerrero, Benjamin Loy,
Gesine Müller*

LATIN AMERICAN LITERATURES IN THE WORLD
LITERATURAS LATINOAMERICANAS EN EL MUNDO

DE
G

World Editors

Latin American Literatures in the World

Literaturas Latinoamericanas en el Mundo



Edited by / Editado por
Gesine Müller

Volume 8 / Volumen 8

World Editors

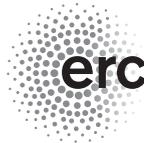


Dynamics of Global Publishing and the Latin
American Case between the Archive
and the Digital Age

Edited by
Gustavo Guerrero, Benjamin Loy and Gesine Müller

DE GRUYTER

This publication is the outcome of the Herrenhausen Symposium “World Editors. Dynamics of Global Publishing and the Latin American Case between the Archive and the Digital Age”, held at Schloss Herrenhausen (Hannover/Germany) from July 1-3, 2019. The symposium and the publication have been funded by the VolkswagenStiftung. The publication has also received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union’s Horizon 2020 Research and Innovation programme – Grant Agreement Number 646714.



European Research Council
Established by the European Commission

ISBN 978-3-11-071300-8
e-ISBN (PDF) 978-3-11-071301-5
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-071311-4
DOI <https://doi.org/10.1515/9783110713015>
ISSN 2513-0757
e-ISSN 2513-0765



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. For details go to <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Library of Congress Control Number: 2020943679

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.dnb.de>.

© 2021 Gustavo Guerrero, Benjamin Loy and Gesine Müller,
published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
The book is published open access at www.degruyter.com.

Typesetting: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Printing and binding: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Contents

Gustavo Guerrero (Cergy Paris Université), Benjamin Loy (Universität Wien) and Gesine Müller (Universität zu Köln):

Introduction — 1

Jorge Herralde (Editorial Anagrama):

La edición literaria: una internacional de colegas cómplices — 9

World Editors and Latin America

José Luis de Diego (Universidad de La Plata):

Americanismo y latinoamericanismo: dos momentos en la constitución de un espacio editorial para nuestro continente — 17

Álvaro Santana-Acuña (Whitman College):

Aesthetic Labels, Historical Semantics, and literatura latinoamericana — 35

Eduardo Becerra (Universidad Autónoma de Madrid):

Apuntes sobre políticas editoriales en (y sobre) América Latina en el marco de la literatura mundial: el caso de la narrativa en el cambio de siglo — 63

Ana Gallego Cuiñas (Universidad de Granada):

Bibliodiversidad y contracultura material: un análisis cualitativo y cuantitativo de la edición independiente en lengua castellana — 71

Ignacio M. Sánchez Prado (Washington University in St. Louis):

El efecto Luiselli: notas sobre la nueva literatura mexicana y la lengua inglesa — 95

Gesine Müller (Universität zu Köln):

Dinámicas de publicación global: literaturas del Caribe — 109

Politics of Translation and Literary Archives

Sonja Arnold (Deutsches Literaturarchiv Marbach):

Translation, Exile, and World Literature: The *Livraria do Globo* in Brazil — 129

Susanne Zepp (Freie Universität Berlin):

Brazilian Editions of Hebrew Poetry (1962–1969): A Case Study from the Margins of Global Publishing and World Literatures — 141

Roland Béhar (École normale supérieure-PSL, Paris):

¿“Gongoresk”? Borges, su primera recepción alemana y la tentación de su lectura manierista — 155

Karim Benmiloud (Université Paul Valéry Montpellier):

El arriero en París: ediciones y traducciones de Juan Rulfo en Francia — 179

Jorge J. Locane (Universitetet i Oslo):

Literatura comunista mundial: Jorge Amado en la República Democrática Alemana y China — 191

Benjamin Loy (Universität Wien):

Fascist World Literature from Latin America: The Case of Miguel Serrano — 209

Gatekeepers and Mediators

William Marling (Case Western Reserve University):

What does the Gatekeeper do? — 229

Fernando García Naharro (Europa-Universität Flensburg):

Agentes: el triunfo del intermediario. Genealogía de un oficio — 245

Annick Louis (Université de Reims/CRAL):

La construcción de un *gatekeeper*: el caso de Roger Caillois (1939–1951) — 263

Gersende Camenen (Université Gustave-Eiffel):

De pop a naïf: La mediación editorial francesa de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig (1964–1969) — 279

Marco Thomas Bosshard (Europa-Universität Flensburg):

Las ferias del libro de Frankfurt, Guadalajara, Buenos Aires y Rio de Janeiro y la promoción de las literaturas extranjeras a través del formato del “invitado de honor”: perspectivas y datos empíricos del público general y profesional — 297

Gustavo Guerrero (Cergy Paris Université):

Mediación editorial y dinámicas actuales de la circulación internacional — 321

(World) Literature in the Digital Age

Carolina Gainza (Universidad Diego Portales):

Nuevos escenarios literarios: hacia una cartografía de la literatura digital latinoamericana — 331

Tobias Kraft (Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften):

Reading in the Digital Age: Innovation, Failure and the Prospects of Digital Philology — 351

Christoph Müller (Ibero-Amerikanisches Institut Berlin):

Between Digital Transformation in Libraries and the Digital Humanities: New Perspectives on Librarianship — 379

Christoph Bläsi (Johannes Gutenberg-Universität Mainz):

Automation Approaches to Book Licensing: Business Studies and Information Science Aspects of a Phenomenon from Literary Life — 385

Yvette Sánchez (Universität St. Gallen):

El imparable crecimiento de los microformatos literarios digitales — 403

Editing World Literature – Two Roundtables

Roundtable World Editors: A Conversation with Leonora Djament (Buenos Aires/Eterna Cadencia), Gustavo Guerrero (Paris/Gallimard), Isabelle Gugnion (Paris/Translator), Michi Strausfeld (Berlin/Editor), and Frank Wegner (Berlin/Suhrkamp) — 419

Roundtable Global Book Markets: A Conversation with Susanne Lange (Berlin/Translator), Diego Lorenzo (Buenos Aires/Programa SUR), Benjamin Loy (Universität Wien), María Lynch (Barcelona/Casanovas & Lynch), and Sandra Pulido (Bogotá/Bogotá Book Fair) — 429

Gustavo Guerrero, Benjamin Loy and Gesine Müller
Introduction

Literatures of the World and the World of Publishing: An Understudied Relationship

The debate around the concept of *World Literature* has reemerged in tandem with a period of globalization that began in the 1980s, and for the past two decades it has been in a highly charged, critical, and intense phase, even if recent developments suggest a fundamental shift in these dynamics¹. The challenge at the center of this field of scholarship has been to reformulate a concept with a long tradition behind it to account for the profoundly different conditions of contemporary globalization. These reformulations have concerned, on the one hand, the examination of unexplored links and trajectories of literatures between regions that had been traditionally marginalized by the Western perspectives². On the other hand, a fundamental issue for current scholarship has been an abundance of theoretical formulations with programmatic claims about the concept of *World Literature*³ that has been criticized for its remaining lack of critical awareness “to stress the most pressing and most basic material circumstances that determine how literature is made and read” (Brouillette 2016: 93). Even if in global literary studies there have recently been important claims of the fact that “there is no unmediated relationship between the practice of writing and the printed, commodified, and possibly consecrated text” (Helgesson 2016: 24), the specific dimensions of these mediations and their conceptual and material implications

1 See the contributions in Müller/Siskind (2019), who state that “[t]he overwhelming sense of political, economic, institutional and humanitarian crisis that defines the state of the world [. . .] makes it difficult if not impossible to continue to sustain that kind of self-affirming, hubristic culturalist confidence in the political power of world literature as a critico-theoretical frame capable of disrupting the process of neoliberal globalization or the resurgence of nationalistic and racist forms of xenophobia and ethnocentrism, or the disciplinary ability to make sense of the meaning of new kinds of global displacements and dislocations” (1).

2 For one example of this kind of “re-mapping” of World Literature see Müller/Locane/Loy (2018).

3 One of the best overviews about the multiple approaches to the concept is still to be found in D’haen/Damrosch/Kadir (2012).

Gustavo Guerrero, Cergy Paris Université

Benjamin Loy, Universität Wien

Gesine Müller, Universität zu Köln

remain widely understudied. Current theory formation on *World Literature* has emphasized the importance of circulation processes insofar as, to use David Damrosch's well-known definition of the concept, *World Literature* is understood primarily as "a mode of circulation and reading" (Damrosch 2003: 5). This perception of circulation, one that has been formulated in a similar way by other prominent scholars in the field such as Pascale Casanova (2004) or Franco Moretti (2013), must be viewed both as critical and as insufficient inasmuch as it has been incapable of implementing, on the specific level of analysis, the knowledge that they themselves have formulated with regard to the significance of circulation in global literary fields and the concrete material and immaterial factors operating in these processes.

If it cannot be denied that these studies have highlighted the hierarchic dimension and inequalities of the world-literary system that is "one, and unequal" (Moretti 2000: 56), it is obvious, at the same time, that neither Damrosch's attempt to illuminate these processes by means of nine exemplary models in *What is World Literature?* nor Moretti's concept of *distant reading*, which endeavors to delimit the flow of material by shifting the perspective of inquiry to the level of literary history, ultimately shed much light on the question of how the complex interaction of the multiple material, economic, and literary factors actually functions.

In view of this lack of addressing of the specific processes, institutions, and actors involved in the global circulation of literature, the contributions of this volume aim to pay particular attention to the multiple material dimensions of the global cultural and literary market that can be understood, perhaps today more than ever, as being part of a "creative industry" (Caves 2002)⁴, run by a huge variety of "merchants of culture" (Thompson 2012). From perspectives informed by materialism, sociology, historiography⁵, and digital humanities, the articles of this book consider literature or, to be more precise, *books* as products that have to undergo a series of processes enabling a text to cross borders (or not)⁶ and to be transformed into globally circulating commodities, combining the complex operations of selection and the aggregation of different kinds of value. This does not imply that the (equally controversial) category of "aesthetic" value and the literary text as such is meaningless; however, to acquire

⁴ Note that we do not use this term in a presumably ideological-critical sense the way Adorno did but as a descriptive category departing from the notion that there does not exist virtually any cultural artefact outside the logic of the capitalist system.

⁵ This methodological approach harks back on groundbreaking studies on the materiality and sociology of the book as provided by Roger Chartier (1987) or Donald McKenzie (1999).

⁶ Sapiro (2016) mentions a matrix of political, economic, social and cultural factors that come into play at the moment of determining the potential of circulation of a literary work.

an effective “life” as *literature* – and particularly as and in *world literature* – a shift of attention to the particular instances that carry out – on a very basic, concrete, and therefore crucial level – these kind of value-creating operations is the point of departure for most of the contributions of this volume. By bringing the different stages, operational processes, and agents in a literary text’s journey from “writing” to publishing at local and global levels into focus, the articles also aim to overcome (at least to a certain degree) the widespread idea in the humanities that a “creative product’s success can seldom be explained even ex post” (Caves 2002: 3).

Latin America as a Paradigmatic Case for Analyzing Processes of *World Literature*

This book trains its vision of processes of global publishing and *World Literature* on the specific case of Latin American literature as Latin America represents, paradigmatically, the problems and prospects of a global perspective on cultural processes, and on literary circulation in particular. This paradigmatic function stems from several factors: first, the construction of Latin America – more than any other region of the world – as a geographic, cultural, and political space has taken place against the backdrop of Western processes of projection and designation. Based on this perspective, the idea that *World Literature* always implies the commodification of certain cultural imaginaries in turn must pose the question as to what role past and present images of Latin America play in the global reception and marketing of its literatures⁷. Second, compared with the substantially more heterogeneous cultural spaces of, for instance, Eastern Europe, Asia, and Africa, Latin America provides an exemplary object of research due to its linguistic, historical, and cultural similitude and consistency. This makes it possible to investigate in an exemplary way the processes by which *World Literature* is constructed. Further, the temporal focus of the book between the so-called *boom* of Latin American Literature and the present allows for a relatively exact exposition of the intensified global reception after 1959 in all of its stages⁸, which likewise

⁷ On this aspect see the contributions in Sánchez Prado (2006) and in Müller/Gras (2015); for a discussion on the “invention” of the idea of Latin American Literature see also Guerrero/Locane/Loy/Müller (2020).

⁸ For a panoramic view of the changes and challenges for Latin America and its literatures, see the recent studies by Sánchez Prado (2018), Guerrero (2018), and Locane (2019). How these global receptions of Latin American literature worked in a specific case (that of Gabriel García Márquez) is shown in the recent study by Santana-Acuña (2020).

contributes to the research object's unique capacity to be operationalized in a global context. And third, in the context of the acceleration phase of globalization that began in the 1980s, the example of Latin America is an excellent one for observing the processes of dynamization in the marketing of culture and literature; for example, global media concerns on the one hand, and the emergent countermovement of small independent publishers on the other⁹. An examination of the tensions between these poles promises heuristic potential for understanding transformations of the global market of culture against the backdrop of a worldwide framework of reception which is to no small extent informed by new media and digitalization¹⁰.

The Structure of the Book

Among the multiple factors of mediation within the publishing business of Latin American (World) Literature, the following are addressed in the different chapters of this book:

- **World Editors and Latin America:** Publishing houses remain the decisive institutional players on which the rest of the actors within the book market depend. Their editorial strategies, programs, and policies decide on processes of selection, translation, and circulation, while for their part simultaneously depending on global and local economic trends and developments. Accordingly, contributions to this chapter deal with different types of publishers' transnational agendas, ranging from the historical "invention" of an idea as "Latin American Literature" to contemporary trends and the recent and rising scene of small, independent, and alternative publishers in Latin America, the United States, and Spain.
- **The Politics of Translation and Literary Archives:** More than any other subject in current debates on global literary phenomena, translation as the *conditio sine qua non* of *World Literature* has been the center of attention¹¹.

⁹ For a general perspective of the specific role of publishers in Latin America see the recent study by de Diego (2019), and on the role of independent Latin American publishers see Gallego Cuiñas/Martínez (2017).

¹⁰ See once again the contributions in Guerrero/Locane/Loy/Müller (2020). Recent developments of the digital era are analyzed by Gainza (2018). For the importance of book fairs in this context see the contributions in Bosshard/García Naharro (2019).

¹¹ See, for instance, Venuti (2012).

However, the focus on rather theoretical questions of (un-)translatability¹² has often ignored the concrete “politics of translation”: these concern aspects such as public translation programs (especially important for Latin America), the role of specific translators as key-figures of processes of reception, and broader politico-ideological factors and networks. The material (re)resources of literary archives play a specific role in this context of reconstructing politics of translation and circulation and will be equally addressed by the contributions of this chapter.

- **Gatekeepers and Mediators:** Beyond the importance of publishers, the influence of so-called “gatekeepers” (Marling 2016) represents a research field of growing importance: literary agents, book festivals, and fairs – as in Frankfurt or, for Latin America, in Guadalajara – as well as the effects of literary prizes and critics as part of a global “economy of prestige” (English 2008) are crucial factors of mediation within international book markets whose concrete effects on the circulation of *World Literature* remain widely understudied and are investigated by this chapter’s contributions.
- **(World) Literature in the Digital Age:** This chapter gives credit to the rise of the Digital Humanities and the fundamental fact that “the movement of literary and cultural archives out of the vaults of rare-book rooms and into the public sphere of the World Wide Web impacts on the scholarly view of the ontology and phenomenology of literature” (Beebee 2012: 303). Digital Humanities provide traditional hermeneutics and literary studies (not only) on *World Literature* with innovative methodologies whose relevance and outreach have only scantily been discussed. Beyond the dimensions of digital tools for textual analysis, a key question addressed by the articles of this chapter is the exploration of new scenarios for *World Literature* and its canons in the light of changing uses of culture – and particularly literature – in the digital age.
- **Editing World Literature:** By integrating the transcription of two roundtables with important representatives of the publishing world in Europe and Latin America, the book’s final section allows for an unique insight into current problems and processes of global book markets as judged from the real “command bridges” of World Literature.

The articles gathered here are the outcome of a major international conference at Schloss Herrenhausen (Hannover/Germany) in July 2019 bringing together over

¹² See Apter (2013); a contrary hypothesis on translatability as a core-feature of global texts is presented by Walkowitz (2015).

30 scholars of Latin American literature, book studies, and digital humanities, as well as a dozen of editors, translators, literary agents, and other decision makers from the international book market. The conference was based on the cooperation MAP-LAT, established in 2017, between two major European research projects on global book markets and Latin American literatures: the Consolidator Grant of the European Research Council (ERC) “Reading Global. Constructions of World Literature and Latin America” at University of Cologne, and the research network “Médiation éditoriale, diffusion et traduction de la littérature latino-américaine en France, 1950–2000” at the École Normale Supérieure (ENS) in Paris. We would like to express our gratitude, in particular to the Volkswagen Foundation for their generous funding of the Herrenhausen Symposium and an important part of this publication. We would like to thank as well the European Research Council (ERC) for their additional financial support, and to Valeska Díaz for her support during the preparation of our symposium and the final corrections. Finally, we would like to thank Catherine Bijur and Jorge Vitón for correcting this volume.

Works Cited

- Apter, Emily (2013): *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*. London/ New York: Verso.
- Beebee, Thomas O. (2012): “World Literature and the Internet”. In: D’haen, Theo/Damrosch, David/Kadir, Djelal (eds.): *The Routledge Companion to World Literature*. London/ New York: Routledge, pp. 297–306.
- Bosshard, Marco Thomas/García Naharro, Fernando (eds.) (2019): *Las ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica*. Vol. I: *Planteamientos generales y testimonios desde España, México y Alemania*. Madrid/Frankfurt am Main: Vervuert-Iberoamericana.
- Brouillette, Sarah (2016): “World Literature and Market Dynamics”. In: Helgesson, Stefan/ Vermeulen, Pieter (eds.): *Institutions of World Literature: Writing, Translation, Markets*. London/New York: Routledge, pp. 93–106.
- Casanova, Pascale (2004): *The World Republic of Letters*. Cambridge: Harvard University Press.
- Caves, Richard (2002): *Creative Industries: Contracts between Art and Commerce*. Cambridge: Harvard University Press.
- Chartier, Roger (1987): *Les usages de l’imprimé*. Paris: Fayard.
- Damrosch, David (2003): *What is World Literature?* Princeton: Princeton University Press.
- de Diego, José Luis (2019): *Los autores no escriben libros. Nuevos aportes a la historia de la edición*. Buenos Aires: Ampersand.
- English, James (2008): *The Economy of Prestige: Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gainza, Carolina (2018): *Narrativas y poéticas digitales en América latina. Producción literaria en el capitalismo informacional*. Santiago de Chile: Ed. Cuarto Propio.

- Gallego Cuiñas, Ana/Martínez, Erika (2017): *A pulmón (o sobre cómo editar de forma independiente en español)*. Granada: Esdrújula Ediciones.
- Guerrero, Gustavo (2018): *Paisajes en movimiento. Literatura y cambio cultural entre dos siglos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Guerrero, Gustavo/Locane, Jorge J./Loy, Benjamin/Müller, Gesine (2020): "A modo de introducción. Literatura latinoamericana: inflexiones de un término". In: Guerrero, Gustavo/Locane, Jorge J./Loy, Benjamin/Müller, Gesine (eds.): *Literatura latinoamericana mundial. Dispositivos y disidencias*. Berlin/Boston: De Gruyter, pp. 1–14.
- Helgesson, Stefan (2016): "How Writing Becomes (World) Literature: Singularity, The Universalizable, and the Implied Writer". In: Helgesson, Stefan/Vermeulen, Pieter (eds.): *Institutions of World Literature: Writing, Translation, Markets*. London/New York: Routledge, pp. 23–38.
- Locane, Jorge J. (2019): *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Marling, William (2016): *Gatekeepers: The Emergence of World Literature and the 1960s*. New York: Oxford University Press.
- McKenzie, Donald (1999): *Bibliography and the Sociology of Texts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Moretti, Franco (2013): *Graphs, Maps, Trees*. London/New York: Verso.
- Moretti, Franco (2000): "Conjectures on World Literature". In: *New Left Review* 1, pp. 56–58.
- Müller, Gesine/Gras, Dunia (eds.) (2015): *América latina y literatura mundial. Mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*. Madrid/Frankfurt am Main: Vervuert-Iberoamericana.
- Müller, Gesine/Locane, Jorge J./Loy, Benjamin (eds.) (2018): *Re-Mapping World Literature: Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Müller, Gesine/Siskind, Mariano (2019): "Introduction". In: Müller, Gesine/Siskind, Mariano (eds.): *World Literature, Cosmopolitanism, Globality: Beyond, Against, Post, Otherwise*. Berlin/Boston: De Gruyter, pp. 1–10.
- Sánchez Prado, Ignacio M. (2018): *Strategic Occidentalism. On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature*. Evanston: Northwestern University Press.
- Sánchez Prado, Ignacio M. (ed.) (2006): *América Latina en la "literatura mundial"*. Madrid/Frankfurt am Main: Vervuert-Iberoamericana.
- Santana-Acuña, Álvaro (2020): *Ascent to Glory: How One Hundred Years of Solitude Was Written and Became a Global Classic*. New York: Columbia University Press.
- Sapiro, Gisèle (2016): "How Do Literary Works Cross Borders (or Not)? A Sociological Approach to World Literature". In: *Journal of World Literature* 1, pp. 81–96.
- Thompson, John B. (2012): *Merchants of Culture: The Publishing Business in the Twenty-First Century*. New York: Penguin.
- Venuti, Lawrence (2012): "World Literature and Translation Studies". In: D'haen, Theo/Damrosch, David/Kadir, Djelal (eds.): *The Routledge Companion to World Literature*. London/New York: Routledge, pp. 180–193.
- Walkowitz, Rebecca (2015): *Born Translated. The Contemporary Novel in an Age of World Literature*. New York: Columbia University Press.

Jorge Herralde

La edición literaria: una internacional de colegas cómplices

Palabras de Jorge Herralde, Simposio World Editors (1 de julio de 2019)

En un reciente coloquio, durante la Feria de Torino, que tuvimos Roberto Calasso y yo, acordamos de inmediato que no dedicaríamos ni un solo segundo a hablar de las amenazas del futuro sino a los años gloriosos de la edición literaria, que podríamos situar, en especial, sin ningún afán científico, entre 1980 y 2008.

Las asechanzas que sufre la edición literaria son variadas y bien conocidas. La crisis económica global de 2008, la hiperconcentración editorial, la pérdida de lectores adolescentes a raíz de la revolución tecnológica con los videojuegos y derivados, las tentadoras ofertas de Netflix, Amazon y la venta online, la consiguiente destrucción de librerías que también habían sido erosionadas por las grandes cadenas: como es sabido, muy recientemente Barnes & Noble ha sido vendida en Estados Unidos a un fondo inversor, cuando hace años dicha cadena había provocado el cierre de tantas librerías independientes. Estos son algunos de los percances más notorios, aunque también son ciertos, como ha analizado brillantemente Alessandro Baricco en *The Game*, los rasgos positivos de la revolución tecnológica y su inevitabilidad.

Punto y aparte y regreso a la edición literaria. Atendamos a ilustres expertos:

Giulio Einaudi con “la edición sí” frente a “la edición no”: “La *edición sí* es aquella preocupada fundamentalmente por la buena literatura, por el ensayo profundo y lúcido y que busca que cada libro sea un libro valioso y original en sí mismo», en el polo opuesto de «la *edición no*, que es la edición repetitiva y que va simplemente en busca del posible bestseller siguiendo la secuela de otras experiencias”.

Samuel Fischer: “Obligar al público a aceptar nuevos valores, que no desea, es la misión más importante y hermosa del editor”.

Siegfried Unseld: “Para nosotros, lo importante no es el libro aislado, se trata del autor con su fisonomía total”.

Jorge Herralde, Editorial Anagrama

Roberto Calasso: “Siempre he creído en una cosa esencial: publicar libros que a uno le guste leer. Publicar un libro que uno no admira es como incluir un capítulo mal escrito en una novela”.

Yves Pagès: “Siempre al acecho de una singularidad”.

Christian Bourgois: “Mi biografía es mi catálogo. Es decir, toda mi vida está dedicada a los libros que escogí”.

Tengo un recuerdo imborrable de la Feria de Frankfurt de los años 80, 90 y hasta 2008. La vitalidad, la euforia, las amistades, nuestra “mafia” en el óptimo sentido de la palabra, como la utilizaba a menudo Inge Feltrinelli, es decir, los compinches adictos a la mejor literatura, los editores literarios, algo así como un club informal al servicio de la mejor literatura. La lucha para abrir las compuertas que permitan la irradiación de la misma.

Mi primera Feria de Frankfurt fue en 1969 y, desde entonces, exceptuando un año en los primeros 70 por problemas de pasaporte, he acudido a cada convocatoria, incluidos los dos últimos años, en los que tuve incidentes de salud que me dejaron casi *out of print*.

Para mí Frankfurt era una fiesta: la cantidad de estímulos, las sorpresas, los descubrimientos de títulos “irresistibles” en las primeras décadas. Entonces todavía se descubrían libros en el stand de los colegas, ahora casi todo lo importante está decidido semanas o meses antes. Durante años se produjo el fenómeno del “libro de la Feria”, aquel que todos los editores querían comprar, era un reto pero también un juego: en realidad no era tan importante, diría que era casi un invento colectivo para animar la Feria, para darle más colorido. Recuerdo que en Anagrama tuvimos una vez dicho “libro de la Feria”, *El héroe de las mansardas de Mansard*, de Álvaro Pombo, con impensables traducciones.

Frankfurt me resultaba tan excitante que afirmaba, bromeando apenas, que cuando muriese quería que mis cenizas fueran arrojadas al río Meno. Un entusiasmo ahora mitigado.

Cuando empecé a preparar la editorial, a imaginarla, rápidamente fui reconociendo y admirando a posibles editores cómplices. Así, Jérôme Lindon y sus Éditions de Minuit, François Maspero, Éditions du Seuil y Gallimard en Francia, Einaudi y Feltrinelli en Italia, Grove Press y City Light Books en Estados Unidos o Jonathan Cape en Gran Bretaña. Anagrama empezó básicamente como una editorial muy politizada, en el ámbito de la izquierda heterodoxa con autores como Trotski, Rosa Luxemburg, Fidel, el Che, Mao, Bakunin o los situacionistas franceses. Pero luego del llamado desencanto, a finales de los 70, y con el fin de las ilusiones y utopías, los libros políticos quedaron súbitamente obsoletos y

la literatura (que había estado siempre presente en Anagrama pero bastante en sordina) cobró un decidido protagonismo desde los primeros 80 con las colecciones Panorama de narrativas y Narrativas hispánicas, que significaron la consolidación de la editorial, estimulando en la Feria una duradera actividad, digamos, “import-export”.

Recuerdo que en los primerísimos tiempos iba a la Feria sin stand propio aparcando en los stands de los amigos. Luego compartimos espacio con Lumen durante varios años e incluso, una vez, con Lumen y con Tusquets, lo que provocaba problemas de tráfico de agentes y editores. Al año siguiente, Anagrama tuvo su diminuto stand y hemos continuado con él, aunque más amplio y confortable.

Como dato significativo, en la antaño poblada “calle literaria” de los stands españoles ahora solo resisten los de Anagrama, Acantilado y Tusquets y también, en otro stand, varios editores agrupados en Contexto. Y el resto ya son los megagrupos y los stands institucionales.

Entre los editores españoles de los primeros años estaban los seniors Carlos Barral y Jaime Salinas y los juniors Esther Tusquets de Lumen, Beatriz de Moura, de Tusquets, y yo, de Anagrama. También, durante los primeros años, acudía José Martínez de la editorial Ruedo Ibérico, que publicaba en París aquellos libros en castellano imposibles de publicar en España, que luego pasaban clandestina y azarosamente la frontera. Fuimos vecinos de stand varios años y allí reunimos a “conspiradores” de diversas edades y países.

En aquellos tiempos, solo había dos pabellones: uno para los alemanes y otra para los editores internacionales. Entrando a mano izquierda estaban los norteamericanos con la imponente presencia de Roger Strauss al frente. Y a la derecha estábamos, unos junto a otros, los editores españoles, los italianos y, cerca, también los franceses. Enfrente de los dos pabellones había una amplia explanada y un restaurante nada exquisito en el que los almuerzos solían ser veloces.

(Años después, la Feria se expandió y expandió. Los salones de Frankfurter Hof se atiborraron y, cosa inédita, se dedicó un gran espacio a los agentes literarios. Luego, con la crisis, empezó la contracción.)

Como primer punto de encuentro destacaría la cena de Fischer, el pistoletazo de salida de la Feria, el día antes de la inauguración. También, muy en especial, aquellas añoradas cenas de la editorial Hanser, con Michael Krüger al frente, en las que se reunía el Gotha de la edición internacional. O la muy elitista cena de Farrar, Straus and Giroux, los cocktails de Deborah Rogers y Éditions du Seuil, ambos en el Frankfurter Hof, y el imprescindible de Siegfried Unseld en chez Suhrkamp el penúltimo día de la Feria, intercambio final de informaciones y chismes. En los primeros 70, los concurridos lugares de encuentro

eran el único bar entonces del Frankfurter Hof y el Jimmy's Bar del Hessischer Hof. (Ahora, el punto de encuentro inicial más concurrido quizá sea el de Libella en el Hessischer Hof.)

Todos los cocktails y encuentros tenían una característica muy estricta: los editores alemanes no invitaban a ningún colega de su país, ni tampoco los italianos, franceses, etc. La excepción eran los españoles: quizá por influjo de los años del antifranquismo, en los que tantos editores éramos amigos y cómplices, nuestras invitaciones estaban abiertas a los compatriotas. Más aún, como ejemplo extremo, Tusquets y Anagrama dieron conjuntamente un gran *party* para celebrar sus 25 años.

En la tribu de los editores literarios y sus colaboradores tenía una especial sintonía con mis cómplices más próximos, Inge Feltrinelli, Christian Bourgois y Klaus Wagenbach, así como con Roberto Calasso, Ivan Nabokov, Rob van Genepp, Koukla McLehose, nuestra *scout* en Londres, Marie Hélène d'Ovidio, Piero Gelli, Teresa Cremisi, Anna Leube, Clara Morena, Pete Ayrton, Manuel Valente, Carlos da Veiga y, claro, Beatriz de Moura, ella y yo éramos la "excepción española". La lista es mucho más larga. En algún momento, quizás a mediados de los 80, irrumpió con cierto estrépito un grupo de editores norteamericanos (a quienes llamaba bromeando los "editores cowboys"): Bill Buford, Gary Fisketjon, Morgan Entrekin y Erroll McDonald, a los que se unió, años después, el joven cowboy inglés Jamie Byng y también empezó a asomar un joven italiano, Carlo Feltrinelli.

Y, naturalmente, estaban las visitas obligadas a los stands de los patriarcas Giulio Einaudi y Roger Strauss, sin olvidar la joven e intrépida Carmen Callil al frente de Virago. Etc., etc., etc.

Como editor en lengua española quiero mencionar a algunos estupendos editores especialmente sensibles a nuestras literaturas, pese a que, a menudo, las expectativas de ventas no fueran demasiado altas. Desde luego, en mi lista figurarían en lugares muy destacados Christian Bourgois en su editorial y Christopher McLehose en Harvill Press, que fue, sin discusión, la editorial inglesa que publicó más excelentes autores en lengua española, a veces en tándem con la exquisita New Directions en Nueva York, pese al notorio desapego de los lectores británicos y norteamericanos respecto a las traducciones. También destacaría la excelente labor de la editorial Suhrkamp con Siegfried Unseld al frente, en eficaz colaboración con Michi Strausfeld, que durante muchos años prestó gran atención a los escritores en lengua española, sobre todo en el ámbito latinoamericano.

Sin olvidar la atinada visión literaria de Elvira Sellerio, la primera editorial italiana de Pitol, Monterroso, Vila-Matas y el gran Bolaño (rechazado minuciosamente por todos los grandes editores italianos). Asimismo, de Francia, además de Bourgois, quiero destacar a Éditions du Seuil, que publicó la primera traducción

de *Cien años de soledad*, entre otros muchos títulos, y desde luego a Gallimard y sus sucesivos responsables de literatura española como Héctor Bianciotti, Severo Sarduy y, desde hace años, Gustavo Guerrero.

En la década de los 80 ya existían los agentes literarios, pero aún tenían una función diría que secundaria, *minor characters*, si exceptuamos a Carmen Balcells, tan temible gracias a los autores del boom y muy en especial a García Márquez. Obtener los libros de Gabo o, por el contrario, que no se renovaran los contratos podía representar, claro, alteraciones significativas en las cifras de negocio. Recuerdo que, en algunas ocasiones, editores importantes que tenían una cita con la Mamá Grande descansaban unos minutos en el stand de Anagrama, muy próximo al de la agente, para recuperar fuerzas. Me acuerdo del aspecto lívido de Claude Cherki, Gran Jefe de Éditions du Seuil, ante la inminencia del encuentro. También en aquellos tiempos empezaron a escucharse los primerísimos aullidos del Chacal, todavía en cierta sordina, hasta que consiguieron el gran protagonismo y los decibelios que sabemos. Y no puedo dejar de mencionar a otra agente: sería impensable no acudir al cocktail, en el Frankfurter Hof, de la excelente agencia que había creado Deborah Rogers, todo un ejemplo de profesionalidad y de efectividad (sin necesidad de alharacas) y con quien tuve tantas complicidades.

Con cierta frecuencia, solía coincidir la noticia de la concesión del Premio Nobel con la Feria de Frankfurt, lo que multiplicaba la excitación. Recuerdo un año que estábamos Lali y yo en el stand de la editorial holandesa De Bezige Bij con el editor y con Hugo Claus, sempiterno candidato al premio y supuesto ganador de aquel año. Pocos minutos antes de las 13 horas, había un amplio pasillo abarrotado de periodistas y de cámaras de televisión. Dos minutos después nos habíamos quedado solos. Los chicos de la prensa galopaban a la busca de Nadine Gordimer, la imprevista ganadora. Al poco rato nos encontramos con Christian Bourgois, que nos invitó a brindar con champagne por Nadine, su autora.

Otro recuerdo: un año se consideraba ganador a Naipaul (cuántos cálculos equivocados ante el imprevisible jurado del Nobel), que circulaba, huraño y solitario, por los cocktails de la Feria. Se concedió el premio a otro escritor y Naipaul desapareció de nuestra vista. Aunque años después, como es sabido, se le otorgó. O el chistoso caso de Saramago: este ya iba camino del aeropuerto para

regresar a Portugal cuando pudieron localizarlo para que regresara y celebrara el imprevisto Nobel.

Termino estas líneas descaradamente autobiográficas y desordenadas que quizá puedan evocar nostalgias inútiles. Pero al recordar aquellos tiempos siento que triunfa la alegría de haber podido vivir tantos momentos intensos, estimulantes y felices.

World Editors and Latin America

José Luis de Diego

Americanismo y latinoamericanismo

Dos momentos en la constitución de un espacio editorial para nuestro continente

En julio de 2013 se realizó en Buenos Aires el XVIII Congreso Internacional de Hispanistas. En esa oportunidad, invitado a pronunciar la conferencia de apertura, procuré trazar un panorama sobre los principales proyectos editoriales en América Latina, a partir de un doble recorte: me referí solo al siglo XX, y al libro de literatura. Aquella conferencia se publicó con el título “Editores y políticas editoriales en América latina” (2015: 19–47). El objetivo que allí perseguía era bien evidente: postular la necesidad de superar las barreras nacionales en nuestros estudios sobre historia de la edición. Esa necesidad partía de mi propia experiencia: de 2006 es la primera edición de nuestro libro *Editores y políticas editoriales en Argentina*, publicado por el Fondo de Cultura Económica. Una y otra vez, durante la escritura de aquel libro, me enfrenté con un clásico problema metodológico: ¿cómo *aislar* a ese objeto, el libro y la edición en Argentina, cada vez más integrado a un mercado mundial? Hablar de ese objeto implicaba una suerte de recorte artificial, ya que, podríamos decir, nuestro libro *se detenía* allí donde el mercado *no se detenía*. Me convencí, entonces, de que era menester ampliar nuestro enfoque y, por ende, complejizarlo, y eso intenté en aquella conferencia. En esta, mi propósito, por un lado, se diversifica; por otro, se profundiza. Se diversifica porque esta vez incluyo el concepto de redes intelectuales; esto es, conjugo la historia de la edición con la historia de las ideas, lo cual, como sabemos, no tiene nada de original. Y se profundiza porque trataré de evitar el esfuerzo panorámico para focalizar, con más detalle, en un par de casos significativos¹.

Americanismo / latinoamericanismo

En primer lugar, procuraré deslindar dos ideologías de un modo elemental, sintético: por un lado, lo que solemos llamar *americanismo*, a menudo simplificado

¹ Una versión previa de este artículo fue publicada en mi libro *Los autores no escriben libros. Nuevos aportes a la historia de la edición* (de Diego 2019).

José Luis de Diego, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

como un humanismo de perfil continental, o de un vago utopismo progresista, que se consolida a partir de la revolución mexicana de 1910 y el movimiento reformista argentino, y se institucionaliza en partidos como el PRI (Partido Revolucionario Institucional) mexicano y el APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana) del Perú; por otro, el *latinoamericanismo*, sustentado por las llamadas teorías de la dependencia y del subdesarrollo, propiciador del concepto integrador de “Tercer Mundo”, potenciado por la revolución cubana de 1959 y diseminado en numerosas organizaciones a lo largo de nuestro continente: las más emblemáticas, Casa de las Américas, de La Habana, y la Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos “Rómulo Gallegos”, de Caracas. Por supuesto, se pueden rastrear los fundamentos políticos de tales ideologías y advertir cómo se va pasando de un socialismo reformista, con componentes más o menos marcados —según los países y regiones— de indigenismo y de nacionalismo; a un socialismo revolucionario que convocaba a la lucha por el poder por la vía armada en un proceso vertiginoso de radicalización política que ocupa las décadas de los sesenta y setenta. Sin embargo, cuando el objetivo que perseguimos es poner en relación redes intelectuales con proyectos editoriales, resultan más pertinentes conceptos amplios y abarcativos, como americanismo, y no específicos y más restringidos, como socialismo reformista; aunque existen, claro está, sólidos proyectos editoriales ligados a partidos políticos de nítido encuadre ideológico. La amplitud de los conceptos, no obstante, no atenúa su operatividad ni su vigencia.

Solo a manera de ejemplo, una breve anécdota. Hacia mediados de los noventa estábamos discutiendo la reforma del plan de estudios de la carrera de Letras de la Universidad Nacional de La Plata. Susana Zanetti, una de las más brillantes americanistas que dio nuestro país, insistió en que las asignaturas que se llamaban Literatura Hispanoamericana debían llamarse Literatura Latinoamericana; esa actitud no tenía que ver con recortes de sentido —qué abarca lo “hispano”, qué abarca lo “latino”—, sino que constituía una afirmación generacional e ideológica, diríamos *latinoamericanista*. Lo que me interesa analizar es, entonces, la centralidad de algunos emprendimientos editoriales en la difusión y consolidación de idearios específicos; no en el sentido de que tal o cual editorial fue el *instrumento* de esa doctrina, sino en el sentido inverso: la doctrina existió para la comunidad lectora gracias a la visibilidad que le otorgó tal o cual editorial, lo que equivale a decir más o menos lo mismo, pero metodológicamente hay que recorrer otro itinerario. Por ejemplo, no limitarse al análisis del catálogo y estudiar también las políticas comerciales de expansión americanista de los sellos más influyentes; quiero decir: no solo considerar el americanismo como un conjunto de ideas, sino también como una operación que incluye el impacto cultural y la proyección comercial de determinados catálogos

en nuestro continente. Quizás una aproximación a la historia y al catálogo del Fondo de Cultura Económica de México (FCE) permita ver más de cerca el deslinde que procuro trazar.

No voy a reseñar los orígenes y desarrollo del Fondo porque son hartos conocidos (Díaz Arciniega 1996; Sorá 2017: 53–99), sino focalizar en el ideario que diseña y construye. En la “Nota preliminar” del Catálogo general de 1964 se exhiben con orgullo las cuatro líneas directrices que guiaron la trayectoria del Fondo: 1) se trata de una institución de bien público, de servicio cultural (es decir, sin fines de lucro); 2) conserva una ética editorial (no atada a las modas comerciales, ni a las demandas primarias del mercado); 3) “aspiración humanista”; 4) vocación americanista (“fidelidad a la significación, perdurable y potencial, de Iberoamérica”). Toda vez que se ha hecho referencia al americanismo del Fondo se ha señalado, y con muy buenos argumentos, la importancia y trascendencia de su catálogo. Analizados los dos catálogos-libro que el Fondo publicó en 1955 y en 1964 (en las respectivas celebraciones de sus veinte y treinta años de vida), se advierte un itinerario que podría sintetizarse en tres etapas o momentos (Sorá 2017: 59–70):

- la primera, ligada al proyecto original de Cosío Villegas desde la Escuela de Economía, privilegia las colecciones de economía y sociología, con una vocación de modernización del pensamiento y de introducción, para América latina, de las novedades intelectuales del mundo;
- la segunda responde acabadamente al proyecto americanista, representado por el lanzamiento de la colección Tierra Firme en 1944 (“una hora de la conciencia hispanoamericana”; en el catálogo de 1955 se registran 57 títulos y 5 volúmenes especiales), de la Biblioteca Americana en 1947 (36 títulos para 1955; luego el ritmo de la colección se desacelera) y Letras Mexicanas en 1952 (que se inicia con el lanzamiento de la *Obra poética*, de Alfonso Reyes);
- la tercera, a la que podríamos llamar de popularización, corresponde a la centralidad de colecciones de bolsillo y más accesibles al gran público, como Breviarios (se inicia en 1948; para 1964 se habían publicado 175 títulos) y la Colección Popular (se lanza en 1959; en el catálogo del 64 ya registra 50 títulos).

Como se ve, es durante la segunda y tercera etapas, desde mediados de los cuarenta, cuando el americanismo se acentúa. Sin embargo, es posible brindar otra mirada sobre el americanismo del proyecto editorial, focalizando en las políticas de expansión e intercambio comercial, en el marco de las migraciones políticas e intelectuales de Nuestra América y de los vaivenes económicos que fueron modificando su fisonomía. Según lo ha sugerido Gustavo Sorá (2017: 73ss.), fue con la

colección Tierra Firme que el Fondo encontró el vehículo de difusión y unificación simbólica del ideario americanista. Mediante la colección, Cosío fue afianzando un género a medio camino entre la historia, el ensayo y la literatura que será, con el tiempo, fácilmente identificable como una marca distintiva del sello. Acaso *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, el clásico ensayo de Ezequiel Martínez Estrada de 1948, represente uno de los mejores ejemplos de ese género y de esa marca. En una carta de diciembre de 1941, Cosío sostiene “que los libros deben ser escritos en un lenguaje llano, y en un estilo literario tan atractivo como sea posible, sin aparato documental o erudito alguno y el autor debe ponerse en el lugar de reconocer que sus lectores ignoran antecedentes o consecuentes de lo que él habla”; y agrega más adelante: “Ya sabe usted que la empresa, más que de una importancia comercial, lo es moral” (citado por Sorá 2017: 88). Sin embargo, los textos de Cosío de fines de los cuarenta demuestran que también había que dar una batalla comercial para desarrollar un espacio americano. En una conferencia pronunciada en la UNAM en 1947, minimiza el impacto de la Guerra Civil española en el despertar editorial de los principales centros americanos: “Mucho más importante fue que para esas fechas principiaban a recogerse los frutos de la acción educativa más vieja y pausada en Chile y Argentina, o la más reciente pero vigorosa de México . . .” (Cosío [1947] 2005: 9). Y dos años después, en 1949, da a conocer un artículo que desde su título, provocativo y ambicioso, discute centralmente cuál era, en aquella coyuntura, el meridiano editorial en lengua española: “España contra América en la industria editorial”. Allí afirma:

La guerra civil hizo emigrar a América a algunos intelectuales españoles que encontraron pronto acomodo como valiosos colaboradores de las nuevas editoriales hispanoamericanas; emigraron a América, asimismo, algunos trabajadores gráficos pero, sobre todo, elementos directivos de la industria editorial española que se pusieron al frente de editoriales americanas. Contra estos hechos, de cuya gran significación no es posible dudar, están otros en los que poca o ninguna influencia pudo haber tenido la guerra civil española. Ni en la Argentina misma, en donde las empresas editoriales proliferaron de modo desconcertante, se dio el caso de un solo taller de imprenta fundado por los exiliados políticos españoles; lo mismo, exactamente, ocurrió en Chile y en México. Esto quiere decir que toda la industria de artes gráficas en que se apoyó la nueva industria editorial latinoamericana existía íntegra antes y que los nuevos talleres que se fundaron (varios en la Argentina, y no más de tres en México) son de nacionales latinoamericanos (1949: 61).

No resulta demasiado difícil refutar la enfática afirmación de Cosío; por lo visto, sus desmesurados argumentos solo buscaban discutir la hegemonía de España; claro está, en 1949, en el período más bajo de producción de libros en la península. Lo que quiero decir es que el americanismo ya se puede encontrar en el catálogo, pero también en las batallas ideológicas y en la lucha por la hegemonía

en un mercado específico. En este sentido, la posición de Cosío tuvo su equivalencia en las decisiones políticas y comerciales que se fueron tomando desde el Fondo. Se abrió una sede en Buenos Aires en 1945 (y se encargó su dirección, como es sabido, a Arnaldo Orfila Reynal); y siguieron: en Santiago de Chile en 1954, en Lima en 1961, en Madrid en 1963 (con la lúcida dirección de Javier Pradera), en Caracas en 1974, en Bogotá en 1975. Los catálogos antes mencionados marcan una diferencia entre “sucursales” y “representaciones”, pero es posible advertir que en algunos casos lo que era una mera “representación” con los años se transformó en “sucursal”; así, el catálogo de 1955 menciona las de Argentina, Brasil, Colombia, Chile, España, Perú y Uruguay; el del 1964 añade la de Venezuela. Cuando en 1948 se hace cargo de la dirección del Fondo, Orfila Reynal reforzará el proyecto de Cosío acentuando, como ya hemos dicho, el carácter más masivo de las colecciones que lanza, como Breviarios y la Colección Popular.

Sobre la Editorial Ercilla

La evolución de la editorial Ercilla es menos conocida. Bernardo Subercaseaux le dedicó unos párrafos en su historia del libro en Chile (2000: 112–116) y los estudiosos del APRA peruano, como Ricardo Melgar Bao (2010) y Martín Bergel (2013), se han detenido en el proyecto editorial en tanto formación ideológica que proyecta y materializa el pensamiento de los principales referentes del movimiento. Pero el documento de mayor interés lo constituyen las memorias de Luis Alberto Sánchez, quien fuera director de Ercilla durante parte de su exilio chileno; *Visto y vivido en Chile* se publicó en 1976, y se abre con una dedicatoria a su amigo Pablo Neruda, ya fallecido². El Chile de los años treinta hasta mediados de los cuarenta albergó una intensa vida política, intelectual y artística; en un par de ocasiones, Sánchez utiliza la metáfora del “oasis” para los exiliados de países hermanos que encontraron allí su lugar de refugio. La nómina de los intelectuales que temporariamente recalaron en Santiago por aquellos años llama la atención si tenemos en cuenta su proyección futura:

De ese Santiago agitado y cosmopolita salieron varios presidentes de la República de diversos países del mundo: [Rómulo] Betancourt, [Alfonso] López Michelsen, [Hernán] Siles Suazo, [José María] Velasco Ibarra, Bonilla, [Víctor] Paz Estenssoro y cuántos se me olvidan.

² “Después de leer tu libro póstumo *Confieso que he vivido*, memorial fino, profundo, cosmopolita, provinciano e incompleto, sentí más la urgencia de escribir y publicar el libro que tú quisiste de mí. Helo aquí, Pablo, desprovisto de retórica y de hipocresía” (1976: 12).

Y Rectores, legisladores y hasta Dictadores. Chile era una caldera hirviente. Y al mismo tiempo —oh, paradoja— un oasis sombreado y fresco (Sánchez 1976: 87).

La editorial Zig-Zag se fundó en 1905 y su principal referente fue Guillermo Helfmann, un inmigrante alemán que había sido administrador de *El Mercurio*; y Ercilla se fundó en 1928: ambas son los vértices más visibles de aquel período floreciente. Algunas peculiaridades caracterizaron la labor editorial en Ercilla. Si bien el principal socio capitalista y presidente del directorio era un chileno de alcurnia, don Ismael Edwards Matte, y el “factótum” de la editorial era un argentino, Laureano Rodrigo; desde fines de 1934 (Sánchez ingresó a Ercilla el 17 de diciembre) los exiliados peruanos del APRA fueron ocupando lugares importantes y estratégicos en la conducción de la empresa. La lectura que el propio Sánchez hace de esa presencia resulta verosímil: ni la dirección de Ercilla tenía una especial simpatía ideológica por el APRA, ni los peruanos se propusieron hacerse progresivamente del control del sello; ocurrió que los intelectuales peruanos resultaban eficientes en el trabajo y se les podía pagar menos, porque, en situación de exilio, necesitaban imperiosamente conseguir un sustento de vida. De manera que por allí pasaron, además de Sánchez, Manuel Seoane —quien fuera director de la popular revista *Ercilla*—, Ciro Alegría —allí se publicó, en 1941, la primera edición de *El mundo es ancho y ajeno*—, Juan José Lora, Luis López Aliaga, Bernardo García Oquendo y Pedro Muñiz, todos ellos vinculados al APRA. Una vez que se asentaron en la editorial, debieron soportar los embates de sectores nacionalistas que se referían al sello despectivamente como “una editorial peruana”. En una conocida síntesis, Sánchez afirma que “Chile empezaba a ser un centro editorial. Publicaba mucho, aunque mal” (1976: 33). Lo curioso es que ese diagnóstico, según la mirada del memorialista, tenía un alcance autocrítico: también incluía a Ercilla. La conducción editorial imprimió un ritmo vertiginoso; el objetivo de editar un título por día los llevó a contar, hacia fines de 1936, con 800 títulos en el catálogo. Era, además, y diríamos que principalmente, una editora de revistas, entre las que sobresalían *Hoy*, a cargo de Edwards Matte, y *Ercilla*, dirigida por Seoane; así, podemos conjeturar que la edición de libros estuvo contagiada por el ritmo de las revistas. En ese vértigo había que hacer de todo, y es frecuente en los testimonios el recuerdo de Ercilla como un lugar de intenso aprendizaje. “Mucho, aunque mal”, dice Sánchez, y alude a que la cantidad conspiraba contra la calidad: Ercilla parece reproducir los males de las editoriales americanas de gran alcance popular que, en la voluntad de lograr una llegada mayor, descuidan la calidad de los productos. Traduciendo contra reloj sin los controles necesarios, editando autores extranjeros sin pagar derechos (se la acusaba de tener numerosas ediciones piratas), retribuyendo a sus trabajadores con salarios magros, Ercilla tuvo su momento de

auge entre 1935 y 1937; en 1938, con el alejamiento de Rodrigo y la llegada de un gerente belga, comenzó, según Sánchez, la decadencia del sello: “El ritmo de ediciones se hizo más lento: dos libros por semana. Se aumentaron los precios, se mejoró la presentación. Se melló el vínculo fraternal que nos reunía a chilenos, peruanos, españoles y otras nacionalidades en las tareas y esparcimientos ercillescos” (1976: 47). Resulta evidente que para Sánchez, conspicuo dirigente del APRA, sus intereses empezaban a ser diferentes a los de la empresa, y el precario equilibrio entre proyecto intelectual y objetivos comerciales comenzó a agrietarse.

El catálogo de Ercilla revela, como muchas empresas editoriales de los treinta, un carácter ecléctico: existen unos pocos títulos que suelen citarse como representativos y cientos de otros que completan un listado misceláneo y de perfil comercial. El sector del catálogo más reseñado corresponde precisamente a los libros apristas: *El antimperialismo y el APRA* y *Excombatientes y desocupados* de Víctor Raúl Haya de la Torre, *Nuestra América y la guerra* de Manuel Seoane, *Pueblo continente* de Antenor Orrego, *Penetración imperialista* de Pedro Muñiz y Carlos Manuel Cox, entre otros. A los que deben añadirse los numerosos títulos de Sánchez, como *Panorama de la literatura actual*, *Haya de la Torre o el político*, *Vida y pasión de la cultura en América*. En muchos casos, se trata de textos militantes, de divulgación y debate, que buscaban cauce en Ercilla, pero también lo hacían en Buenos Aires, a través de Claridad o Gleizer, y en otras capitales americanas. Respecto de títulos específicamente literarios de autores locales, el análisis del catálogo, y de las trayectorias editoriales de los escritores, confirma el panorama trazado por Sánchez. Muchos de los autores iniciaron su carrera a través de Nascimento, la editorial identificada con la vanguardia literaria chilena³; aparecieron, en los años de auge, algunos títulos en Ercilla, y después de 1938 ya buscaron otros rumbos. El caso más conocido es el de Neruda, que después de pasar por Nascimento con títulos como *Veinte poemas de amor . . .* y *Tentativa del hombre infinito*, cedió ante la insistencia de Sánchez y publicó en Ercilla *España en el corazón* en 1937, y poco después comenzó a publicar regularmente en Losada. Algo parecido ocurrió con la obra del novelista y cronista Joaquín Edwards Bello: desde los años veinte y en adelante dio a conocer numerosos títulos en Nascimento y su obra de madurez se publicó en Zig-Zag; sin embargo, entre 1934 y 1935 tres de sus títulos fueron editados por Ercilla. Similar itinerario se advierte en la obra de Benjamín Subercaseaux, de José Diez Canseco —Ercilla logra editar *Duque*, su novela más conocida, en 1934—, e incluso del notable poeta Vicente Huidobro. En este sentido, las memorias de Sánchez, que nunca caen en la seducción de la egolatría, nos dicen la

3 Según Subercaseaux, Nascimento llegó a publicar 70 títulos de autores nacionales por año (2000: 112).

verdad: los años de auge del sello coinciden con su labor como vicedirector y luego como director: la mayor inserción de Ercilla en las redes artísticas e intelectuales chilenas y latinoamericanas tuvo que ver con las relaciones personales que Sánchez fue armando trabajosamente con escritores, ensayistas y poetas. Por otro lado, buena parte del catálogo incluye literatura traducida en la que conviven algunos clásicos *modernos*, como Thomas Mann, Virginia Woolf y André Malraux con *best sellers* de aquellos años como Margaret Mitchell y Pearl S. Buck.

El argumento de Cosío Villegas que hemos comentado parece adecuarse mejor a la evolución editorial chilena que a la argentina y mexicana; en Chile, la consolidación de las empresas más importantes es anterior a la Guerra Civil de España y la llegada de exiliados tiene un impacto menor en el mundo del libro. Por esta razón, Castillo García ha afirmado que “Chile no supo o no pudo aprovechar la llegada de los españoles al país” (2000: 197). En este sentido, suelen mencionarse a Joaquín Almendros —quien llegó a Valparaíso en el legendario buque Winnipeg en 1939, y fue el creador de la librería y editorial Orbe— y a Arturo Soria, fundador de la editorial Cruz del Sur, un sello en origen pequeño que dio a conocer la primera edición chilena de *Altazor*. No obstante, si tomamos en cuenta su proyección continental, Ercilla —aunque de catálogo más ecléctico y menos programático— tuvo idéntica vocación que el Fondo: a partir de 1936 comenzó a abrir sucursales en Caracas, Buenos Aires, México, San José, Montevideo y tuvo agentes en las principales ciudades del continente (Sánchez 1976: 43)⁴. Ahora bien, esta notable coyuntura intelectual que se dio en Santiago de Chile entre los treinta y los cuarenta, como otras que se pueden detectar, según veremos, en Nuestra América, parecen confirmar supuestos metodológicos largamente reseñados (de Diego 2019: 13–32): más allá de las variables cuantitativas que tienen que ver con una coyuntura económica favorable, es necesario detenerse en variables cualitativas que resultan decisivas al momento de evaluar el período: la situación de Santiago como refugio de exiliados, el florecimiento de círculos intelectuales y artísticos, la vigorosa vida cultural, la gran capacidad de circulación de ideas y libros en otros centros intelectuales del continente, la iniciativa de notables editores como Luis Alberto Sánchez, hicieron de ese lugar y de aquellos años un foco de interés muy significativo para la historia de la edición.

⁴ Al listado de sucursales que enuncia Sánchez, Subercaseaux añade Cuba y Colombia (2000: 113).

Algunas hipótesis sobre Sudamericana

A diferencia del Fondo y de Ercilla, Sudamericana de Buenos Aires no fue una editorial a la que podamos atribuir el mote de americanista. A poco de ser fundada, y luego de una serie de traspies económicos, se hicieron cargo de la empresa Antonio López Llausás y Julián Urgoiti, dos españoles que contaban ya con experiencia en el mercado del libro. Consultado un catálogo de 1945, se contabiliza un número llamativo de títulos traducidos —en especial, en la conocida colección Horizonte— y se observa una voluntad de combinar nombres consagrados de la literatura con episódicos éxitos de venta. En contraste con Losada y Espasa-Calpe Argentina, no hay, en el catálogo de Sudamericana, una llamativa presencia de autores españoles. En los años cuarenta, lo moderno en cultura se identificaba con lo anglosajón y en Sudamericana se nota esa voluntad de modernidad; un sello actual, ecléctico y comercialmente sólido; en el país, se relacionó desde sus inicios con la vanguardia del grupo Sur, una elite muy atenta a lo producido en el exterior y cuyo americanismo tuvo características diferentes al que por los mismos años se difundía desde el Fondo y Ercilla (Sarlo 1983; Gramuglio 1985). Por su parte, Gloria López Llovet (2004: 43) comenta que su abuelo, López Llausás, acaso temeroso por “el advenimiento del peronismo” decidió abrir dos sedes en el extranjero; así nacieron, a fines de los cuarenta, una filial en México a la que llamó Hermes y otra en Barcelona: Edhasa. En rigor, se trataba de casas distribuidoras de Sudamericana, aunque en el caso de Hermes ya había publicado libros con ese sello.

Pero, además, y confluyente que lo que venimos diciendo, hay otro hecho relevante en el diseño del catálogo de Sudamericana. En esos mismos años, fines de los cuarenta, la editorial publicó *El túnel* de Ernesto Sabato y *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal; y solo tres años después, *Bestiario* de Julio Cortázar y *Misteriosa Buenos Aires* de Manuel Mujica Láinez. No sabemos por qué la editorial comenzó a apostar más fuerte por la literatura nacional, prácticamente ausente en el catálogo de 1945; pero podemos conjeturar una hipótesis: a medida que se iban perdiendo mercados externos por la creciente recuperación de la industria española, algunos sellos, y en especial Sudamericana, empezaron a apuntar al creciente mercado interno como estrategia de supervivencia; sobre todo cuando España deja de importar masivamente libros desde Argentina. De manera que si el americanismo fue, para los años treinta, una opción ideológica, este nuevo americanismo de los cincuenta es más bien una alternativa comercial; y, en esta precisa coyuntura, Sudamericana hizo, como suele decirse, de la necesidad una virtud. Podemos señalar, entonces, una suerte de paradoja: que la editorial que protagoniza la recuperación del mercado interno y da visibilidad al inicio del llamado *boom* de la narrativa latinoamericana no se

identificaba con otros sellos, como Losada y Claridad —concebidos sobre todo como proyectos culturales—, sino más bien que descubre ese camino como parte de un oportuno golpe de timón comercial. Pero es una paradoja aparente, porque el americanismo tradicional podía representar, en un mercado como el porteño, algo residual; en tanto el nuevo latinoamericanismo irrumpía con la fuerza del juvenilismo, lo transgresor y lo genuinamente actual, como si se tratara, en verdad, de una nueva vanguardia. En otro lugar he procurado demostrar cuáles fueron las razones de la pérdida de la centralidad de Losada en el mercado argentino (de Diego 2015: 141–164): acaso una concepción estética demasiado estrecha o conservadora por parte de quienes tomaban las decisiones fueron dejando a la editorial al margen de los procesos de renovación literaria. Sudamericana, en este sentido, representa la contracara: la participación directa de Francisco Porrúa —uno de los más notables editores de nuestro país— en la elaboración del catálogo fue confirmando el aserto de la mirada hacia lo nuevo, y lo nuevo tuvo, por aquellos años, el sello de lo latinoamericano; se iniciaba, de este modo, un proceso de captación de autores y obras que le permitirá colocarse en el centro de la escena ya entrados los años sesenta, como lo confirman los llamativos índices de venta de novelas emblemáticas del período: *Sobre héroes y tumbas* (Ernesto Sabato, 1961), *Rayuela* (Julio Cortázar, 1963), *Cien años de soledad* (Gabriel García Márquez, 1967), *Boquitas pintadas* (Manuel Puig, 1969), entre otras.

Hemos hablado de la expansión del Fondo de Cultura Económica, a partir de 1945, hacia el sur y hacia España; también de las sucursales y representaciones que fue abriendo Ercilla desde fines de los treinta, y de Hermes y Edhasa, las subsidiarias de Sudamericana fundadas a fines de los cuarenta. Expansión e intercambio que tienen una doble faz: por un lado, la labor fundamental de editoriales latinoamericanas en la superación de las fronteras nacionales de nuestras literaturas —conexiones rizomáticas que desmienten la insistencia de buena parte de la bibliografía peninsular en privilegiar la centralidad catalana en el descubrimiento de la literatura latinoamericana para los latinoamericanos—; por otro, la conformación de sólidas redes intelectuales: a medida que uno va rastreando las historias nacionales del libro y la edición, resulta evidente que todas se encuentran atravesadas por una realidad continental de editores migrantes, intelectuales y escritores nómades, dictaduras que expulsan a sus mejores hombres quienes, a su vez, *contaminan* los países hermanos.

Sobre Monte Ávila y la Biblioteca Ayacucho

Hace casi veinte años, Susana Zanetti (1998) advertía sobre las dificultades que deben sortearse para constituir un canon latinoamericano; y en esa labor, para

fijar y estabilizar un canon para el continente, nada más necesario que una biblioteca. Zanetti destaca dos célebres y necesarios antecedentes en esta tarea: La Biblioteca Americana del Fondo de Cultura Económica, que proyectó, aunque no alcanzó a dirigir, Pedro Henríquez Ureña; y la Biblioteca Ayacucho, que diseñó y dirigió hasta su muerte Ángel Rama. Y esta mención de la notable colección de Rama nos transporta a otro núcleo de interés y condensación de significaciones en la historia de la edición: me refiero a la Venezuela de fines de los sesenta y los setenta. Venezuela sufrió dictaduras que llevaron al exilio a intelectuales y escritores; de hecho, en el Chile de los treinta que reseñamos más arriba recalaron Rómulo Betancourt, Juan Oropeza, Mariano Picón Salas⁵, entre otros que huían de la dictadura de Juan Vicente Gómez. Pero aquella Venezuela de la diáspora se transformó, ya en los sesenta, en tierra de acogida. Si fijamos nuestra atención, una vez más, en las redes intelectuales que superaron las barreras nacionales y encarnaron en proyectos editoriales, así como nos detuvimos en el exilio peruano en el Santiago de Ercilla y Nascimento, es menester detenernos ahora en el exilio uruguayo en Caracas.

En su conocido “Diario de Caracas”, de 1967, el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal anota en el 13 de agosto, su último día:

Me acompañan al aeropuerto Simón Alberto y Guillermo Sucre. Allí terminamos de hablar de un gran proyecto en que está comprometido ahora el INCIBA: una editorial venezolana modelada sobre el Fondo de Cultura Económica de México y la Editorial Universitaria de Buenos Aires. Se llamará Monte Ávila y tendrá a Benito Milla, de la editorial uruguayo Alfa, como gerente; el asesor literario será Sucre. Se proyectan varias colecciones venezolanas, latinoamericanas e internacionales; se piensa publicar una cantidad no inferior a cincuenta títulos, con un total de 200.000 ejemplares por año. Creo que Venezuela es uno de los lugares más estratégicos para una empresa de esta índole. A mitad de camino entre las grandes industrias editoriales del Norte (Estados Unidos y México) y las del Sur (Río de la Plata y Chile), Venezuela tiene un papel muy importante que cumplir en la zona grancolombiana, y la gente del INCIBA parece dispuesta a cumplirlo. Ya sabía por Milla del proyecto pero me alegra mucho enterarme ahora que empieza a funcionar en octubre (2002: 634).

Explicuemos el alcance del testimonio: el gobierno de la Acción Democrática tomó la iniciativa de crear un sello editorial del Estado y encomendó la tarea a Simón Alberto Consalvi, quien estaba al frente del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA); en esa dirección, las dos decisiones del INCIBA son particularmente significativas: por un lado, tomar como modelos a dos destacados emprendimientos (el FCE y Eudeba) que tienen participación estatal pero

5 En el capítulo “En la ‘fértil provincia señalada’” de su *Viejos y nuevos mundos*, Picón Salas rememora sus años de exilio en Chile (1983: 571–579).

un alto grado de autonomía; por otro, involucrar en el proyecto a dos figuras del mundo editorial y académico de Uruguay, como Milla y Rodríguez Monegal. De manera que en la génesis de Monte Ávila se observa una saludable actitud de apertura: en inspirarse en modelos externos reconocidos y exitosos, y en convocar a hombres de experiencia editora, aunque fuesen extranjeros. La iniciativa — junto a la que algunos años después dio origen a la Biblioteca Ayacucho— configura lo que Arráiz Lucca llamó el “Estado editor” (2000: 256), un modelo muy propio de Venezuela que se diferencia ostensiblemente de tradiciones más identificadas con las empresas privadas, como en Colombia y en Chile.

Por su parte, la diáspora uruguaya comenzó durante la corta presidencia de Óscar Gestido y se acentuó a partir de 1967, durante la gestión de Jorge Pacheco Areco; ante el crecimiento de la resistencia social y de la acción de las organizaciones guerrilleras, Juan María Bordaberry ejecutó un autogolpe de Estado cívico-militar en 1973 y se erigió en presidente de facto; a lo largo de ese convulsionado período, numerosos intelectuales y escritores debieron abandonar el país. Alejandra Torres (2012) ha reconstruido el itinerario editorial de Benito Milla, un inmigrante alicantino que recaló primero en Buenos Aires, pero debido a su actividad libertaria y antiperonista debió radicarse en Montevideo; allí, en 1958, editó el primer libro con el sello Alfa. A través de sus nueve colecciones, en especial en Carabela, Alfa dio a conocer lo mejor y más novedoso de la literatura oriental. Durante los primeros años, Ángel Rama acompañó a Milla en su “aventura” editorial; en 1960, dirigía la colección Letras de Hoy y allí trabajó dos años: en esa colección se publicaron en total diez libros de autores nacionales; dos de ellos, Juan Carlos Onetti y Felisberto Hernández, clásicos contemporáneos de Uruguay, fueron relanzados en ediciones de mayor llegada al público. A partir de esta experiencia del mundo editorial, y de su continua tarea como prologuista, Rama sentará las bases de la Editorial Arca, la otra editorial montevideana emblemática de aquella época, que surge poco tiempo después, a comienzos de 1962. Alfa y Arca, entonces, marcaron el ritmo del mercado del libro literario en Uruguay, dieron respuesta a la avidez de una clase media en ascenso, actualizaron sus catálogos con las nuevas tendencias en literatura y crearon las condiciones de posibilidad para el surgimiento y afirmación de una generación de jóvenes como Eduardo Galeano, Juan Carlos Legido, Mario César Fernández y Cristina Peri Rossi. En 1966, y como consecuencia de las turbulencias políticas que sacudían a Uruguay, Milla fundó, con Héctor A. Murena, la Editorial Alfa Argentina, y ese mismo año emigró a Venezuela; su hijo Leonardo quedó a cargo de Alfa uruguaya y argentina. Por entonces, Emir Rodríguez Monegal se había embarcado en el proyecto de la revista *Mundo Nuevo*; como director de la publicación entre 1966 y 1968, estuvo en el centro de un conflicto ideológico que suele sintetizarse como “guerra fría

cultural”⁶; según ha demostrado María Eugenia Mudrovic (1997), el conflicto tuvo uno de sus momentos críticos en la entrega del premio Rómulo Gallegos a *La casa verde* de Mario Vargas Llosa en 1967, precisamente el episodio que reseña Rodríguez Monegal en su ya citado “Diario de Caracas”.

Ahora volvamos a Monte Ávila, fundada en Caracas en 1968. En su estu-
pendo catálogo se advierte una tensión que puede haber derivado en los disen-
sos internos que llevaron a la renuncia de Milla en 1970. Por un lado, si se
trataba de una editorial venezolana, financiada con fondos públicos, debía
otorgar un lugar visible a la literatura del país. Por esa razón, allí conviven clási-
cos del siglo XIX (Eduardo Blanco, Manuel V. Romero García), autores del pasado
reciente más o menos consagrados (Rómulo Gallegos, José Rafael Pocaterra, Ar-
turo Usler Pietri, Antonia Palacios, Salvador Garmendia, Vicente Gerbassi, Al-
fredo Armas Alfonzo); escritores emergentes (Eduardo Sifontes, Laura Antillano,
Rafael Zárraga, Oswaldo Trejo), poetas (Hesnor Rivera, Francisco Pérez Perdomo)
y dramaturgos (Rafael Santana). Por otro, se pone en marcha un notable pro-
yecto de modernización teórica y cultural, con un conjunto de títulos que abar-
can los temas de la agenda de fines de los sesenta (polémicas en el seno del
marxismo, industrias culturales, drogas, sexualidad, arte y sociedad) mediante
firmas que irán ocupando un lugar central en los debates ideológicos y estéticos.
A manera de ejemplo, mencionaré algunos títulos: *La Ilustración y la sociedad
actual* de Lucien Goldmann (1968), *El libro que vendrá* de Maurice Blanchot
(1969), *Intervenciones. Nueve modelos de crítica* de Theodor Adorno (1969), *Orden
y caos* de Urs Jaeggi (1969), *Una vida violenta* de Pier Paolo Pasolini (1969), *Sobre
el programa de la filosofía futura y otros ensayos* de Walter Benjamin (1970), *La
muerte de la tragedia* de George Steiner (1970), *Ya no es posible callar* de Roger
 Garaudy (1970), y más adelante, Harold Bloom, Jean Baudrillard, Leszek Kola-
kowski, Bernard Henri-Lévy, Gaston Bachelard⁷ . . . Una mención especial merece
el interés que prestó la editorial en propiciar la crítica literaria latinoamericana:
tempranamente editó dos trabajos ya canónicos, *Borges el poeta* de Guillermo
Sucre (1968) y *El otro Andrés Bello* (1969), el elaborado estudio de Rodríguez Mone-
gal; años después, *Rufino Blanco Fombona íntimo* de Ángel Rama (1975) y *El espejo
hablado*, el pionero análisis de *Cien años de soledad* de Suzanne Jill Levine (1975).

6 Sobre la “guerra fría cultural” en América latina, pueden consultarse, además de Mudrovic, a Claudia Gilman (2003) y Gustavo Sorá (2008).

7 Gustavo Valle (2012), a partir del testimonio de Juan Liscano (presidente del sello entre 1979 y 1984), destaca el papel relevante que jugaron los traductores argentinos en Monte Ávila: Héctor Murena, Roberto J. Vernengo, Norberto Silveti Paz, Alberto Girri, Hugo Gola, Attilio Dabini, Enrique Revol, Héctor Libertella, Enrique Pezzoni, entre otros.

Según lo adelantamos, en 1970 Milla dejó Monte Ávila tras una fuerte polémica por discrepancias con la política editorial marcada por el nuevo gobierno, que consideraba inadecuado su programa de publicación de autores extranjeros. Además, como también ocurrió en el FCE respecto de Orfila, con el tiempo cierto provincianismo caraqueño (del que solía renegar Ángel Rama en su *Diario*) comenzó a cuestionar las figuras extranjeras al frente de un sello del Estado. Fundó entonces en 1971, con Miguel Otero Silva y también en Caracas, la editorial Tiempo Nuevo. En 1974, con la gestión presidencial de Carlos Andrés Pérez, regresó a Monte Ávila como director general, pero, ante los cambios políticos tras la muerte de Franco, unos años después decidió regresar a España para fundar y dirigir, a partir de 1980, la Editorial Laia de Barcelona.

Sabemos que en los días de julio-agosto de 1972 que Rodríguez Monegal refiere en su “Nuevo diario de Caracas” Ángel Rama estaba en Venezuela; de hecho, sus intervenciones en el Coloquio del Libro organizado por el INCIBA motivaron largos comentarios críticos de Monegal, con duras referencias a su para entonces ya irreconciliable compatriota: incoherencias, agresividad, vedetismo . . . (Gilman 2009). Y fue entonces en Venezuela donde sorprendió a Rama el golpe de Estado en su país de junio de 1973, de manera que lo que era una estadía de trabajo se convirtió en un exilio duradero. Según el propio Rama, el proyecto original de una biblioteca latinoamericana de grandes obras lo elaboró con el filósofo mexicano Leopoldo Zea y en su concreción tuvo participación directa el abogado venezolano José Ramón Medina, quien había estado ligado a Monte Ávila. En septiembre de 1974, el presidente Pérez firmó el decreto de creación de la Biblioteca Ayacucho; en ese año y en 1975 se realizaron reuniones preparatorias con intelectuales y especialistas de América latina, y el 8 de junio de 1976 salió de la imprenta el primer título, *Doctrina del Libertador* de Simón Bolívar. El ritmo de los primeros años —según queda registrado en el *Diario* de Rama— fue vertiginoso: en 1977, 1978 y 1979, se publicaron un promedio de 20 títulos por año; en años posteriores, que coinciden con estadías de Rama en Estados Unidos, ese ritmo fue decreciendo. Al momento de su muerte en 1983, la colección había superado los 100 títulos. Arráiz Lucca, en su panorama sobre la edición en Venezuela, no ahorra elogios al referirse a la Biblioteca: “es una joya, orgullo de la venezolanidad, [. . .] En pocas palabras, una colección de clásicos hispanoamericanos que no tiene parangón en toda América Latina” (2000: 257).

Ahora bien, tanto la génesis de la colección y su historia, como su envergadura y proyección han sido largamente estudiados (en especial, Pacheco y Guevara Sánchez 2003–2004) y no voy a repetir aquí lo ya sabido. Solo quiero agregar que, en la dirección de nuestras reflexiones, el americanismo heredado y el latinoamericanismo vigente encuentran en la Biblioteca su máximo momento

de integración. Estamos en un nuevo ciclo de nomadismo político: una vez más, las égidas provocadas por las dictaduras generaron, como los españoles exiliados en México y Argentina, como los intelectuales peruanos en el Chile de los treinta, como los uruguayos en la Venezuela de los primeros setenta, que estamos reseñando, lugares de acogida en donde se rehabilitan los debates nacionales pero fuera de las fronteras. No obstante, fue la Biblioteca Ayacucho, sin duda, el proyecto menos nacional y más integrador de todos, el que logró un suficiente grado de autonomía y lucidez —no olvidemos que se trata de un programa financiado por el Estado venezolano— para dar a conocer autores relevantes y poco difundidos, para combinar los clásicos con lo más destacado del presente (Rulfo, Carpentier, Cortázar, Lezama Lima), para aunar tradiciones disímiles y aun enfrentadas —como las crónicas de conquistadores y las literaturas mayas o guaranícas—, para sumar incluso a intelectuales de países como El Salvador y Panamá cuya literatura no tenía presencia continental, para convocar a brillantes intelectuales y académicos en la redacción de prólogos, estudios preliminares y cronologías.

Coda

No ignoro que los conceptos aquí reseñados de americanismo y latinoamericanismo han sido caracterizados de un modo precario y solo tentativo. Quizás su funcionalidad haya sido la de indicar transformaciones en el campo editorial que, como hemos dicho, alcanzan aspectos que exceden el señalamiento de mutaciones ideológicas. En la historia de la edición se suele partir del proyecto editorial y analizar en los logros, limitaciones y contrastes de un catálogo la encarnación de idearios teóricos, políticos y estéticos específicos. En esta oportunidad, intenté transitar el camino inverso y preguntarme de qué manera esas redes encontraron en la vía editorial el modo de afirmar, propiciar y difundir un conjunto de ideas. Dado que la historia de editoriales tan significativas como el FCE, Sudamericana o Eudeba ya está, en buena parte, escrita, creí que la focalización sobre Ercilla de Chile y Monte Ávila de Venezuela podía constituir un aporte original a nuestras investigaciones. No obstante, cuando de redes se trata, resulta indispensable pensar cada proyecto desde una perspectiva ampliada y comparativa que le otorgue, a cada uno de ellos, su justo alcance y significación: eso he procurado en estas notas.

Bibliografía

- Arráiz Lucca, Rafael (2000): “Imprentas y editoriales en Venezuela en el siglo xx: mínima crónica del furor por los libros”. En: Cobo Borda, Juan Gustavo (ed.): *Historia de las empresas editoriales de América Latina. Siglo xx*. Bogotá: Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (CERLALC), pp. 253–270.
- Bergel, Martín (2013): “Populismo y cultura impresa: La clandestinidad literaria en los años de formación del Partido Aprista Peruano”. En: *Ipotesi. Revista de Estudios Literarios* 17/2, Universidade Federal de Juiz de Fora, julio-diciembre, pp. 135–146.
- Castillo García, Eduardo (2000): “Reseña histórica de la industria editorial en Chile”. En: Cobo Borda, Juan Gustavo (ed.): *Historia de las empresas editoriales de América Latina. Siglo xx*. Bogotá: Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (CERLALC), pp. 189–206.
- Cosío Villegas, Daniel (1949): “España contra América en la industria editorial”. En: *Cuadernos Americanos* VIII/1, enero-febrero, pp. 59–71.
- Cosío Villegas, Daniel (2005): “La industria editorial y la cultura”. En: Zaid, Gabriel (comp.): *Daniel Cosío Villegas. Imprenta y vida pública*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 1–26.
- de Diego, José Luis (2019): *Los autores no escriben libros. Nuevos aportes a la historia de la edición*. Buenos Aires: Ampersand.
- de Diego, José Luis (2015): *La otra cara de Jano. Una mirada crítica sobre el libro y la edición*. Buenos Aires: Ampersand.
- de Diego, José Luis (ed.) (2014): *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880–2010)*. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Díaz Arciniega, Víctor (1996): *Historia de la casa. Fondo de Cultura Económica (1934–1996)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gilman, Claudia (2009): “El factor humano y una rivalidad histórica: Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal”. En: Maíz, Claudio/Fernández Bravo, Álvaro (eds.): *Episodios en la formación de redes culturales*. Buenos Aires: Prometeo, pp. 161–190.
- Gilman, Claudia (2003): *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gramuglio, María Teresa (1985): “Sur en la década del treinta. Una revista política”. En: *Punto de Vista* IX/28, noviembre, pp. 32–39.
- Guerrero, Gustavo (2018): *Paisajes en movimiento. Literatura y cambio cultural entre dos siglos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- López Llovet, Gloria (2004): *Sudamericana. Antonio López Llausás, un editor con los pies en la tierra*. Buenos Aires: Dunken.
- Melgar Bao, Ricardo (2010): “Huellas, redes y prácticas del exilio intelectual aprista en Chile”. En: Altamirano, Carlos (ed.): *Historia de los intelectuales en América Latina*, vol. 2. Buenos Aires: Katz Editores, pp. 146–166.
- Mudrovic, María Eugenia (1997): *Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fría en la década del 60*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Pacheco, Carlos/Guevara Sánchez, Marisela (2003–2004): “Ángel Rama, la cultura venezolana y el epistolario de la Biblioteca Ayacucho”. En: *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales* 22–23, Universidad Simón Bolívar, pp. 99–136.

- Picón Salas, Mariano (1983): *Viejos y nuevos mundos*. Selección, prólogo y cronología de Guillermo Sucre. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 101.
- Rama, Ángel (2001): *Diario 1974-1983*. Prólogo, edición y notas de Rosario Peyrou. Caracas: Trilce/La Nave Va.
- Rodríguez Monegal, Emir (2002): “Diario de Caracas”. En: *Revista Iberoamericana* LXVIII/200, julio-septiembre, pp. 615–634.
- Rodríguez Monegal, Emir (1973): “Nuevo diario de Caracas”. En: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (2ª época) 2/2–4, enero-diciembre, pp. 125–141.
- Sánchez, Luis Alberto (1976): *Visto y vivido en Chile. Bitácora chilena 1930–1970*. Lima: Ediciones Unidas.
- Sarlo, Beatriz (1983): “La perspectiva americana en los primeros años de *Sur*”. En: *Punto de Vista* VI/17, abril-julio, pp. 10–12.
- Sorá, Gustavo (2017): *Editar desde la izquierda en América Latina. La agitada historia del Fondo de Cultura Económica y de Siglo XXI*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sorá, Gustavo (2008): “Edición y política. Guerra fría en la cultura latinoamericana de los años 60”. En: *Revista del Museo de Antropología* 1, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, pp. 97–114.
- Subercaseaux, Bernardo (2000): *Historia del libro en Chile (Alma y cuerpo)*. Santiago de Chile: Lom Editores.
- Torres, Alejandra (2012): *Lectura y sociedad en los sesenta: a propósito de Alfa y Arca*. Montevideo: Yaugurú.
- Valle, Gustavo (2012): “Monte Ávila: el aporte argentino”. En: *Clarín*, 24/09/2012.
- Zanetti, Susana (1998): “Apuntes acerca del canon latinoamericano”. En: Cella, Susana (ed.): *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada, pp. 87–105.

Álvaro Santana-Acuña

Aesthetic Labels, Historical Semantics, and *literatura latinoamericana*

Words are witnesses which often speak louder than documents (Hobsbawm 2003 [1962]: 13).

It was a momentous event: the meeting of the International Literary Association in London in 1879. The title of the speaker's address was up to the occasion, "La literatura de la América Latina". Attendees may have expected the speech to celebrate the region's literary achievements, to praise its successful books and authors, but what they heard was rather different. The speaker solemnly stated that Latin America did not have "una literatura que le sea propia". This happened because, as he explained, "nuestra literatura imita a todas las otras". The speaker behind these surprising words was an illustrious person: José María Torres Caicedo (quote in Ardao 1980: 231–232). Two decades earlier, this Colombian writer was one of the fathers of the term *América Latina*. And a few years later, in his *Ensayos biográficos y de crítica literaria*, he also coined the label most widely used nowadays to refer to the region's literature: *literatura latinoamericana*.

By 1879, few people were more interested than Torres Caicedo in arguing that *literatura latinoamericana* existed and was original. He used his position as President of the International Literary Association to publicize the idea of a *literatura latinoamericana*. But as his statements above show, he could not praise books and authors that did not yet exist as Latin Americans. It comes as no surprise, then, that his 1879 address created no controversy afterward. Nor did it three years later when it was translated into French and published in *Révue Sud-Américaine* (Ardao 1980: 221). Nobody disputed Torres Caicedo's diagnosis of the state of literature in the region.

Half a century later the situation was quite different. In 1927, Spanish critic Guillermo de Torre published "Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica". His essay provoked an intellectual tsunami in Latin America and Spain. De Torre despised Latin America as a "falso e injustificado nombre, [un] nombre advenedizo [que] ha llegado incluso a filtrarse en España". For him, the best name for the region, and by extension its literature, was "Hispano América". At the center of it was Madrid, "la más auténtica línea de intersección entre América y España", because, he added, "el área intelectual americana [es] una prolongación del área española" (de Torre cited in Alemany Bay 1998: 65–66). An avalanche of criticism

Álvaro Santana-Acuña, Whitman College

soon followed. Over thirty writers from six countries in Latin America rejected de Torre's arguments. Citing the words of a fellow writer, Cuban Alejo Carpentier summarized the disapproval of many of his colleagues when he stated, "la única aspiración de América, es América misma". Argentine poet Jorge Luis Borges, who lived in Madrid a few years earlier, replied, "todos los motivos nos invitan a rehusar con entusiasmo la invitación" (Carpentier and Borges cited in Alemany Bay 1998: 71, 95).

By the time de Torre published his controversial essay, other writers inside and outside of the continent had already expressed their strong views about the most adequate name for the region and its literature. In 1910, in his oft-cited talk and essay, Uruguayan José Enrique Rodó (1958: 395) argued, "no necesitamos los suramericanos [. . .] hablar de una América latina; no necesitamos llamarnos latinoamericanos [. . .] podemos llamarnos 'iberoamericanos'". Rodó was indeed voicing an emergent controversy surrounding the term *América Latina* in Spain, the region in question, and in non-Spanish-speaking countries. Many knew, as U.S. scholar Isaac Goldberg (1920: 233–234) put it, that the "term [Latin America] is a new one, and not at all to the liking of many Hispanophiles"¹.

There was also ample disagreement about the best way of naming the region's literature. As late as 1918, German scholar Eduardo P. Salzer (1915–1918: 17) lamented "la vaguedad con que generalmente se define el concepto de literatura latino-americana". Such vagueness was not solved quickly thereafter. This literature was still "joven", according to Argentine writer Manuel Ugarte (1906). During the 1920s, *Repertorio Americano*, the cultural magazine published in Costa Rica and read widely throughout the region, named one of its key sections "Libros y autores hispanoamericanos". And in 1926, it launched a questionnaire "a los escritores de América", asking them, among other questions: "¿No lee el público hispano-americano o no le interesan sus escritores?" (Anónimo 1926: 131).

As this chapter shows, the term *literatura latinoamericana* was barely entering into language in the 1910s. For this reason, "la expresión misma 'literatura latinoamericana', tuvo escaso empleo en nuestra propia América, en la primera mitad del siglo", as Uruguayan historian Arturo Ardao (1980: 135) explained. For decades, this was also the view in popular general interest magazines. In one of its reportages about the region's literature, the Argentine magazine *Primera Plana* reminded its quarter of a million readers that until the 1960s "no había tal vez la sensación de una literatura constituida, autónoma, de un nivel de realización comparable al de las otras literaturas del mundo" (Harss 1966: 66). By the middle of this decade, the situation was the opposite, and regional and international

¹ See Figure 3 below.

publications believed it to be so. In 1965, the influential French critic Roger Caillois proclaimed in an interview in the prestigious newspaper *Le Monde*, “Latin American literature will be the great literature of tomorrow”, and added, “as Russian literature was the great literature at the end of the last century [and] the literature of North America that of the years 25–40, now it is the time for Latin American literature. It is the one called to give us the masterpieces that we expect” (Piatier 1965: 12). Months later, the editors of the Anglo-American magazine *Encounter* shared a similar opinion: “the literature now coming out of Latin America is of the first importance” (Spender/Lasky 1965: 4). The same year, another prestigious periodical, *The Times Literary Supplement*, published an article about the region’s emergent literature. From its opening sentence, the article underlined how much the novel in the region had changed: “until the present decade [it was] at its best, provincial” (Anonymous 1965: 867). By the mid-1960s, most writers, publishers, readers, and critics believed that *literatura latinoamericana* was the label that best described the region’s literary production. Soon, cognate words started to circulate internationally to make sense of this effervescence, in particular *la nueva novela latinoamericana* and *Boom latinoamericano* (Santana-Acuña 2020: 33–38).

More than one hundred and forty years after Torres Caicedo’s sour words, *literatura latinoamericana* is synonymous with one of the most successful literatures of the twentieth century, to the point that it has influenced the idea, meaning, and boundaries of world literature. Transnational audiences consider works such as Borges’ *Ficciones* (1950), Cortázar’s *Hopscotch* (1963), and García Márquez’s *One Hundred Years of Solitude* (1967) to be classics and building blocks of the global literary canon (Bloom 1994; Casanova 1999; D’haen 2015; Damrosch 2003; Moretti 1996; Müller and Gras Miravet 2015; Sánchez Prado 2006).

Overlooking the history of labels used to refer to the region’s literature, scholars have emphasized that in the 1850s Latin American literature became conscious of itself (Pupo-Walker/González Echevarría 1996; Morán González/Lomas 2018). Certainly, key developments took place at that time, especially in elitist circles of expats in Europe. But the evidence analyzed here suggests that the international success of this literature was partly due to the resonance of a particular way of labeling the region’s literature as an entity that was different from the sum of its national parts. At the core of this label’s diffusion was an unprecedented collaboration over four decades among three generations of writers, critics, and publishers (Santana-Acuña 2020: 19–22). Thus, the label *literatura latinoamericana* not only has a history, but it is *in itself* a history of the region’s literature that needs further research, to which this chapter seeks to contribute.

The chapter will proceed as follows. First, it presents mainly qualitative evidence from the 1840s and the 1920s about the origins and trajectory of the region’s names for its territory, people, and literature, stressing the importance of race.

Next, it analyzes big textual data taken from thousands of printed works available via the Google Books Corpus. This evidence covers the changes of several terms used to label the region's literature. Such evidence ranges from the mid-nineteenth century to the early 2000s and is shown in five major literary languages. In sum, the findings in this chapter support the claim that a shift in aesthetic labeling helped *literatura latinoamericana* to enter world literature for the first time and it also helped its literary works to circulate at an unprecedented scale as international bestsellers and classics (Santana-Acuña forthcoming).

A Literature Searches for a Label Via Race and Politics

Literary historians have claimed that “Latin American literature [became] aware of itself as a continent-wide phenomenon, not just as an assemblage of national literatures” in the middle of the nineteenth century (González Echevarría 2012: 1). But this chronology creates the following puzzle: how could a literature be aware of itself as a region-wide movement if the label used to name that literature had not yet entered into language, was not part of the creative imagination of writers and their works, and was not in the minds of critics and ordinary readers to make sense of these works? A way to find the answer to this question is to study the origins of the aesthetic label *literatura latinoamericana* and its transformation over the decades. The approach used to do so, historical semantics (Koselleck 2002), studies how the appearance of new words and changes in the meaning of existing ones are pivotal to understanding historical shifts, including the rise and fall of literary movements².

Like social, political, and scientific labels, aesthetic labels are also deeply historical. Thus using certain labels over others has meaningful consequences that shape the ways people understand and react to what is being labeled (Becker 2008 [1963]; Hacking 1995). Let us take the case of *América*. Usage of this term to refer to that territory was rare before the region's colonial independence from Spain in the nineteenth century. One reason for this, among others, is because using the term *América* implied an understanding of the region as a unified geopolitical entity; something it never was under colonial rule. Not coincidentally, the most common

² This approach builds on the theoretical premise that language does things. In other words, language is performative and not just a descriptive means of communication (Austin 1975 [1955]; Cabrera 2004).

word to refer to this territory was the plural name *Indias* (O’Gorman 2006 [1958]). In the minds of those who used it, *Indias* elicited an understanding of this part of the world, not as a homogeneous territory, but as a multitude of territories that were unrelated amongst themselves. They were only linked to the capital of the Spanish Empire in Madrid in the way a vassal is connected to its lord, but not necessarily to its neighbors. Using the evidence from the Google Ngram Viewer, a tool that tracks the frequency of words in billions of printed works, Figure 1 shows that, after the colonies’ independence from Spain, references to *Indias* started to decline, while references to *América* grew rapidly and, by the mid-nineteenth century, surpassed those to *Indias*. Other names became popular too: *América del sud*, *América del sur*, *Hispano-América*, and *Colombia*. Each of these terms had its own partisans. For example, Justo Arosemena Quesada, José María Samper, and Eugenio María de Hostos endorsed *Colombia* as the name for the region (Aljovín de Losada/Fernández Sebastián 2009; Ardao 1980; Estrade 1994; Gobat 2013).

Similarly, there was no widely accepted term to name the peoples in the region. *Hispanoamericano* appeared more frequently in Spanish and American texts, especially in the late 1840s and 1850s. But at that time, *americanos* was among the most common demonyms. Regarding *latinoamericano*, this word entered language back then. Yet, as Figure 2 suggests, usage of it was marginal until the mid-twentieth century (see also Aljovín de Losada and Fernández Sebastián 2009; Bello 1836; Gobat 2013; Gonzalez-Stephán 2003).

What about *América Latina*? As Figure 3 shows, usage started after the middle of the nineteenth century. On June 22, 1856, Chilean writer Francisco Bilbao delivered in Paris a lecture during which he allegedly used the term *América Latina* for the first time. He also took advantage of the occasion to praise “our American and Latin race” (Bilbao 1978: 12). Within the same year, his speech, with the title “Iniciativa de la América: idea de un congreso federal de las repúblicas”, was printed in newspapers in Peru, Argentina, and Mexico (Gobat 2013: 1360 n. 95)³. In the same city and year, Paris 1856, Torres Caicedo wrote in his poem “Las dos Américas”, “la raza de América latina / al frente tiene la sajona raza / enemiga mortal que ya amenaza / su libertad destruir y su pendón” (Torres Caicedo cited in Ardao 1980: 182). His poem was first printed in the region in a Bolivian newspaper in early 1857. Both Bilbao and Torres Caicedo came up with the term *América Latina* to call for the creation of a federal republic against the United States. These writers did so by building on what they believed was a growing racial

³ Using the Readex database of Latin American newspapers, Gobat (2013: 1367 n. 134) found that by 1959 the term *América Latina* appeared in periodical publications in the Caribbean, as in the Cuban newspaper *Diario de la Marina*.

Frequency of names *Indias* and *América* in publications in Spanish (1700-2008)

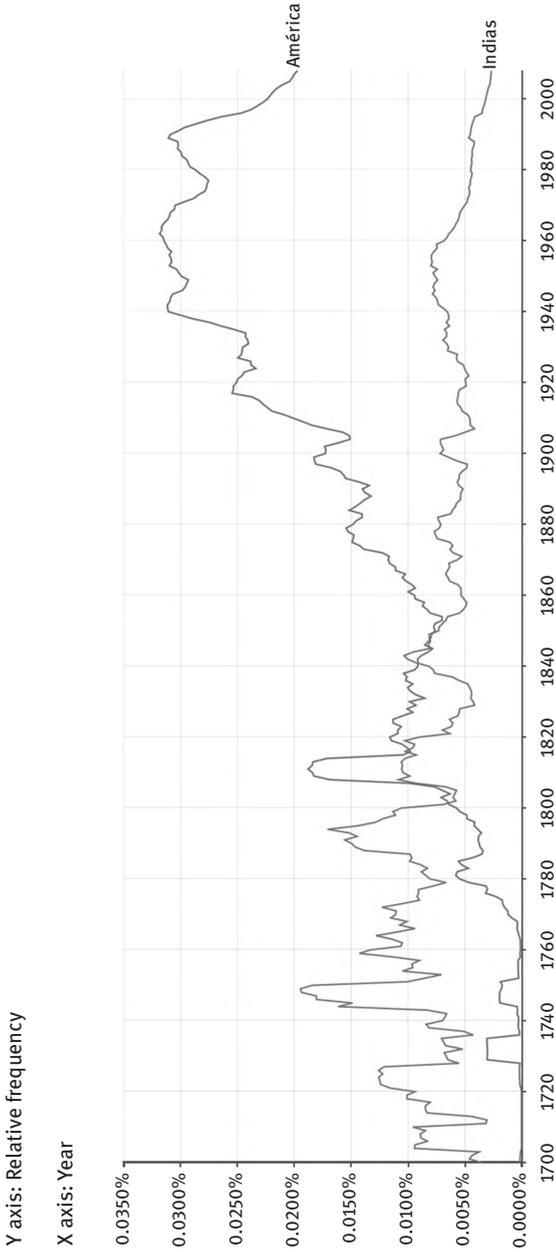


Figure 1: *Indias* vs. *América*.
Source: Google Books Corpus in Spanish, Google Ngram Viewer.

Frequency of terms *latinoamericano* and *latinoamericana* in publications in Spanish (1850-2008)

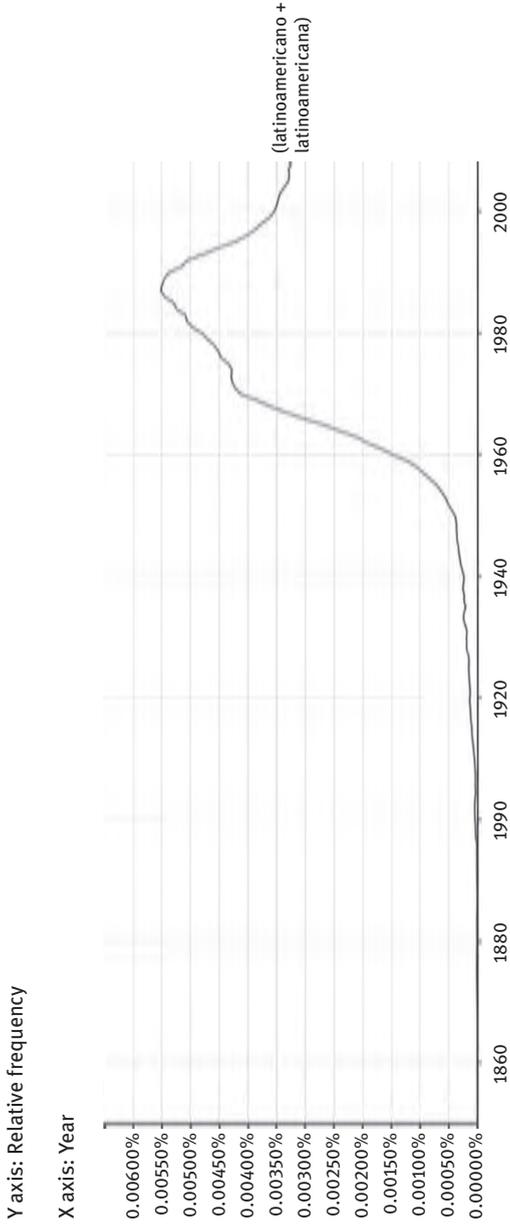


Figure 2: Latinoamericano-Latinoamericana.
Source: Google Books Corpus in Spanish, Google Ngram Viewer.

Frequency of term *América Latina* in publications in Spanish (1850-2008)

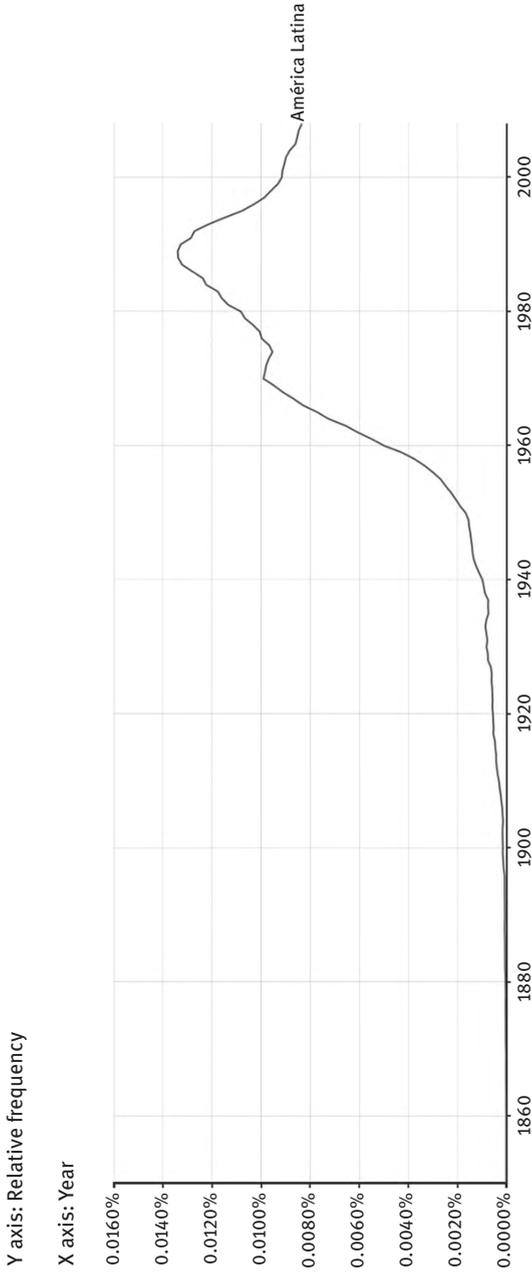


Figure 3: América Latina.
Source: Google Books Corpus in Spanish, Google Ngram Viewer.

conflict between North America on the one hand and Central and South America on the other hand (Gabilondo 2009; García San Martín 2013).

The impulse behind the coinage of the term *América Latina* was thus a racial-political project envisioned by a group of Paris-based expatriates and their accolades. Yet their call for the region's racial unity against the North American enemy was hardly new. Referring to America as *latina* was part of *Pan-Latinism*, a popular intellectual trend in Parisian intellectual circles from the 1830s onward. This trend sought to unite the Romance language-speaking peoples. To do so, Pan-Latinism partially built on the ideas of Romantic historian Jules Michelet. His ideas were greatly influenced by two Prussian thinkers: philosopher Friedrich Hegel and historian Leopold von Ranke. Starting in 1807, with his famous *The Phenomenology of Spirit*, the philosopher claimed that a national spirit (*Volksgeist*) guided the fate of peoples through the ages, and the historian published in 1824 *History of the Latin and Teutonic Nations*, a bestselling book about the deep-rooted conflict between these two peoples, the Latins and the Teutons.

According to Pan-Latinists, this conflict arose from the immemorial division of Europe into two races, the Teutonic and the Latin. The roots of the Teutonic race dated from the times of the Germanic tribes, whose descendants eventually spread to the British Isles and North America. The roots of the Latin race dated from Greco-Roman times, and its descendants were alive in France, Spain, Portugal, and Italy. For Pan-Latinists, the national spirit and the inevitable course of history now demanded an alliance, justified by a common Latin ancestry, between the Spanish and the French. Only together could these two Latin peoples stop the spread of Teutonic peoples throughout Anglo America (Aljovín de Losada and Fernández Sebastián 2009; Ardao 1980).

In France, Jules Michelet had numerous Pan-Latinist followers, such as Hugues-Félicité Robert de Lamennais, Benjamin Poucel, and Michel Chevalier. Poucel argued that the entire *América* should belong to the Latin race. Chevalier claimed that the “Spanish-Americans seem to be an impotent race” and warned that this race “will leave no posterity behind it” (Chevalier 1839 [1836]: 428), unless conquests would inject new blood into their race in America. Elsewhere, he claimed that the peoples of South America were really incapable of protecting themselves and, hence, needed the tutelage of France's Empire (Gabilondo 2009; Gobat 2013). Periodicals, such as *La Revue des races latines* (1857–1861), became preferred outlets to promote the French version of Pan-Latinism that defended the superiority of the Latin over the Teutonic race⁴.

4 French intellectuals also developed the term *Afrique latine* (Gobat 2013: 1346 n. 6).

It did not take long for Bilbao (under the influence of Lammenais) and Torres Caicedo to embrace Pan-Latinism during their stay in Paris. They thought the term *Latin America* was first and foremost a racial project to prevent the conquest of the territory by Anglo-Saxons, that is, by the descendants of the Teutons in America. Bilbao and Torres Caicedo wholeheartedly believed that the same racial division that permeated Europe for centuries was quickly spreading throughout America. For them, a racial clash was imminent among the newly independent countries in North, Central, and South America. The territorial advances of the United States into Northern Mexico and Panama in the 1840s and 1850s proved it to be so. As Torres Caicedo (cited in Ardao 1980: 80) alerted in 1856, “la raza Española está en vísperas de ser absorbida en América por los anglosajones”. In order to gather support, Bilbao and Torres Caicedo claimed that the future of civilization was at stake in America. This continent, they thought, was becoming a new location of the emerging race struggle, namely, the clash between Teutonic America and Latin America. Only a Pan-Latin racial unity would help the region to prevail against the Teutonic enemy. As if race were not a sufficient factor to cause the clash, religion added another explosive reason; the Teutonic United States was Protestant and the Latin American race was Catholic.

Taking into consideration this and other racialized ways of naming the region and its peoples in the nineteenth century, it comes as no surprise that the same racialization shaped the ways of referring to the literary works produced there during the same century. Rather than using *literatura latinoamericana*, a term that did not enter language until the 1860s, when someone wanted to refer to the region’s literature as a whole, the customary label was *literatura hispanoamericana*. For example, Venezuelan-Chilean philologist Andrés Bello used this term. So did Spanish explorer Dionisio Alcalá Galino, who wrote “Consideraciones sobre la situación y porvenir de la literatura hispanoamericana” in 1845. In this essay, he stated, as Guillermo de Torre did eight decades later, that the region’s literature would not flourish unless it was under Spain’s tutelage (cfr. Echeverría 1991).

For others, like Guatemalan lawyer Antonio Batres Jáuregui, author of *Literatura Americana*, the imitation of literary forms in the region was a sign of racial purity in every one of its countries: “la literatura chilena se modela sobre la literatura de la Europa Occidental, porque entre las repúblicas de origen latino, es la que conserva más pura la raza, que apenas tiene mezcla de sangre india y africana” (Batres Jáuregui 1879: 37). Similarly, Venezuelan literary historian Rufino Blanco-Fombona merged literature, politics, and race to argue, “el escritor de uno cualquiera de nuestros Estados tiene por público todo el continente. Las ofensas que se dirigen a cualquiera de nuestras patrias nos hieren a todos; y si Europa o Estados Unidos, creyéndonos débiles, nos agredieren un día, esta raza latino-americana, esta raza nieta del Cid, e hija de Morazán, de Juárez, de

Sucre y San Martín, les guarda tremendas sorpresas y crueles decepciones” (Blanco-Fombona 1908: 7).

None of the two fathers of the term *América Latina*, Bilbao or Torres Caicedo, were married to it. They used *América española* and *América latina* interchangeably (Ardao 1980). This meant that when they turned to cultural matters, Pan-Latinists had little to say about the idea of a region-spanning literature beyond the arguments of a common race. In his oft-cited essay “América en peligro”, Bilbao insisted on the need for an alliance between the Catholic religion and the state, which could protect the region from foreign invaders. He mentioned nothing of a unified Latin American culture. For him, Latin America was not a cultural term, but a racial one, which he stopped using all together in the early 1860s (García San Martín 2013). Arguably, his reason for abandoning the term was the French and Spanish invasion of Mexico and Spain’s annexation of the Dominican Republic, both happened in 1861. These Latin nations were now invaders, whose military operations on American soil betrayed the ideals of Pan-Latinism.

Torres Caicedo mostly used the terms South America and Spanish America before he stuck to Latin America. Between 1863 and 1868, he published in Paris the two volumes of his *Ensayos biográficos y de crítica literaria*. Rather than using his book as an opportunity to write about the region’s united literature (he did not even write a survey of its literature nation-by-nation), he published a series of biographies of illustrious writers. More importantly, he referred on more occasions throughout the volumes to *literatura americana* than to *literatura latinoamericana* (Torres Caicedo 1863–1868). As mentioned above, his 1879 address “La literatura de la América Latina” is problematic too. In reality, it was mostly a contribution to the politics and propaganda of the region’s history (from which he excluded Brazil), rather than about its literature.

In another important contribution about the region’s literature, *Literatura Americana*, Batres Jáuregui (1879: 87) mentioned only once in his 502-page book the term “*literatura latino-americana*” (notice the use of the hyphen). He did so not to write about the region’s writers but to refer to a series of famous poets from Uruguay. Yet he did something for the region’s literature that Torres Caicedo never did. Batres Jáuregui’s book offered an overview of the region’s literature, although we should not interpret this overview as the expression of a self-aware regional literature. What he offered was simply an understanding of the region’s literature as if it consisted of the sum of its national parts. Nowadays, it would be as if a scholar published a book entitled *Literatura europea* and, concurrently, offered an account of this literature by surveying the literary traditions of each European country individually. This kind of nation-by-nation survey of the literature of Latin America continued well into the twentieth century, until the contributions of Ernesto Nelson’s *The Spanish American Reader* (1916) and Manuel Ugarte’s

La joven literatura hispanoamericana (1906). The latter wrote that a new type of literature was looking for commonalities in the region across “localismos estrechos” (Ugarte 1906: xliii). However, he referred to it using the term *literatura sud-americana*, despite the fact that his book featured the literature of Central American countries, including Mexico, Costa Rica, and Guatemala, among others (For more examples, see Santana-Acuña 2020: 30–31).

Scholarship on the region’s literature has often downplayed the racial origins of the term *Latin America*, and has overstated what the creators of the term intended from a racial viewpoint (Gabilondo 2009; Mignolo 2005). Nevertheless, contemporaries were openly critical of a term that sought to detach the region from Spain. Aurelio Espinosa, a Hispanic studies scholar at Stanford University, wrote, “the term *Latin America* [. . .] is a new term, an intruder [. . .] The new name is not only vague, meaningless, and unjust, but what is much more, it is unscientific”. He also cited the opinion of his colleague J. C. Cebrián, who said, “las repúblicas hispano-americanas [. . .] son hijos legítimos de España sin intervención de Francia ni de Italia [. . .] España, sola, derramó su sangre” (Espinosa 1918: 135–136). The same year Spanish philologist Ramón Menéndez Pidal (1918) rejected the term in favor of *América española*. A decade later, de Torre warned that using the name *América Latina*, as well as *Latinamericanismo*, only served to endorse “las turbias maniobras anexionistas que Francia e Italia vienen realizando respecto a América, so capa de latinismo” (de Torre cited in Alemany Bay 1998: 65). He was not the only one aware of the fact that these racial origins had important implications for the ways of framing the region’s culture at large, and more specifically, its literature. As mentioned above, Blanco-Fombona, like Torres Caicedo, understood that race was key to reaching an original, region-wide literature: “¿ha existido en América, hasta hace poco, una literatura nacional, que tenga sangre de nuestra sangre[?] Lo cierto es que hemos vivido mucho tiempo de préstamo. Que hemos imitado y saqueado a los europeos, sobre todo a españoles y franceses. Yo no lo censuro. Ese es nuestro derecho” (Blanco-Fombona 1908: 13). But, to make sense of this situation, Blanco-Fombona did not use the term *literatura latinoamericana*. Instead, he used *literatura americana* and, especially, *literatura hispano-americana*.

Examining this and other evidence, researchers have problematized claims about a self-aware and widely shared *literatura latinoamericana* before the twentieth century (García San Martín 2013; Mignolo 2005). This awareness was only present in some circles of expats at the time, starting with Andrés Bello. They envisioned the region’s literature as a unifying transnational phenomenon. Efforts of this kind were pioneering and meaningful indeed, but there were two important obstacles to their diffusion across the region up until the 1920s. First obstacle: only a small cultural elite was interested in writing about a supra-national identity. The main intellectual projects of the nineteenth cen-

tury were promoted mostly through national channels. Furthermore, the idea of a united Latin America and a united Latin race interfered with the nationalist interests of Creole oligarchies in most countries in the region. This means that, in reality, the region's political and cultural elites invested their intellectual capital in the creation of national cultures with distinctive literary traditions; these elites had little interest in the making of a region-wide Latin American culture and literature. Furthermore, as Carlos Altamirano (2010) summarized it, intellectual life was narrowly nationalistic until the twentieth century and, in literature, most writers were committed to the creation of national traditions (see also Kirkendall 2003; Pagni 2012; Rama 1998 [1984])⁵.

And second obstacle: this allegedly self-aware literature did not have a reading class in the region to write to. Simply put, writers had no readers. During the nineteenth century, regional levels of illiteracy over sixty percent deprived most people from functional reading, let alone literature reading⁶. Back then, educational infrastructure was scarce, admission to higher education was limited to upper class white males, the publishing industry was siloed in major urban centers, and literary works tended to circulate city-to-city rather than nationally or transnationally (Aljovín de Losada/Fernández Sebastián 2009; Donoso 1972; Kirkendall 2003). These factors limited the publishing success of books released during the lifetime of writers regarded as founders of *literatura latinoamericana*, such as Cuban José Martí and Uruguayan Enrique Rodó. The “public” of another founding figure, Nicaraguan Rubén Darío, “[era] casi inexistente: [estaba] formado por esa élite [letrada] que hacía las veces de productor y consumidor” (Rama 1982: 56). It was this lack of audience that prompted the cultural magazine *Repertorio Americano* in 1926 to ask writers whether readers were really interested in reading “autores *hispanoamericanos*” (Anónimo 1926: 131; my emphasis). However, from this decade onward, the idea of a region-spanning literature started to attract more readers both throughout Latin America and beyond (Santana-Acuña 2020: 24–26). It was precisely during this decade when the label *literatura latinoamericana* took off, as did references to *América Latina* (see Figure 3).

5 In addition, multiple partisan, civil, regional, and international wars in over twenty rising nation-states punctuated the region's history after its independence from Spain and Portugal. These wars delayed efforts of cultural integration in the region (Annino and Guerra 2003; Bethell 1998).

6 Illiteracy was over forty percent among Argentines until 1914, while half of Mexico City's population was illiterate for most of the nineteenth century (Guerra 2003; Kirkendall 2003). As it happened in Europe (Chartier 1987), only the practice of public reading out loud exposed illiterate people to literature.

Big Textual Data and Aesthetic Labels

Aesthetic labels create boundaries that delimit which works of art and which creators are included in or excluded from a given literary tradition. As the analysis in this section shows, the now-dominant label, *literatura latinoamericana*, has precise historical origins and trajectory. This analysis uses data from the Google Books Ngram Viewer, an online search engine that charts the relative frequency of selected words year-by-year in sources printed between 1500 and 2008 and scanned by Google. This database currently tracks over 500 billion printed works, most of which are books. Data searches are normalized to compensate for the smaller amount of works published in earlier centuries. The Ngram database only shows matches found in over 40 publications in any given year. Despite technical and sampling problems, many of which were solved in the 2012 version of the Ngram Viewer, this search engine is a powerful tool when tracing sudden changes and long-term tendencies within language. Both transformations and patterns can indicate something deeper (and often overlooked) about the ways people were using specific words over the course of decades and centuries in multiple languages. In this chapter, I analyze data I gathered about the frequency of four aesthetic labels used between 1850 and 2008 to name the region's literature in five major literary languages⁷.

Literatura hispanoamericana

The label *literatura hispanoamericana* was the first one to appear more regularly in printed works, according to the available data shown in Figure 4. References surfaced timidly in the 1910s, increased slowly throughout the 1920s, grew at a faster pace over the next two decades, and augmented suddenly in the 1950s. Since then, *literatura hispanoamericana* has remained stable over the decades. In English (Figure 5), the label *Spanish-American literature* grew in the 1920s and especially between the 1940s and 1960s. In French (Figure 6), the label *littérature hispano-américaine* surfaced in the 1920s and did not reappear until the 1950s. It then developed rapidly in the 1960s and 1970s. In German (Figure 7), *hispanoamerikanische Literatur* barely started to appear in the 1920s, and then reappeared in the late 1950s, growing little over the decades. Finally, in Italian (Figure 8), *letteratura*

⁷ In 2020, when this chapter was entering final production, Google released an updated Ngram Viewer with new data through 2019. The updated version does not change the findings for the terms under analysis in this chapter.

Labels used to name the region's literature in publications in Spanish (1850-2008)

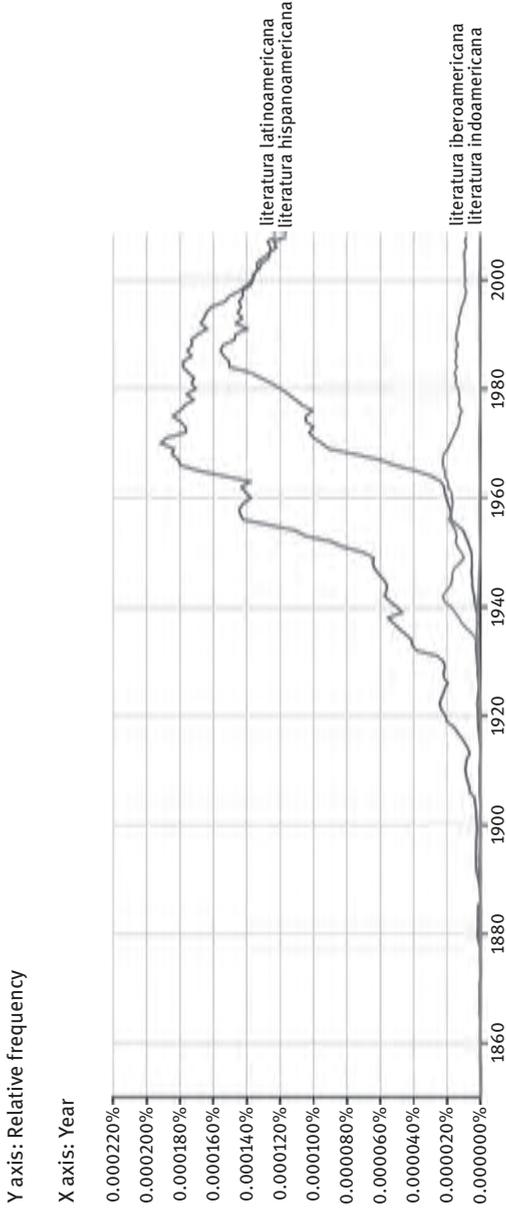


Figure 4: Google Ngram viewer. Spanish.
Source: Google Books Corpus in Spanish, Google Ngram Viewer.

Labels used to name the region's literature in publications in English (1850-2008)



Figure 5: Google Ngram viewer. English.
Source: Google Books Corpus in English, Google Ngram Viewer.

Labels used to name the region's literature in publications in French (1850-2008)

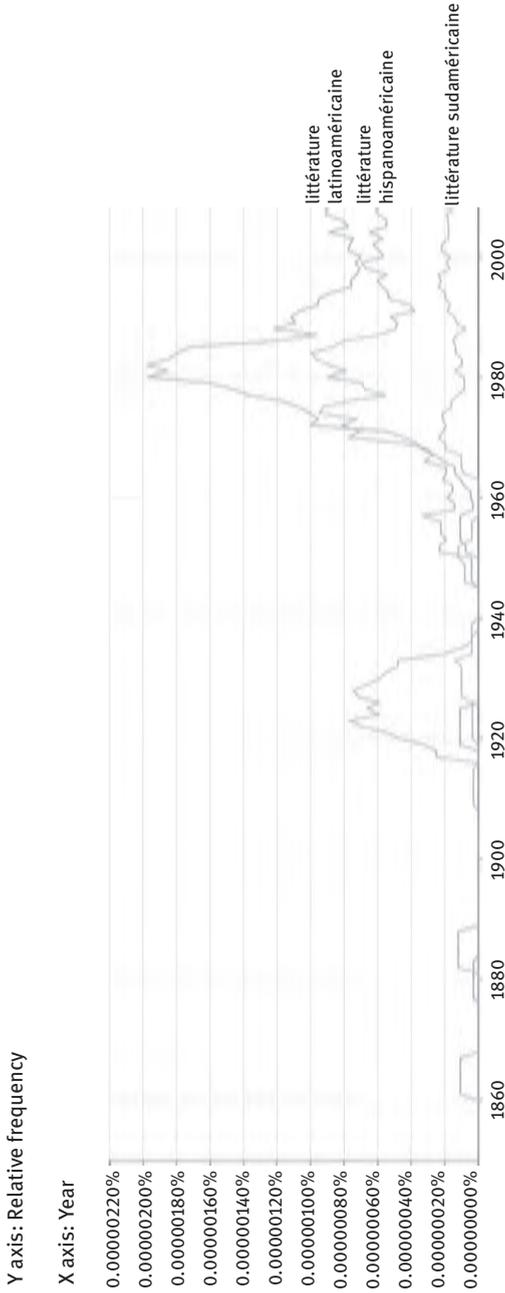


Figure 6: Google Ngram viewer. French.
Source: Google Books Corpus in French, Google Ngram Viewer.

Labels used to name the region's literature in publications in German (1850-2008)

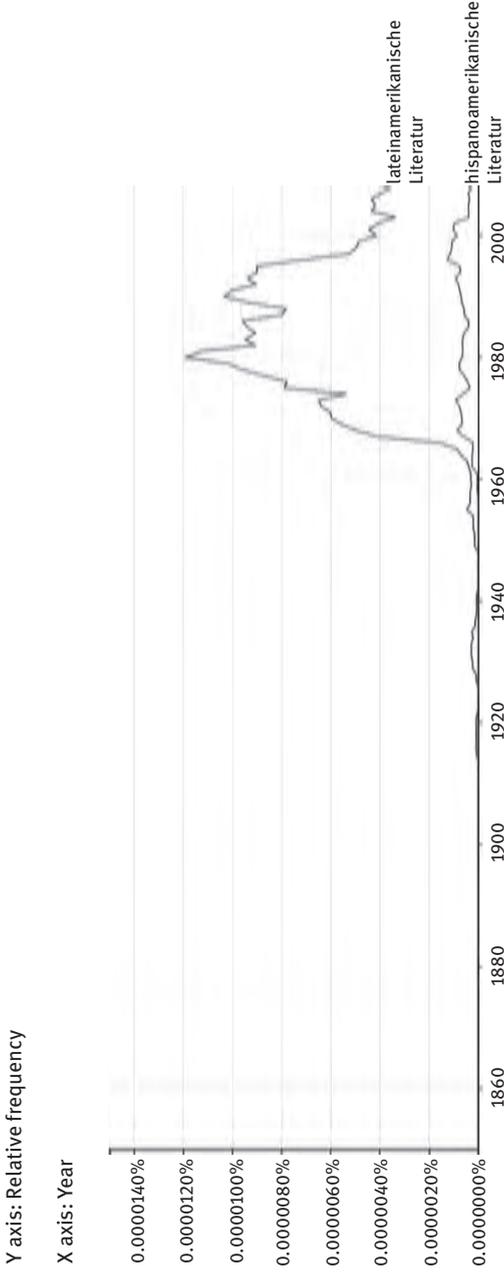


Figure 7: Google Ngram viewer. German.
Source: Google Books Corpus in German, Google Ngram Viewer.

Labels used to name the region's literature in publications in Italian (1850-2008)

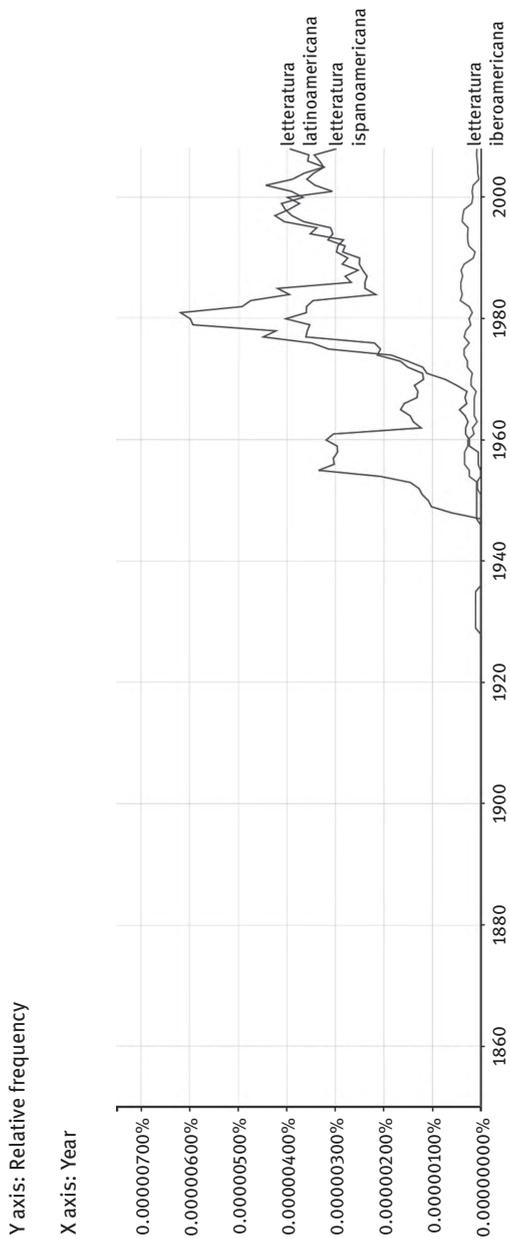


Figure 8: Google Ngram viewer. Italian.
Source: Google Books Corpus in Italian, Google Ngram Viewer.

ispanoamericana grew rapidly after the mid-1940s and continued to increase in use until the 1970s, when it was surpassed by *literatura latinoamericana*.

The label *literatura hispanoamericana* has well-known political, ethnic, and cultural implications, because the adjective *hispano* permits to include works in Spanish from Spain as part of this literature. This means that, for example, Cervantes' *Don Quixote* can qualify as a work of *literatura hispanoamericana*. However, some members of the region's intelligentsia, seeking to break free from Spain culturally, rejected this label, particularly during the Franco dictatorship (1939–1975). At this time, *hispano* was indistinguishable from *hispanidad*, an idea that promoted the superiority of the Spanish race throughout world history (Díez Medrano 2003). Annual commemorations of *hispanidad* and *la raza hispánica* sought to reaffirm the attachment of Spanish American nations to Spain. Given its racial and historical connotation, *hispanidad* could hardly be the region's strategy for attaining cultural independence from the colonizer, Spain (Gabilondo 2009).

Despite the term's colonial origins, even after the end of the Franco dictatorship and with the arrival of democracy, organizations in Spain such as the Royal Spanish Academy of Language have defended the superiority of the term *hispanoamericano* over *latinoamericano*. During his tenure as director of the Royal Spanish Academy in the 1990s, Manuel Alvar urged Spanish authorities to “abandon[ar] las voces ajenas y equívocas de Latinoamérica y latinoamericano” (Alvar cited in Estrade 1994: 80), a demand that was similar to that of de Torres more than half a century before. Not coincidentally, the most ardent critic of Alvar's call was Paul Estrade, a French scholar and supporter of the term *latino*. He defended the historical authenticity and legitimacy of the word *latinoamericano*, despite the fact that, as mentioned above, nineteenth-century French intellectuals coined the term *Amérique latine*. Other scholars criticized usage of the label *literatura hispanoamericana* as part of Spain's neo-imperialist campaign in Latin America (Gabilondo 2009). Critics also debated early on whether or not this label left out Brazil. For some, like Rodó, it did include them (Goldberg 1920; Rodó 1958: 395).

Literatura iberoamericana

The next label to gain currency from the mid-1930s onwards was *literatura iberoamericana*. But as Figure 4 shows, it did so only in the Spanish language. Even in this language, references to *literatura iberoamericana* were almost non-existent during the first third of the twentieth century. Although they began to appear more frequently since, the term remains a less popular way of labeling the region's literature. The Ngram Viewer search for this label in English, French, and German

yielded no results over time (Figures 5–7). In Italian (Figure 8), the frequency of *letteratura iberoamericana* was always significantly below *letteratura ispanoamericana* and *letteratura latinoamericana*.

Geographically, *literatura iberoamericana* is more capacious a label than *literatura hispanoamericana*, because the adjective *ibero* can apply to literary works produced in the Iberian Peninsula. So this label would encompass works published in Spain and Portugal as well as Spanish America and Portuguese America. Critics of the label claim that *literatura iberoamericana* underscores the region's colonial attachment to not one, but to two colonial powers on the Iberian Peninsula. This label, they point out, also neglects the uniqueness of the region's literature, as it implies the region owes its existence to the colonizer's culture. In addition, critics contend that Brazil is not part of the region culturally, and yet this label creates an artificial sense of unity between this Portuguese-speaking country and the rest of the Spanish-speaking region (Mignolo 2005).

Literatura indoamericana

A priori *literatura indoamericana* could be most adequate label to name the region's literature, because the words *indo* or *indio* show the main difference between the region and its former colonial powers: America's indigenous population. Yet references to *literatura indoamericana* remain quite rare in Spanish, despite flagging the region's ethnic specificity and despite receiving the endorsement of mainstream writers, such as *indigenista* writer José Carlos Mariátegui. (Carlos Fuentes, once a supporter of the label *literatura latinoamericana*, also coined the term *indo-afro-ibero-América* in his 1990 book *Valiente nuevo mundo*). According to the Ngram Viewer, this label's presence in other languages is marginal or non-existent. The Ngram Viewer search yielded no frequency patterns in French, English, German, and Italian. A key reason for the label's infrequency has to do with the words *indio/indo*, which, for its opponents, downgrades the input of Western culture in the region. This label only succeeded in the Spanish language modestly as a reaction to the global circulation of the label *literatura latinoamericana* in the 1980s, when several writers and scholars criticized this label for suppressing the literary voices of non-Creoles (Gabilondo 2009; Mignolo 2005).

Literatura latinoamericana

Unlike the previous label, *literatura latinoamericana* acknowledges Western cultural input that stems from the Greco-Roman tradition. As already mentioned, be-

hind the adjective *latino* is the idea of *latinidad*, which the Creole intelligentsia promoted in the nineteenth century in order to highlight the region's racial link to the civilizations of Ancient Greece and Rome. For its supporters, this label is more cosmopolitan than previous ones because it includes several countries of Latin descent: Spain, Portugal, France, Romania, and Italy (Ardao 1980; Goldberg 1920). This means that the adjective *latino* can also apply to French America's territories and their literature. Accordingly, when poet Saint-John Perse, a native of the French archipelago of Guadeloupe in the Caribbean, won the Nobel Prize in Literature in 1960, writers like Carlos Fuentes, general interest magazines such as *Siempre!*, and literary journals, like *Mundo Nuevo*, celebrated him as a *Latin American* writer (Santana-Acuña 2020: 32).

It is important to highlight that searches on the Ngram Viewer do not distinguish by country of publication. Unfortunately, this gives the false impression in Figure 4 that *literatura hispanoamericana* was the dominant label in the Spanish-speaking world until the 2000s. In reality, the increased frequency of the label *literatura hispanoamericana* had mostly to do with the large number of works published in Spain where this label is more popular due to its colonial legacy, as discussed above. If the Ngram Viewer search could include only works published in Latin American countries, excluding those released in Spain, my hypothesis is that the results for this label would be more similar to those in Figures 5 through 8. As these figures show, there was a rapid growth of *literatura latinoamericana* in the 1960s and 1970s in English, French, German, and Italian. This growth coincided with the international success of *la nueva novela latinoamericana* and *el Boom latinoamericano* as well as with the circulation of books, such as *Hopscotch* and *One Hundred Years of Solitude*, received by thousands of readers in the region and abroad as works of *literatura latinoamericana*.

The results also confirmed that, although Torres Caicedo allegedly coined this label in the 1860s, it rarely appeared in the first four decades of the twentieth century in Spanish-language publications. It did so even later in other major literary languages. This sudden appearance coincided with international achievements of works published as region-spanning Latin American literature between the 1950s and 1970s. It was during this period when the label gained more notoriety than competing labels, thanks to the combined efforts of writers, critics, and scholars who promoted new and old literary works as *latinoamericanos* in literary journals, general interest magazines, professional conferences, and commercial publishing houses. A self-aware, region-encompassing literature was now in full swing.

For this growth to happen, the label *literatura latinoamericana* had to remove its racial origins. But its racial component did not disappear immediately. For example, scholar E. P. Salzer wrote, “la cultura latino-americana es exclusivamente

propia de la población de raza blanca y de los criollos de sangre mezclada” (Salzer 1915–1918: 29). Some scholars tried to tone down the racial dimension and replace it with references to culture, and in the early twentieth century, culture started to replace race. In 1913, Dominican scholar Pedro Henríquez Ureña rejected race and embraced the concept of a Latin culture: “hay que comenzar, a mi juicio, por echar a un lado la fantástica noción de *raza latina*, a que tanto apego tiene el *demi-monde* intelectual. Solo ha de hablarse de *cultura latina* o, en rigor, *novolatina*” (Henríquez Ureña cited in Gabilondo 2009: 805).

However, for later opponents this racialized component has never gone away (Santana-Acuña 2020: 181–183). They argue that the racialized label *literatura latinoamericana* excludes non-Creole groups – especially Indians and Creoles of African descent – and their literary voice. Criticism only grew harsher as the label spread internationally. For Cuban writer Guillermo Cabrera Infante, once praised by peer writers and powerful periodicals as a key figure of the *Boom latinoamericano*, not only was Latin America the “most absurd” term to refer to the region, but also stated, “I [am] not a Latin American writer” (Cabrera Infante 1980: 10, 12). He decried the application of this term by default to make sense of any literary work published in the region from the 1960s onward. Others, on the contrary, felt excluded. Scholars like Cornejo Polar and Moraña (1998), D’Allemand (2001), and Mignolo (2005), among others (Gobat 2013), lamented that the term discriminates against indigenous peoples and those of African descent, and it also robs the region of the plurality of its literary voices. Writers from the region living and publishing in the United States in either English or Spanish, as well as Brazilians, continue to challenge the boundaries of the label *literatura latinoamericana* (Santana-Acuña 2020: 182–183).

Conclusion

The boundaries of literary labels are not fixed because, among other reasons, the cultural, ethnic, and geographical boundaries of these labels are anything but static. This is particularly pertinent for *literatura latinoamericana*, due to ongoing developments in the United States (Morán González/Lomas 2018). This country – the racial enemy to be defeated by the civilizatory project of Torres Caicedo and Bilbao in the 1850s – has, in recent decades, become the preferred market of Latin American literature, celebrating authors from García Márquez to Isabel Allende to Valeria Luiselli.

As the analysis in this chapter showed, the labels used to refer to the region’s literature have histories that call for further research. The semantic changes that affected the region’s literature in the twentieth century is one of the factors that

helps to better understand the phenomenal success of its literature from the 1960s onward, precisely when the label *literatura latinoamericana* entered and took root in all major literary languages. Using an approach that draws from historical semantics and big textual data, this chapter has argued that change in *aesthetic labeling* is an often-overlooked factor that forms the basis for this literature's global success. Unlike other competing aesthetic labels analyzed here, the label *literatura latinoamericana* was the most successful at merging different generations of writers, multiple literary genres, and hundreds of works published in over twenty countries, written in two main languages, Spanish and Portuguese, but originating in a region with more than sixty indigenous languages. This merging transformed *literatura latinoamericana* into the most successful multinational, multiethnic, and multilingual literature of the twentieth century.

Yet behind every success there are powerful alternatives and paths not taken. And the historical semantics approach can help rescue them from the condescension of posterity. For example, while Torres Caicedo and Bilbao favored Pan-Latinism, another option was *Pan-Americanism*, which was part of the American Hispanic discourse. Accordingly, North America would be seen not as a racial enemy to be defeated, but as a partner (Arenal 2011; Faber 2008). Pan-Americanist scholars interpreted works by Latin American writers as works of Pan-Americanism. For example, from Goldberg's (1920) Pan-American perspective, Rubén Darío's "Canto a la Argentina" (1910) celebrated the fraternal union that "hermana / la raza anglo-sajona / con la latino-americana". Similarly, for Ernesto Nelson, literature occupied a special place in his Pan-American ideal, which he described as: "a literature which cannot fail to thrill him [the U.S. reader] with a keen sense of *relationship* to his Latin-American cousins" (Nelson 1916: v, vi; emphasis in original). Due to this special relationship, literature written in South and Central America continues to migrate North America and, arguably, because of this interaction, we may be currently witnessing a new semantic shift of the label used to name the region's literature.

Works cited

- Alemany Bay, Carmen (1998): *La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica (1927): estudios y textos*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Aljovín de Losada, Cristóbal/Fernández Sebastián, Javier (eds.) (2009): *Diccionario político y social del mundo iberoamericano*. Madrid: Fundación Carolina, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Altamirano, Carlos (2010): "Élites culturales en el siglo XX latinoamericano". In: Altamirano, Carlos (eds.): *Historia de los intelectuales en América Latina*, vol. 2. Buenos Aires: Katz, pp. 9–28.

- Annino, Antonio/Guerra, François-Xavier (eds.) (2003): *Inventando la nación: Iberoamérica siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Anónimo (1926): “Cuestionario que plantea el ‘Rep. Am.’ a los escritores de América”. In: *Repertorio Americano* XIII/9, p. 131.
- Anonymous (1965). “Southern Crosses”. In: *The Times Literary Supplement*, 30/09/1965, pp. 867–868.
- Ardao, Arturo (1980): *Génesis de la idea y el nombre de América Latina*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.
- Arenal, Celestino del (2011): *Política exterior de España y relaciones con América Latina: iberoamericanidad, europeización y atlantismo en la política exterior española*. Madrid: Fundación Carolina.
- Austin, John (1975) [1955]: *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press.
- Batres Jáuregui, Antonio (1879): *Literatura americana: colección de artículos*. Guatemala: El Progreso.
- Becker, Howard (2008) [1963]: *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. New York: The Free Press.
- Bello, Andrés (1836): “Las repúblicas hispanoamericanas: autonomía cultural”. In: *Ensayistas.org*, <<https://www.ensayistas.org/antologia/XIXA/bello/bello2.htm>> (last visit: 09/04/2020).
- Bethell, Leslie (1998): *A Cultural History of Latin America: Literature, Music, and the Visual Arts in the 19th and 20th Centuries*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- Bilbao, Francisco (1978): *Iniciativa de la América: idea de un congreso federal de las repúblicas*. México DF: UNAM/Unión de Universidades de América Latina.
- Blanco-Fombona, Rufino (1908): *Letras y letrados de Hispano-América*. París: Sociedad de ediciones literarias y artísticas.
- Bloom, Harold (1994): *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt Brace.
- Cabrera, Miguel (2004): *Postsocial History: An Introduction*. Lanham: Lexington Books.
- Cabrera Infante, Guillermo (1980): “Include Me Out.” In: Minc, Rose/Frankenthaler, Marilyn (eds.): *Requiem for the ‘Boom’ – Premature?: A Symposium*. Montclair, NJ: Montclair State University, pp. 9–20.
- Casanova, Pascale (1999): *La République mondiale des lettres*. Paris: Seuil.
- Chartier, Roger (1987): *Lectures et lecteurs dans la France d’Ancien Régime*. Paris: Seuil.
- Chevalier, Michael (1839) [1836]: *Society, Manners and Politics in the United States: Being a Series of Letters on North America*. Boston: Weeks, Jordan and Company.
- Cornejo Polar, Antonio/Moraña, Mabel (eds.) (1998): *Indigenismo hacia el fin del milenio: homenaje a Antonio Cornejo-Polar*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburgh.
- D’Allemand, Patricia (2001): *Hacia una crítica cultural Latinoamericana*. Lima/Berkeley: CELACP/Latinoamericana Editores.
- Damrosch, David (2003): *What Is World Literature?* Princeton: Princeton University Press.
- D’haen, Theo (2015): “Latin American Literature between World Literature and Géocritique”. In: Müller, Gesine/Gras Miravet, Dunia (eds.): *América Latina y la literatura mundial: mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 55–66.
- Díez Medrano, Juan (2003): *Framing Europe: Attitudes to European Integration in Germany, Spain, and the United Kingdom*. Princeton: Princeton University Press.
- Donoso, José (1972): *Historia personal del Boom*. Barcelona: Anagrama.

- Echeverría, Esteban (1991): *Obras escogidas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Espinosa, Aurelio (1918): "The Term Latin America". In: *Hispania* 1/3, pp. 135–143.
- Estrade, Paul (1994): "Observaciones a don Manuel Alvar y demás académicos sobre el uso legítimo del concepto 'América Latina'". In: *Rábida* 13, pp. 79–82.
- Faber, Sebastiaan (2008): "Economies of Prestige: The Place of Iberian Studies in the American University". In: *Hispanic Research Journal* 9/1, pp. 7–32.
- Gabilondo, Joseba (2009): "Genealogía de la 'raza latina': para una teoría atlántica de las estructuras raciales hispanas". In: *Revista iberoamericana* 75/228, pp. 795–818.
- García San Martín, Álvaro (2013): "Francisco Bilbao, entre el proyecto latinoamericano y el gran molusco". In: *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos* 56, pp. 141–162.
- Gobat, Michel (2013): "The Invention of Latin America: A Transnational History of Anti-Imperialism, Democracy, and Race". In: *The American Historical Review* 118/5, pp. 1345–1375.
- Goldberg, Isaac (1920): *Studies in Spanish-American Literature*. New York: Brentano's.
- González Echevarría, Roberto (2012): *Modern Latin American Literature: A Very Short Introduction*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Gonzalez-Stephán, Beatriz (2003): "Showcases of Consumption: Historical Panoramas and Universal Expositions". In: Chasteen, Charles/Castro-Klarén, Sara (eds.): *Beyond Imagined Communities: Reading and Writing the Nation in Nineteenth-Century Latin America*. Washington, D.C./Baltimore: Woodrow Wilson Center Press/Johns Hopkins University Press, pp. 225–238.
- Guerra, François-Xavier (2003): "Forms of Communication, Political Spaces, and Cultural Identities in the Creation of Spanish American Nations". In: Chasteen, Charles/Castro-Klarén, Sara (eds.): *Beyond Imagined Communities: Reading and Writing the Nation in Nineteenth-Century Latin America*. Washington, D.C./Baltimore: Woodrow Wilson Center Press/Johns Hopkins University Press, pp. 3–32.
- Hacking, Ian (1995): "The Looping Effects of Human Kinds". In: Sperber, Dan/Premack, David/Premack, Ann James (eds.): *Causal Cognition: A Multidisciplinary Debate*. Oxford/New York: Oxford University Press, pp. 351–394.
- Hars, Luis (1966): "Literatura: Latinoamérica despierta". En: *Primera Plana*, 9/08/1966, pp. 66, 68.
- Hobsbawm, Eric (2003) [1962]: *The Age of Revolution*. London: Abacus.
- Kirkendall, Andrew (2003): "Student Culture and Nation-State Formation". In: Chasteen, Charles/Castro-Klarén, Sara (eds.): *Beyond Imagined Communities: Reading and Writing the Nation in Nineteenth-Century Latin America*. Washington, D.C./Baltimore: Woodrow Wilson Center Press/Johns Hopkins University Press, pp. 84–111.
- Koselleck, Reinhart (2002): *The Practice of Conceptual History: Timing History, Spacing Concepts*. Stanford: Stanford University Press.
- Menéndez Pidal, Ramón (1918): "La lengua española". In: *Hispania* 1/1, pp. 1–14.
- Mignolo, Walter (2005): *The Idea of Latin America*. Malden/Oxford: Blackwell.
- Morán González, John/Lomas, Laura (eds.) (2018). *The Cambridge History of Latina/o American Literature*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- Moretti, Franco (1996): *The Modern Epic: The World-System from Goethe to García Márquez*. London/New York: Verso.

- Müller, Gesine/Gras Miravet, Dunia (2015): “Introducción”. In: Müller, Gesine/Gras Miravet, Dunia (eds.): *América Latina y la literatura mundial: mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 9–20.
- Nelson, Ernesto (1916): *The Spanish American Reader*. Boston/New York/Chicago: Heath.
- O’Gorman, Edmundo (2006) [1958]: *La invención de América: investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pagni, Andrea (2012): “Intelectuales en América Latina: historias, discursos, intervenciones”. In: *Iberoamericana* 12/45, pp. 179–192.
- Piatier, Jacqueline. (1965). “‘La Littérature latino-américaine sera la grande littérature de demain’, affirme Roger Caillois”. In: *Le Monde*, 10/04/1965, p. 12.
- Pupo-Walker, Enrique/González Echevarría, Roberto (eds.) (1996): *The Cambridge History of Latin American Literature*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- Rama, Ángel (1982): *La novela en América Latina: panoramas 1920–1980*. Bogotá: Procultura.
- Rama, Ángel (1998) [1984]: *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Rodó, José Enrique (1958): *El mirador de Próspero*. Montevideo: Barreiro y Ramos S.A.
- Salzer, Eduardo P. (1915–1918): “De la literatura latino-americana”. In: Schulze, Otto (ed.): *La cultura latino-americana: crónica y bibliografía de sus progresos*. Köthen: Órgano transatlántico de la Sociedad Ibero-americana de Hamburgo, pp. 15–31.
- Sánchez Prado, Ignacio (ed.) (2006): *América Latina en la “literatura mundial”*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana y University of Pittsburgh.
- Santana-Acuña, Álvaro (2020): *Ascent to Glory: How One Hundred Years of Solitude Was Written and Became a Global Classic*. New York: Columbia University Press.
- Santana-Acuña, Álvaro (forthcoming): “Aesthetic Labeling and Scale Shifting in Cultural Production and Circulation”. In: *Journal of World Literature*.
- Spender, Stephen/Lasky, Melvin J. (1965): “Rediscovering Latin America: Foreword”. In: *Encounter*, September, pp. 3–4.
- Torres Caicedo, José María (1863–1868): *Ensayos biográficos y de crítica literaria sobre los principales poetas y literatos hispano-americanos*. Paris: Guillaumin y cia.
- Ugarte, Manuel (1906): *La joven literatura hispanoamericana: antología de prosistas y poetas*. Paris: Armand Colin.

Eduardo Becerra

Apuntes sobre políticas editoriales en (y sobre) América Latina en el marco de la literatura mundial

El caso de la narrativa en el cambio de siglo

Las discusiones sobre la literatura mundial dan continuidad a cuestiones muy presentes en los debates críticos de las últimas décadas como consecuencia de los desembarcos posmodernos, culturalistas y poscoloniales: entre otras, el final de la autonomía estética como base de los análisis literarios; las discusiones sobre el valor de las obras y los procesos de su constitución, y los efectos que sobre la crítica académica, tradicionalmente considerada un lugar inmune a las dinámicas de la economía, ejercen las imposiciones de un capitalismo transnacional que, cada vez con más claridad, marca sus huellas en la circulación de las obras literarias. Enseño literatura hispanoamericana en la universidad y fui responsable de una colección de narrativa de América Latina en un sello español, Lengua de Trapo, en el ya no tan reciente periodo de entresiglos: lo que sigue, en buena medida, es resultado de esta doble mirada.

La década de los noventa del siglo pasado —así lo establecen Gustavo Guerrero en *Paisajes en movimiento* (2018) y Jorge Locane en *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial* (2019)— constituye un marcador de cambios significativos en la narrativa de América Latina y su circulación. En plena implantación y desarrollo de políticas neoliberales en un buen número de países del continente, tiene lugar un resurgir del interés internacional por la nueva ficción latinoamericana. La referencia del *boom*, el momento cumbre del pasado en la internacionalización de esta literatura, ha servido de término de comparación constante en la revisión de las diferencias y los cambios acaecidos entre una y otra época: un tránsito que Locane define, recurriendo a las palabras de Escalante González (2007), como el paso del momento clásico —regido por las directrices de los editores culturales— al momento monopólico —dominado por las exigencias de rentabilidad económica para los productos literarios— (Locane 2019: 28).

Ya han sido destacadas en numerosos trabajos las consecuencias que tuvo la concentración editorial emprendida por los sellos españoles en las décadas previas, que daría lugar a lo que se denominó la balcanización de los campos literarios en Latinoamérica, producto de un enclaustramiento de las obras en

Eduardo Becerra, Universidad Autónoma de Madrid

sus mercados locales impuesto por las políticas de esos grandes grupos. A mediados de los 90, ese predominio y hegemonía de las editoriales peninsulares provocaban que la circulación de las obras por los diferentes espacios latinoamericanos requiriera en la mayoría de los casos, para poder dar el salto a otros países, su publicación en España. Así lo señalaron Fuguet y Gómez en el prólogo a *McOndo*: “cruzar la frontera implica[ba] atravesar el Atlántico” (1996: 13). Esta situación de dependencia explica que, durante el cambio de siglo, cuando sellos como Planeta, Alfaguara —ahora en Random House Mondadori—, Anagrama y Tusquets —entonces autónomas y a estas alturas parte también parte de consorcios mayores— decidan lanzar nuevos nombres latinoamericanos en el mercado español, sus estrategias —según defienden Locane, Guerrero y también Ana Gallego en algunos de sus trabajos sobre el tema (2014, 2017)— tendrán muy en cuenta sus posibilidades de difusión y circulación en los mercados transnacionales, lo que por un lado reflejaría, según ellos, una situación de neocolonialismo cultural de base mercantil en las relaciones entre España y América Latina —espejo de lo que estaba ocurriendo entonces en otros ámbitos económicos—; por otro, poco a poco iría conformando y fijando un mapa con dos sistemas literarios: uno mundial, tendente a producir una narrativa estandarizada, “legible”, compuesta por textos destinados al consumo internacional dentro de un proyecto liberal con un sesgo económico y por tanto ideológico muy específico; el otro, ya no exactamente nacional sino local, donde podrían encontrarse las apuestas de riesgo, las actitudes transgresoras y los lenguajes de ruptura, rasgos que serán precisamente los que dificulten su extensión global y que encarnarían propuestas políticas alternativas a las de las iniciativas “mundializadoras”. Como han advertido Guerrero, Locane y Gallego, no constituyeron compartimentos estancos; pero, sin negar la precisión de estos diagnósticos y valoraciones en algunos aspectos concretos, en otros, esta cartografía se articula en un funcionamiento algo mecánico del campo y dibuja una imagen demasiado rígida y esquemática de ambos sistemas y de las dinámicas de sus interrelaciones.

Es indudable que el papel jugado por los sellos españoles en la (no)difusión de la narrativa latinoamericana fuera de sus mercados nacionales entre, digamos, 1975 y 1995 fue criticable en algunos aspectos; también resulta indiscutible que esas estrategias construyeron cierta imagen excesivamente uniforme en la narrativa de entresiglos como consecuencia de prácticas casi monopolísticas respecto a la potencial circulación internacional de las obras. Pero otras circunstancias casi nunca invocadas han de tenerse también en cuenta. Cuando trabajaba para Lengua de Trapo, por esas mismas fechas, denunciábamos una y otra vez esas tácticas de las grandes corporaciones. Cada vez que nos ponían un micrófono delante, no ahorrábamos críticas e impugnaciones a sus políticas editoriales, subrayando las dificultades de acceso a la obra de numerosos autores de sus

catálogos que solo operaban dentro de sus propias fronteras. Esta estrategia buscaba construir y hacer visible un capital cultural de resistencia y ruptura necesario para una editorial nueva interesada en la narrativa de América Latina. Una vez reactivada y poco a poco normalizada la circulación de autores y autoras provenientes de las filiales locales latinoamericanas de Alfaguara, Planeta o Seix Barral, no cesaron nuestros reproches “públicos”, pero también recuerdo que cuando hablábamos de ello “fuera de cámara”, éramos muy conscientes de la imposibilidad de partida que suponía para esos grandes grupos facilitar la publicación en España, e incluso en los otros países del continente, de un porcentaje apreciable del conjunto de nombres de sus ya de por sí extensos catálogos nacionales. Era, y es, una cuestión de simple demografía literaria. Señala Locane que la literatura mundial se sostiene en un corpus hecho a base de exclusiones por las instancias de mediación y poder (23). Sin duda, pero también el de la literatura latinoamericana y el de las literaturas locales: todo depende del área de influencia sobre la que pretendan desplegar sus estrategias: cuanto más extensa sea, mayor será el número de descartes. Lengua de Trapo, que publicó casi treinta títulos de autores de América Latina en cuatro años, se aprovechó en buena medida de las dificultades que encontraron esos narradores para lograr su publicación en España por las barreras impuestas por sus editoriales a la hora de superar las aduanas nacionales. Sin duda, en ello tuvieron que ver errores estratégicos en las decisiones de esos grandes grupos, cierta inercia en sus políticas que se remontaba a bastante atrás y una falta de agilidad debida en parte a su tamaño, pero fue resultado igualmente de las posibilidades y huecos que ofrecía un panorama sometido a las tensiones de los “demasiados libros” que inundaban e inundan el ecosistema editorial.

Las determinaciones económicas operan a todos los niveles. Es cierto que la hegemonía de los grandes sellos frente a los pequeños constriñe el campo de juego de estos últimos y condiciona sus proyectos de cara al futuro, como cuando a menudo se convierten casi en el departamento de lectura de los más poderosos. De ahí que, en el contexto que vengo repasando, la consideración de España como lugar de consagración y legitimación se haya visto como una “restauración neocolonial” en las relaciones culturales entre ambas orillas. Para Locane: “La literatura latinoamericana mundial no se selecciona y jerarquiza en América Latina [. . .] sino en Europa” (72), al ser un fenómeno reciente hecho desde Barcelona como “parte complementaria y subordinada de un patrimonio mayor definido como ‘hispanico’” (112). Locane se remite, para demostrar su conclusión, al papel jugado en el pasado reciente por Alfaguara y Planeta —sobre todo a través de Seix Barral— y a las políticas implementadas por Anagrama en la actualidad, estas ya sí plenamente inscritas en las dinámicas de la literatura mundial. No hay mucho

tiempo para entrar en análisis matizados, por lo que me veo obligado a ser irremediablemente esquemático.

Sin negar la existencia de resabios y actitudes hegemónicas, me pregunto si las políticas de Anagrama o de Random House Mondadori en la difusión de la narrativa latinoamericana son estratégicamente distintas a las que pusimos en juego en Lengua de Trapo en los noventa, y si la diferencia no está en la escala “más global” en que enmarcan sus operaciones las primeras dado su mayor radio de acción. En nuestro proyecto de tender puentes entre ambas orillas, tratamos de poner en marcha estrategias que permitieran a nuestros libros circular, en principio, tanto en España como en el país de origen de los autores, e incluso en otros países del área latinoamericana, lo que conllevaba exigencias a los escritores que no todos aceptaron. Para algunos de ellos, publicar y ser distribuido en su propio país bajo el paraguas de Lengua de Trapo disminuía el impacto de su penetración, circulación y difusión en ese mercado local, puesto que, en ese ámbito, la sucursal del gran grupo en el que venía publicando hasta entonces —llámese Alfaguara, Planeta o Seix Barral— estaba mejor implantada y ofrecía mejores posibilidades para su circulación en ese medio. Por su parte, Lengua de Trapo consideraba que su apuesta por la difusión de la obra de un autor desconocido en España, un mercado difícil y muy cerrado en ese momento para los nuevos narradores latinoamericanos, debía tener la contraprestación de poder publicar su obra en un mercado local en el que ese escritor o escritora tenía mayor arraigo y un capital simbólico más consolidado. Cabe preguntarse, desde luego, si ese planteamiento supuso una imposición con regusto colonialista o el medio lógico de darle a nuestra colección un alcance geográfico mayor y mayores posibilidades de penetración en los mercados latinoamericanos. La respuesta no es fácil.

Traigo otro ejemplo casi contemporáneo al de Lengua de Trapo: el proyecto que puso en marcha Juan Casamayor con Páginas de Espuma en el campo del cuento; una iniciativa de clara vocación “hispanica” y con un alcance de gran amplitud y muy exitoso en muchos países de América Latina. Resulta evidente que su objetivo de extenderse en el conjunto del área hispanica conllevó y conlleva determinadas exigencias —que otros llamarían imposiciones y que son parecidas a las señaladas respecto a Lengua de Trapo— en las condiciones de publicación. Traigo un tercer ejemplo más reciente que se mueve en las mismas coordenadas: el de la labor que llevó a cabo en Periférica Julián Rodríguez¹,

¹ Habrá que esperar un tiempo para calibrar el impacto que, con vistas al futuro de la ficción latinoamericana, tendrá la muerte reciente de dos figuras como Julián Rodríguez y Claudio López Lamadrid; por el papel jugado por ambos —desde sellos ubicados en las antípodas del panorama editorial— su ausencia inevitablemente se hará sentir y mucho.

junto con Paca Flores —que es quien sigue desarrollando ahora en solitario, y con idénticos excelentes resultados, esa magnífica propuesta—, con la sección “latinoamericana” de su catálogo: un sello que, desde su reducido tamaño, ha logrado una indudable repercusión internacional con algunos de sus autores, como Yuri Herrera o Juan Cárdenas, entre otros. ¿Cómo juzgar estas políticas editoriales? ¿Se inscriben en los mismos parámetros del pasado reciente? ¿Los continúan y reproducen o constituyen una manera diferente, bajo nuevas claves, de explorar y difundir internacionalmente el campo de la narrativa de América Latina?

No me atrevo a dar una respuesta contundente, pero sí contemplar esos procesos desde otra perspectiva que permite traer aquí un dato apenas recordado en estas discusiones: lo que llamaría una mayor vocación latinoamericanista de las editoriales españolas independientes o pequeñas —no entro a debatir la exactitud y pertinencia de uno u otro término— frente a la de sellos de semejantes características de la otra orilla: Lengua de Trapo, Páginas de Espuma, Salto de Página, Demipage, Caballo de Troya, Periférica o más recientemente Sexto Piso, publicaron y siguen publicando con asiduidad nombres latinoamericanos de diferentes países, bien rescatándolos de sus mercados de origen, con éxitos indudables como *La uruguaya*, de Pedro Mairal, publicada en España por Libros del Asteroide en 2017, bien editándolos como novedades. Esto contrasta con los catálogos de las editoriales latinoamericanas de parecido tamaño, muy centrados, dentro del ámbito de la narrativa en español, en la producción autóctona. Aunque esta situación va revirtiéndose poco a poco —destacaría a la argentina Eterna Cadencia y la mexicana Alma-día²—, queda camino por recorrer. Saltar de una orilla a otra es prueba de un siempre deseable diálogo cultural, no solo de tentaciones hegemónicas. El abaratamiento de los costes de producción en la edición y las posibilidades que ofrece la red en el conocimiento de otros mercados y en la comunicación

² Hace pocas fechas he tenido conocimiento del proyecto de la Editorial Sigilo, un sello con poco más de cinco años de existencia y con doble sede en Buenos Aires y Madrid. Capiteado por Maximiliano Papandrea y Adam Blumenthal, el aún corto catálogo de su colección de narrativa apunta algunas líneas interesantes que habrá que seguir con atención. Aunque la presencia de autores y autoras argentinas es mayoritaria, su propuesta nace con una vocación latinoamericana y e incluso hispánica muy notoria: a la distribución de títulos argentinos en España y otros países de América Latina, se añade la introducción de autores en el mercado de Argentina, como Luis Negrón (Puerto Rico), Verónica Gerber y Valeria Luiselli (México) y Juan Cárdenas (Colombia), pero lo verdaderamente insólito es la decisión de publicar y hacer circular por los países de la otra orilla atlántica a un narrador español: Cristian Crusat, un hecho que, como comentaré más adelante, supone una iniciativa realmente excepcional en las políticas editoriales de las independientes latinoamericanas.

y difusión de las propuestas facilitan, hasta cierto punto y sin que ello borre las dificultades, políticas editoriales de carácter transnacional a sellos de reducido tamaño. Por ello pienso que, cuando una propuesta de cierta entidad se afina a través de su catálogo en un marco local, ello es resultado también de la decisión de su dirección editorial. “Quizá sea el circuito independiente el que consiga romper finalmente la notoria carencia de puentes aéreos entre los distintos países de América Latina, cuyas literaturas suelen depender de la intermediación de España —sede de la mayoría de grandes grupos— para darse a conocer en toda Latinoamérica, aun tratándose de países limítrofes” (Gallego/Destéfanis 2014: 33). Ana Gallego y Laura Destéfanis se refieren aquí a los editores independientes latinoamericanos. Comparto su deseo, pero me parece que los que más pasos han dado en esa dirección han sido hasta hoy los sellos españoles³.

Recurso a los catálogos porque tengo la impresión de que en las discusiones sobre la literatura mundial pasan bastante desapercibidos, frente a otros actores y mecanismos como agentes, *scouts*, premios, ferias del libro, cadenas de librerías y de distribución y otras instancias de mediación que conforman un circuito productivo que, en su materialidad, serviría para constatar, en palabras de Locane, que “la literatura mundial de hoy debe ser entendida como una categoría extraliteraria” (21) que va más allá (o acá) del contacto entre autor y lector. Quizá el motivo esté en que, como señalara José Ignacio Padilla, usar los catálogos es suscribir “la ideología de la autonomía literaria” (2012: 243), una ideología últimamente puesta en sospecha en los estudios sobre literatura.

Frente a ello, para mí el catálogo —que alguien, ahora no recuerdo quién, definió como “la novela del editor”— constituye la primera instancia, y quizá la más importante, en la plasmación del proyecto político-cultural de una editorial y donde se define en sus líneas esenciales. Tenerlo en cuenta no me parece por tanto que conduzca al ensimismamiento en “lo literario” como reducto estético enclaustrado y estanco. Por el contrario, creo que si lo extraliterario es el eje exclusivo, nos arriesgamos a perder riqueza y matices en los análisis al alejarnos del espesor y densidad de las escrituras —al movernos en el marco de aquella *distant reading* que Moretti designó imprescindible para acercarse a la literatura mundial—. Por ello, por ejemplo, la parte que más me gusta del por otra parte excelente libro de Jorge J. Locane es la que desarrolla, en los capítulos 11 y 12, un

³ Como insinúo en la nota anterior, un perfil poco abordado de esta problemática y que merecería análisis más detallados se encuentra en la escasa, por no decir casi nula, presencia de autores españoles en los catálogos de las editoriales latinoamericanas. Resultaría sin duda muy interesante indagar en sus causas. Solo tengo noticia de un artículo de Nora Catelli (2010) donde ofrece algunas breves reflexiones y apuntes muy interesantes sobre este tema.

ejercicio de *close reading*, como él mismo lo define, para describir las peripecias en el panorama internacional de obras como *Tadeys*, de Osvaldo Lamborghini; *En busca de Klingsor*, de Jorge Volpi; *Juliana los mira*, de Evelio Rosero; *Amuleto*, de Roberto Bolaño; *Después del invierno*, de Guadalupe Nettel, y algunos títulos de César Aira, rastreando los efectos que sobre la propia textualidad de esas obras ejercieron en su momento las dinámicas mundializadoras. Aquí sí se evita, al observar y valorar más de cerca los textos y las escrituras, esa asignación mecánica —que apuntaba al comienzo—, indiscriminada y excesivamente homogeneizadora de rasgos formales a las literaturas locales y mundiales —transgresoras unas, convencionales las otras— sobre la base del potencial de su circulación.

En el catálogo una editorial busca el encuentro con su público y de algún modo lo construye. Y si el concepto de público suena mercantil (que en parte es así), hablemos de comunidades lectoras: cuantas más ventanas se les abran a otras literaturas mejor. José Ignacio Padilla cita a Italo Moriconi (2007) para distinguir tres circuitos literarios: el de la academia, el del mercado y el que llama de la vida literaria, y añadía un cuarto: el que se mueve fuera del mercado —y que ejemplifica con el interesantísimo proyecto que lleva a cabo desde hace años la Asociación Traficantes de Sueños en Madrid—. Concluye: “Yo creo que es este circuito, junto con el de la ‘vida literaria’, el más interesante para pensar y describir la América Latina literaria” (2014: 30). Y a este último —el de la vida literaria— lo define como aquel donde “el valor de referencia es el diálogo entre los pares, la lectura mutua entre contemporáneos” (2014: 30). Percibo un gesto algo elitista en esta posición, ¿quiénes son los pares? ¿Están ahí también los lectores, todo tipo de lectores? Y sin embargo, al mismo tiempo tengo la sensación de que en efecto es casi exclusivamente en este sector, en la comunidad de los *pares*, donde la narrativa latinoamericana contemporánea, o hispánica, porque incluiría aquí a los autores españoles, opera como un cuerpo más o menos uniforme, y muy cerrado, donde los contactos y el conocimiento mutuo y las lecturas recíprocas funcionan con cierta regularidad a la hora de conformar una comunidad literaria que abarca el conjunto de la geografía hispánica, pero solo en ámbitos muy concretos y restringidos. Autores y autoras que se leen unos a otros y especialistas en los diversos trabajos del campo literario —críticos, *scouts*, académicos, editores y libreros— son los que mantienen dinámica y viva esa conversación entre iguales que sin duda tiene su interés y es enriquecedora, pero que si no amplía su área de impacto y da cabida a un mayor número de actores, a aquellos lectores potenciales que no se mueven dentro de ese circuito, diluye y convierte en inanes sus posibles repercusiones políticas y constriñe el alcance de su proyecto cultural. Aquí es donde, estoy convencido, se juega la verdadera partida.

Bibliografía

- Catelli, Nora (2010): “Circuitos de la consagración en castellano: mercado y valor”. En: *Boletín de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 15, <<https://www.cetycli.org/publicaciones/boletines/36-boletin-15.html>> (última visita: 10/10/2019).
- Escalante Gonzalbo, Fernando (2007): *A la sombra de los libros: lectura, mercado y vida pública*. México D. F.: El Colegio de México.
- Fuguet, Alberto/Gómez, Sergio (eds.) (1996): *McOndo*. Barcelona: Grijalbo-Mondadori.
- Gallego, Ana (2014): “El valor del objeto literario”. En: Gallego, Ana (ed.): *Literatura y mercado global en español*, *Ínsula* 814, pp. 2–5.
- Gallego, Ana /Destéfanis, Laura (2014): “La edición independiente en español”. En: Gallego, Ana (ed.): *Literatura y mercado global en español*, *Ínsula* 814, pp. 32–34.
- Gallego, Ana /Martínez, Erika (eds.) (2017). *A pulmón o sobre cómo editar de forma independiente en español*. Granada: Esdrújula Ediciones.
- Guerrero, Gustavo (2018): *Paisajes en movimiento. Literatura y cambio cultural entre dos siglos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Locane, Jorge J. (2019): *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores*. Berlín/Boston: De Gruyter.
- Padilla, José Ignacio (2014): “¿Circuitos editoriales en América Latina?”. En: Gallego, Ana (ed.): *Literatura y mercado global en español*, *Ínsula* 814, pp. 29–31.
- Padilla, José Ignacio (2012): “Independientes. Editoriales, experiencia y capitalismo”. En: Gallego, Ana (ed.): *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual*. Madrid: Iberoamericana, pp. 243–266.

Ana Gallego Cuiñas

Bibliodiversidad y contracultura material

Un análisis cualitativo y cuantitativo de la edición independiente en lengua castellana

A Patricia Escalona

Las editoriales independientes se han convertido en el siglo XXI en uno de los fenómenos culturales de mayor trascendencia a escala mundial, así como en objeto de estudio privilegiado para las ciencias humanas y sociales (Manzoni 2001; Botto 2006; Colleu 2008; Schiffrin 2011; Szpilbarg y Saferstein, 2012; Vanoli 2015; López Winne y Malumián 2016; Gallego Cuiñas 2014, 2017 y 2019; Villarruel 2017; Hawthorne 2018; Guerrero 2018; Espósito 2018; Locane 2019). La proliferación de este modelo de edición en la industria del libro ha significado la apertura de mercados literarios alternativos, que ponen freno a las prácticas oligopólicas y obsoletas de los grandes grupos editoriales (Sapiro 2009; Thompson 2012; de Diego 2015). La apuesta de algunas de estas pequeñas y medianas empresas — o asociaciones— por lo artesanal, lo local y lo comunal; por los escritores noveles y los géneros *menores* (Deleuze 1978), la escritura feminista, LGTBI y las obras descatalogadas, es la clave de su éxito en la esfera pública. De esta manera, en pocos años, un buen número de sellos independientes latinoamericanos y españoles ha construido un catálogo bibliodiverso y vanguardista, que disputa la hegemonía del valor simbólico a las editoriales con mayor capital económico.

En el caso de la edición en lengua castellana, objeto de este trabajo de investigación, hay que precisar que el mercado del libro está controlado por dos conglomerados transnacionales: el grupo Bertelsmann, con capital alemán, y el grupo Planeta, con capital español. Esto supone para el espacio cultural latinoamericano una desterritorialización de los modos de producción de su capital simbólico, que hace prevalecer formas eurocéntricas de tasación del valor literario. En rigor, para la literatura de América Latina es gravosa esta forma neocolonial de explotación de sus bienes culturales por el *otro* europeo. Las dos empresas mencionadas son las únicas que realmente garantizan una circulación transnacional de alto impacto, aunque también generan guetos nacionales que impiden que circulen los libros en el subcontinente americano, a excepción de ciertos *best sellers*. Todo ello reproduce las desigualdades centro – periferia (Wallerstein 2007)

Ana Gallego Cuiñas, Universidad de Granada

que datan de la época colonial, teniendo en cuenta que España —Alemania mediante— sigue siendo el epicentro económico de la circulación del libro iberoamericano. Es más, para un escritor latinoamericano es muy difícil ser leído en su continente si antes no ha sido editado en la península.

Sin embargo, desde comienzos del siglo XXI, asistimos a un notable desarrollo de las pequeñas y medianas editoriales, denominadas *independientes*¹ —de los grandes grupos— que proponen, en determinados casos, una vía emancipada (Rancière 2003) y decolonial (Mignolo 2010) de producción cultural en lengua castellana. Así lo que pudo empezar como una estrategia local para acumular capital económico con las parcelas de mercado despreciadas por los grandes grupos, se ha convertido en un medio para producir *otro* capital simbólico, es decir: *otras* culturas, epistemologías y materialidades del Sur (de Sousa Santos 2010) para la literatura actual, que paradójicamente después son absorbidas por los grandes grupos. Entonces, la labor de estas casas de edición es fundamental no solo para proteger y abonar la necesaria pluralidad del ecosistema del libro iberoamericano, sino para generar el valor contracultural y decolonial de la literatura mundial en lengua castellana en el siglo XXI. ¿A qué me refiero exactamente? Por un lado, este tipo de emprendimiento articula mecanismos estéticos (v.g., lenguajes e imaginarios disidentes²: vanguardia, ultrabarroco, lumpen, gótico, feminista, etc.) y materiales (v.g., publicaciones artesanales, sin ISBN ni copyright), que contrarrestan las manifestaciones culturales oficiales, normativas y dominantes, en favor de una idea de contracultura que “permite comprender el devenir de expresiones culturales alternativas a un sistema” (Herrera Zavaleta 2009: 73). Esta toma de posición política, invisibilizada y marginal, origina una (contra)cultura material (Bauer 2002)³, que es fruto de la puesta en práctica de *otras* técnicas de producción de libros y de tasación del valor literario que habrían de ser estudiadas⁴. Por eso, el trabajo que aquí presento se basa en métodos cuantitativos y cualitativos de la sociología de la cultura para estudiar las condiciones materiales en que se produce y circula la literatura actual. El horizonte es el análisis comparado de los modos de trabajo de los sellos independientes de Latinoamérica y España,

1 No entraré en este estudio en la problematización del término *independiente*, que ya he tratado en otro trabajo: “Las editoriales independientes en el punto de mira de la crítica literaria” (Gallego Cuiñas 2019).

2 Aquí empleo la categoría de disenso en el sentido que le da Rancière (2003).

3 Para un acercamiento y recorrido por las distintas significaciones del término “cultura material” véase Sarmiento Ramírez (2007).

4 El punto de partida es claramente marxista. Se trata de volver a pensar la cultura material en su aspecto socio-económico e ideológico, que a todas luces afecta al valor estético y simbólico del objeto literario.

que son los que más apuestan, en primera instancia, por *otras* estéticas y *contra*-valores. Las preguntas de partida son: ¿cómo medir el grado de independencia editorial de una manera objetiva? ¿Qué prácticas materiales y simbólicas llevan a cabo estos sellos? ¿De qué formas concretas contribuyen a la biodiversidad y al equilibrio del ecosistema del libro iberoamericano? ¿Qué diferencias hay entre los sellos latinoamericanos y los españoles? ¿Cuál es el valor real —económico y simbólico— de la edición independiente en lengua castellana?

Por otro lado, estas editoriales independientes de América Latina y España constituyen también un caso excepcional para observar cómo los discursos legitimadores de autores noveles —vanguardistas— se construyen hoy día a partir de estos pequeños y medianos sellos, que son los que permiten, en algunos casos, el salto de jóvenes escritores y de estéticas disruptivas a los grandes circuitos editoriales, fungiendo así de *gatekeepers* (v.g., la argentina Eterna Cadencia y la mexicana Sexto Piso) de la literatura iberoamericana mundial (Gallego Cuiñas 2018). Esta forma de calibrar y exportar determinadas políticas de la literatura a escala internacional, nos permite hacer una lectura decolonial (Mignolo 2010) de estas prácticas editoriales independientes, dado que sus modos de producción y tasación del valor de las novísimas escrituras latinoamericanas son locales/nacionales, lo que deriva en un desplazamiento y resignificación de las posiciones hegemónicas dentro del espacio cultural transatlántico, donde los editores independientes latinoamericanos ocupan y disputan lugares de prestigio a los españoles: al contrario que en el caso de los grandes conglomerados europeos. Esto es: en el ámbito del libro independiente, América Latina —con Argentina de punta de lanza— es la gran constructora del valor novel de la literatura en lengua castellana para el mundo.

1 El proyecto ECOEDIT

El proyecto I+D “ECOEDIT. Editoriales independientes para el ecosistema literario” del departamento de Literatura española de la Universidad de Granada⁵

⁵ El proyecto fue financiado por Medialab. Vicerrectorado de Política Científica e Investigación de la Universidad de Granada (ref. Mlab-PP2016-02). La Investigadora Principal fue Ana Gallego Cuiñas y en el equipo de investigación participaron: Erika Martínez, Virginia Capote, Munir Hachemi Guerrero, Soledad Sánchez Flores, Tiffany Martínez, María José Oteros Tapia y María del Carmen Pérez Vargas. Agradezco a esta última la ayuda técnica con el procesamiento estadístico y gráfico de los datos, así como a Munir, Tiffany, Soledad y María José la implicación en el envío de encuestas y la construcción de la ingente base de datos del proyecto.

surge en 2017 con el deseo de contribuir al estudio de la contracultura material que producen en la actualidad los agentes —llamados— independientes del sector editorial. Nuestro propósito era construir un espacio común que visibilizara las prácticas materiales alternativas de estas editoriales literarias de América Latina y España, y, los valores simbólicos que aportan sus catálogos al ecosistema del libro. La hipótesis principal era que la mayoría de empresas que pertenecen a grandes grupos funcionan como fábricas donde desaparece la figura del editor y se estandariza el producto literario, en virtud de un ciclo de producción corto que prioriza el libro comercial, así como la aplicación neoliberal de la ley de la oferta y la demanda de los bienes culturales. Sin embargo, algunos sellos independientes devienen casas —*oikos*— de edición que ponen en marcha *otros* modos de producción a largo plazo, artesanales, que protegen géneros literarios poco rentables, en peligro de extinción (v.g., el teatro, la poesía y el ensayo), arriesgan con nuevas especies (autores y estéticas experimentales), y reciclan libros descatalogados, al albur de una economía —de la literatura— circular y sostenible. Estas prácticas editoriales *ecológicas* significan el estado bibliodiverso de nuestras culturas, por eso su análisis sociológico se nos antoja indispensable para preservar el equilibrio del ecosistema literario en lengua castellana.

1.1 Objetivos

- 1) Crear una plataforma *online* para mostrar los diferentes modelos de edición literaria independiente en lengua castellana, abierta al diálogo y a la participación de todos los actores del campo. En ella hemos hecho visibles las prácticas materiales (producción, distribución, etc.) de las pequeñas y medianas editoriales participantes, que cristalizan un modo de habitar el mercado más respetuoso con el medio cultural, con la producción local y con los beneficios económicos sostenibles a medio/largo plazo (véase <http://ecoedit.org/>).
- 2) Dar a conocer las características básicas (estéticas y económicas) de los sellos independientes de ambos lados del Atlántico, con la finalidad de establecer 10 valores que miden el grado de bibliodiversidad, igualdad y sostenibilidad de las prácticas materiales de estas editoriales, lo que permite a su vez evidenciar los puntos de conexión y divergencia entre unas y otras; y con ello, la heterogeneidad de *independencias* que existente en el mercado del libro en lengua castellana.

1.2 Metodología

1.2.1 Selección y tipo de muestra

Las herramientas metodológicas que hemos utilizado para delimitar una muestra significativa de sellos independientes proceden del ámbito de la sociología de la cultura (Williams 1982; Heinich 2003), donde se ha combinado el análisis cuantitativo —estadístico— con el cualitativo de la información recopilada mediante la elaboración de encuestas estructuradas. La elección de editoriales independientes de habla castellana se hizo sobre la base de dos fuentes primarias: *Alliance internationale des éditeurs indépendants* y EDI-RED, el Portal de Editores y Editoriales Iberoamericanos, alojado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Además, se consultaron fuentes secundarias, específicas de cada país, en las que figuran los nombres de pequeñas y medianas empresas de la edición, tales como asociaciones, redes y grupos de editores independientes, cámaras del libro, asistentes a ferias independientes y catálogos editoriales⁶. Hay que hacer notar que no existe hasta la fecha un espacio único, ni público ni privado, donde converjan todas las editoriales independientes en lengua castellana, ni a nivel nacional ni transnacional, de ahí que haya sido necesario recurrir a fuentes heterogéneas. De esta forma, hemos fijado una muestra representativa, no probabilística, de 162 editoriales independientes iberoamericanas, por cuota de países (Tabla 1), a las que se envió una encuesta que fue respondida entre 2018 y 2019. Todas las editoriales incluidas en la muestra tienen una línea editorial —son empresas que no se dedican en exclusiva a la autoedición con ánimo de lucro—; están en activo —han publicado al menos un libro en 2018—; tienen capital mayoritario privado y más del 90% publica con ISBN, a excepción de las editoriales cartoneras y de algunas vinculadas a asociaciones culturales.

Tabla 1: Número de editoriales encuestadas por países.

Argentina	30
Bolivia	5
Centroamérica	7
Chile	20

⁶ Véase el listado de fuentes completas en: <<http://ecoedit.org/que-es-ecoedit/metodologia/>>.

Tabla 1 (continuación)

Colombia	20
Ecuador	5
España	30
México	20
Perú	10
Uruguay	10
Venezuela	5

1.2.2 Valores y recopilación de datos

El proyecto estableció una escala de 10 valores ECOEDIT para medir el grado de ecología editorial de cada sello, recogidos en la encuesta enviada a la totalidad de la muestra, cuyos datos fueron recopilados y procesados de forma cuantitativa —con análisis estadístico y gráficos— y cualitativa —con análisis crítico—. Tanto el método como la naturaleza de los valores fijados están inspirados en el proyecto de “economía del bien común” de Christian Felber (2018), cuyos paradigmas básicos compartimos: confianza, honestidad, cooperación, solidaridad, generosidad, etc.; así como en los principios que estableció la UNESCO en 2012 para salvaguardar y potenciar la bibliodiversidad⁷. De esta manera, los valores que seleccionamos para definir las prácticas materiales de estas pequeñas y medianas casas de edición independientes se avienen a la idea filosófica del bien común, de comunidad (Gallego Cuiñas 2019) y de sostenibilidad del ecosistema del libro, que redundan en varios conceptos que son claves y que atraviesan nuestra “bolsa de valores” ECOEDIT: bibliodiversidad, igualdad, sostenibilidad, solidaridad e inclusión. A saber:

1. Línea editorial definida sobre la base de ciertas premisas estéticas, culturales y/o políticas, que cristalice un proyecto autónomo de capitales simbólicos “de fondo”: el libro no solo es una mercancía sino un “bien común”.
2. Publicación de géneros literarios “menores” (Deleuze/Guattari 1978) y poco rentables, lo que implica una apuesta por la bibliodiversidad y es signo de una práctica económica sostenible.

⁷ Véase el portal del Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe, auspiciado por la UNESCO: <<https://cerlalc.org/publicaciones/80-recomendaciones-y-herramientas-a-favor-de-la-bibliodiversidad/>>.

3. Publicación de obras de escritoras (>40%), gesto político que materializa una visión comprometida, igualitaria e inclusiva de la literatura y del trabajo editorial.
4. Publicación de autores noveles (>30%) para hacer visibles las estéticas del futuro, al margen de los/as autores/as que tienen capital simbólico acumulado y de las modas literarias del momento.
5. Publicación de traducciones (<30%), lo que supone no solo la apuesta por el diálogo cultural entre las lenguas del mundo, sino la preservación de la riqueza lingüística de nuestra propia lengua, ya que las traducciones locales proponen modelos alternativos —regionales— a la traducción al castellano de España que imponen los grandes grupos.
6. Capital privado pequeño o mediano (<50%) que sea sostenible en términos económicos. Es decir, la publicación o no de una obra no habría de estar supeditada a los condicionantes de las subvenciones públicas o al enorme capital de los grandes conglomerados editoriales. Entendemos que el término *independiente* se cifra también en la búsqueda de un equilibrio entre las formas de financiación, que permita al mismo tiempo el oficio y la supervivencia.
7. Distribución (autogestionada/alternativa) como mecanismo que permite tener más control sobre los ejemplares, evitar los stocks y las pérdidas de venta, propias del modelo de las grandes empresas distribuidoras.
8. Distribución en el extranjero y la edición de *e-book*, que facilita la circulación transnacional de los catálogos, dada la complejidad logística y económica que esta supone para las pequeñas y medianas editoriales.
9. Participación en ferias del libro y/o asociaciones de editores, donde se intercambian experiencias, se ensayan estrategias de resistencia y se generan alianzas que ayudan a la supervivencia; toda vez que se ponen en valor la capacidad de difusión, la cooperación y la solidaridad de algunas de estas pequeñas y medianas empresas.
10. Visibilidad en redes sociales, lo que garantiza la publicidad gratuita y estrategias de comunicación —y comunicación— diferentes a las de los grandes conglomerados. A través de los medios alternativos de difusión de la información (Twitter, Facebook, etc.), se logra la visibilidad de los sellos más allá de las fronteras locales.

2 Resultados: un análisis comparativo del estado actual de la edición independiente latinoamericana y española

Una vez concluido el trabajo de campo y recogidos los datos de las encuestas que contienen los 10 valores ECOEDIT arriba mencionados, dividimos el estudio en dos fases: una de análisis de los datos por países; y otra comparativa, en la que se han evaluado y puesto en relación los resultados obtenidos a través de la ponderación de los porcentajes de cada país. De este modo, el balance final que expondremos a continuación funciona como descripción general del estado actual de la edición independiente en lengua castellana, según los principios de la democratización literaria, económica y social, útiles para medir cuantitativa y cualitativamente las políticas, materiales y simbólicas, de bibliodiversidad, igualdad e inclusión que se practican hoy día. No existe hasta la fecha, ningún estudio crítico en lengua castellana, de conjunto y comparado, de estas características, que sin duda habría de servir para calibrar el grado de *independencia* —contracultural, decolonial— de los pequeños y medianos sellos latinoamericanos y españoles.

Antes de abordar el estudio de los resultados obtenidos para cada uno de los valores ECOEDIT, he de aclarar que no hemos incluido la variable “tipo de capital”, ya que el 100% de las editoriales encuestadas poseen capital privado; así como todas, sin excepción, utilizan las Redes Sociales como forma de difusión de su catálogo, de ahí que ambos valores hayan quedado fuera de este estudio.

2.1 Línea editorial

El concepto más repetido en la descripción que han hecho los sellos de sus líneas editoriales es la lucha contra el *status quo* y la apuesta por géneros, ideas y estilos literarios que no se encuentran en los catálogos de las grandes multinacionales del libro. Cubrir las zonas desatendidas por el grupo editorial *mainstream* para facilitar al lector obras alternativas o recuperar obras olvidadas es el objetivo principal de los editores independientes de América Latina y España. El desafío mayoritario es, por lo tanto, profundamente cultural y social: no permitir que el arte esté totalmente subyugado a la tiranía del mercado (ni en sus temas ni en sus géneros) y que el público lector tenga a su alcance, o no pierda de vista, lo marginal o contracultural, donde la traducción de lo que se publica en otros países resulta fundamental. Al albur de este punto de partida es muy importante la defensa de la cultura nacional, sobre todo para los latinoamericanos,

muy volcados en la publicación de autores locales y de *operas primas* que apelan a una literatura decolonial, y emancipada de la norma eurocéntrica. Así los catálogos se convierten también en una política de la cultura, de ahí que muchos sellos manifiesten su preocupación por los problemas de género, el grupo LGTBI+ y por otros grupos oprimidos.

En rigor, España es el único país de nuestra muestra donde no hay una excesiva preocupación ni material ni simbólica por lo autóctono o por lo local, y aunque la difusión de autores nacionales sigue ocupando un puesto importante sobre el resto de autores de otros países, la mayor parte de escrituras publicadas por estas editoriales son extranjeras. Esto es signo tanto de una identidad cultural no colonizada —tradicionalmente colonizadora— que no necesita vindicarse ante el *otro* (latinoamericano), como del gran desarrollo de la industria editorial peninsular y de sus mejores condiciones —materiales— de posibilidad, que les permite comprar, incluso a las independientes, derechos de autor y pagar los elevados costes de una traducción.

2.2 Publicación de géneros menores (>30%)

El porcentaje de publicaciones de géneros menores, tras una ponderación por países sobre el total de las editoriales encuestadas, es del 43,9%, entendiendo que el resto de publicaciones pertenece al género más consumido y comercial: la novela. Las publicaciones de poesía conforman un porcentaje del 26,1% como segundo género más editado, seguido de un 16,2% de obras ensayísticas y una representación mínima del teatro con un 1,6%. Respecto a la narrativa, el porcentaje es del 41,2%, situándose como el género más publicado, aunque vemos en el Gráfico 1 que la otra mitad la ocupan los géneros *menores*.

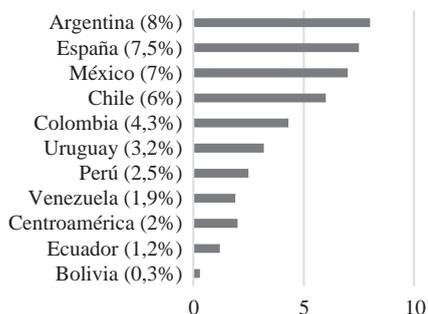


Gráfico 1: Porcentajes ponderados de géneros menores publicados, sobre el total de editoriales encuestadas.

Tal y como se puede apreciar, la narrativa y la poesía siguen siendo los formatos más cultivados por la edición independiente. Pero cabría prestar atención al género teatral, con un valor muy bajo en una práctica que habría de apuntar a la bibliodiversidad, en franco riesgo de desaparición como objeto-libro. Tal y como expuso Aurora Díaz Plaja en un artículo, hace ya medio siglo, “El teatro: ese género difícil de editar” (1968), llama la atención, aún en la actualidad, la escasa producción teatral y la indiferencia de las políticas de Estado a este respecto, cuando el dramaturgico sigue siendo un género demandado desde los sectores educativos. Incluso en la Argentina, el país iberoamericano donde más se publica y se practica un teatro de vanguardia, sigue siendo su edición muy escasa y esporádica.

2.3 Publicación de obras de escritoras (>40%)

El valor correspondiente a la presencia de obras de mujeres en los catálogos de las independientes es todavía desfavorable. De entre el total de las publicaciones de las 162 editoriales que conforman la muestra de nuestro estudio, solo hay un 28,2% de escritoras publicadas frente a un 71,8% de hombres. Ponderados los porcentajes durante el análisis individual de cada país, y puestos en compara-

Tabla 2: Nº Editoriales que publican >40% de mujeres, por país.

<i>Argentina</i>	10
<i>Bolivia</i>	3
<i>Centroamérica</i>	4
<i>Chile</i>	5
<i>Colombia</i>	5
<i>Ecuador</i>	5
<i>España</i>	14
<i>México</i>	11
<i>Perú</i>	3
<i>Uruguay</i>	2
<i>Venezuela</i>	1

ción, se comprueba que España es el país en el que más mujeres se publican, seguido de Argentina. El Perú, en cambio, sería el lugar donde encontramos menos escritoras publicadas por sellos independientes.

La cantidad de editoriales que cumplen con el valor de más de un 40% de mujeres publicadas se encuentran recogidos en la Tabla 2, en la que podemos ver que solo 63 de las 162 editoriales encuestadas cumplen con el 40% de escritoras editadas. Esto supone solo un 38,9% del total de las editoriales que atienden a la necesidad de equidad entre autores y autoras publicados en sus catálogos: todavía, menos de la mitad. Por esta razón, la presencia menor al 40% de las mujeres en los catálogos no es representativa como valor ECOEDIT para nuestro proyecto. Consideramos que un porcentaje inferior no pone de manifiesto una preocupación específica por la presencia femenina en el campo cultural, sino que responde a un ejercicio aleatorio de publicación. A este respecto, nos hemos encontrado varias respuestas de editoriales que afirman no haber prestado atención al género de sus autores a la hora de editarlos, como si esta posición fuera positiva y no los convirtiera en cómplices de la invisibilidad de la mujer en la literatura. En otro costado, emergen sellos en el último lustro volcados en las publicaciones feministas, y en la participación en ferias y festivales igualitarios e inclusivos, lo que concuerda con la importancia que tiene para ECOEDIT la asistencia a este tipo de encuentros que crean comunidad y que favorecen el desarrollo sinergias y estrategias contraculturales conjuntas.

No es casualidad tampoco el hecho de que en los países donde hay más cantidad de mujeres editoras, las publicaciones femeninas aumenten, lo que ilustra la necesidad de que la mujer alcance puestos de responsabilidad en las empresas del sector para combatir la ideología patriarcal y el orillamiento de las mujeres en el mercado del libro.

2.4 Publicación de autores noveles (>30%)

Sobre el total de las publicaciones de las editoriales, los porcentajes de *operas primas* varían entre el 6.5% de Argentina, el territorio donde se producen más obras de escritores noveles, hasta el 1% de Bolivia y Venezuela. El valor que suman todos los sellos de la muestra asciende a un 36,6% de primeras obras: el 63,4% restante pertenece a la publicación de autores experimentados.

Según las descripciones de líneas editoriales que aparecían en las encuestas, no extraña que en los primeros puestos aparezcan países latinoamericanos, puesto que esta política de descubrimiento de nuevos valores nacionales forma parte del impulso y preservación de la literatura autóctona, como vía de emancipación cultural. No obstante, en España —en 4º puesto— el factor de lo nuevo

Tabla 3: N.º Editoriales que publican >30% de autores noveles, por país, y porcentajes ponderados de manuscritos leídos.

Argentina	15	6,6%
Bolivia	2	2,5%
Centroamérica	4	3,6%
Chile	14	6,7%
Colombia	12	8,5%
Ecuador	5	2,3%
España	9	8%
México	8	7,2%
Perú	5	5%
Uruguay	7	5,8%
Venezuela	3	8,2%

también es importante, muy ligado a la convocatoria de concursos en los que el premio es la publicación. Así, el total de editoriales que cumple con la integración de más de un 30% de autores noveles es de 84 entre las 162 encuestadas: su distribución por países puede observarse en la primera columna de la Tabla 3 representada más arriba.

Otra variable que debemos tener en cuenta, después del análisis detenido de los datos de las encuestas respondidas por nuestra muestra, y que puede resultar sorprendente, es que no existe relación estrictamente directa entre el porcentaje de manuscritos leídos por las editoriales participantes (a través de las convocatorias abiertas) y el número de autores noveles que publican las mismas, tal y como resulta de los números reflejados en la segunda columna de la Tabla 3.

2.5 Publicación de traducciones (>30%)

En cómputos globales, solo hay 5 países de los 11 encuestados en los que la práctica de la traducción aparece como un ejercicio frecuente, aunque los porcentajes no sean, en el panorama general, muy altos. Como he adelantado, España es

el país donde más traducciones publican las editoriales independientes, con un 7,9% del total: 24 editoriales tienen más del 30% de las obras de su catálogo traducidas y 13 publican más de un 50% de traducciones. En segundo lugar, sobrepasa de nuevo el caso de Argentina, que tiene un 5,6%: 13 editoriales cumplen el valor de contar con un 30% de traducciones entre sus publicaciones y 8 ellas tienen más del 50%. En el tercer puesto aparece México, que tiene 16 editoriales que incluyen traducciones, 7 de las cuales cumplen un valor igual o mayor al 30% sobre el total del catálogo. En cuarto lugar está Colombia, con 11 editoriales con obras traducidas, 5 de ellas con más de un 30%. Y en quinto lugar, Chile que pone atención a las traducciones, aunque solo 2 sellos superan el valor del 30%. A partir del sexto puesto, la presencia de la traducción resulta muy poco representativa, hasta alcanzar un 0% en Bolivia.

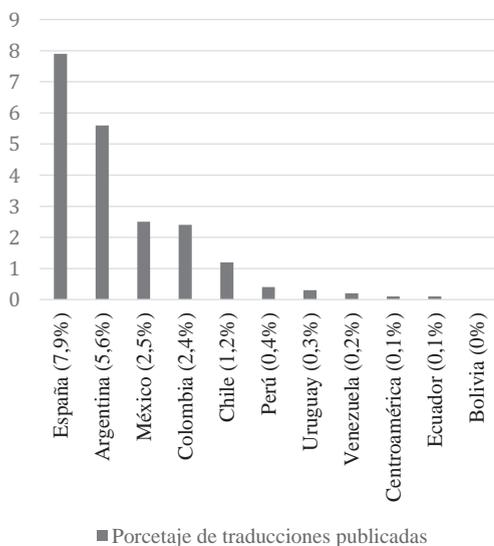


Gráfico 2: Porcentajes de traducciones publicadas, sobre el total de editoriales encuestadas.

En líneas generales, impacta la baja presencia de traducciones en los catálogos de las editoriales independientes latinoamericanas, en contraposición con la práctica más abonada de España. Esto halla su justificación, por un lado, en las mejores condiciones materiales de la industria editorial peninsular, y por otro, en las preocupaciones simbólicas identitarias de las líneas editoriales, más acusada en Latinoamérica por la emancipación y difusión de la cultura nacional. Esta toma de posición política está por encima de otros valores con alcance

social más internacional, para los que la presencia de idearios extranjeros resulta un yacimiento de mercado más rentable, como sucede en España. A esto hay que sumar la atención de la edición independiente española por la traducción de las lenguas cooficiales, que quedan excluidas, con frecuencia, en los grandes conglomerados. Entonces, el volumen de artistas extranjeros presentes en los catálogos hay que interpretarlo desde estas claves simbólicas y materiales, tal y como puede comprobarse en los resultados mostrados en el Gráfico 2.

Ahí vemos que los porcentajes ponderados de autores extranjeros publicados por país coinciden con los 5 en los que más traducción se practica. Sin embargo, en el resto de los países la relación no resulta tan evidente: la causa principal es que en los países con menos de un 1% de traducciones publicadas, la mayoría de los autores extranjeros publicados también son de habla hispana.

Por último, hay que señalar los peligros de la falta de traducciones en los países latinoamericanos, habida cuenta de que el modelo —eurocéntrico— dominante es el de las interpretaciones —realizadas en su mayoría con el español peninsular— que las grandes empresas llevan a cabo de las obras traducidas que circulan en cada país; a lo que se suma la imposibilidad de difusión a otros idiomas de los escritores locales no publicados por los grandes conglomerados. La solución ya ha sido propuesta por la Alianza de Editores Independientes, que publicó un artículo titulado “80 recomendaciones y herramientas a favor de la bibliodiversidad”, donde dedica un apartado a las políticas públicas que deberían desarrollarse para preservar la pluralidad del libro y aumentar los “fondos de ayuda a la traducción” en los países latinoamericanos, al modo del programa SUR en la Argentina.

2.6 Distribución autogestionada/alternativa

Solo 51 de las 162 editoriales encuestadas practican la distribución autogestionada, esto es, la difusión de sus obras sin contratación de distribuidora externa. Este 32% se puede ver, en una escala de porcentajes ponderados, en el Gráfico 3. Adicionalmente podemos añadir que Chile cuenta con 12 sellos autogestionados de un total de 20; México con 10 de 20; Argentina con 10 de 30; 4 de 20 en Colombia; en España 4 de 30 y en Ecuador 3 de 5 con el mismo porcentaje. A partir del puesto quinto encontramos a Uruguay con 3 de 10; 3 de 5 en Ecuador; 3 de 5 en Venezuela; 2 de 7 en Centroamérica; y 1 de 5 en Bolivia. Perú es el único país en el que no encontramos ninguna editorial que se distribuya alternativamente.

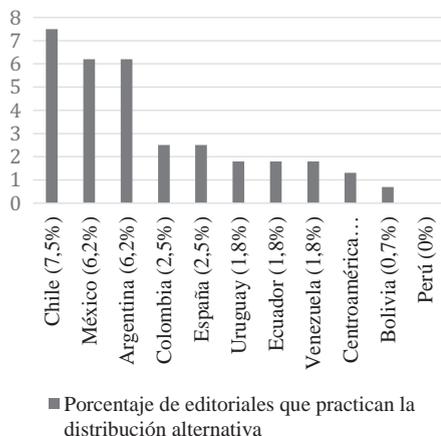


Gráfico 3: Porcentajes de editoriales que practican la distribución alternativa, sobre el total de las encuestadas.

La distribución alternativa permite tener un mayor control sobre las pérdidas en las tiradas, por lo que se reduce el excedente de libros y se contribuye al consumo sostenible. Además, se disminuye considerablemente el gasto de capital, puesto que las distribuidoras son las que más dinero perciben en la cadena de producción del libro. Para las casas de edición pequeñas, de capital limitado y con muy pocas subvenciones, la autodistribución se presenta como la única alternativa para la supervivencia. Por otro lado, están surgiendo distribuidoras independientes que favorecen la economía de las editoriales con prácticas menos agresivas —las de acumulación de excedentes— que desaceleran la producción; al tiempo que prestan más atención a aspectos humanos y ecológicos, como es el caso de Big Sur, distribuidora para el Cono Sur, iniciativa de Pablo Braun, propietario de Eterna Cadencia. Algunos modelos, que habrían de ser impulsados por las políticas públicas, apuestan incluso por una suerte de distribución colaborativa que apela a la idea de comunidad entre sellos, por ejemplo, a la hora de compartir transporte para la distribución, como sucede en la capital de España con el grupo Contexto.

2.7 Distribución internacional/*E-book*

La edición digital, por supuesto, supone otra práctica editorial ecológica que reduce sobremanera los costes de distribución del libro. Pero también es un factor importante para favorecer la difusión internacional, de ahí que los países

que producen más *E-books* aumenten su presencia en el extranjero, gracias a las ventas en plataformas *on line*.

España es el país, de entre todos los participantes en nuestro estudio, que más pone a circular sus obras en el orbe internacional. Esta asimetría con los espacios latinoamericanos fue abordada por Elena Enríquez Fuentes en su artículo de 2008 “El comercio de libros entre España y América Latina: disonancia en la reciprocidad”, publicado en la página web de la Alianza Internacional de Editores Independientes⁸, donde afirma que también es el primer país exportador a nivel global, de entre todos los de habla hispana. En este interesante trabajo se plantean algunos motivos que coinciden con los resultados de nuestra investigación. Uno de ellos es el apoyo económico que los Estados ofrecen a las entidades culturales alternativas que, aunque no sea suficiente en ninguno de los casos que abordamos, es mayor en España, seguido de Argentina, tal y como se puede apreciar en el Gráfico 4 donde aparecen los porcentajes, ponderados y por países, de las editoriales que tienen presencia internacional.

Sin duda, la proyección nacional y transnacional es mayor en los países latinoamericanos en los que las políticas del libro funcionan con eficiencia: en Argentina, por ejemplo, encontramos diferentes leyes de exportación como la de ley del libro 20.380, de 2001, en la que se favorece la circulación del libro con una tarifa postal reducida tanto a nivel interno (con convenios con empresas postales) como internacional (reducciones aduaneras). Por lo que respecta a España, en la Unión Europea existen políticas comerciales para el libro que favorecen enormemente el intercambio comercial entre los países asociados, así como programas como el de Apoyo en el Ámbito del Libro y la Lectura que proporciona subvenciones para realizar, entre todos, “traducciones [o] proyectos de cooperación realizados entre editores” (Enríquez 2008: 9).

La solución en este punto está en manos de los gobiernos, que habrían de fomentar políticas culturales de exportación y circulación de libro, como ya se está haciendo México, Colombia y Chile, como refleja el Espacio Iberoamericano del Libro de 2016⁹. Pero también son necesarias la implementación de políticas que estimulen la edición digital con, por ejemplo, la creación de fondos que permitan adquirir herramientas informáticas con las que los pequeños y medianos sellos puedan seguir el ritmo tecnológico de los grandes grupos, a la manera del modelo del *Prêt Numérique en Bibliothèque* del Ministerio de Cultura y Comunicación francés.

⁸ Véase <https://www.alliance-editeurs.org/IMG/pdf/Comercio_del_libro.pdf>.

⁹ <<http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:879efd65-9015-4e04-b51a-64a2562007bf/espacio-iberoamericanolibro-2016.pdf>>

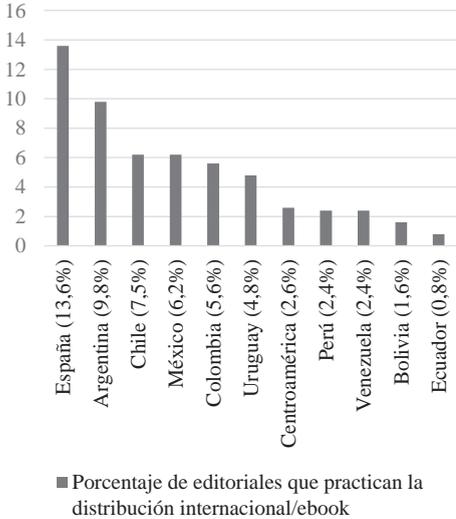


Gráfico 4: Porcentajes de editoriales que practican la distribución internacional o edición de ebooks, sobre el total de las encuestadas.

2.8 Participación en ferias del libro/asociaciones de editores

De las 162 editoriales que configuran nuestra muestra, solo 5, tres españolas y dos uruguayas, afirman no asistir a ferias del libro ni pertenecer a asociaciones de editores. Esto supone un total del 96.9%, representado en el Gráfico 5. El número de no participantes en ferias y asociaciones es insignificante, y se debe en algunos casos a la juventud de la editorial y a la poca extensión de su catálogo, y en otros a su extrema independencia. En efecto, la práctica del asociacionismo con otras editoriales y la afiliación a corporaciones del libro es muy común, ya que permite compartir experiencias, asistir a los encuentros con sus pares, compartir gastos, crecer y difundirse. Esta es la razón de que las dos modalidades, participación en ferias y en asociaciones (ya sean independientes o no), vayan unidas en un mismo valor en el proyecto ECOEDIT. A la vista de los resultados, se comprueba que todas las editoriales que pertenecen a gremios acuden a ferias.

En lo que respecta a las asociaciones de editores, la más reconocida es la Asociación Internacional de Editores Independientes, que ha sido fundamental para nuestro proyecto. La siguen, no por orden de importancia, la Alianza de Editores Independientes de la Argentina por la Bibliodiversidad (EDINAR), las distintas Cámaras del Libro, el Grupo de Editoriales Independientes de Centroamérica (GEICA), la Red de Editoriales Independientes Colombianas (REIC), la

Asociación de Editores Independientes de Ecuador (EIE), la Federación de Gremios de Editores de España, la Alianza de Editoriales Mexicanas Independientes (AEMI), o la Alianza Peruana de Editores Independientes, Universitarios y Autónomas (ALPE), entre otros.

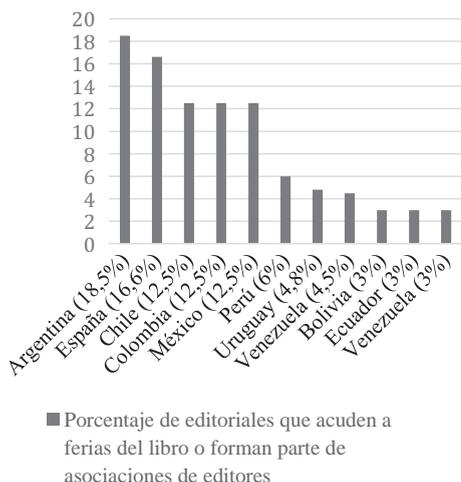


Gráfico 5: Porcentajes de editoriales que participan en ferias del libro o asociaciones de editores, sobre el total de las encuestadas.

3 Conclusiones

A modo de síntesis, Argentina y España lideran la mayoría de los porcentajes ponderados en cada uno de los valores que significan la edición independiente para ECOEDIT, lo que nos lleva a la conclusión de que son los espacios en los que existe mayor bibliodiversidad y equilibrio en el ecosistema del libro. No han sido solo los territorios donde más editoriales independientes hay, dispuestas a participar en nuestro estudio, sino que también es donde más géneros menores, mujeres y traducciones se publican (Argentina lidera, incluso, la edición de autores noveles). Además, son los que encabezan mayores publicaciones de carácter internacional, la edición de *E-books* y la participación en ferias del libro. En ellos, el porcentaje de distribución autogestionada es menor, en virtud del gran desarrollo del sector editorial y/o de la existencia de más políticas públicas —subvenciones del Estado— que facilitan la impresión y la distribución. Tampoco hay que obviar el alto nivel alfabetización, debido a las óptimas condiciones materiales para la educación, así como la existencia de un hábito de

lectura más extendido (según el Espacio Iberoamericano del Libro), que aumenta la probabilidad de éxito en la venta de los libros, dirigidos a comunidades de lectores más o menos estables.

El resto de territorios participantes también cristalizan, aunque en menor medida, el auge en el que se encuentra inmersa la edición independiente y la renovación que supone la proliferación de estos sellos, emancipados y alternativos, para el ámbito cultural hispano, a pesar de las dificultades económicas que atraviesan algunos países. Esto es porque los efectos de la economía liberal no son los únicos que repercuten en la situación del libro. La globalización, que acelera el comercio mundial de los bienes culturales en general y de la literatura en particular en función de determinados marcos —eurocéntricos y rentables a corto plazo— de consumo y de legibilidad, obliga a tomar medidas para velar por el equilibrio entre los diferentes discursos y materialidades del mundo. Esta es la razón de ser del término bibliodiversidad, y de su ligazón con la edición independiente que habría de ser su garantía, puesto que son estos sellos los que están impulsando, como se ha demostrado a lo largo de estas páginas, la supervivencia de géneros menos visibles, de autores noveles y de estéticas disidentes. Mientras las grandes industrias presentan evidentes problemas para la representación de imaginarios emancipados a través de un lenguaje ilegible y resistente, debido a que están sujetas a las modas de consumo y la circulación global del objeto literario, estas pequeñas y medianas editoriales luchan por acercar lo minoritario y contracultural al público. Por ello, es necesario que los gobiernos amplíen las políticas públicas que abonen y ensanchen el ecosistema del libro, para que se garantice la publicación de géneros de consumo no masivo (teatro, poesía, ensayo), la traducción de obras de lenguas no hegemónicas o la difusión digital e internacional, que son los valores que presentan porcentajes más bajos, según los datos extraídos de las respuestas de nuestra muestra.

En conclusión, el análisis cuantitativo que hemos llevado a cabo en este trabajo permite la visualización del comportamiento —material y simbólico— de las editoriales pequeñas y medianas, midiendo de manera objetiva su grado de independencia, que no es otra cosa que un abanico de prácticas encaminadas a enriquecer el ecosistema del libro. Esto es: el cumplimiento de los valores ECOEDIT significan los mecanismos editoriales que promueven la bibliodiversidad, la igualdad, la sostenibilidad, y lo contracultural en los modos de producción de la literatura. De esta manera, las herramientas estadísticas nos han servido para responder a las preguntas de investigación de las que partíamos y ofrecer un diagnóstico crítico de los actores independientes que intervienen en el sector del libro iberoamericano. Con ello, hemos comprobado que en el siglo XXI estos sellos han dado la vuelta a la repartición del poder editorial, en aras de su resemantización

decolonial, puesto que por primera en más de medio siglo empresas con capital latinoamericano (v.g., Eterna Cadencia, Sexto Piso, Hueders) vuelven a tener un rol hegemónico en el mercado transatlántico del libro independiente, históricamente en manos de industrias españolas. A la cabeza se encuentra Argentina, uno de los campos culturales más desarrollados de América Latina, con una industria editorial muy potente (De Diego 2015) y con una tradición literaria muy prestigiosa que avala la proliferación de pequeños y medianos sellos. Aun así, las políticas editoriales de estas independientes, en algunos casos, son muy arriesgadas, ya que se enfocan no solo en la producción de estéticas y lenguajes contraculturales, sino en promover y hacer circular ensayos y pensamientos emancipados, que luego son asimilados por los grandes conglomerados alemanes y españoles. Y es que, como demuestra el proyecto ECOEDIT, otras hegemonías decoloniales son posibles en el campo editorial independiente del siglo XXI en lengua castellana.

Bibliografía

- Bauer, Arnold J. (2002): *Somos lo que compramos. Historia de la cultura material en América Latina*. México: Taurus.
- Botto, Malena (2006): “La concentración y la polarización de la industria editorial”. En: De Diego, José Luis (ed.): *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880–2000*. Buenos Aires: FCE, pp. 209–240.
- Bourdieu, Pierre (2002): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Colleu, Gilles (2008): *La edición independiente como herramienta protagonista de la bibliodiversidad*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Damrosch, David (2003): *What is World Literature?* Princeton: Princeton University Press.
- De Diego, José Luis (2015): *La otra cara de Jano. Una mirada crítica sobre el libro y la edición*. Buenos Aires: Ampersand.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1978): *Kafka. Por una literatura menor*. México DF: Era.
- De Sousa Santos, Boaventura (2010): *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Trilce.
- Díaz Plaja, Aurora (1968): “El género teatral: ese género difícil de editar”. En: *Edición digital a partir de I Congreso Nacional de Teatro para la infancia y la juventud*. Madrid: Editora Nacional, pp. 183–192.
- Enríquez Fuentes, Elena (2008): “El comercio de libros entre España y América Latina”: disonancia en la reciprocidad”. *Alianza de Editores Independientes*. <https://www.alliance-editeurs.org/IMG/pdf/Comercio_del_libro.pdf> (última visita: 05/10/2019).
- Espósito Fabio (ed.) (2018): “Historia del libro y la edición en América Latina (siglo XX): mercado y valor”. En: *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 15, pp. 128–178.

- Felber, Christian (2018): *Por un comercio mundial ético*. Bizkaia: Deusto Ediciones.
- Gallego Cuiñas, Ana/Martínez, Erika (2017): *A pulmón (o sobre cómo editar de forma independiente en español)*. Granada: Esdrújula Ediciones.
- Gallego Cuiñas, Ana (2019): “Las editoriales independientes en el punto de mira de la crítica literaria”. En: *Caravelle*, 113, <<https://journals.openedition.org/caravelle/>> (última visita: 05/10/2019).
- Gallego Cuiñas, Ana (2018): “Las narrativas del siglo XXI en el Cono Sur: estéticas alternativas, mediadores independientes”. En: *Ínsula* 859–860, pp. 8–12.
- Gallego Cuiñas, Ana (2014): “La edición independiente en español: muestras y propuestas”. En: *Ínsula* 814, pp. 32–34.
- Guerrero, Gustavo (2018): *Paisajes en movimiento. Literatura y cambio cultural entre dos siglos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Hawthorne, Susan (2018): *Bibliodiversidad. Un manifiesto para las editoriales independientes*. Bogotá: Rocca.
- Heinich, Nathalie (2003): *La sociología del Arte*. Barcelona: Anagrama.
- Herrera Zavaleta, José Luis (2009): “Filosofía y contracultura”. En: *Quaderns de Filosofia i Ciència* 39, pp. 73–82.
- Laclau, Ernesto (1997). *Emancipación y Diferencia*. Buenos Aires: Ariel.
- Locane, Jorge J. (2019): *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores*. Berlín/Boston: De Gruyter.
- López Winne, Hernán/Malumián, Víctor (2016): *Independientes ¿de qué? Hablan los editores de América Latina*. México DF: FCE.
- Manzoni, Celina (2001): “¿Editoriales pequeñas o pequeñas editoriales?”. En: *Revista Iberoamericana* 197, pp. 781–793.
- Mignolo, Walter (2010): *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Nancy, Jean-Luque (2000): *La Comunidad Inoperante*. Santiago de Chile: Universidad Arcis.
- Rancière, Jacques (2003): *El maestro ignorante*. Barcelona: Laertes.
- Sapiro, Gisèle (ded.) (2009): *Les contradictions de la globalisation éditoriale*. París: Nouveau Monde.
- Sarmiento Ramírez, Ismael (2007): “Cultura y cultura material: aproximaciones a los conceptos e inventario epistemológico”. En: *Anales del Museo de América* 15, pp. 217–236.
- Schiffrin, André (2011): *El dinero y las palabras. La edición sin editores*. Barcelona: Atalaya.
- Szpilbarg, Daniela/Saferstein, Ezequiel A. (2012): “El espacio editorial ‘independiente’: heterogeneidad, posicionamientos y debates: Hacia una tipología de las editoriales en el período 1998–2010”. En: *Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata, pp. 464–483.
- Spivak, Gayatri C. (1998): “¿Puede hablar el subalterno?”. En: *Orbis Tertius* 6, pp. 175–235.
- Thompson, John B. (2012): *Merchants of Cultures: The Publishing Business in the Twenty-First Century*. Londres: Plume.
- Vanoli, Hernán (2015): “Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria Argentina”. En: *Apuntes de Investigación del CECYP* 15, pp. 161–185.
- Villarruel, Antonio (2017): “Un lugar no tan distante: editoriales independientes latinoamericanas y sus tránsitos menores”. En: *Revista Úrsula* 1, pp. 53–75.

Wallerstein, Immanuel M. (2007): *Geopolítica y geocultura. Ensayos sobre el moderno sistema mundial*. Barcelona: Kairós.

Williams, Raymond (1982): *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.

Anexo 1 Tabla de editoriales por países

Argentina

Alcohol y fotocopias	Cactus	Espacio-Hudson	Interzona	Metalúcida
Ayarmanot	Capuchas	Factotum	La Bestia Equilátera	Neutrinos
Bajo la luna	Crack Up	Fiordo	La Compañía	Notanpuán
Barba de abejas	Entropía	Funesiana	Mansalva	Puente Aéreo
Blatt&Rios	Eterna Cadencia	Godot	Mardulce	Santos Locos
Sigilo	Tinta Limón	Milena París	Vox/Lux	Alto Pogo

Bolivia

El Cuervo	Nuevo Milenio	El taburete	Editorial 3600	Dum Dum
-----------	---------------	-------------	----------------	---------

Centroamérica

Anamá	Catafixia	Club de libros	Índole Editores	F&G
Uruk Editores	Vueltegado			

Chile

La pollera ediciones	Cuneta	Ceibo	Tajamar Editores
Olga Cartonera	La calabaza del Diablo	Cuarto Propio	Puerto de Escape
Alquilima Ediciones	Laurel	Hueders	Nadar
Bordelibre	LOM	Montacerdos	Emergencia Narrativa
Sangría Editora	Metales Pesados	Uqbar	Queñtehue

Colombia

Amapola Cartonera	Desde Abajo	La Valija de Fuego	Paradoja	Taller Ambidiestro
Animal Extinto	Destiempo	Mesa Estándar	Poklonka	Luna Libros
Babel Libros	Diente de León	Mirabilia	Pulso & Letra	Tragaluz
Chiquitico	Himpar	Nómada	Sílaba	Zarigüeya

Ecuador

Editorial Blanca	El conejo	La caída	Mandrágora Cartonera	Turbina Editorial
------------------	-----------	----------	----------------------	-------------------

España

Amor de madre	Gallo Nero	Verónica Cartonera	Errata Naturae	Impedimenta
Cuadernos del Vigía	Isla de Siltolá	Alpha Decay	Sajalín	Barret
Delirio	Kriller 71	Esdrújula	Jekyll & Jill	Turner
Paralelo	La Bella Varsovia	Antígona	Demipage	Piezas Azules
Hoja de Lata	Libros de Arena	El Ático de los Libros	Capitán Swing	Esto no es Berlín
Círculo de Tiza	Liliputienses	Libros del Asteroide	Periférica	Nórdica

México

Lunetario	Alias	Nitro/Press	Abismos	Parentalia
Gris Tormenta	Tumbona Ediciones	Ficticia	La Diéresis	Arlequín
Sexto Piso	La zonámbula	Dragón Rojo	Bonobos	Verso Destierro
La Cartonera de Cuernavaca	Esto es un libro	Mantis Editores	Trilce Ediciones	Ediciones Acapulco

Perú

Aletheya	La travesía	Lápix	Pájaro de Fuego	Ediciones Rocinante
Casahuesos	Paracaídas	Baluartes	Casatomada	Amotape

Uruguay

Antítesis Editorial	Fin de Siglo	Yaugurú	Civiles Ilustrados	Pez en el hielo
Ático Ediciones	Irrupciones	Criatura Editora	Abrelabios	Rumbo Editorial

Venezuela

Eclipsidra	Lector Cómplice	Negro Sobre Blanco	Dahbar	Libros del Fuego
------------	-----------------	--------------------	--------	------------------

Ignacio M. Sánchez Prado
El efecto Luiselli

Notas sobre la nueva literatura mexicana y la lengua inglesa

La publicación de *Lost Children Archive/Desierto sonoro*, la primera novela de Valeria Luiselli (2019a/2019b) escrita plenamente en inglés, marca un punto significativo de inflexión de un proceso que se ha venido desarrollando desde la exitosa publicación de *La historia de mis dientes/The Story of my Teeth* de la propia Luiselli (2013a/2015), en traducción de Christina McSweeney¹. La obra de Luiselli ha encabezado un vertiginoso proceso de traducción de la literatura mexicana al inglés, así como la rápida articulación de un canon literario mexicano en dicha lengua con pocos precedentes. Es cierto que este proceso tiene algunos precedentes, como la traducción de varios autores del medio siglo de parte de la University of Texas Press y otras instancias académicas como parte de la respuesta del Boom latinoamericano, o el fugaz y fallido interés que recibieron autores mexicanos como Jorge Volpi o Carmen Boullosa a raíz del éxito europeo del Crack a inicios de este siglo. Sin embargo, el Boom de la literatura mexicana en inglés que ha tenido lugar desde 2015 ha comenzado a superar los problemas que aquejaban a las olas anteriores, desde las malas traducciones, de parte de entusiastas sin mucho oficio o conocimiento del contexto sociolingüístico de las obras, hasta irregularidades como la traducción parcial de trilogías (el caso de la trilogía del siglo XX de Jorge Volpi, cuyo segundo volumen no se publicó) o la limitación de la traducción a la novela, olvidando casi completamente los ensayos, las crónicas o los poemarios. Cabe decir que este nuevo entusiasmo no es necesariamente cuantitativo, aunque el número de traducciones en 2018 (veinte según la base de datos de Publisher's Weekly, que tiene algunos errores de identificación nacional) duplica el de 2013 (once)². Destaca más la presencia cualitativa de la literatura mexicana en el medio literario de los Estados Unidos, incluyendo un número de reseñas positivas en medios nacionales, nomi-

1 Debido a las referencias de originales y traducciones al inglés a lo largo del texto, he decidido seguir el formato *Original/Traducción* y poner las dos fechas de publicación de los libros en referencia parentética. En los casos donde refiero a una de las versiones en particular, cito el título en el idioma de esa dicha versión.

2 La base de datos puede accederse en: <https://www.publishersweekly.com/pw/translation/home/index.html>

Ignacio M. Sánchez Prado, Washington University in St. Louis

naciones a premios importantes de traducción e incluso generales, e incluso la aparición de críticos no académicos que constantemente reseñan estos textos y les confieren capital simbólico.

En este ensayo, busco reflexionar acerca de algunos factores que permiten dar cuenta de este nuevo auge en la visibilidad de la literatura mexicana, centrandome mi argumento en el hecho de que las obras literarias mexicanas no solo se están traduciendo del español al inglés, algo que de hecho siempre ha sucedido, sino que, por primera vez, se traducen del régimen autónomo y autorreferente que llamamos “literatura mexicana” a los regímenes de “ficción” y “literatura independiente” que rigen a la literatura anglosajona. Dicho de otra manera, el trabajo de editores, traductores y *gatekeepers* de la literatura mexicana en inglés lleva a cabo una traducción que ya no consiste en la simple difusión de autores, sino en la construcción de marcos de legibilidad que rescatan a las obras literarias mexicanas de las idiosincrasias de un campo literario mexicano definido por sistemas cerrados de capital simbólico (como las becas, los premios y la relativamente baja concentración de lectores “de la calle”) hacia un sistema institucional de la literatura mucho más descentralizado donde resulta posible leerlos sin las limitaciones impuestas por el contexto de producción. Esto es precisamente lo que no sucedió en olas anteriores. Autores como José Revueltas o Elena Garro fueron publicados décadas después de su publicación original, en algunos casos en versiones de traductores genéricos que perdían importantes dimensiones de su prosa. Volpi y el Crack, por su parte, lograron visibilidad en Europa gracias a su traducción a géneros como el *bestseller* culto fundado por Umberto Eco o el thriller al estilo de John Le Carré, mientras que sus pocas obras traducidas al inglés pasaron desapercibidas, debido en parte a que su registro cosmopolita distaba mucho del exotismo o de la articulación al paradigma étnico al que se reducía a los escritores mexicanos y mexicano-americanos.

El enorme diferencial entre la muy negativa recepción mexicana de *La historia de mis dientes* y la casi unánimemente positiva recepción en inglés del libro ofrece un punto de partida a mis reflexiones. Podemos recordar aquí la reacción de los dos reseñistas más leídos en México, ambos generalmente comprometidos a nociones tradicionalistas y estrechas de la literatura. Por un lado, Christopher Domínguez Michael rechazó el libro como un libro que debe “transigir o transar con una novedad radical, la novela como instalación” en el que no hay descubrimientos sino “ocurrencias” y le reprocha: “A Luiselli lo que le faltó fue humor, es decir, la facultad de distinguir entre lo cómico y lo irónico” (2014: 70). Más duro fue Roberto Pliego, quien describe al libro como un “mero parloteo” que consiste en “sumar momentos de humor bobalicón” (2014: s.p.). En inglés, en cambio, encontramos reseña tras reseña que señala al libro como inventivo, original y divertido. En el *New York Times*, Jim Krusoe, un crítico y

novelista de culto, expresa su emoción ante “a writer generous enough to invite another to participate in her work” y describe a Luiselli como “as much a cartographer as a writer, interested in finding areas still unmapped” (2015: s.p.). La diferencia terminó siendo tal que un libro que resultó fuertemente criticado en México recibió en Estados Unidos un éxito que concedió a Luiselli una enorme capital simbólico en el mercado literario, al grado de ser nominada al National Book Critics Circle Award, una de las tres distinciones mayores en reconocimiento al mejor libro del año en inglés (algo que repetiría un par de años después).

No abundaré mucho en esta diferencia en recepción porque fue discutida ya con detalle por algunos críticos. Jorge Téllez observa que esta distinción se debe en parte a que son libros diferentes (la traducción de McSweeney se toma libertades y hace cambios en los nombres citados, tema que había generado polémica entre los críticos mexicanos) y a que los públicos son distintos: mientras los Estados Unidos cuentan con lectores “de la calle” para los cuales la discusión entre arte y mercado de la novela es interesante, el tema genera resquemor en la versión más romántica de la idea del escritor que prima ahí (Téllez 2016). Téllez cita un texto de Pedro Ángel Palou que también reflexionaba sobre estos temas (pero fue inexplicablemente borrado de *El Boomerang*, el blog de *El País* donde fue publicado originalmente), y quien añade a la reflexión la ventaja que tiene Luiselli al vivir en Nueva York, el rol de los agentes literarios y el espacio para la edición independiente en Estados Unidos. Creo, sin embargo, que todos estos factores podrían haber estado en pie y el ninguneo a Luiselli en inglés hubiera sido tan posible como lo es su ninguneo en México.

Para mí, la explicación de este éxito no radica en el libro mismo, sino en un cambio fundamental en la capacidad de la literatura mexicana y latinoamericana de acumular capital simbólico dentro del mercado de bienes restringidos de la cultura anglófona (sobre todo en Estados Unidos, pero también en la Gran Bretaña). Es cierto que el factor Bolaño está presente y que la traducción de Luiselli aparece en el momento en que el autor chileno ya está plenamente digerido por el mercado estadounidense, creando un hambre por mayor literatura hispanoamericana. El crítico Aaron Bady (2015) apunta en esta dirección titulado su reseña *the The Story of My Teeth* “Bolaño’s Teeth” y señalando que el protagonista del libro, Gustavo Sánchez Carretera, sigue un patrón similar al de los protagonistas de *Los detectives salvajes*. Esta afirmación es muy cuestionable a mi parecer. Es indudable que el éxito de Bolaño volteó la atención hacia la traducción de literatura latinoamericana. Sin embargo, es importante no hacer generalizaciones estéticas a partir de esto. La literatura de Luiselli, minimalista y elíptica, no opera en los mismos cuadrantes estéticos de Bolaño y creo reduccionista atribuir el éxito del texto a la apertura de una tendencia que no ha beneficiado aún a ningún otro escritor de manera tan enfática. Habría

que pensar el cambio de otras maneras. La primera es que el rechazo en México y la aceptación en inglés del libro, a nivel formal y estético, se debe a que Luiselli se encuentra en la vanguardia de una serie de posturas frente a la escritura que rompen de manera decisiva con el siglo XX mexicano. Este paso, que da Luiselli en particular al distanciarse del esteticismo de sus dos primeros libros (ambos recibidos positivamente, por cierto) resulta en un cambio en regímenes de legibilidad. El ensayo de carácter benjaminiano de *Papeles falsos* (2010) y el tributo a Gilberto Owen en *Los ingravidos* (2011) ataban a Luiselli a formas precisas de la canonicidad dentro de la literatura mexicana. El primero opera desde una noción de la *flanèrie* muy cercana a la tradición de la crónica ensayista que recorre la literatura mexicana al menos desde el modernismo hasta la obra de autores como Salvador Novo, mientras que la apelación de la segunda a Owen la conecta a una clara tradición de citar a los poetas cosmopolitas del grupo *Contemporáneos*, como hicieron en su momento dos escritores del Crack (Volpi y Palou) con Jorge Cuesta y Javier Villaurrutia.

En cambio, *La historia de mis dientes*, pese al carácter por momentos hiperlocal de su marco de referencialidad (desde los guiños a escritores mexicanos al experimento real conducido en la fábrica de Jumex), opera una implosión interna al género novela visible solo en autores mexicanos que, como ella, tienen diálogos abiertos con la metaficción estadounidense (el otro caso creo sería Cristina Rivera Garza y sus diálogos con David Markson y con los poetas del lenguaje). En inglés, *The Story of My Teeth* pertenece *tout court* a una forma de escribir ficción que carece de la voluntad arquitectónica del género novela y que abre relaciones intermediales con obras de las artes visuales contemporáneas. La novela-instalación molesta a Domínguez Michael, en parte, por la tirria general que se le tiene a la instalación como forma dominante en México, como se puede ver en la obra crítica de una crítica ampliamente leída en el medio mexicano de las artes visuales, Avelina Lésper, quien ha hecho una carrera entera atacando ferozmente prácticamente cualquier forma de arte no figurativo en los museos y galerías de México. Mientras en México los autores que se mueven entre la ficción y las artes visuales son más bien escasos (viene quizá a la mente el caso de Verónica Gerber Bicecci como el peculiar caso de alguien que navega los dos), en Estados Unidos existe una línea que tenía cierta visibilidad al momento de publicación y traducción inicial de Luiselli: podemos pensar por ejemplo en el caso de Caroline Bergvall, quien realiza proyectos complementarios de libro e instalación. El crítico Tobías Carroll (2016) aborda precisamente a Luiselli en comparación con Bergvall a partir de la intersección entre literatura y arte, y la ubica en un canon (que incluye a Mark Danielewski y Sophie Calle) fundado en la intersección entre forma literaria y formato visual, entre mundo literario y mundo artístico. El punto aquí es que críticos mexica-

nos como Pliego entienden la obra de Luiselli como “parloteo” u otros como Domínguez Michael prefieren *Los ingrátidos* sobre *La historia de mis dientes* porque, conforme el trabajo de Luiselli se movió hacia la experimentación, dejó de ser legible en el campo literario nacional, cuyo gusto promedio es más bien conservador y tradicionalista y está fuertemente atado a una noción estetizante de la literatura. En cambio, en los Estados Unidos, donde los intercambios entre formas del arte contemporáneo como la instalación y el *performance*, y las obras literarias experimentales y fuera de los cánones genéricos, es mucho más común, *La historia de mis dientes* es inmediatamente interseccionable con una serie de prácticas operativas de escritura y lectura.

Si bien el carácter formal del libro contribuye a su transición entre instituciones literarias transnacionales, *La historia de mis dientes* en particular, y la traducción de literatura mexicana en general, se han beneficiado de un cambio generacional de *gatekeepers* en Estados Unidos, que han permitido crear un espacio que antes era impensable. Históricamente, los esfuerzos de traducción de la literatura mexicana al inglés tuvieron lugar en parte gracias a la comunidad mexicano-americana, encabezada por figuras como Luis Leal, Juan Bruce Novoa o Ilán Stavans, que permitían a autores mexicanos dialogar con los intereses de esta comunidad. Esto, por supuesto, era posible con autores que tenían la reflexión sobre México al centro, como Fuentes o Paz (los autores más traducidos al inglés antes de 2015), pero mucho más difícil en generaciones posteriores, para los cuales la representación estereotípica de México buscada por lectores estadounidenses es un tema para evadir, mientras que la literatura chicana y mexicano-americana se ajustaba mejor a los parámetros establecidos por la literatura multiculturalista y la política de la identidad de los años ochenta en adelante. El otro espacio histórico proviene de la demanda creciente de libros en los programas de estudios hispánicos y latinoamericanos en las universidades estadounidenses, cuyos profesores traducían o construían el mercado para algunas traducciones. Este, sin embargo, siempre ha sido un sistema imperfecto, ya que la traducción se reconoce poquísimos en los esquemas académicos de promoción, y el público universitario de la literatura mexicana frecuentemente accede a ella en cursos en español, lo cual afecta las ventas potenciales en inglés.

Los elementos de esta situación viran a partir de 2010. En estos años emerge un agregado de traductores, editores, críticos y libreros cuyo interés personal en la literatura mexicana ya no se conecta a los espacios pre-existentes de la literatura en español sino que busca proyectarlos hacia el mercado en lengua inglesa. Christina MacSweeney, la traductora de Luiselli, es un ejemplo fehaciente. Se trata de una irlandesa que, tras vivir diez años en Caracas, obtiene ya relativamente mayor de edad la maestría en traducción en la University of East Anglia, para después comenzar a colaborar en 2012 con Luiselli, ultimadamente traduciendo cuatro de

sus libros. A diferencia de predecesores cuyas traducciones eran o por encargo o parte de un trabajo académico, MacSweeney y Luiselli desarrollaron un modelo colaborativo de traducción que dio a la traductora la capacidad de desarrollar en su inglés la prosa de Luiselli, más que transferir palabra por palabra, lo cual contribuye enormemente a la legibilidad del libro en inglés, que suena mucho más natural que traducciones del pasado y, por ende, apela más al mercado anglosajón (un caso paralelo y quizá más radical es el de la coreana Han Kang y su traductora Deborah Smith, quien cambia sustancialmente el tono del original con la aprobación de la autora). MacSweeney ha traducido ya a otros autores, como Julián Herbert, Eduardo Rabasa y Verónica Gerber Bicecci, ampliando este modelo colaborativo, descrito en detalle por el crítico Nathan Scott McNamara (2018).

Otros traductores comenzaron a traer literatura mexicana al mercado anglosajón a partir de una colaboración cercana. Es el caso de Lisa Dillman, traductora de Yuri Herrera, quien ha escrito sobre sus conversaciones en la traducción de *Señales que precederán al fin del mundo/ Signs Preceding the End of the World* respecto a la forma en que la traductora negocia significados, así como la particularmente densa prosa del escritor mexicano (Dillman 2016; Herrera 2009/2015) Herrera, por cierto, fue él mismo beneficiario de una muy positiva recepción casi al mismo tiempo que Luiselli, aun cuando no alcanzara las mismas alturas. Aún así, en la revista *Asymptote*, Ethan Perets argumenta que “English-language readers will find apt comparison between *Signs Preceding the End of the World* and Cormac McCarthy’s Pulitzer Prize winner *The Road*. Indeed, Dillman makes explicit her translational debt to McCarthy for boarding themes of borderlands and eschatology [. . .] especially to inhospitable environments filled with misunderstood, or misunderstanding, peoples” (2015: s.p.). Esta cita es un ejemplo más del punto anterior: la importancia de crear puentes de legibilidad con obras y tradiciones ya presentes. Al utilizar a McCarthy como paradigma de traducción de Herrera, Dillman efectivamente genera el capital cultural necesario para que los lectores estadounidenses se interesen en la obra y, sobre todo, comprendan su intervención estética y crítica en temas fronterizos. Existen otros casos más de traductores: se puede señalar, por ejemplo, la forma en que Cristina Rivera Garza ha elaborado su ingreso al mercado de lengua inglesa trabajando con traductoras como Robin Myers, una poeta mexicana radicada en México, Sarah Booker, una estudiante doctoral en North Carolina, Suzanne Jill Levine, la afamada traductora de Guillermo Cabrera Infante y otros escritores de la era del Boom, y Aviva Kana, estudiante de Levine en University of California-Santa Barbara. Otro ejemplo es Sophie Hughes, quien, en los últimos años, ha traducido a Aura Xilonen, Fernanda Melchor, Laia Jufresa e incluso José Revueltas. El poder de estos traductores como *gatekeepers* es central debido

a las dinámicas entre las editoriales y ellos. En muchos casos, las oportunidades de publicación nacen a partir del rol del traductor el mediar entre escritor y editor, con o sin triangulación de agentes.

Otro factor en este proceso surge de la forma en que las editoriales independientes crean diálogos distintos con agentes y autores. Es importantísimo notar que las editoriales independientes ha sido la punta de lanza de esta nueva línea de traducción y han abierto el espacio tanto para que los traductores negocien directamente a sus autores, o, al menos, para que los traductores jueguen de manera paralela a los agentes en las traducciones. Ante el desinterés general de los corporativos conocidos como *Big Five* en la traducción del español al inglés, los autores mexicanos han sido promovidos por casas como Coffee House Press, donde han publicado a Luiselli, a Daniel Saldaña París, a Guadalupe Nettel, a Gerber Bicceci y a Rodrigo Márquez Tizano; Graywolf, editorial de Daniel Sada y Julián Herbert; o And Other Stories, casa británica que publica a Yuri Herrera y a Cristina Rivera Garza. Estas casas editoriales otorgan a la literatura mexicana un prestigio y un capital simbólico que supera paradójicamente al que, en años anteriores, otorgaban las *Big Five* o las independientes mayores como New Directions y Grove. Baste recordar por ejemplo que los contratos de Jorge Volpi con Scribner y de Ignacio Padilla con Farrar, Strauss & Giroux, o de Carmen Boullosa con Grove, entre 2000 y 2005, nunca resultaron en el reconocimiento de estos escritores en medios o entre lectores. En cambio, las editoriales independientes han dado gran visibilidad a Luiselli, a Herrera, a Herbert y otros. Esto se debe a que la curaduría de estas editoriales enmarca a la literatura mexicana en los parámetros de la “independent fiction” anglosajón, como la ficción experimental, la fragmentación, la autoficción, etc. Así, autores de fuerte cariz autoficcional como el Julián Herbert o Guadalupe Nettel son abiertamente comparados por sus editoriales y por la crítica con la obra de Ben Lerner y Rachel Cusk, y uno podría fácilmente leerlos en paralelo con autores más nóveles que han encontrado la fama en la autobiografía y la narración del cuerpo, como Sheila Heti, Ocean Vuong o Maggie Nelson. De igual forma, un libro idiosincrático como *El mal de la taiga/The Taiga Syndrome* de Cristina Rivera Garza (2012/2018b) encuentra lugar en la casa Dorothy, A Publishing Company, de St. Louis Missouri, donde se publica ficción experimental de mujeres, a la vez que *La cresta de Ilón/The Iliac Crest* (2002/2018a) se acomoda en The Feminist Press, donde su tema y su recurrencia a los cánones de la literatura de mujeres y del psicoanálisis es más cercano al catálogo de esta casa que al promedio de la mexicana contemporánea.

Lo más notable de la traducción de la literatura mexicana al ecosistema independiente de la *fiction* anglosajona es que la libera de la relación con la ficción chicana, mexicano-americana y latina que, salvo contadas excepciones,

tiene una relación con la idea estadounidense de raza y etnicidad que vuelve a los escritores mexicanos ilegibles. Sin duda existen algunos raros ejemplos de etnificación artificial, como una lista que colocaba a Luiselli junto a la argentina Samantha Schweblin en un canon de “mujeres de color”, término utilizado en estos días para englobar a las minorías étnicas, y que borra las diferencias raciales, nacionales y de clase entre escritores latinoamericanos y latinos (Kwon 2017). La localización de las obras literarias latinoamericanas dentro de los paradigmas de segregación racial con los que opera la cultura de Norteamérica contribuye indudablemente a una forma de marginalización de las obras literarias más allá de la marginalización que ya acarrea la literatura en traducción. Estos criterios restringen la circulación de las obras a grupos sociales específicos o, en el mejor de los casos, favorecen formas estereotipadas de la representación literaria (como la saga familiar o el realismo mágico). Con esto, por supuesto, no estoy afirmando que una literatura sea mejor o preferible a la otra, sino simplemente que el capital simbólico de una escritora marcada como partícipe de literaturas “étnicas” como la chicana/latina opera en espacios de capital simbólico distintos a los de la literatura nacional o mundial. Escritoras como Luiselli, Nettel, Schweblin o Mariana Enríquez, cuya obra decididamente no participa de géneros como el romance, y cuya estética no deriva del realismo mágico latinoamericano, no pertenecen tampoco a dicho paradigma.

Más aún, la praxis literaria latinoamericana contemporánea es frecuentemente incompatible con las formas del campo literario estadounidense pre-Bolaño, definidas por el multiculturalismo, donde la ausencia de traducción de la literatura latinoamericana provenía en parte del desinterés en escritores de la región que no se dedicaran al exotismo. Esto explica en parte por qué *En busca de Klingsor/ In Search of Klingsor* (1999/2003) de Jorge Volpi, libro que en España y en Europa contribuyó a la idea del escritor latinoamericano que no escribe sobre Latinoamérica, pasó completamente desapercibido en el campo literario estadounidense. Ya Graham Huggan (2001) y Sarah Brouillette (2007) han discutido en el contexto de las literaturas poscoloniales la forma en la cual el performance de marginalidad permite la generación de capital simbólico y económico en contextos literarios anglosajones, mientras que Jodi Melamed (2011) ha demostrado fehacientemente la forma en que el empaquetamiento editorial y crítico de la literatura étnica frecuentemente resulta en complicidades con el neoliberalismo multiculturalista y en la normativización de las representaciones de la violencia. Las sutilezas de estos debates son en general ilegibles en contextos latinoamericanos como el de México, donde las hegemonías raciales operan de maneras muy distintas, y donde el cosmopolitismo, como he argumentado en otra parte (Sánchez Prado 2018), fue central en la reconfiguración de las estructuras de capital simbólico de los campos

literario y editorial precisamente para resistir las normatividades que el mercado imponía a través del realismo mágico y la escritura de la identidad.

Formada en estos contextos, Luiselli misma rechazó en sus inicios este modelo de literatura estadounidense. En un texto sobre Toni Morrison, publicado en *Letras Libres*, Luiselli critica con fuerza a la escritora afroamericana observando que todas sus obras son una “variación de lo mismo”, producto tanto de su “perfecta conciencia de su lugar de enunciación” como la supeditación de su escritura a la “superioridad moral que confiere representar las causas justas de las minorías” (2009: 59). Esta lectura, a mi parecer, es en exceso severa con el estilo de Morrison, y Luiselli misma ha sido fuertemente criticada en retrospectiva por este texto. Sin embargo, creo que para entender el gesto de Luiselli, debe ponerse entre paréntesis la lectura de estas aseveraciones desde los parámetros que validan la ficción étnica como representativa de los grupos marginalizados y entenderlo como una toma de posición. El texto era parte de un dossier llamado “El Nobel en la picota” cuyo propósito era precisamente escribir textos críticos sobre el Premio, lo cual da cuenta de su tono algo hiperbólico. Pero es claro que las aseveraciones de Luiselli no difieren mucho, por ejemplo, de las posiciones que los escritores de la generación anterior tomaron en el Manifiesto Crack respecto al realismo mágico de Isabel Allende y Laura Esquivel. Parte del éxito de Luiselli radica precisamente en que su obra, post-Bolaño, está en las antípodas de esa definición. Luiselli podría perfectamente haberse articulado al paradigma étnico tras la positiva recepción en Estados Unidos de *Los niños perdidos/Tell me How It Ends* (2016/2017), a la vez que no tuvo particular visibilidad en México. En la escritura de *Lost Children Archive/Desierto sonoro*, Luiselli pudo fácilmente caer en el sistema de la literatura étnica y escribir una novela testimonial sobre la inmigración que hubiera tenido mayor impacto en ese sistema. El que eligiera, en cambio, una novela literaria de aspectos experimentales y con un aparato de referencialidad a la migración caracterizado por dispositivos literarios elípticos y una presencia más espectral que directa del tema, muestra que Luiselli sigue siendo enormemente reticente a la política de la identidad en la literatura norteamericana, evitando precisamente el tipo de ficción escrito por Morrison. Los resultados de esto —una nominación al Booker, y presencia en muchas listas de los diez mejores libros del año— muestran que la participación exitosa en el sistema general de la narrativa norteamericana le otorga, como a Bolaño antes que ella, mucho más capital simbólico que la participación en subsistemas. Paradójicamente, la propia Luiselli parece haber anticipado esto en un texto titulado “Bolaño Fever” (2008), donde reflexiona sobre el éxito del escritor chileno, advirtiendo en contra de la transformación de su obra en mercancía, pero reconociendo la importancia de su éxito en la futura apertura de las puertas a la narrativa latinoamericana.

Claramente, Luiselli no podría haber adivinado que ella sería la próxima representante de ese fenómeno que describe en ese texto, pero, sin duda, muestra que desde muy temprano tenía un claro entendimiento de la naturaleza del campo literario estadounidense.

La adquisición de capital simbólico, entonces, proviene de un fenómeno reciente, donde la literatura mexicana ha cambiado de interlocución y comienza a ser leída tanto en diálogo tanto con la literatura norteamericana, como con formas de la literatura mundial que no tienen articulación automática al discurso estadounidense de la etnicidad. Esto pertenece en parte a la gradual apertura del mercado de la ficción norteamericana a la circulación no friccional de autores en traducción. Bolaño fue, sin duda, angular a ese proceso, pero no es la única figura. Conviene destacar, por ejemplo, el enorme éxito de Elena Ferrante y Karl Ove Knausgaard. Pero esto tiene que ver también con una realineación de la crítica en esta dirección. Se ha dado la emergencia de un grupo pequeño pero activo de críticos literarios anglosajones conocedores de la literatura latinoamericana. El hecho de no ser mexicanos o latinos les da el rol de *gatekeepers* frente a comunidades lectoras más amplias, y, desde esta posición, han desarrollado cuadrantes de lectura que no reducen la literatura mexicana a espacios estrechos, sino que la potencian hacia líneas estéticas e interpretativas más amplias. Reconocería aquí al citado Aaron Bady, un exacadémico especializado en África que ha devenido crítico en varias publicaciones literarias emergentes como *The New Inquiry*, *The Los Angeles Review of Books* y *Popula*. Otro caso es Verónica Scott Esposito, cuyo *The Latin American Mixtape/ Mixtape Latinoamericano* (2017), un raro libro de crítica anglosajona no académica sobre América Latina, fue publicado de manera bilingüe en la editorial mexicana Argonautica³.

Un tercer caso es Mark Haber, el librero de Brazos Bookstore en Houston, cuyo entusiasmo ha sido esencial para circular libros mexicanos. Como librero, crítico y curador, Haber es un entusiasta de la literatura latinoamericana que ha contribuido enormemente a su distribución en inglés. Por ejemplo, en un tweet del 20 de junio de 2019 bajo su *handle* @markhaber713, Haber presenta una foto con dieciocho libros de la literatura latinoamericana, entre ellas las mexicanas Luiselli, Nettel, Rivera Garza, Gerber Bicecci e Isabel Zapata, y observa: “It’s not generally a ‘genre’ but my favorite, if it were, would be Latin American women writers (& their translators) who have been doing, I think, the most exciting things in literature”. Más aún, la obra literaria de Haber como escritor está

³ Debo anotar que Verónica Scott Esposito es una escritora trans, cuya transición de género tuvo lugar después de la publicación del libro, que apareció bajo su nombre anterior. En atención al respeto y convención de no llamar autores trans por sus nombres anteriores, cito en la bibliografía con el nombre actual.

fuerte atada en Latinoamérica. Su libro de cuentos *Melville's Beard/Las barbas de Melville* (2017) fue también publicado por Argonáutica y su novela *Reinhardt's Garden* está ambientada en Uruguay y tiene fuerte influencia de autores latinoamericanos como César Aira, además de que publica, como Luiselli, otra autora a la que ha promovido de varias maneras, en Coffee House Press. Resulta difícil pensar otro momento en el cual existe un grupo de críticos que, sin relación universitaria o directa a la literatura latinoamericana, inviertan su capacidad de conceder visibilidad y capital simbólico tan enfáticamente en los escritores mexicanos y latinoamericanos.

A partir de todos estos elementos, el ecosistema emergente está permitiendo ya la traducción de escritores mexicanos clásicos que se vuelven nuevamente legibles gracias a esta tendencia. Es el caso de Sergio Pitol, traducido magníficamente por George Henson y publicado por Deep Vellum, una casa editorial de Dallas que ha ganado notoriedad por su ampliación de los cánones de traducción literaria en Estados Unidos. La viabilidad de Pitol, en parte, tiene que ver con la promoción que Luiselli le dio en entrevistas y en un texto para una serie sobre mejores escritores sin traducir para *Granta* (2013b). Otro caso es José Revueltas, traducido al inglés por Sophie Hughes, quien también ha traducido libros difíciles de Laia Jufresa o Aura Xilonen y ahora trabaja en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor. Ni que hablar de la poesía, el ensayo y el pensamiento crítico, cuando encontramos a poetas de primera línea como Sara Uribe, Alejandro Tarrab o Maricela Guerrero traducidos por Les Fígues y Carboard Press, o cuando Semiotexte, la editorial de mucho del postestructuralismo francés, publica en inglés a Sergio González Rodríguez y a Sayak Valencia. Estamos en el medio del efecto Luiselli, una nueva forma de la canonicidad de la literatura mexicana en inglés cuyos efectos recién comenzamos a atestiguar.

Bibliografía

- Bady, Aaron (2015): "Bolaño's Teeth". En: *Los Angeles Review of Books*, <<https://lareviewofbooks.org/article/bolanos-teeth-valeria-luiselli-and-the-renaissance-of-mexican-literature>> (última visita: 24/11/2019).
- Brouillette, Sarah (2007): *Postcolonial Writers in the Global Literary Marketplace*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Carroll, Tobias (2016): "The Writing on the Wall. On the Convergence of Literature and Visual Art". En: *Electric Literature*, <<https://electricliterature.com/the-writing-on-the-wall-on-the-convergence-of-literature-and-visual-art/>> (última visita: 24/11/2019).

- Dillman, Lisa (2016): “On the Genius of Yuri Herrera’s Character Names”. En: *Literary Hub*, <<https://lithub.com/on-the-genius-of-yuri-herrerass-character-names/>> (última visita: 24/11/2019).
- Domínguez Michael, Christopher (2014): “Dos cajas de Valeria Luiselli”. En: *Letras Libres* 184, pp. 68–70.
- Esposito, Veronica Scott (2017): *The Latin American Mixtape/Mixtape Latinoamericano*. Trad. Marco Antonio Alcalá. México: Argonáutica.
- Haber, Mark (2019): *Reinhardt’s Garden*. Minneapolis: Coffee Press.
- Haber, Mark (2017): *Melville’s Beard/Las barbas de Melville*. Trad. Efrén Ordoñez. México: Argonáutica.
- Herrera, Yuri (2015). *Signs Preceding the End of the World*. Trad. Lisa Dillman. Londres: And Other Stories.
- Herrera, Yuri (2009): *Señales que precederán al fin del mundo*. Cáceres: Periférica.
- Huggan, Graham (2001): *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*. Londres: Routledge.
- Kellogg, Carolyn (2015): “Review: Valeria Luiselli’s *The Story of My Teeth* is a collision of storytelling, lying and art”. En: *Los Angeles Times*, <<https://www.latimes.com/books/jacketcopy/la-ca-jc-valeria-luiselli-20150920-story.html>> (última visita: 24/11/2019).
- Krusoe, Jim (2015): “*The Story of my Teeth* by Valeria Luiselli”. En: *The New York Times*, <<https://www.nytimes.com/2015/09/13/books/review/the-story-of-my-teeth-by-valeria-luiselli.html>> (última visita: 24/11/2019).
- Kwon, R. O. (2017): “34 Books by Women of Color to Read This Year”. En: *Electric Literature*, <<https://electricliterature.com/34-books-by-women-of-color-to-read-this-year/>> (última visita: 24/11/2019).
- Luiselli, Valeria (2019a): *Lost Children Archive*. Nueva York: Knopf.
- Luiselli, Valeria (2019b): *Desierto Sonoro*. Trad. Daniel Saldaña París. México: Sexto Piso.
- Luiselli, Valeria (2017): *Tell Me How It Ends. An Essay in Forty Questions*. Trad. Christina McSweeney. Minneapolis: Coffee House Press.
- Luiselli, Valeria (2016): *Los niños perdidos. Un ensayo en cuarenta preguntas*. México: Sexto Piso.
- Luiselli, Valeria (2015): *The Story of My Teeth*. Trad. Christina McSweeney. Minneapolis: Coffee House Press.
- Luiselli, Valeria (2013a): *La historia de mis dientes*. México: Sexto Piso.
- Luiselli, Valeria (2013b): “Sergio Pitol. Best Untranslated Writers”. En: *Granta*, <<https://granta.com/best-untranslated-writers-sergio-pitol/>> (última visita: 24/11/2019).
- Luiselli, Valeria (2011): *Los ingrátidos*. México: Sexto Piso.
- Luiselli, Valeria (2010): *Papeles falsos*. México: Sexto Piso.
- Luiselli, Valeria (2009): “Toni Morrison. Nobel 1993”. En: *Letras Libres* 124, pp. 57–59.
- Luiselli, Valeria (2008): “Bolaño Fever”. En: *Letras Libres*, <<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/bolano-fever/>> (última visita: 24/11/2019).
- McNamara, Nathan Scott (2018): “The Collaborations of Christina MacSweeney”. En: *Los Angeles Review of Books*, <<https://lareviewofbooks.org/article/breathing-life-into-language-the-collaborations-of-christina-macsweeney/>> (última visita: 24/11/2019).
- Melamed, Jodi (2011): *Represent and Destroy: Rationalizing Violence in the New Racial Capitalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Perets, Ethan (2015): “*Signs Preceding the End of the World*, by Yuri Herrera”. En: *Asymptote*, <https://www.asymptotejournal.com/blog/2015/06/15/in-review-signs-preceding-the-end-of-the-world-by-yuri-herrera/> (última visita: 24/11/2019).
- Pliago, Roberto (2014): “Mero parloteo. *La historia de mis dientes*”. En: *Milenio Diario*, <<https://www.milenio.com/cultura/mero-parloteo-la-historia-de-mis-dientes>> (última visita: 24/11/2019).
- Rivera Garza, Cristina (2018a): *The Illiac Crest*. Trad. Sarah Booker. Nueva York: The Feminist Press.
- Rivera Garza, Cristina (2018b): *The Taiga Syndrome*. Trans. Suzanne Jill Levine y Aviva Kana. St. Louis, MO: Dorothy, a Publishing Company.
- Rivera Garza, Cristina (2012): *El mal de la taiga*. México: Tusquets.
- Rivera Garza, Cristina (2002): *La cresta de Ilión*. México: Tusquets.
- Sánchez Prado, Ignacio M. (2018): *Strategic Occidentalism. On Mexican Fiction, The Neoliberal Book Market and the Question of World Literature*. Evanston: Northwestern University Press.
- Téllez, Jorge (2016): “La otra historia de mis dientes”. En: *Letras Libres*, <<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/la-otra-historia-mis-dientes>> (última visita: 24/11/2019).
- Volpi, Jorge (2003): *In Search of Klingsor*. Trad. Kristina Cordero. Nueva York: Simon and Schuster.
- Volpi, Jorge (1999): *En busca de Klingsor*. Barcelona: Seix Barral.

Gesine Müller

Dinámicas de publicación global

Literaturas del Caribe

Las dinámicas del *Global Publishing* han experimentado relevantes cambios desde la década de 1960, pero muy especialmente en los últimos treinta años, a los que me referiré en este trabajo. Las multinacionales mediáticas, como se sabe, determinan el funcionamiento de amplios sectores del mercado del libro. André Schiffrin, ex editor de Pantheon-Books y figura sumamente importante sobre todo en la canonización de las literaturas latinoamericanas en Estados Unidos, tituló su ensayo *The Business of Books: How International Conglomerates Took Over Publishing and Changed the Way We Read*, que publicó en el año 2000, después de que la multinacional Bertelsmann comprara el grupo editorial al que pertenecía Pantheon. Otro problema tratado desde varias perspectivas es el creciente número de títulos que aparecen cada año. Ann Steiner informa que en el año 2009 se publicaron en Gran Bretaña 120 000 títulos, 90 000 en Alemania, 70 000 en la India, 120 000 en Rusia, 275 000 en Estados Unidos y unos 150 000 en China. Ann Steiner comenta al respecto: “Export, as these figures indicate, is necessary, and particularly the British, American, Spanish, French and German book trades depend on a large international market. Former colonies, trade bonds, media ownership, and other kinds of channels link the publishing industries in different countries” (2011: 319). De este modo, ciertas redes establecidas, tanto políticas como económicas, son empleadas como catalizadoras del mercado internacional del libro. ¿Qué significan pues los desafíos de la globalización para el ámbito literario?

Partiendo de la perspectiva sociológica de Pierre Bourdieu, Gisèle Sapiro se ocupa de la producción y la circulación literarias en un ámbito literario transnacional y, más exactamente, de los factores políticos, económicos, culturales y sociales que impulsan o impiden la circulación de la literatura mundial con independencia de su valor intrínseco (véase, por ejemplo, Sapiro/Pacouret/Picaud 2015; Sapiro 2016: 81). En el marco de los mecanismos de la industria editorial, Sapiro nos llama la atención acerca de los obstáculos que se interponen en el camino de la distribución internacional de la literatura, como la ausencia de redes de distribución, el alto costo de los derechos autorales o el criterio de la rentabilidad. Según ella, la traducción literaria tiene siempre, también, una significación política, ya que se corresponde con las relaciones de poder entre

Gesine Müller, Universität zu Köln

los países: “For a nation-state, exporting its literature in translation is a sign of its symbolic recognition on the international scene” (Sapiro 2016: 84). Los efectos de la globalización en la difusión de la literatura traducida son vistos por esta autora como arma de doble filo: “Though the dynamics of globalization stimulated the local book industry in many countries and fostered cultural exchange through translation (the number of translations in the world increased by 50% between 1980 and 2000 according to the Index Translationum), the concentration process has had a negative impact on cultural diversity” (Sapiro 2016: 87). Este proceso está relacionado con el hecho de que los editores, partiendo de consideraciones relacionadas con las ventajas de operaciones seguras, tienden a comprar los derechos de aquellos libros que ya han sido adquiridos por otras editoriales. Ello tiene como consecuencia que solo circulan ciertos libros, con lo cual el mercado literario masivo se va volviendo cada vez más uniforme y monocultural.

No obstante, hay tendencias contrarias en el negocio editorial que no se basan en motivos financieros o ideológicos. El hecho de que aumente el número de traducciones de algunos idiomas periféricos, se explica, según Sapiro, debido a la suposición de que la literatura puede informar acerca de las culturas y las costumbres de un país (Sapiro 2016: 90). En el caso de esos criterios de selección entran a desempeñar un papel, sobre todo, determinados criterios simbólicos como el prestigio o el reconocimiento en el ámbito literario:

The publisher plays a major role by transferring its symbolic capital – encapsulated in its brand name (like a fashion designer’s signature) – to the single work and to the author. The credit of the publisher is thus bequeathed to the authors he chooses to publish after a selection process.

There is, of course, a circularity in the dynamics of symbolic capital: a publisher partly accumulates symbolic capital by publishing authors that get attention through critical reception and prizes (Sapiro 2017: 82).

Para Sapiro, la política cultural internacional de la UNESCO, muy especialmente por la vía de los programas de subvenciones y los premios literarios, resultó decisiva para la paulatina inclusión de autores y autoras asiáticos o latinoamericanos en las décadas de 1960 y 1970, así como para la inclusión en el canon, a partir de los años 90, de autores y autoras postcoloniales y de mujeres. No obstante, la condición periférica de un idioma literario y de un ámbito cultural sigue contando con un menor reconocimiento en el marco de la literatura mundial (Sapiro 2016: 91ss.).

Con este planteamiento de fondo, las literaturas del Caribe anglófono, hispanófono o francófono jalonan un fascinante punto de partida para poner en perspectiva las investigaciones de los procesos de selección de literatura mundial de las editoriales con una actividad global. A la dinámica transfronteriza

de las geopolíticas del Caribe corresponden ciertos métodos literarios que moldean y anticipan estéticamente la creación de redes transculturales (véase Müller/Neumann: en prensa). Las literaturas del Caribe aportan un enorme potencial y son muy aptas para cuestionar los conceptos desfasados sobre la literatura mundial y llevar adelante concepciones innovadoras, lo mismo en los estudios culturales que en lo que atañe concretamente a la práctica del mundo de la literatura en la fase actual de globalización acelerada. Ello puede comprobarse, no en última instancia, si echamos una ojeada a los actuales programas de las grandes editoriales literarias de Europa y Estados Unidos, las cuales, por regla general, se esfuerzan por integrar en sus programas de publicaciones a autores y autoras sin residencia fija, autores que ya no pueden clasificarse dentro de una literatura nacional y combinan los patrones de movilidad transnacional como las innovadoras formas de expresión idiomática de un espacio “intermedio”. En el mercado del libro alemán, lo sintomático en este sentido lo constituye un aspecto planteado por el editor de Hanser, Jo Lendle, con motivo de la mesa redonda titulada *Kölner Gespräche zur Weltliteratur* [Diálogos colonienses sobre la Literatura Mundial], celebrado en el año 2018: “Cuando repaso lo que hemos hecho en Hanser en los últimos años y lo que vamos a hacer en los años siguientes, veo que se trata casi exclusivamente de autores que se encuentran en algún espacio intermedio”¹.

Conocemos, en el Caribe anglófono, una tradición de literatura mundial que responde a los criterios del no asentamiento y el nomadismo, de la puesta en escena de movimiento en sustitución de las lógicas del centro y la periferia, y de un énfasis de lo particular, a menudo incluso de lo archipélico. Baste pensar en la epopeya *Omeros*, del escritor de Santa Lucía Derek Walcott, publicada en 1990, una obra “en muchos sentidos [. . .] paradigmática de la literatura mundial, y no tanto por su traducción a otros idiomas como por su consumación literaria de historias de transferencia y transformación que la convierten en un espacio multiestratificado de experimentación de una conciencia universal compartida, pero arraigada en lo local” (Müller/Neumann: en prensa). En el contexto de las lógicas de la literatura mundial y de los procesos de canonización, desempeña un papel decisivo el hecho de que los textos no tengan que ser traducidos a priori al que sigue siendo el idioma más importante de los procesos globales de circulación, es decir, el inglés, motivo por el cual el Caribe anglófono ocupa en este trabajo una posición especial. Los textos dignos de mención que han sido canonizados con éxito como literatura mundial son: *The Arrivants* (1967–1973), de Edward Kamau Brathwaite, *Wide Sargasso Sea* (1966),

1 Véase el video de esta mesa redonda en <https://youtu.be/8_4SoJ-PiH4>.

de Jean Rhys, *The Enigma of Arrival* (1987), de V.S. Naipaul y *In Another Place, Not Here* (1996), de Dionne Brand.

También en lo concerniente a la traducción a otros idiomas, el inglés es, como sabemos, la lengua líder: en Alemania, por ejemplo, el porcentaje de libros traducidos entre 2007 y 2015 alcanzó cifras de entre 67% y un 75%, mientras que únicamente alrededor de un 16% de las traducciones de obras literarias no fueron realizadas del inglés o del francés².

Otro factor no tan directamente visible para esta historia de éxitos de los textos literarios en lengua inglesa provenientes del Caribe reside en la aparición relativamente temprana de ciertas tendencias de desterritorialización en la formación del canon en Gran Bretaña o en Estados Unidos. No es casual que las autoras y autores que publicaron en el año 2007, en el periódico *Le Monde*, el varias veces citado manifiesto “Pour une ‘littérature-monde’ en français”, con el cual dieron rienda suelta a su insatisfacción por la continuidad de las estructuras coloniales y exigieron la presencia de una literatura mundial de habla francesa “abierta al mundo y transnacional” (Barbery et al. 2007), pusieran como ejemplo el ámbito angloparlante. Cuando se trata de disolver el “pacto exclusivo con la nación” (Barbery et al. 2007), en el que la lengua francesa sigue girando, en opinión de esos autores y esas autoras, en torno a Maryse Condé, Édouard Glissant, Tahar Ben Jelloun, Dany Laferrière y muchos otros, ellos hacen referencia a su función modélica:

Combien d'écrivains de langue française, prix eux aussi entre deux ou plusieurs cultures, se sont interrogés alors sur cette étrange disparité qui les reléguait sur les marges, eux ‘franco-phones’, variante exotique tout juste tolérée, tandis que les enfants de l'ex-Empire britannique prenaient, en toute légitimité, possession des lettres anglaises? (Barbery et al. 2007).

En los años setenta, en Estados Unidos, se criticó con dureza la escasa consideración de las minorías sociales en el otorgamiento de premios literarios, lo mismo en lo relativo al premio Pulitzer que a la práctica de concesión de premios del National Book Award, hasta que el autor Ishmael Reed creó en 1980 los American Book Awards, que desde entonces son patrocinados por la Fundación Before Columbus. En un texto programático, reza en su página web:

The American Book Awards Program respects and honors excellence in American literature without restriction or bias with regard to race, sex, creed, cultural origin, size of press or ad budget, or even genre. [. . .] The winners would not [be] selected by any set quota for diversity (nor would “mainstream white anglo male” authors be excluded), because diversity

² Datos mencionados por Nicole Witt de la agencia literaria Witt Mertin con motivo de la mesa redonda *Kölner Gespräche zur Weltliteratur* en 2016. Véase <<https://www.youtube.com/watch?v=xD5z4PJLlCQ>>.

happens naturally. [. . .] The only criteria would be outstanding contribution to American literature in the opinion of the judges (<<http://www.beforecolumbusfoundation.com/about/>>).

Una contribución muy importante a un movimiento correspondiente en Estados Unidos la realizaron autores de Cuba y Puerto Rico, especialmente, también después de que, en 1990 —por señalar una fecha relevante— se otorgara por primera vez el Premio Pulitzer a un autor con antecedentes latinoamericanos. Oscar Hijuelos, nacido en 1951 en la ciudad de Nueva York, como hijo de inmigrantes cubanos, ganó el premio por su novela *The Mambo Kings Play Songs of Love*, publicada por Pantheon Books en 1989, con la cual obtuvo también una nominación al National Book Award y al National Book Critics Circle Prize. En general, en lo que atañe a los autores y autoras del Caribe en el mercado del libro estadounidense o británico, es posible constatar una canonización más temprana que la de los autores franco-caribeños en el mundillo literario francés.

Entre los pocos autores del ámbito francófono e hispanoparlante acogidos como literatura mundial, cabe mencionar al Premio Nobel (1960) Saint-John Perse —con sus poemas inspirados en la poesía moderna francesa—, el autor cubano Alejo Carpentier —con su capacidad de conectarse con el surrealismo francés y proporcionar al público europeo ciertas resonancias exóticas—, así como Guillermo Cabrera Infante —que despliega su fuerza para imponerse literariamente a través de una dimensión política (anti-cubana), y por su capacidad de conectar su obra con métodos experimentales de escritura, sobre todo acuñados por las técnicas del *Nouveau roman* francés.

Mientras que los autores francófonos e hispanófonos mencionados pueden hacer referencia a cierta recepción, sobre todo en el marco de una clase de lectores bastante especializada y dentro de su capacidad para conectarse con tradiciones literarias europea, fundamentalmente francesas, desde los inicios de la década de 1990, como se sabe, se ha impuesto a nivel mundial un grupo de escritores y escritoras de habla francesa que, aparte de su producción estrictamente literaria, puede hacer gala de una obra ensayística de motivaciones filosóficas que se nutre del contexto de las experiencias en el Caribe. El propósito de los autores y autoras reunidos en torno a las figuras de Patrick Chamoiseau y de Raphaël Confiant, de Martinica, puede entenderse como una variante de la implicación conceptual del multilingüismo *en* los textos literarios, como un “trato sumamente reflexivo de las normas idiomáticas que tematiza de forma constante la condición fundamental del multilingüismo y la variedad de las lenguas”³

3 “hochreflektierter Umgang mit sprachlichen Normen, der die Grundbedingung der Mehr- und Vielsprachigkeit beständig thematisiert” (trad. G.M.).

(Seiler 2007: 207). El acto de rebelión contra la asimilación cultural, elemento esencial del debate literario en las Antillas, se ve asociado de ese modo no al contenido, sino al nivel estético. El éxito de ese lenguaje literario ha tenido posiblemente consecuencias para el idioma francés normativo, ya que algunos textos escritos en un francés entreverado de oralidad criolla se adentran en un canon literario que se reconstituye y que, en su forma tradicional, conforma la base del francés escrito.

Si prestamos atención a las clásicas instituciones francesas que han demostrado ser decisivas para los procesos de canonización internacional, vemos que un momento clave lo constituye, sin duda, el año 1992, cuando el prestigioso Prix Goncourt, después de más de setenta años, fue otorgado nuevamente a un autor de las Antillas. El último en ganarlo, en 1921, había sido René Maran con su novela *Batouala*, un acontecimiento que pasó a la historia como la primera vez que un autor declaradamente “negro” recibía un importante premio literario en Francia. Tras una pausa desconcertantemente larga, no adecuada a la realidad de la producción literaria en las Antillas, en 1992 lo gana Patrick Chamoiseau por su novela *Texaco*. El texto narra una historia que se desarrolla primeramente en la periferia de la capital de Martinica, Fort-de-France, donde ha surgido un barrio marginal de viviendas improvisadas en los antiguos terrenos de la compañía petrolera Texaco, un barrio ilegal que ha de ser arrasado por los buldóceres. La novela se nutre de las diferentes voces de una serie de personajes que dan vida a la historia colonial de Martinica y, de ese modo, representan el entramado de relaciones entre influencias africanas, europeas y asiáticas.

En su ensayo “La littérature française sur le marché mondial des traductions”, Gisèle Sapiro escribe que el haber ganado el Prix Goncourt bastó entonces para recibir ofertas de traducción de grandes editoriales, lo cual posiblemente se deba a que algunos libros galardonados con este o con otros premios comparables llegaron a convertirse en bestsellers (Sapiro 2015: 465). Sea como fuere, lo cierto es que, tanto antes como ahora, el Premio Goncourt sigue siendo una referencia obligada para las editoriales estadounidenses. Por regla general, 14 de las 20 obras premiadas consiguen de inmediato una editorial en Estados Unidos (Sapiro 2015: 465). Así ocurrió con obras de Jean Rouaud, Amin Maalouf, Andreï Makine, Patrick Rambaud, Jean-Christophe Ruffin, Marie Ndiaye y Patrick Chamoiseau. Tras recibir el premio en 1992, *Texaco* fue traducida por Rose-Myriam Réjouis y Val Vinokurov y publicada por Pantheon Books. La novela, según anota Sapiro, fue celebrada por la opinión pública de los Estados Unidos, entre otros por autores como John Updike y el santaluciano Derek Walcott. Se desconocen, sin embargo, las cifras exactas de ediciones y ventas. Si echamos una ojeada a los ganadores del Premio Goncourt en las décadas de 1980 y 1990, comprobamos que, como consecuencia de un interés

social surgido, sin duda, del poscolonialismo, había una demanda para leer y editar autores y autoras no hexagonales, especialmente africanos y caribeños (Sapiro 2015: 466). Con su novela *La nuit sacrée*, Tahar Ben Jelloun ganó en 1987 el Premio Goncourt; Patrick Chamoiseau, como ya hemos mencionado, con *Texaco*, en 1992; Amin Maalouf lo obtuvo con *Le rocher de Tanois* en 1993; Andreï Makine, por su parte, con *Le testament français*, en 1995, y Pascale Roze lo recibió por su obra *Le chasseur zéro* en el año 1996.

Con la entrega a Chamoiseau del Prix Goncourt se inicia una creciente canoización de las literaturas del Caribe. Autores más bien desconocidos hasta ese momento, como Claude McKay, Edward Kamau Brathwaite, Jean Rhys, Jamaica Kincaid, George Lamming, Samuel Selvon, Caryl Phillips, Maryse Condé o Juan Bosch ganaron, en consecuencia, atención internacional. Después del caso de Chamoiseau, ningún otro Premio Goncourt ha ido a parar a las manos de un autor o autora caribeños, pero sí el Prix Médicis, con el que se galardonó en 2009 a un autor haitiano residente en Montreal, Dany Laferrière, por su novela *L'enigme du retour*, un acontecimiento que puede considerarse igualmente como un momento clave para la producción literaria del Caribe y para su valoración internacional. Esta última novela, con infinidad de referencias intertextuales a la obra de Aimé Césaire *Cahier d'un retour au pays natal*, pero también a la obra de Naipaul, *The Enigma of Arrival*, cuenta, desde la perspectiva de una mirada exterior, la historia de una familia que vive a caballo entre Haití y Canadá, una familia en la cual el protagonista, un escritor haitiano en el exilio, regresa a su país de origen, Haití, con motivo del entierro de su padre.

Si preguntásemos en qué tipo de dinámicas se inserta esta creciente canoización, nos tropezamos con una serie de voces críticas que apuntan a la existencia continuada de patrones coloniales: en su estudio *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, Graham Huggan estudia desde una perspectiva sociológica las condiciones materiales de la producción y el consumo de literatura proveniente de contextos coloniales, especialmente la influencia de editoriales e instituciones académicas en la selección, distribución y evaluación de esas obras. Huggan habla de una *alterity industry* global de la cual los autores y las autoras provenientes de regiones postcoloniales están en vías a menudo de participar en una puesta en escena de su propia marginalidad en la forma ambivalente del exotismo postcolonial (“postcolonial exotic”):

The postcolonial exotic is an effect of commodification, but it is not simply reducible to the cultural logic of consumer capital [. . .] In a sense, it might be seen as a congeries of strategic exoticisms, designed to show the workings of the globalised alterity industry and to repoliticise exotic categories of the cultural other as an unsettling force. [. . .] The language of resistance is entangled, like it or not, in the language of commerce; the anti-colonial in the neocolonial; postcolonialism in postcoloniality. What remains – in this

context at least – is to lay bare the workings of commodification; for the postcolonial exotic is both a form of commodity fetishism and a revelation of the process by which ‘exotic’ commodities are produced, exchanged, consumed; it is both a mode of consumption and an analysis of consumption (Huggan 2001: 264).

Huggan ve las estrechas relaciones de los autores y autoras postcoloniales con la industria del libro que comercializa la alteridad como un arma de doble filo: por un lado, la expresión de su marginalidad y de su resistencia les concede un especial atractivo para el mercado, pero, por otro lado, esto les abre más posibilidades para el éxito internacional y para el prestigio de importantes premios literarios, lo cual, a su vez, les garantiza un público más amplio y atento, frente al cual los autores y autoras pueden expresar sus propósitos y su postura ambigua en relación con la posición alcanzada: “The postcolonial exotic thus must, in a sense, play the market in order to resist the market, at the same time that resisting the market can be recuperated as playing the market” (Tachtiris 2012: 35s.).

Para Mimi Sheller (2004) los premios literarios europeos constituyen, a pesar de —o precisamente debido a— su prestigio global, vestigios de moldes de pensamiento colonial y de estructuras sociales colonialistas. En el año 1992 —cuando a Chamoiseau le concedieron el Premio Goncourt— se otorgó el Premio Nobel a Derek Walcott, y nueve años después, 2001, a V. S. Naipaul, un premio —el Nobel— que Sheller, en relación con la percepción y la recepción de la literatura no europea, considera un “sello de aprobación de la metrópoli” (Sheller 2003: 185). También Gouhua Zhu y Yonghua Tang ven en el Premio Nobel de Literatura, sobre todo, la expresión de una hegemonía cultural, razón por la cual piden que se termine de una vez la era del Nobel. En la medida en que el jurado del premio prefiere galardonar obras con “atractivo transnacional de carácter transcultural” (Zhu/Tang 2018: 3), solo refuerza teorías filosóficas y estéticas hace tiempo desfasadas acerca de una “naturaleza humana universal” y una “humanidad común” (Zhu/Tang 2018: 3).

En su ensayo “Oraliteracy and Opacity: Resisting Metropolitan Consumption of Caribbean Creole” (2004), Sheller escribe que las culturas occidentales consumen entidades foráneas, es decir, marcadas por sus diferencias raciales (“racially marked bodies”; Sheller 2004: 101), a un nivel visual y metafórico. Esas obras foráneas, exóticas, son descritas por ella como “a kind of spice or condiment to flavour the bland whiteness of mainstream culture” (Sheller 2004: 101; véase también Sheller 2003). También Celia Britton comparte las ideas de Sheller en relación con una especie de consumo de la literatura caribeña. Si antes el consumo se centraba en el azúcar importado de la periferia a la madre patria, ahora ese consumo se concentra en obras literarias que son digeridas por los lectores de la metrópoli sobre la base de la otredad. Por la vía de un tipo de recepción que enfatiza lo directamente sensual de las literaturas del Caribe, se sugiere un

vínculo directo con el “Otro”: “to make the reader feel that s/he is in unmediated contact with the authentic living ‘voices’ of this exotic culture” (Britton 1996: 18s., cit. según Sheller 2004: 104). Ese exotismo percibido en Europa o Estados Unidos puede reflejarse lo mismo a nivel idiomático que a nivel del contenido. Lo problemático de esta forma de exotización es, sobre todo, que el grado de resistencia que el texto ajeno opone al entendimiento general acaparador, descrita por algunos teóricos de la categoría de Édouard Glissant como una “opacidad” entendida en sentido positivo, queda derogada con la actitud consumista de la recepción en Occidente (véase Britton 1996: 18s., cit. según Sheller 2004: 104).

Sin embargo, A. James Arnold ve también un motivo para ello en las propias obras. En su caso, el reproche se dirige especialmente a los autores y autoras antillanos que se mercantilizan en favor de los lectores europeos, por ejemplo, con la decisión de escribir en francés: las novelas, dice Arnold, aparecen a menudo “formally designed to appeal to the neo-colonialist desire of the European narratee to see in the West Indies a timeless society, forever playing out the same plot” (Arnold 1998: 47; cit. según Tachtiris 2012: 92). Los autores que abogan realmente por la independencia de sus islas, contribuirían de ese modo, con sus obras, a una “estética de la dependencia” (Arnold 1998: 47; cit. según Tachtiris 2012: 92).

La relación de dependencia entre los autores y autoras no europeos y los lectores y lectoras europeos o internacionales se refleja también en la selección de las casas editoriales. Es cierto que existen editoriales caribeñas como Ibis Rouge, en Guadalupe, pero el alcance de las editoriales pequeñas es muy limitado y no puede garantizarle al autor el acceso al mercado internacional o se lo garantiza, en todo caso, de un modo restringido (Dumontet 2000: 164). No asombra, por ello, que las diez novelas de Patrick Chamoiseau hayan sido publicadas por Gallimard, que, como sabemos, es una de las editoriales más influyentes de Francia (Tachtiris 2012: 91).

Si observamos ahora la circulación de la novela premiada de Chamoiseau, *Texaco*, más allá del ámbito de habla francesa y prestamos atención a la cubierta de la traducción alemana publicada por Piper Verlag, se pone claramente de manifiesto que la estrategia de marketing apuesta por el énfasis en el exotismo caribeño y las reminiscencias coloniales: lo que vemos en la portada es el cuadro de una mujer de piel oscura que está sentada y cuya tez se ve realzada por el blanco radiante de su vestido. Le cubre la cabeza un pañuelo igualmente blanco. El vestido, cuyo aspecto se asemeja más bien al de una sábana ceñida en la cintura, cae desde los hombros y deja el torso y sus senos desnudos expuestos a las miradas del espectador. El cuadro reproducido en la portada es una obra de la artista francesa Marie-Guillemine Benoist y no solo ha servido exclusivamente como cubierta de la obra de Chamoiseau. El mismo año que

apareció la traducción de *Texaco*, se publicó también en la editorial S. Fischer la novela *Die Mohrin* [La mora], de Lukas Hartmann. La portada era la misma, con la única diferencia que los pechos de la mujer en la portada de *La mora* estaban completamente cubiertos. Pero hay más: ya en 1988 la editorial Gallimard había empleado el mismo cuadro para ilustrar la portada de la edición folio de *Moi, Tituba, sorcière . . . Noire de Salem*, la novela de Maryse Condé. Los pechos al desnudo de la mujer de piel oscura en relación con las novelas de Chamoiseau y de Condé, ambos autores del Caribe, confiere a sus obras rasgos exotizantes. Una portada de esta índole transmite de forma condensada la mirada racista, sexista y cosificadora del colonialismo europeo y que, en el contexto literario, se asocia a una apropiación de lo ajeno con fines de consumo.

Es justo ese ángulo de visión el que, en el caso de la obra de Chamoiseau—solo por mantener el mismo ejemplo—, se proyecta sobre su obra, y ello ocurre a pesar de que la novela, por la orientación de su contenido, tiene fines completamente opuestos. *Texaco* es todo menos un producto de consumo fácil, su autor desarrolla un lenguaje altamente elaborado, situado entre el créol y el francés normativo, en una deliciosa amalgama de neologismos y asociaciones verbales, de giros y estructuras idiomáticos orales de esa lengua criolla y originalísimas formas de escritura, toda una retórica créol con diferentes variantes normativas del francés normal y del francés normativo, desde el más puro lenguaje literario hasta otras formas arcaicas del habla⁴. Falk Seiler enfatiza la fuerza subversiva de la norma en este trabajo con la lengua. Sobre esto escribe que se trata de una “una doble estrategia emancipadora de Chamoiseau, la de no contraponer solamente a una norma literaria fijada la flexibilidad de una *literatura oral* impregnada por el créol, sino en su voluntad de seguir el rastro a lo subversivo en la propia tradición literaria de Francia e intentar conectar con ella con todos los medios disponibles”⁵ (Seiler 2007: 211).

4 Véase el detallado análisis estilístico del lenguaje de Chamoiseau que Danielle Dumontet antepone a su crítica a la traducción de *Texaco*: “Patrick Chamoiseau n'utilise pas forcément le créole, la langue de l'oral, dans ses dialogues mais surtout et avant tout dans ses séquences narratives, dans lesquelles il mêle les citations lexicales ou phrases en créole, les créations lexicales ('déparler', 'malement', etc.), les composés ('son manger-macadam', etc.), les constructions nominales (sans article), les marqueurs créoles ('une charge de temps', 'toutes qualités de paroles' . . .), les constructions verbales particulières telles que 'elle prit-courir', les interrogations et assertions avec marqueurs telles que 'han' ou 'ho', les choix graphiques, toujours symboliques tels que les 'cêhêresses' (CRS), les 'achêlèmes' (HLM), les onomatopées créoles ou interjections tels 'tomber flip', 'comprendre hak', etc., et enfin les figures du discours où transparait une certaine rhétorique créole” (2000: 167).

5 “emanzipatorische[] Doppelstrategie Chamoiseaus, nicht lediglich einer bestimmten literarisch fixierten Norm die Flexibilität einer kreolisch geprägten *Oralliterature* entgegenzustellen, sondern das

La discrepancia entre un manejo sumamente reflexivo del medio lenguaje, un manejo que, en el contexto de un entorno histórico específico, genera nuevas normas lingüísticas del francés, y la estrategia de mercado transmitida en la portada, la cual promete los mismos digeribles clichés exotizantes y archiconocidos, puede haber sido uno de los motivos para que la traducción alemana de *Texaco* fuera un fracaso en las librerías: las cifras de ventas se movieron entre los 2 000 y los 3 000 ejemplares (Dumontet 2000: 172). Dumontet indica, además, que ese fracaso tuvo efectos negativos en el mercado del libro para la posterior publicación de obras de autores y autoras caribeños de habla francesa, ya que la conclusión del ramo fue que en Alemania no había un público para tales problemáticas (Dumontet 2000: 172).

El autor Dany Laferrière, ya mencionado como ganador del Prix Médicis en 2009, es otro ejemplo —aunque distinto— de ese “exotismo postcolonial” como estrategia de publicación en el mercado global del libro. En su caso se pone de manifiesto el modo en que la puesta en escena subversiva de las estéticas y las prácticas colonialistas y exotizantes en la circulación y comercialización puede desplegar una dialéctica de reflexión crítica y de consumo acaparador. Las obras del autor natural de Haití, emigrado a Montreal en 1976 por motivos políticos, ha alcanzado entre tanto 31 libros publicados y está, sobre todo en sus comienzos, marcada por un tratamiento muy ofensivo de los motivos colonialistas y racistas: la primera novela de Laferrière, con el provocador título de *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, apareció en 1985 en Quebec y proporcionó a su autor, de golpe, una gran fama entre los lectores canadienses de habla francesa. Al mismo tiempo, Laferrière se distancia constantemente de la coacción de ser encasillado como autor postcolonial de temas (post)coloniales, como se pone claramente de manifiesto en la traducción al inglés de su quinta novela: *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit?* (Montreal 1993): *Why Must a Black Writer Write About Sex?* (Toronto 1994).

Sin embargo, en lo relativo a otros mercados del libro, como el de Francia, Alemania o Haití, su obra solo ha podido conquistarlos de manera notoriamente

Subversive in der literarischen Tradition Frankreichs selbst aufzuspüren und mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln daran anzuknüpfen” (trad. G.M.). El propio Chamoiseau ha descrito su propósito en una carta a sus traductores dispersos por el mundo, los cuales se pusieron a trabajar en las versiones a sus respectivos idiomas a raíz del otorgamiento del Premio Goncourt a la novela *Texaco*: “J’essaie de faire en sorte que la langue perde de son orgueilleuse certitude, de son académisme formel, je veux qu’on la sente tremblante, disponible pour toutes les autres langues du monde; qu’elle ne donne plus l’impression d’être la seule a pouvoir dire le monde mais qu’on la sente relativisée, problématisée, informée de la splendeur possible des autres langues placées désormais sur le même plan” (cit. según Seiler 2007: 211, quien, a su vez, menciona a Micaux 1997: 61 como fuente).

más lenta, mientras que en Estados Unidos su escritura solo tuvo, al principio, muy escasa resonancia (Tachtiris 2012: 59). En Francia, sus libros se publican desde 1997 en la pequeña editorial Le Serpent à Plumes, y desde 2005 en la prestigiosa editorial Grasset. En el año 2007 apareció una nueva versión ampliada de *Le goût des jeunes filles* en Gallimard (Tachtiris 2012: 92, n. 34). En el caso de las distintas vías de circulación a nivel global, hemos de vérnoslas con dinámicas muy diversas; vemos, por ejemplo, cómo para que un libro logre imponerse en el mercado internacional, resulta decisivo que, si se trata de un autor de habla francesa en una editorial canadiense, su obra sea publicada también por una editorial especializada parisina o por una de las prestigiosas casas como Grasset o Gallimard. Además, tal como señala Corine Elizabeth Tachtiris, no existe eso que llaman un “lector globalizado”⁶, sino que los contextos de recepción difieren claramente en los distintos casos. Más aún:

What this means in terms of the circulation of world literature is that a book is not guaranteed a similar reception in different markets because not only is the context not the same, neither is the product, the book, itself. Laferrière has been particularly successful in a variety of markets because of the way that he and the other agents who rewrite his work (in the Lefevrian sense) have been shrewd about transacting in different forms of currency in different markets (Tachtiris 2012: 52s.).

Mientras que en el contexto francófono de Quebec tuvo una enorme resonancia, desde la primera novela, la estridente puesta en escena del inmigrante negro, la recepción en Haití ha tenido lugar a partir de la tercera obra, *L'odeur du café*, la primera que cuenta con una referencia clara al país caribeño. En Francia, a su vez, los autores de la *créolité* reunidos en torno a las figuras de Raphaël Confiant y a Patrick Chamoiseau determinaban los discursos en relación con la literatura de habla francesa con referencias al Caribe, de modo que otras obras de Laferrière consiguieron irse imponiendo lentamente hacia finales de los años 90, si bien el autor mismo las reescribió o amplió en parte, a fin de adaptarlas a los discursos predominantes en el mercado del

⁶ Véase también la crítica de Sarah Brouillette a la idea de un “global market reader” más bien simple, aun cuando ese lector se diseñe en obras del exotismo postcolonial, a menudo, como lector implícito: “[. . .] strategic exoticism is not something a writer deploys to teach a reader about the errors in her conceptions about other cultures, much though it depends upon a construction of a figure in need of such instruction. Instead, it indicates a set of textual strategies that communicates at all because the author and the actual reader likely share assumptions about the way culture operates, and concur in their desire to exempt themselves from certain undesirable practices” (2007: 43).

libro en Francia⁷. A partir de 2013 —es decir, después de que, en 2005, el autor de raíces haitianas diera el gran salto a las editoriales francesas de prestigio—, se le editó también en Alemania. Desde entonces, tres de sus obras han sido publicadas en la pequeña editorial de Heidelberg Das Wunderhorn, en traducción de Beate Thill⁸. La última, en el año 2017, fue su novela debut, que apareció bajo el título de *Die Kunst, einen Schwarzen zu lieben ohne zu ermüden* [El arte de amar a un negro sin cansarse]. Este texto, con más de treinta años de antigüedad y al que le importan un comino las normas de la *political correctness*, fue vendido a los lectores de habla alemana como un aporte original a los actuales debates en torno a los estudios culturales: “[. . .] la objeción más sexy a la programática de una *Critical Whiteness* y el libro del momento por antonomasia”⁹.

Y por último quisiera referirme al ejemplo más actual imaginable en este contexto, el de Maryse Condé: en 2018, a raíz del escándalo en torno al comité del Premio Nobel de Literatura, se otorgó el Premio Nobel alternativo, convocado en su lugar por los libreros suecos, a esta autora tan fuertemente asociada a la confrontación con el colonialismo. Maryse Condé, autora de numerosas novelas, cuentos, piezas teatrales, libros infantiles y ensayos, nació en la isla de Guadalupe, vivió en París y en varios países de África, y más tarde dio clases en la Sorbona y en la Universidad de Columbia. En la actualidad, su vida alterna entre Nueva York y Guadalupe. Agradeció la distinción en un mensaje transmitido por videoconferencia. Le alegraba el reconocimiento, dijo, “but please allow me to share it with my family, my friends and above all the people of Guadeloupe, who will be thrilled and touched seeing me receive this prize”. Añadió. “We are such a small country, only mentioned when there are hurricanes or earthquakes and things like that. Now we are so happy to be recognised for something else” (*The Guardian*, 12/10/2018). Tanto en lo que atañe a los temas de sus novelas como en relación con su biografía, Maryse Condé encarna como quizá ninguna otra autora o autor la disolución de la idea vinculada al centro y

7 Me refiero aquí a Corine Elizabeth Tachtiris, quien, en su disertación *Branding World Literature: The Global Circulation of Authors in Translation* (2012: 32–103), analiza con todo detalle la recepción internacional de las obras de Laferrière.

8 Las dos, la editorial y la traductora, han hecho muchos méritos en Alemania en lo relativo, sobre todo, a la difusión de las literaturas del Caribe. Beate Thill ha traducido para Wunderhorn, entre otros, a Édouard Glissant, o algunas obras de Patrick Chamoiseau, como el ensayo crítico *Migranten*, de 2017.

9 Esta cita, tomada de la reseña publicada por Brigitte Werneburg en el periódico *tageszeitung*, es presentada en la página web de la editorial Das Wunderhorn en un lugar destacado de la larga lista dedicada al dossier de prensa. Véase <<https://www.wunderhorn.de/?buecher=die-kunst-einen-schwarzen-zu-lieben-ohne-zu-ermueden>>.

la periferia; al mismo tiempo, representa el indisoluble conflicto que surge de la circunstancia de que los centros de denominación sigan estando en Occidente, en ciudades como, en este caso, París y Estocolmo.

Conclusión

Vemos que, en lo que respecta a la práctica editorial y de canonización, especialmente en Francia, surge por un lado, muy lentamente, un nuevo movimiento: también los autores y las autoras del Caribe van ocupando, aunque a paso vacilante, su lugar en las instituciones decisivas de Francia u Occidente, y ello comienza con el otorgamiento del premio Goncourt a Chamoiseau en el año 1992. Por otra parte, vemos también cómo en la práctica de la concesión de premios y de la a ella asociada práctica de publicaciones, como es el caso de Gallimard y de otras editoriales con una gran actividad internacional, se sigue actuando según la lógica de centro-periferia que tiene una larga tradición y a la que no se va a renunciar con la inclusión creciente de bienes culturales provenientes del Caribe. Muchas veces esa dinámica puede entenderse como una dinámica de consumo en la que se da continuidad a las antiguas implicaciones coloniales. El exotismo postcolonial, como en el caso de Laferrière, aparece aquí como una estrategia de publicación que impulsa esa dinámica de consumo a través de la crítica a las implicaciones coloniales, mientras que, al mismo tiempo, esa postura crítica solo puede lograr ser escuchada gracias a su presencia en el mercado global del libro. No podemos, sin embargo, pasar por alto que son precisamente los autores y autoras que representan, desde el punto de vista de sus contenidos, una efectiva estética caribeña, una autonomía y singularidad cultural e idiomática del Caribe, los que no pocas veces contribuyen a la fijación de esas relaciones de dependencia dentro de las dinámicas de los procesos de traducción cultural en la práctica de la difusión y publicación de la literatura. De ello tenemos un buen ejemplo, como hemos visto, en Patrick Chamoiseau. Por otra parte, además, a la hora de introducir la literatura del Caribe en otros mercados del libro, se consideran distintas estrategias editoriales adaptadas a los contextos de recepción específicos de los distintos lectores; estrategias que no siempre dan buenos resultados, como el de la cubierta transmisora de exotismo colonial como esquema de comercialización en el caso de *Texaco*, la premiada novela de Chamoiseau.

Cabe esperar o examinar con más detalle el modo en que la influencia de las grandes casas editoriales tendrá efecto en la presencia de las literaturas del Caribe en el mercado global del libro. El autor mencionado al principio, André

Schiffrin, antiguo editor de Pantheon Books, comentó ampliamente, a raíz de su salida de la editorial, las controversias condicionadas por su labor en ese ramo. Controversias entre su posición y las posiciones en Random House —el Knopf Publishing Group, incluido Pantheon, pertenecía desde 1961 a Random House—, así como las dinámicas que surgieron a raíz de que el grupo fuera absorbido por Bertelsmann en 1998. Schiffrin critica que los representantes de la multinacional Bertelsmann no estuvieran ya interesados en representar a autores y autoras, sino más bien a colocar en el mercado determinados libros aislados, una práctica llevada adelante por editores y editoras que ya no tenían tiempo para leer y apenas conocían los contenidos. A la par de este proceso, según me parece, veremos concretarse un aumento de los diseños de portada exotizantes en los títulos de libros sobre el Caribe, una observación que habrá que verificar y especificar. En qué medida la homogenización criticada y lamentada por Schiffrin y la orientación al beneficio por parte de las casa editoriales condicionarán en el futuro la selección y canonización de las literaturas del Caribe, precisamente en el mundo de habla inglesa, es algo a lo que debemos estar atentos.

Bibliografía

- “Alternative Nobel literature prize goes to Maryse Condé”. En: *The Guardian*, 12/10/2018, <<https://www.theguardian.com/books/2018/oct/12/alternative-nobel-literature-prize-maryse-conde-new-academy-prize>> (última visita: 25/03/2020).
- “Literarisches Sextett”, Mesa redonda en el marco de las *Kölner Gespräche zur Weltliteratur 2018*. Participantes: Florian Borchmeyer (Schaubühne Berlín), Andreas Breitenstein (*Neue Zürcher Zeitung*), Jo Lendle (editorial Hanser), Sandra Richter (Archivo de la Literatura Alemana en Marbach), Andreas Rötzer (editorial Matthes & Seitz), Uljana Wolf (Autora); Moderación: Benjamin Loy. Videoconferencia online, <https://youtu.be/8_4Soj-PiH4> (última visita: 17/02/2020).
- “Literaturbetrieb global”, Mesa redonda en el marco de las *Kölner Gespräche zur Weltliteratur 2016*. Participantes: Heinrich von Berenberg, Anita Djafari (Litprom), Ijoma Mangold (*DIE ZEIT*), Thomas Sparr (Suhrkamp Verlag), Nicole Witt (Agencia literaria Witt Mertin); Moderación: Benjamin Loy. Videoconferencia online, <<https://www.youtube.com/watch?v=xD5z4PJJLCQ>> (última visita: 07/04/2020).
- Arnold, A. James (1998): “Créolité: Cultural Nation-Building or Cultural Dependence?”. En: D’haen, Theo (ed.): (*Un*)writing Empire. Atlanta: Rodopi, pp. 37–48. (Cross/Cultures: Readings in the Post/Colonial Literatures in English 30).
- Barbery, Muriel et al. (2007): “Pour une ‘littérature monde’ en français”. En: *Le Monde*, 15/03/2007 (actualizado el 03/02/2011), <https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html> (última visita: 28/01/2020).

- Before Columbus Foundation: <<http://www.beforecolumbusfoundation.com/about/>> (última visita: 25/03/2020).
- Britton, Celia (1996): "Eating their words: The consumption of French Caribbean literature". En: *Association for the Study of Caribbean and African Literature in French (ASCALF) Yearbook 1*, pp. 5–23.
- Brouillette, Sarah (2007): *Postcolonial Writers in the Global Literary Marketplace*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Dumontet, Danielle (2000): "Possibilités et limites des transferts culturels: le cas des romans *La Reine Soleil levée* de Gérard Étienne et *Texaco* de Patrick Chamoiseau". En: *TTR: Traduction, terminologie, rédaction 13/2* (Dossier "Les Antilles en traduction/The Caribbean in Translation", ed. by Anne Malena), pp. 149–178.
- Huggan, Graham (2001): *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*. Londres: Routledge.
- Micaux, Wandrille (1997): "Le lexique des 'marqueurs de parole' antillais Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant". En: *Études Créoles 20/2*, pp. 59–69.
- Müller, Gesine (2017a): "El debate sobre la literatura mundial y sus dimensiones editoriales: la región del Caribe a modo de ejemplo". En: *Revista chilena 96*, pp. 67–85.
- Müller, Gesine (2017b): "Karibische Literaturen zwischen 'Weltliteratur' und 'Literaturen der Welt'". En: *Lendemains XLII/168* (Dossier "Les Antilles et les littératures du monde", ed. de Ottmar Ette, Gesine Müller), pp. 73–84.
- Müller, Gesine/Neumann, Birgit (en prensa): "Weltliteraturen in den Amerikas. Die Karibik (englisch, französisch, spanisch)". En: Borsò, Vittoria (ed.): *Handbuch Weltliteratur*. Berlín: De Gruyter.
- Sapiro, Gisèle (2017): "The Role of Publishers in the Making of World Literature: The Case of Gallimard". En: *Letteratura e Letterature 11*, pp. 81–93.
- Sapiro, Gisèle (2016): "How Do Literary Works Cross Borders (or Not)? A Sociological Approach to World Literature". En: *Journal of World Literature 1*, pp. 81–96.
- Sapiro, Gisèle (2015): "La littérature française sur le marché mondial des traductions". En: McDonald, Christie/Rubin Suleiman, Susan (eds.): *French Global. Une nouvelle perspective sur l'histoire littéraire*. París: Classiques Garnier, pp. 447–483.
- Sapiro, Gisèle/Pacouret, Jérôme/Picaud, Myrtille (2015): "Transformations des champs de production culturelle à l'ère de la mondialisation". En: *Actes de la recherche en sciences sociales 206/207*, pp. 4–13.
- Schiffirin, André (2000): *The Business of Books: How International Conglomerates Took Over Publishing and Changed the Way We Read*. Londres/Nueva York: Verso.
- Seiler, Falk (2007): "Literarisches Schreiben auf den Antillen im Spannungsfeld zwischen Französisch und Kreolisch: Patrick Chamoiseau". En: Laferl, Christopher F./Pöll, Bernhard (eds.): *Amerika und die Norm: Literatursprache als Modell?* Tubinga: Niemeyer, pp. 207–224.
- Sheller, Mimi (2004): "Oraliteracy and Textual Opacity: Resisting Metropolitan Consumption of Caribbean Creole". En: *Academic Journal Language and Intercultural Communication 4/1–2*, pp. 100–108.
- Sheller, Mimi (2003): *Consuming the Caribbean: From Arawaks to Zombies*. Londres: Routledge.
- Steiner, Ann (2011): "World Literature and the Book". En: D'haen, Theo/Damrosch, David/Kadi, Djelal (eds.): *The Routledge Companion to World Literature*. Londres/Nueva York: Routledge, pp. 316–324.

- Tachtiris, Corine Elizabeth (2012): *Branding World Literature: The Global Circulation of Authors in Translation*. Dissertation. University of Michigan. <https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/93838/tachtco_2.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (última visita: 25/03/2020).
- Verlag Das Wunderhorn: <<https://www.wunderhorn.de/?buecher=die-kunst-einen-schwarzen-zu-lieben-ohne-zu-ermueden>> (última visita: 25/03/2020).
- Zhu, Gouhua/Tang, Yonghua (2018): “The End of the Nobel Era and the Reconstruction of the World Republic of Letters”. En: *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 20/7, <<https://doi.org/10.7771/1481-4374.3329>> (última visita: 25/03/2020).



Politics of Translation and Literary Archives

Sonja Arnold

Translation, Exile, and World Literature

The *Livraria do Globo* in Brazil

Urbi et Orbi (to the city and to the world) was the slogan of the Brazilian bookstore, later to become publishing house, the *Livraria do Globo*, founded in 1883 in Porto Alegre in southern Brazil¹. During the twentieth century the *Livraria do Globo*, later *Editora Globo*, turned into one of the most important publishing houses – alongside José Olympio² and *Editora Nacional* – in Brazil. It was mainly responsible for the translation of foreign literature, especially English, French, Italian, and German, into Brazilian Portuguese. It began as a bookstore but turned into a publishing company in 1928. The name says it all: *Globo*, meaning globe, aimed at the internationalisation and globalisation of literature and developed a detailed concept of world literature and publishing strategies related to translation from the 1930s onwards. These strategies served as an example for the Brazilian book market in the twentieth century and were in large part responsible for the rise of foreign literatures in translation in Brazil. My contribution focuses on the parameters that determined the publishing house's successful development. I will therefore briefly focus on the rise of the *Livraria do Globo*, and then consider the determining criteria which made its publishing strategies so efficient. Among the criteria to be discussed are intellectual networks, politics of translation, and the connection between world literature and exile, which I will discuss in further detail through the example of the exiled translator and critic Herbert Caro.

The Rise of the *Livraria do Globo*

The history of the *Livraria do Globo* is discussed in a few reference works that deal with the publisher's rise, history, and development (De Amorim 2000, Ramos 2016, Rochadel Torresini 1999). When it was still a bookstore, *Globo* already focused on foreign – in this case mainly European – literature. It was,

1 For a detailed study of the history of the publisher, see Ramos (2016).

2 The publisher's archive is located at the Fundação Casa de Rui Barbosa in Rio de Janeiro.

Sonja Arnold, Deutsches Literaturarchiv Marbach

for example, already possible to buy French literature, such as the works of Alexandre Dumas, Émile Zola, and Victor Hugo, in the nineteenth century (Ramos 2016: 58). However, these books were mere imports by French publishers in the language of origin. At that time, primarily French-Brazilian publishers of European literature in translation were virtually non-existent. These works were, therefore, only accessible to a small group of intellectuals who had mastered foreign languages. However, the existence of a small group of such intellectuals in Porto Alegre³ and their relationship to European publishers formed the very basis for a huge translation programme that came into being some decades later.

Although works of foreign literatures, and some of what was later called “world literature”, had already been present in the bookstore, and on the publishing house’s agenda, the rise of international literature in translation was still emerging. The movement was very much connected to two names, Érico Veríssimo and Henrique d’Ávila Bertaso, both of whom were responsible for Globo’s publishing division in the 1930s and 1940s, and for initiating a huge programme for the translation of world literature into Brazilian Portuguese. Since most readers were not able to read the works in their original language, Mansueto Bernardi suggested a few key translations that were the basis of a large-scale translation programme from the 1930s onwards, making Globo the largest publisher of translated literature in Brazil (Ramos 2016: 70). After the departure of Mansueto Bernardi, Érico Veríssimo and Henrique d’Ávila Bertaso came onto the scene. The two launched major publishing programmes that greatly advanced Globo’s work. Bertaso took a closer look at the few successful Brazilian publishers at that time, especially the publishing house José Olympio, and meticulously read *Publishers Weekly* to gain an overview of both publishing strategies and contemporary North American literature (Ramos 2016: 71). The translations owe their quality and selection to the Brazilian writer Érico Veríssimo, author of *O Tempo e o Vento* (*Time and the Wind*). He was not only responsible for the selection and supervision of translations and translators, but was also a translator himself, and both chose the covers and prepared for the sale of the books. This is how James Joyce, Virginia Woolf, and William Faulkner were made available to the Brazilian market.

One of the publishing house’s strategies was the creation of book series, which other publishing houses – like Suhrkamp, with its famous *Bibliothek Suhrkamp* or *edition suhrkamp* – took up in later years. This is how the *Coleção*

³ For a detailed panorama of the historical milieu, see Zalla (2015).

Tucano (affordable paperback books comparable to Penguin paperbacks in the US), the *Coleção Nobel* (contemporary works of world literature, among them works by many Nobel laureates), the *Biblioteca dos Seculos* (classic works of world literature that were no longer under copyright), and the *Coleção Amarela* (Yellow Collection for crime novels, among others), came into being⁴.

From the 1940s onwards, systematic propaganda and innovative ways of ordering the books, for example by telegram (Lopes Lourenço Hanes 2019: 108), helped meet the requirements of the mass market. Between 1929 and 1967, the *Revista do Globo*, the publishing house's magazine, played a major role in distributing the new publications and translations, under the direction of Mansueto Bernardi, and later Érico Veríssimo. It aimed at distributing both international and local literature and culture, as was stated in the preface of the first edition:

Revista do Globo, porque se propõe registrar e divulgar, com o auxílio da Livraria do Globo, tudo o que no Rio Grande houver e doravante ocorrer digno de registro e divulgação. E ainda Revista do Globo porque deseja constituir uma ponte de ligação mental e social entre o Rio Grande e o resto do mundo (cited from Ramos 2016: 157)⁵

It contained local and international news, contributions to economic, cultural, or political topics, short stories, poems, fashion, art and cinema, and was a platform for Brazilian artists, illustrators, and graphic artists⁶, as Paula Ramos has shown in her work, *A Modernidade Imprensa: Artistas Ilustradores da Livraria do Globo – Porto Alegre*. Contributions alternated between local content, taking into account the history of independence efforts of the southern Brazilian state of Rio Grande do Sul, and global matters. This *glocal* strategy was very much connected to local intellectuals with international vitae, as well as to the urbanization process of the city of Porto Alegre in the first half of the twentieth century. As famous Brazilian contemporary writers had already been published by the *José Olympio Press* in Rio de Janeiro, the focus on local writers from Brazil's southern region can also be regarded as a strategic decision.

⁴ For a detailed discussion of these different book series, see Ramos (2016).

⁵ “Revista do Globo, because we intend to henceforth catalogue and distribute, with the help of the Livraria do Globo, everything in the Rio Grande do Sul culture, that is worthy of being catalogued and distributed. And also Revista do Globo, because we want to create a mental and social link between the Rio Grande region and the rest of the world” (my translation).

⁶ The Museum of Military Brigade (Museu da Brigada Militar) has a huge collection of the different numbers of the *Revista do Globo* (see Ramos 2016).

Intellectual Networks

The publishing house's location, 268 Rua da Praia, was the coordinates of one of the most important meeting points in Brazilian cultural history in the first half of the twentieth century. Located in Porto Alegre's city centre and surrounded by cafés and restaurants, it served as a gathering place for intellectuals. One of the key figures was the aforementioned Brazilian author Érico Veríssimo, who worked as a journalist, translator, author and salesman at Globo. Many of the translations of foreign literature, for example the translation of works by Thomas Mann who he had met personally in Denver in 1941⁷, were suggested by Veríssimo. He was not, however, only interested in so-called *high literature*, but also opted for detective stories, light fiction, children's literature, and fairy tales⁸. In the 1930s, Johanna Spyri's *Heidi*, illustrated by João Fahrion, *Treasure Island* by R.L. Stevenson, *Alice's Adventures in Wonderland* by Lewis Carroll, and fairy tales by H.C. Anderson, illustrated by Nelson Boeira Faedrich, were published (Rochadel Torresini 1999: 85). In 1936–1937, Veríssimo wrote six books for children himself. The relationship between the illustrations of the books and the text played a major role, as Paula Ramos showed in her above-mentioned study on illustrators at Globo. The illustrations of João Fahrion, Nelson Boeira Faedrich, and Ernst Zeuner became famous. The building on the Rua da Praia served as a meeting point for writers, illustrators, translators, and artists. Among them were local intellectuals like Érico Veríssimo and poet Mario Quintana, as well as exiled intellectuals, such as Herbert Caro. Intellectual networks of authors, artists, and illustrators, combined with good finances, made it increasingly possible to concentrate on works of international literature being made accessible to the Brazilian public through translation. In the legendary *Sala dos Tradutores* (translators' salon) publishers, editors, translators, and other people involved in the publishing process met to discuss questions of translation, as well as matters of sales and distribution.

⁷ For a detailed discussion of this connection, see Soethe (2014).

⁸ There was also a series in which world literature was made accessible to children, for example, *Contos de Shakespeare*, translated by Mario Quintana with illustrations by João Fahrion, as well as fairy tales by the Brothers Grimm, *Alice in Wonderland*, *Heidi*, and *David Copperfield* (see Ramos 2016: 353–433).

Politics of Translation – *Sala dos tradutores*

Literature in translation was mainly published in two Globo collections: the *Coleção Amarela (Yellow Collection)*⁹, which was based on an idea by Henrique Bertaso. It was a collection of detective novels that included authors like Agatha Christie and Edgar Wallace. The other collection was the aforementioned *Coleção Nobel (Nobel Collection)*. The different steps in the process of translation can be described as follows:

- A) *The selection of the texts*: This was mainly based on the ideas of Bertaso and Veríssimo, who decided which texts were to be translated. However, they also relied both on their international intellectual networks, and on information by *Publishers Weekly*. This resulted in a slight preference towards British and North American literature (Lopes Lourenço Hanes 1999: 102).
- B) *The selection of the translators*: During the 1930s and 1940s, Globo worked with a number of excellent translators, such as Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Mario Quintana (who translated 15% of the works in the *Nobel Collection*), and Érico Veríssimo, most of whom were also writers (dos Santos 2017; Reimão 2016). In fact, there was a preference for translators who were also authors. This preference was, at the same time, a strategy that was supposed to guarantee a high quality for the translated texts. Sheila Maria dos Santos pointed out the following correlation: “The works which were considered most important, were also the most likely to be translated by someone who was both a translator and a writer” (dos Santos 2017: 108).
- C) *How to translate and how to treat the translators*: Up until 1947, the translators had a fixed salary, a whole library filled with dictionaries, and a platform for intellectual exchange in the *Sala dos Tradutores*, which provided a forum to discuss matters of translation at the Rua da Praia. After 1947, financial conditions no longer allowed for this special treatment (dos Santos 2017), and the status of the translator was downgraded, as is typical nowadays. However, the situation before 1947 represented a very special set of preconditions for literature in translation; one that was far removed from the marginalisation and disrespect of the translator as *traduttore-traditore*.
- D) *Place of publication and scope of the publication*: One major strategy was to publish the translated works in book series. For example, the *Coleção Nobel* focused exclusively on translated literature. The translated works were supposed to be world literature distinguished either by the Nobel

⁹ For a detailed discussion of the *Coleção Amarela*, see Bottmann/Karam (2017).

Prize or by other forms of success, such as high sales in their home country. The aim was to create a collection of international *high literature*. Most of these translations were published in the 1920s and 1930s a time period considered to be an *Época de ouro da tradução*, or the Golden Age of translation, specifically from 1931–1948, in Brazil (Chiarelto 2016). Between 1931 and 1950, 338 books were translated and published at Globo (Chiarelto 2016: 12).

World Literature and Exile

The intellectual surroundings, politics of translation, and contacts to European literature, culture, and art were also very much influenced by a number of exiled intellectuals in southern Brazil in the 1930s and 1940s. This was also reflected in the languages and cultural backgrounds of the selected texts. There was a clear preference for European and Anglo-American literature. The selected works were supposed to be the most important works of international *high literature*. The selection of certain world literature seemed to be a question of sales figures, too. This can be especially exemplified by taking a closer look at the selection criteria of the *Coleção Amarela* and the *Coleção Nobel*. In 1941, the *Coleção Amarela* changed its selection strategy as follows: “O método de seleção para a escolha dos livros que deverão aparecer na *Coleção Amarela* vai sofrer este ano uma reforma radical. Apenas romances policiais premiados nos Estados Unidos ou na Inglaterra serão editados” (Bottmann/Karam 2017: 178).¹⁰

Globo was criticised for this Eurocentric process of selection and was accused of neglecting Brazilian, and especially indigenous, literature (Rochadel Torresini 1999: 89). The focus on local literature from Rio Grande do Sul could, therefore, also be explained as an attempt to achieve a certain balance in the publishing house’s programme. As Vanessa Lopes Lourenço Hanes (2019: 105) shows in her detailed analysis of some of Globo’s translations, the target texts leave many words in the original language, English, and thereby characterise the works as “foreign”. At the same time, by using the southern Brazilian *tu* instead of *você*, the texts can be clearly attributed to a Gaúcho translator and publisher. Once again, the publishing house creates its image as global and local at the same time. By taking a closer look at one of the translators who

¹⁰ “The method of selection for choosing the books which are to appear in the Yellow Collection will undergo a radical reform this year: Only crime novels with an award in the United States or in Britain shall be published” (my translation).

brought the local and global together, I will discuss Globo's concept of world literature and its role in the process of translation in more detail.

The Case of Herbert Caro

The Jewish intellectual Herbert Caro worked as a lawyer, bookseller, table tennis player, translator, and journalist, and concurrently had extensive knowledge of music, art, and politics. He was born in Berlin in 1906¹¹. When he was forbidden to work as a lawyer by the Nazis, he first emigrated to France – as many Jewish intellectuals did at the time – and then to Porto Alegre in 1934. Subsequently, he worked at the Globo publishing company in Porto Alegre, where he soon became friends with Érico Veríssimo, with whom he discussed translation and publishing issues. After acquiring sufficient knowledge of the Portuguese language, he started translating the works of Thomas Mann, Hermann Hesse, Elias Canetti, and many others (among them, six Nobel Prize winners) into Brazilian Portuguese. In addition, he contributed articles and essays to the *Caderno de Sábado*, a supplement of the journal *Correio do Povo*, where he wrote about German literature and culture, as well as about contemporary problems of Brazilian society. However, his point of view was never unidirectional; he never merely translated or projected German culture onto Brazil. Instead, he was always looking for the link between both cultures, as can be seen from his article “*A mãe brasileira de Thomas Mann*,” translated “Thomas Mann's Brazilian Mother,” where he traced the Brazilian roots of Thomas Mann's mother, Julia da Silva-Bruhns. He discovered traces of these biographical roots in the fictional works of both Heinrich and Thomas Mann, specifically in the character of Lola in Heinrich Mann's *Zwischen den Rassen*, Gerda Arnoldsen in Thomas Mann's *Buddenbrooks*, and Tonio Kröger's mother Consuelo.

Thomas Mann's mother, née Júlia da Silva Bruhns, later Julia Mann, spent the first years of her childhood as the daughter of a German merchant and a Brazilian mother in the state of Rio de Janeiro¹². She traces these years in her autobiographical report *Aus Dodos Kindheit*, in which she talks about her memories of Brazilian flora and fauna, cultural peculiarities such as the Carnival and Brazilian musicality, as well as linguistic leftovers – her grandparents are called *grossmãe* and *grosspai* – that accompanied her throughout her life.

¹¹ The remarks on Herbert Caro have partially already been published in Arnold (2017). For detailed studies on Herbert Caro, see also Arnold (2018).

¹² On the Brazilian traces in the life and work of Thomas und Heinrich Mann see Kuschel/Mann/Soethe (2009); Neumann (2007); Paulino/Soethe (2009), and Soethe (2014).

These remnants are also reflected in the stories Julia Mann told her children (Mann 2017) and can be identified in the literary works of Thomas and Heinrich Mann¹³.

Herbert Caro translated Thomas Mann's works *Der Zauberberg*, *Die vertauschten Köpfe*, *Buddenbrooks*, *Der Tod in Venedig*, and *Tristan*, as well as Klaus Mann's *Mephisto*, and works by other authors. These translations of Thomas Mann's texts are still widespread in Brazil today, as the new editions by the publisher Companhia das Letras from 2015 to 2017 show. It is interesting to note that Caro not only translated from his mother tongue into a foreign language, which is quite atypical for literary translation, but above all, reflected on his view of the act of translation as a new literary creation. He underpinned this view with theoretical reflections on his translational work, *feuilletonist* contributions, and correspondence with the authors he translated. Caro addressed the challenges of translating the works of Thomas and Klaus Mann in an essay entitled "Traduzir é conviver," or "Translating Means Co-existing," the title of which is quoted from the Brazilian author Guimarães Rosa, and in which he predicts a form of a conviviality among the literatures of the world at the intersection between different languages and cultures, that Ottmar Ette would later postulate.

The analysis of the brief but all-the-more revealing exchange of letters between Thomas Mann and Herbert Caro, which are located at the Jewish Cultural Institute in Porto Alegre (the ICJMC), reveals a complex panorama of the literary market at that time. In addition to strategic considerations and historical framework conditions, translations and their marketing are crucial cornerstones of cultural exchange.

In 1942, Caro had already translated *Buddenbrooks*, and had even contacted Thomas Mann in order to ask him about a problem concerning the translation, namely how the question of dialects could be resolved. This method was not uncommon for Caro; he had already contacted Elias Canetti, and the two of them discussed major problems and decisions concerning the Portuguese translation in the letters they exchanged. In his letter to Mann, Caro labels Mann's novel as *Weltliteratur*, or world literature, using the concept as a quality criterion.

¹³ Few researchers have taken up the Brazilian traces in the work of Thomas and Heinrich Mann. One of the most important reference works is Kuschel/Mann/Soethe (2009). In addition, Thomas Mann's text "*Das Bild der Mutter*" (1930) and his intensive correspondence with the Austrian director Karl Lustig-Prean, exiled in São Paulo, and leader of the movement "*Das andere Deutschland-Brazil*" (Movimento dos Alemães Livres do Brasil), as well as Mann's Brazilian reading traces, including the manuscript of Marte Brill's Brazilian exile novel, *Schmelztigel*, have been intensively researched (see Paulino/Soethe 2009).

However, the very act of translation, and the blending of two cultural and linguistic horizons within this process, suggest a more modern concept of what world literature is. In his letter to Thomas Mann, Caro makes use of both conceptions of world literature. He first points out the universal characteristics of *Buddenbrooks*, “mit ihrem tiefen menschlichen Gehalt,” or with its deeply human content, but then mentions the reception of the content in a Brazilian context:

Gewiss ist in diesem jungen und vorerst traditionslosen Land vieles fremd, was in diesem ungewöhnlich deutschen und norddeutschen Buch enthalten ist. Mancher Leser wird in ihm etwas von dem Reiz exotischer Fremdheit finden, den auf den Europäer Schilderungen fremder Länder ausüben. Andere werden vielleicht darüber hinaus imstande sein, die psychologische Tiefe dieses herrlichen Romans zu erfüllen (Caro 2007 [1941]: 72)¹⁴

The mentioned exoticism turns into a reciprocal experience and is no longer limited to a colonial perspective. It rather serves as filter for perception for the other side as well. Mann’s novel is considered to be world literature not only because of its outstanding quality, but also because it is placed within the context of its international reception. It becomes world literature, not by its intrinsic qualities, but because of the *mode of reading* (Damrosch 2003). The German author confirms the different requirements needed for reception in his response to Caro. The two intellectuals discuss the best strategy to introduce Mann’s work to the Brazilian market:

Zwar ist hier in den Vereinigten Staaten die Wirkung des “Magic Mountain” eine viel stärkere als die von “Buddenbrooks”, aber ich bin mit Ihnen überzeugt, dass der bürgerliche Roman für ein südamerikanisches und literarisch vielleicht weniger gut vorbereitetes Publikum leichter zugänglich ist und besser zu meiner Einführung als Schriftsteller dienen kann (Mann 1990 [1942]: 111)¹⁵

Caro seems to be quite aware of the several sides of world literature, which include market strategies as well as editorial and economic decisions.

14 “Much of the content of this typically German or northern German book will be strange to this young country, which is devoid of tradition in the first place. Some readers will find the charm of exotic otherness in it, which descriptions of strange countries usually evoke in Europeans. Others will go beyond this and will be able to perceive the psychological profundity of this wonderful novel” (my translation).

15 “Although the effect of the Magic Mountain is much greater than that of *Buddenbrooks*, I am convinced that this bourgeois novel is much more accessible to a South American public that has little experience with literature and can therefore better serve as my introduction as a writer” (my translation).

Conclusion

The circulation of books, their production, marketing, reception, and translation can be used to identify important stages in the cultural history of exile. It is therefore interesting to focus on publishing houses and their archives. The case of Globo reveals the complex threads that came together in the development of a successful programme of literary translation. The burgeoning city of Porto Alegre, with its intellectuals and important visionaries with international vitae, allowed for an extensive programme of translated world literature. The publishing houses relied on their intellectual networks, publishing strategies, and local strategies against the backdrop of a growing mass market. The example of the exiled translator Herbert Caro illustrates the importance of intellectual networks, as well as the transcultural and translingual elements at play in the process of translation. Looking at publishing archives in particular, teaches us that the discussion about global literary and cultural mediation can only be conducted on a global and highly connective level. The history of the Globo publishing house, together with its editorial strategies and translations, would therefore be worth reconstructing in more detail in order to provide important insights into aspects of Brazilian literary history on a global level.

Works Cited

- Arnold, Sonja (2018): "Von deutsch-brasilianischer Literatur zur Transkultur. Weltliteratur, Exil und Globale Archive". In: *Germanistische Mitteilungen* 44, pp. 79–94.
- Arnold, Sonja (2017): "German Literature in Brazil. Writing and Translating between Two Worlds". In: *Cadernos de Tradução. Special Issue: Moving Bodies across Transland*, 37/1, pp. 188–207.
- Bottmann, Denise/Karam, Sérgio (2017): "A Coleção Amarela da Livraria do Globo (1931–1956)". In: *TradTerm* 30, pp. 159–188.
- Caro, Herbert (2007): "Letter to Thomas Mann, 14.10.1941. ICJMC, Porto Alegre." In: *Revista Contingentia* 2, <https://www.global-archives.de/fileadmin/redakteure/brasilien/user_upload/Documentos_do_Arquivo_Herbert_Caro.pdf> (last visit: 18/12/2019).
- Chiarello, Arivane Augusta (2016): "A literatura italiana e os entrelaçamentos culturais da Editora do Globo: as traduções em questão". In: *Mutatis Mutandis* 9/1, pp. 5–19.
- Damrosch, David (2003). *What Is World Literature?* Princeton: Princeton University Press.
- De Amorim, Sônia Maria (2000): *Em Busca de um Tempo Perdido. Edição de Literatura Traduzida da Editora Globo (1930–1950)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Kuschel, Karljosef /Mann, Frido/Soethe, Paulo (2009): *Mutterland – die Familie Mann und Brasilien*. Düsseldorf: Artemis & Winkler.
- Lopes Lourenço Hanes, Vanessa (2019): "The Colonial Reverberations of Livraria do Globo Translations in 1930s Brazil". In: *Cadernos de Tradução*, 39, 2, pp. 95–115.

- Mann, Thomas (1942): “Letter to Herbert Caro, 05. 05.1942.ICJMC Porto Alegre”. In: Wysling, Hans (eds.): *Thomas Mann Selbstkommentare: “Buddenbrooks”. Informationen und Materialien zur Literatur*. Frankfurt: M.: Fischer 1990, pp. 111.
- Mann, Viktor (2017): *Wir waren fünf. Bildnis der Familie Mann*. 5th edition. Konstanz: Südverlag.
- Neumann, Gerson Roberto (2007): “Conhecendo Herbert Caro”. In: *Revista Contingentia* 2, pp. 23–28.
- Paulino, Sibeles /Soethe, Paulo (2009): “Thomas Mann e a cena intelectual no Brasil. Encontros e desencontros”. In: *Pandaemonium Germanicum* 14/2, pp. 28–53.
- Ramos, Paula (2016): *A Modernidade Impressa. Artistas Ilustradores da Livraria do Globo – Porto Alegre*. Porto Alegre: UFRGS Editora.
- Reimão, Sandra (2016): “Semblanze de Editorial Globo (1928–)”. In: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: Portal Editores e Editoriales Iberoamericanos (siglos IXI – XXI)*, pp. 1–3.
- Rochadel Torresini, Elisabeth (1999): *Editora Globo. Uma aventura editorial nos anos 30 e 40*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Dos Santos, Sheila Maria (2017): “Os Escritores e a Tradução na Editora Globo entre as Décadas de 1930 e 1960”. In: *Belas Infâmias* 6/2, pp. 105–115.
- Soethe, Paulo (2014): “Eine Begegnung in Denver: Thomas Mann, Érico Veríssimo – und Herbert Caro als Überbringer”. In: Müller, Gesine (Ed.): *Verlag Macht Weltliteratur. Lateinamerikanisch-deutsche Kulturtransfers zwischen internationalem Literaturbetrieb und Übersetzungspolitik*. Frankfurt: Tranvia, pp. 133–145.
- Zalla, Jocelito (2015): “O Rio Grande da Globo: temporalidades regionalistas e edição de livros (1924–1960)”. In: *História Unisinos* 19/3, pp. 313–324.

Susanne Zepp

Brazilian Editions of Hebrew Poetry (1962–1969)

A Case Study from the Margins of Global Publishing and World Literatures

In 1969, an anthology with translations of modern Hebrew poetry and prose into Portuguese was published on behalf of São Paulo's *B'nai B'rith*¹. This book has been out of print and has only been available from antiquarian booksellers for a long time. The edition is quite modest; the circulation was small, so it is not surprising that – with the backdrop of the complex history of publishing and editorial culture in Latin America's largest nation – it has been overlooked so far. One reason for this may be that the publication of this anthology with the title *Literatura hebraica moderna* was not commissioned by a major press, but by the *B'nai B'rith*. This Jewish aid organization, founded in 1843 in the United States, was modeled after the Masonic lodges (Reinke 2011: 365). The Hebrew name *B'nai B'rith* means “children of the covenant”. The aim of the organization is to strengthen Jewish culture in the world through education, learning, and social welfare; to promote Judaism as a community; and to campaign against anti-Semitism. In 1932, the *B'nai B'rith* was established in Brazil, but was shortly thereafter banned during the *Estado Novo* (1937–1945). After World War II, *B'nai B'rith* resumed its activities in Brazil. In 1969, it was accredited as a non-profit organization, in the same year that the anthology containing translations of modern Hebrew literature was published.

Remembering this modest book is also worthwhile because the translations of the poems were done by none other than the Brazilian poet Cecília Meireles, who died in 1964, five years before the publication of the 1969 anthology. Her translations had already been published in 1962 in a volume entitled *Poesia da Israel*, printed by the publishing house *Civilização Brasileira*. Its director, Ênio Silveira, shaped in the 1950s and 60s the program of this publishing house that was founded in 1929 in Rio de Janeiro. He was also the author of the introductory essay to the 1962 edition of *Poesia da Israel*. *Civilização Brasileira* was not

1 It is thanks to the writer and university professor Luis S. Krausz that I had the opportunity to examine the original edition. This paper is also an expression of my gratitude to him.

Susanne Zepp, Freie Universität Berlin

only one of the most important publishing houses for modern Brazilian literature in the 1960s, but it also released translations of works by European, American, Japanese, and Latin American authors. The history of this publishing house is also part of the history of resistance against the Brazilian military dictatorship. Ênio Silveira was a member of the Brazilian Communist Party and initiated the book series *Retratos do Brasil*, which also comprised volumes on the history of the Brazilian Communist Party. After the military coup of 1964, *Civilização Brasileira* was targeted by the regime, their books confiscated (Hallewell 2005: 483). It would certainly be worthwhile to trace the transfer of rights from Cecília Meireles' translation in *Civilização Brasileira* to the *B'nai B'rith* in the respective publishers' archives. However, even without having been able to do so, a closer look makes evident that the 1969 edition as well emerged in the broader context of intellectual resistance to the nationalist ideology of the military dictatorship. The preface to the 1969 *B'nai B'rith* edition of the 1962 volume by *Civilização Brasileira* was no longer the original preamble by Ênio Silveira, but was written by another eminent writer of the 20th century, Leah Goldberg. Goldberg, born in Königsberg in 1911, played, as Natasha Gordinsky has demonstrated,

a crucial role in the development of modern Hebrew culture. Along with nine books of poems, Goldberg wrote two novels, three plays, six books of research and nonfiction and twenty books for children. She was also a prolific translator, editor and theater critic. Among her translations, we find sonnets of Petrarca, novels of Dostoevsky and Tolstoy and lyrics by various European poets Gordinsky 2005: (Gordinsky 2005: 239).

In 1952, Goldberg established the Department of Comparative Literature at the Hebrew University of Jerusalem. She held a chair in the department until her death in 1970. In her introduction to the Brazilian 1969 *B'nai B'rith* anthology *Literatura hebraica moderna*, Leah Goldberg provided her readers with a very distinctive introduction to Hebrew poetry:

O leitor descobrirá aí, também, a nostalgia de sua infância, a voz do outonal eles [os escritores] ouviram, quando meninos, na Rússia, na Polônia, na Alemanha, eao mesmo tempo os ecos de linguagem bíblica imaginada, bem como as influências da poesia europeia contemporânea, assimiladas da maneira mais natural e integradas no que o homem judeu tinha de mais específico nele² (Goldberg 1969: no pag.).

² All quotations of the preface are taken from the 1969 edition of the *B'nai B'rith*; Leah Goldberg's introduction does not have pagination. The translations into English are mine. "The reader will also discover here the nostalgia of their childhood, the voice of autumn they [the writers] heard, as children, in Russia, Poland, Germany, and at the same time the echoes of a biblical language full of images, as well as the influences of contemporary European poetry, assimilated in the most natural way and integrated into a particular Jewish experience".

Leah Goldberg explicitly strived to convey the diversity of modern Hebrew literature to Brazilian readers. It is striking how strongly Goldberg emphasized the diversity of the linguistic and cultural histories that form Hebrew literature.

This is not self-evident. The history of Hebrew literature, like so many other literary histories, exhibits different narratives, which at times even seem to contradict each other. Two examples from contemporary literary historical contexts can help demonstrate that Goldberg's introduction adopted a position that, even today, does not necessarily represent a consensus. One example is taken from the 2002 entry "Modern Hebrew Literature" that Glenda Abramson authored for *The Oxford Handbook of Jewish Studies*.

Today, there are over 3 million Hebrew-speakers in Israel alone. A flourishing literature is being written there in Hebrew, composed of fiction, poetry, and drama. The growth of the Hebrew language has contributed to the viability, and therefore to the adoption, of new literary genres. Modern Hebrew literature has established a clear national identity, responsive at last to its own territorial conditions, expressed in a literary language which is finally also a vernacular (Abramson 2002: 516).

One could summarize Abramson's argument that Hebrew literature has found its homeland in the World Republic of Literature.

In her book *Diasporic Modernisms*, Allison Schachter has developed a different approach to Hebrew (and Yiddish) literatures. Schachter demonstrated how a "focus on literary representations of exile and return to a national homeland occludes linguistically-based communities located across Europe and North America, where interactions between traditional and secular Jewish cultures, as well as between Jewish and non-Jewish avant-garde writers, led to Hebrew and Yiddish literary innovations"³ (Sharpe 2013: 190).

Such diverse perspectives are found in all literary histories. The fact that writers explicitly participate in these debates is just as omnipresent. The study of the history of Hebrew literature in the 1960s also featured interventions that assessed the role of diverse cultures in the formation of Hebrew literature as contributing considerably less than Leah Goldberg asserted.

In the 1960s, Goldberg was renowned, well beyond the Israeli context, as one of the most distinguished writers and scholars of Russian and of Comparative literature. Her reputation alone can explain the decision to choose her foreword for the 1969 edition. However, a close reading of this preface, which was translated into Portuguese by an unknown translator, opens up the possibility of a further layer of significance. In Goldberg's concise account of the history of Hebrew poetry, a

³ This is a quote from Emily Robins Sharpe's review of Schachter's book that was published in the *Journal of Modern Literature*.

history that stretches from the poetry of the Iberian Peninsula in the Middle Ages to the present day, appears the following paragraph:

[. . .] em seus poemas escutamos igualmente o eco de uma poesia universal. Adivinhamos esta influência na forma pela qual eles revestem o poema, na sua maneira de se exprimir, no seu emprego da linguagem prosaica, na sua tendência ao versolibrismo e aos ritmos sin-copados. Porque os poetas do nosso tempo, onde quer que vivam, permanecem sempre homens do século vinte, ao mesmo tempo que continuadores da sua tradição nacional⁴ (Goldberg 1969: no pag.).

Several aspects of this paragraph are remarkable. For one, Goldberg draws our attention to the fact that Hebrew poets have always been connected with the poetry of the world, including those who are writing poetry in Israel today, “em seus poemas escutamos igualmente o eco de uma poesia universal”. That influence, she continues, can be traced in all aspects of the poems; in their form, in their metrics, in their rhyme. The conclusion of this paragraph underlines that every poet is completely and utterly part of their present, even if they are situated, themselves, in a national tradition.

For the considerations that the overarching interest of this volume takes into account, this paragraph by Leah Goldberg offers valuable insights. While one reflection focuses on temporality, yet another points to the issue of center and periphery. Pointing to the profound contemporary presence of each author radically challenges teleological perceptions of a “national tradition”. The contemporary existence of the authors, who are characterized here as individuals deeply connected with the twentieth century, combines their historical experiences with their perceptions of the present. Their writing is thus not merely a linear “continuation” of a particular “national tradition”, but instead produces a plural, heterogeneous, and highly diverse temporality through the contemporary experience of each of the respective authors. This temporality is not national, but universal.

In addition, the preface reminds of Lital Levy and Allisson Schachter’s assessment that scholarship on world literature has largely focused on the languages of the metropolitan center:

While numerous scholars have noted the importance of opening up comparative literary scholarship (particularly in North America) to the “lesser- studied” languages (often invoking

4 “[. . .] in their poems, we can hear equally the echo of a universal poetry. We perceive this influence in the way they dress the poem, in their way of expressing themselves, in their use of prosaic language, in their tendency to free verse and to syncopated rhythms. For the poets of our time, wherever they may live, always remain human beings of the twentieth century, while continuing their national tradition”.

the 1993 “Bernheimer Report” [Bernheimer et al.]), few of them have heeded their own call. Gayatri Spivak’s 2003 *Death of a Discipline* made a now famous plea for a new, “planetary” comparative literature that would bring the rigor and linguistic expertise of area studies to humanistic literary studies. Over a decade later, despite the prevalence of the terms global, planetary, and world in comparative literary studies, both comparative literature and world literature remain predominantly confined to the metropolitan languages and their global spread (Levy/Schachter 2015: 92).

Hebrew literature has never been peripheral for Leah Goldberg; she always strove for it becoming universal, precisely because of the historical experiences that have entered into it and changed the way its tradition was continued. The 1969 anthology’s example thus offers multiple points of departure for further discussion on the state of scholarship on World Literature, and on the question of what role the publishing sector plays in this field of study. Only one aspect of this discussion can be mentioned here. The publication of the anthology *Literatura hebraica moderna* by the *B’nai B’rith* in 1969, its preface written by Leah Goldberg and the translations by Cecília Meireles, represent a diverse approach to Hebrew literature. At the same time, the anthology is also a document that marks a particular tradition of Brazilian literary culture. This applies, of course, to the translations done by Cecília Meireles, but also holds true when we apply Leah Goldberg’s remarks from her preface to the context in which this volume is published.

In his brilliant study on the Brazilian Military Regime, Marcos Napolitano has demonstrated that, in particular, the years between 1969 and 1974 were characterized by brutal oppression and control.

The hardening of the regime after Institutional Act No. 5 produced shockwaves throughout the repressive apparatus that presided over the political system and civil society. Congress was closed at the end of 1968, and censorship of the press and artistic works (songs and films, above all) became more rigorously enforced. [. . .] As of that point, the military regime formalized the extralegal repression of political crimes. Financed by the business community, the regime’s strategy involved kidnapping militants, interrogating them under systematic torture, and executing them in extrajudicial fashion. This undertaking became known as Operation Bandeirante (OBAN), which brought together police and military personnel in the fight against left-wing guerrillas and the grassroots opposition as a whole. Notwithstanding the regime’s illegal and semi-clandestine actions, political prisoners continued to be tried in military courts under the National Security Law (Napolitano 2018: no pag.).

These years of lead were also characterized by a centralized publishing policy, which demanded that publishing houses committed to the national agenda of the military dictatorship. The self-legitimation of the coup was staged as national protection against the “international threat of communism”, and national ideology

was the umbrella under which various social groups that supported the military dictatorship were able to identify themselves.

In this political climate, the press, publishing houses, and television played a central role. They helped build legitimacy for the authoritarian regime through the repetition of its “national agenda”. Érico Oliveira de Araújo Lima has analyzed articles in favor of the Brazilian military regime from 1964 to 1985 in newspapers and television programs and was able to show how they conveyed this ideology. The repressive action of the military who ruled at the time were said to contain the “invasion of the communist ideology” in the country, and to curb what they considered an attempt to “control the minds” of Brazilians (Oliveira de Araújo Lima 2009⁵).

Against this backdrop, the *B'nai B'rith* anthology resembles a message in a bottle. A minor publishing enterprise, a supposedly peripheral language, a foreword by a Jerusalem professor in which there was definitely mention of national tradition – all of this explains why the volume *Literatura hebraica moderna* could be published in 1969 in São Paulo despite the censorship. Only upon closer examination does it become evident what the anthology was actually able to convey to Brazil's public sphere in 1969: a theory of literary tradition that extended far beyond the national sphere, deeply rooted in the universal shares of world culture that also provided reflections on the way Brazilian culture was perceived. This is what the translations by Cecília Meireles stand for.

Cecília Meireles was not proficient in Hebrew, but was able to use translations from other languages. This was also pointed out by the writer Haroldo de Campos in an essay published on 14 April 1996 in the Sunday edition of the Brazilian daily *Folha de S. Paulo*. This essay is also relevant to this particular context because it reflects on the cultural position of Hebrew literature in Brazilian culture.

No referente à poesia moderna temos, por um lado, a boa coletânea de Cecília Meireles (“Poesia de Israel”, Ed. Civilização Brasileira, 1962), há muito esgotada e pedindo uma urgente reedição. Desconhecendo o “ivrit”, Cecília valeu-se de versões intermediárias para o francês e para o inglês, mas soube compensar com sua intuição poética e com sua competência artesanal a falta de trato com o original⁶ (Haroldo de Campos 1996, no pag.).

5 “A noção de ideologia é fundamental para que se trate das formas de se construir legitimidade em um regime autoritário através da imprensa. As matérias favoráveis ao regime militar brasileiro de 1964 a 1985 veiculadas nas páginas dos jornais e nos programas de televisão traziam a ideologia dos donos do poder. Para os militares que governavam à época, as ações repressivas deveriam conter a invasão da ideologia comunista no país e o que consideravam uma tentativa de “controle das mentes” dos brasileiros.”

6 “As far as modern poetry is concerned, we have, on the one hand, the excellent collection of Cecília Meireles (*Poesia de Israel*, Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1962), which has

In 1963, Cecília Meireles received the *Premio Jabuti*, Brazil's most important literary prize, for her translations in *Poesia de Israel*. She was an extremely productive translator. She has also translated *Pelléas et Mélisande* by Maeterlinck, *Bodas de Sangre*, among other texts, by García Lorca, Ibsen's *Peer Gynt*, *Antigone* by Anouilh, various sections of the oeuvre of Rabindranath Tagore, Pushkin's *Don Juan*, Rilke's *Song of Love and Death*, and in 1948, *Orlando* by Virginia Woolf. She also translated from Mandarin. As early as 1937, she published her translation of *Les mythes hitlériens* by François Perroux. Meireles is thus an author whose life and work must be understood against the backdrop of her interest in constant dialogue and as a constant conversation with world culture, which distinguishes her views from any form of nationalism.

In 1958, Cecília Meireles traveled to Israel. She held several lectures there. Two revised versions of these lectures have been published. In 1958, the paper *A Bíblia na poesia brasileira* appeared, and in 1959, *Eternidade de Israel* was published as a brochure by the *Centro Cultural Brasil-Israel* in Rio de Janeiro. In the multifaceted literary and cultural constellation in which Cecília Meireles' intellectual biography is located, Hebrew literature was pivotal. Cecília Meireles' writing, in dialogue with world culture, has earned her both recognition and critique. In a study on the "eternal aspect" of poetry, the famous literary historian Otto Maria Carpeaux remarked,

A sra. Cecília Meireles é poeta inconfundivelmente brasileiro. Mas parece-me muito difícil enquadrar sua arte na evolução histórica da poesia brasileira. Sua arte não é parnasiana nem pertence ao ciclo da revolução modernista nem se enquadra em qualquer conceito possível de pós-modernismo. É poesia que ocupa lugar certo dentro da poesia brasileira sem ter participado da evolução dela. Eis o grão de verdade naquele erro ("já ouvi a afirmação de que a poesia da sra. Cecília Meireles não seria bastante 'brasileira'"), que definiu de maneira negativa a mais alta qualidade da poesia da sra. Cecília Meireles [...] (Carpeaux 1960: 205).

long since been out of print and demands an urgent re-edition. Not being familiar with "ivrit", Cecília made use of intermediate versions in French and English, but she was able to compensate with her poetic intuition and craftsmanship for lack of dealing with the original."

7 QUIT "Mrs. Cecilia Meireles is unmistakably a Brazilian poet. However, it seems to me very difficult to situate her art in the historical evolution of Brazilian poetry. Her work is neither Parnassian nor does it belong to the Modernist revolution or to any possible concept of post-modernism. It is poetry that occupies a certain place within Brazilian poetry without having participated in its evolution. This was the grain of truth in the error ("I have heard the statement that Mrs. Cecilia Meireles' poetry would not be quite 'Brazilian'"), which defined in a negative way the highest quality of Mrs. Cecilia Meireles' poetry [. . .]. I owe the reference to Carpeaux's assessment of Meireles' poetry to an essay by Camillo Cavalcanti on the early writings of Cecília Meireles. See Cavalcanti (2004: 50).

The 1969 edition of the anthology *Literatura hebraica moderna* by the *B'nai B'rith* united two authors whose writings share a “nostalgia for world culture”⁸ (Gordinsky 2017: 33), through utilizing both Leah Goldberg’s foreword and Cecília Meireles’ translations. When these two authors referred to national tradition, it meant that this tradition had emerged in constant dialogue with other languages and literatures. To them, nationalism was an abhorrent concept. From our perspective, a good half century after the release, the convergence of these two authors in the 1969 *B'nai B'rith* edition seems like *Kairos*. An investigation into the estate of the two authors might possibly reveal that these thinkers could have met during Cecília Meireles’ visit to Israel in 1958. The *National Library of Israel*, unlike many other libraries in the world, holds both Cecília Meireles’ translations and two brochures that resulted from the author’s lectures in the country in its holdings.

Today, the fact that a single volume from a minor publishing house was able to bring a vision diametrically opposed to the discourse of the military dictatorship into the Brazilian public sphere in 1969 might seem like a grain of sand in the past. However, if we were to connect the story of this particular anthology with the overarching question that concerns this volume, namely the interrelation of material factors and players within the global circulation of texts, the grain of sand might well become a pearl. The first layer relates to the question of publishers. As central institutional actors, publishers certainly shape the book market. Nevertheless, beyond the dynamics of this market, exist small and independent editorial houses, such as the *Edições B'nai B'rith*, whose publications are not dependent on global and local economic trends and developments. The *B'nai B'rith* considers itself a service organization, and its publications are, in fact, a component of its community service. Due to their independence, publishers of this kind are not able to enter into mass production, but with individual releases in small editions, they can still be present in the public sphere, even in times when the freedom of the public sphere is in danger. Precisely because these publishing houses are positioned beyond the

⁸ Natasha Gordinsky has given a thorough analysis of the relationship between Goldberg’s longing for world culture, her historical experiences and her literary procedures. It becomes evident how striking – for all the convergences – the differences are between Goldberg’s and Cecília Meireles’ nostalgia. These differences are due to the different historical experiences of the authors. “Once again reaching the border between the liturgical and the modernist, Goldberg looks back for the last time to the past she ‘never loved’. She also looks back to it in order to summarize her nostalgic wartime poetics. Goldberg’s lyrical form of longing for the ‘loss that has no remedy’, which moulded modernist reflective nostalgia with Jewish literary tradition, enabled her to develop her own mode of seeing and thus to remember fragments of her Eastern European past destroyed by the war and the Holocaust”.

market, they can generate alternative, peripheral public spheres where ideas that the totalitarian system seeks to suppress can be articulated. In our case, the edition preserves the memory of both the activities of the *B'nai B'rith* and the translations of the anti-nationalist author Cecília Meireles.

Furthermore, this case study is an example of the circulation of world literatures, not only between Israel and Brazil, but, as Leah Goldberg has reminded us in her preface, also between the experiences of authors from Eastern Europe, Germany, and from all the cultures that have entered into Hebrew literature. The 1996 quotation from Haroldo de Campos is proof that the translations by Cecília Meireles have been read and remembered – also during the leaden years of the military dictatorship, due to the *B'nai B'rith* edition.

A second layer of analysis points to the significance of translation. Leah Goldberg concluded her introduction to the 1969 edition with the following remarks:

Esta poesia não é senão uma das vozes do coro universal de poetas. E desta vez, nós pretendemos fazer ouvir esta voz em língua portuguesa; pode ser que se perceba o eco. Porque uma tradução – e especialmente uma tradução de poesia – é como uma declaração de amor por telefone. O leitor brasileiro, lendo estes poemas, não verá claramente nosso semblante, mas poderá, a pesar de tudo, captar aquele tremor particular na voz daquele que fala e a partir disso entenderá o conteúdo de suas palavras⁹ (Goldberg 1969: no pag.).

Going beyond theoretical musings on the untranslatability of poetry, Goldberg draws attention to the fundamental profile of translations – it is only through them that we come into contact with other languages and cultures. A declaration of love on the telephone is still a statement of love. Both authors present in the anthology were themselves avid translators. It is not at all surprising that their literary convictions and their practice as translators are intimately related to their vision of world literature. Lawrence Venuti's statement that, "World literature cannot be conceptualized apart from translation" (Venuti 2012: 180–193) is also relevant in this context. Venuti's chapter in the *Routledge Companion to World Literature* containing this insight is of strong interest for the context discussed here. For the fact that translation is "fundamentally a localizing practice" (Venuti 2012: 181) not only distinguishes the example discussed here, but reinforces what

⁹ "This poetry is only one of the voices in the universal choir of poets. And this time, we want to make this voice heard in the Portuguese language; it may be that one can hear the echo. Because a translation – and especially a translation of poetry – is like a declaration of love by telephone. The Brazilian public, reading these poems, will not clearly see our semblance, but will be able, in spite of everything, to capture that particular tremble in the voice of the one who speaks and from that they will understand the content of their words".

Leah Goldberg also has stated quite explicitly at the end of her preface. Without translation, Portuguese readers who did not master Hebrew would not have been able to read these poems. Although translation might not be able to transfer all the dimensions of the original, it is, as a transformation, a way of providing these readers with a comprehensible version of this poetry. It is thus a matter of situating the poems within the Portuguese linguistic sphere.

The final layer of meaning that the present case study conveys relates to the overarching thesis of this volume. For good reason, the editors reminded us that Latin America is distinct, “from the more heterogeneous cultural spaces of, for instance, Eastern Europe, Asia, and Africa. Latin America provides an exemplary object of research due to its linguistic, historical, and cultural similitude and consistency”¹⁰. In her article “Brazil and ‘Latin America’”, Leslie Bethell has traced the conceptual history of the term “Latin America”. Bethell highlights the contrasts between the answers to this question with the history of ideas. In 19th century in Brazil, the issue of whether the country was part of Latin America or not was a manifestation of one’s political beliefs.

Insofar as Brazilian writers and intellectuals thought about the world beyond Brazil, it was not to Spanish America they looked – they certainly did not see themselves as part of “América Latina” – but to Europe [. . .]. For republicans, Brazil was “um país isolado”, unfortunately separated from the Spanish American republics not only by geography, history, language and culture, but above all, from their point of view, by its imperial/monarchical form of government. [. . .] Republicans felt that Brazil should become less politically and culturally isolated from Spanish America, but also from the United States (Bethell 2010: 461).

Bethell examines this question while tracing the history of the 19th and 20th century and concludes that the fact that Brazil was treated as part of “Latin America” by the United States was an effect of the Cold War. Since the end of the Cold War, Bethell demonstrates, Brazil has begun to pursue a policy of engagement with its neighbors.

As intricate as this question may appear already from the perspective of international relations and the history of ideas, its cultural history is all the more multifaceted. As far as the perception of Hebrew culture is concerned (the subject of our case study), Haroldo de Campos argues that in Brazil exists a very remarkable bond with the Hebrew language.

No Brasil, temos um curioso elo com a língua hebraica: d. Pedro 2º, imperador ilustrado, que dominava as letras clássicas, o grego e o latim, era também cultor da bíblica língua

10 This was one of the working hypotheses of the symposium, where I was invited to present a first version of this paper. See also the introduction of this volume.

semítica. Um manuscrito de seu punho, que pertenceu ao poeta romântico santista João Cardoso de Meneses e Souza, Barão de Paranapiacaba (1827–1915), e foi doado, a seu pedido, pelo conde de Afonso Celso, em 1912, ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, consiste -prepare-se na singularidade- numa “versão do hebraico para o latim de alguns capítulos do ‘Livro de Ruth’, da Sagrada Escritura” (cf. A. Mauricéia, Filho, “Ramiz Galvão”, ensaio biográfico e crítico, MEC-INL, 1972). Quanto a traduções literárias, prefiro à mais celebrada, do padre Souza Caldas (“Salmos” de Davi, 1820–1821), tardo-arcádica e raramente feliz, a do “Livro de Jó”, de Elói Ottoni (ver minha reedição, prologada e anotada, em 1993, Giordano/Edições Loyola). Ambos os tradutores -refira-se- não conheciam o hebraico e partiram da “Vulgata” de São Jerônimo. A versão de Ottoni, em decassílabos de modelo camoniano, aos quais não falta um toque bocageano, influenciou, ao que é lícito supor, por sua dicção, a vertente “metafísico-existencial” das “Harpas Selvagens” (1857) de Sousândrade, já que, antes de 1852 (data da publicação no Rio de Janeiro, pela Tipografia Brasiliense de F. Manoel Ferreira, da tradução do mineiro Ottoni), o poeta maranhense se havia transferido para a capital do Império, preparando-se para viajar à Europa¹¹ (Haroldo de Campos 1996: no pag.).

Haroldo de Campos’ presentation of Brazil’s relationship with the Hebrew language lists numerous authors who did not have a command of Hebrew but were still fascinated with these literatures. The fact that Haroldo de Campos also refers to his own translations from Hebrew at the end of his essay does not diminish the ironic style of his essay. However, by referring to Brazil’s imperial history and its consequences in the 20th century, the essay implicitly invokes its differences with the cultural history of other countries. This is not because the differences between all the countries sharing the same continent could be explained in an essentialist manner; quite the contrary. This is not of interest to this article, nor to me. With reference to the point made above, there exists a

¹¹ “We have in Brazil a very interesting bond with the Hebrew language: D. Pedro Segundo, a learned emperor who mastered the classical languages, Greek and Latin, was also a scholar of the language of the bible. There exists a manuscript in his own handwriting, which belonged to the pious romantic poet João Cardoso de Meneses e Souza, Baron of Paranapiacaba (1827–1915), and was donated, at his request, by the Count of Afonso Celso, in 1912, to the Brazilian Historical and Geographical Institute. The manuscript consists –prepare yourself for the uniqueness – of a “translation from Hebrew to Latin of some chapters of the ‘Book of Ruth’, of Sacred Scripture” [. . .]. As for literary translations, I prefer the most celebrated one, by Father Souza Caldas (“Psalms” of David, 1820–1821), a late phenomenon of Arcadia and rarely accomplished; that of the “Book of Job”, by Elói Ottoni (see my re-edition, with prologue and annotation, in 1993, Giordano/Edições Loyola). Both translators did not know Hebrew and departed from the “Vulgata” of St. Jerome. Ottoni’s version (in decasyllables modeled after Camões, which do not lack a touch of Bocage) influenced via his diction the “metaphysical-existential” dimension of Sousândrade’s “Harpas Selvagens” (1857). Since before 1852 (date of publication in Rio de Janeiro, by Tipografia Brasiliense de F. Manoel Ferreira, from the Ottoni translation of Minas Gerais), the poet from Maranhão had transferred to the capital of the Empire, preparing to travel to Europe.” My translation.

number of very individual stories of publications from minor publishing houses across the continent that are worth sharing. In 1963, for example, an Edmond Fleg translation by Rosa Daien de Hendler was published in Buenos Aires by the *Instituto Judío-Argentino de Cultura e Información*, whose history as a publication is just as closely tied to the history of Argentina as the *B'nai B'rith* edition is with Brazil. José Padua Gómez translated an essay by Hayim Nahman Bialik that was published in Mexico at *Ediciones Metrópolis* in 1950. This is closely intertwined with the history of Mexico as a country of refuge during World War II. These examples underline the necessity to historicize the differences and similarities when discussing Latin America. Only then will it be possible to adequately understand and analyze literary circulation processes.

There is one last matter to consider. Global history has been facing similar challenges as the scholarship on world literature. In historiographical contexts, it has proven effective – for methodological safeguarding – to draw on the history of communities that have always been transnational. Jewish history is characterized by constant movement, both in the spatial sense of migration and in the everyday communicative movement between cultures – between Jewish culture and the respective hegemonic, Christian and/or Muslim cultures. Jewish history has always been transnational and ubiquitous. In the reflection of Jewish history, it is possible to mirror the developments of general history, to trace them with extreme detail and care, and thus render them more comprehensible. The histories of the small Latin American publishing houses mentioned here that have specialized in Jewish history and culture do not represent an insulated, secluded development. Rather, precisely because of their interconnections, which go far beyond one particular history, they offer insights of universal relevance both for this volume and in the broader context of global publishing and world literatures.

Works cited

- Abramson, Glenda (2002): “Modern Hebrew Literature”. In: Goodman, Martin/Sorkin, David (eds.): *The Oxford Handbook of Jewish Studies*. Oxford: Oxford University Press, pp. 515–540.
- Bethell, Leslie (2010): “Brazil and ‘Latin America’”. In: *Journal of Latin American Studies*, 42, 3, pp. 457–485.
- Cavalcanti, Camillo (2004): “Gênesis de Cecília Meireles: hologramas do panteísmo”. In: *Revista de Letras* 44/2, pp. 47–67.
- Carpeaux, Otto Maria (1960): “Poesia intemporal”. In: *Livros na mesa: estudos de crítica*. Rio de Janeiro: Liv. São José, pp. 203–208.

- Haroldo de Campos, Haroldo (1996): “A harpa davídica: a poesia de Israel”. In: *Folha de S. Paulo*, 14 de abril de 1996, no pagination.
- Gordinsky, Natasha (2005): “Homeland I will name the language of poetry in a foreign country – Modes of Challenging the Home/Exile Binary in Leah Goldberg’s Poetry”. In: *Leipziger Beiträge zur jüdischen Geschichte und Kultur* 3, pp. 239–254.
- Gordinsky, Natasha (2017): “Memory of a vague longing: reflective nostalgia in Lea Goldberg’s wartime poetry”. In: *Journal of Modern Jewish Studies* 16/1, pp. 17–33.
- Hallewell, Laurence (2005): *O Livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.
- Levy, Lital/Schachter, Allison (2015): “Jewish Literature/World Literature: Between the Local and the Transnational”. In: *PMLA* 130, pp.92–109.
- Napolitano, Marcos (2018): “The Brazilian Military Regime, 1964–1985”. In: *Oxford Research Encyclopedia of Latin American History*, <<http://oxforde.com/latinamericanhistory/view/10.1093/acrefore/9780199366439.001.0001/acrefore-9780199366439-e-413>> (last visit: 14/04/2020).
- Oliveira de Araújo Lima, Erico (2009): “Ideologia e ditadura militar: a imagem do regime construída na imprensa brasileira durante o regime militar no país (1964–1985)”. In: *VII Congresso Nacional de História da Mídia*, <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/7o-encontro-2009-1/Ideologia%20e%20ditadura%20militar.pdf>> (last visit: 14/04/2020).
- Reinke, Andreas (2011): “B’nai B’rith”. In: Diner, Dan (eds.): *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur*. Stuttgart: Metzler, pp. 365–369.
- Schachter, Allison (2012): *Diasporic Modernisms: Hebrew and Yiddish Literature in the Twentieth Century*. New York: Oxford University Press.
- Sharpe, Emily Robins (2013): “New Jewish Geographies: Allison Schachter’s Diasporic Modernisms”. In: *Journal of Modern Literature* 37/1, pp. 190–193.
- Venuti, Lawrence (2012): “World literature and translation studies”. In: D’Haen, Theo/Damrosch, David/Kadir, Djelal (eds.): *The Routledge Companion to World Literature*. London: Routledge, pp. 180–193.

Roland Béhar

¿“Gongoresk”? Borges, su primera recepción alemana y la tentación de su lectura manierista

Mucho ya se ha escrito sobre la difusión mundial¹ de la obra de Jorge Luis Borges que, pese a haberse iniciado ya en los años 1920 con la elogiosa reseña de sus *Inquisiciones* por V. Larbaud², arrancó realmente con la publicación de sus textos en la revista *Sur* y, a partir de allí, con la proyección internacional de su obra, especialmente en Francia³. La primera recepción de la obra de Jorge Luis Borges en la Alemania de los años 1950–1960, que depende fuertemente de la francesa que la precede, representa un buen caso de análisis de las interacciones entre los distintos actores del proceso editorial cuyos papeles respectivos se estudian en los trabajos aquí reunidos. Ya están documentados en muchos de sus aspectos los detalles de esta “recepción” —palabra que conviene usar con toda cautela—: ahí están los trabajos de Siebenmann, Broyles-González, Aizenberg y, más recientes, los de Gerling y Pérez Blázquez⁴. Un lugar destacado entre ellos merecería Gutiérrez Girardot, pionero por haber sido a la vez actor e historiador de este proceso, y que propuso una retrospectiva de su visión de la recepción alemana de Borges en 1976 —se le evocará más adelante—⁵. Este estu-

1 Sobre la problemática de la literatura mundial y de la mundialización de la literatura, en la que le incumbe a Borges un lugar nada desdeñable —como actor así como síntoma—, se puede remitir a los planteamientos de Marcelo Topuzian, que discuten de modo productivo las posturas de Moretti y Casanova (Topuzian 2014).

2 Véase Larbaud (1925, 1976 y 2011).

3 Véase en especial Molloy (1972: 194–247), así como Louis (2007) y Klengel (2013).

4 Siebenmann (1966, 1992, 1996); Broyles-González (1981); Aizenberg (1990); Gerling (2015); Pérez Blázquez (2018).

5 Ya le dedicaba todo un ensayo en 1959: Gutiérrez Girardot (1959), y luego publicó reseñas críticas: Gutiérrez Girardot (1962). Para su retrospectiva, véase Gutiérrez Girardot (1976), que retoma Gutiérrez Girardot (1964). En 1964, además, escribió un epílogo para la traducción de unos cuentos de Borges en la prestigiosa serie “Insel-Bücherei” (Borges 1964).

Note: Agradezco a Annick Louis y Gustavo Guerrero su atenta lectura y su ayuda para la descripción de las traducciones de R. Caillois.

Roland Béhar, ENS-PSL

dio se limitará, por tanto, a un breve recuento de las primeras etapas de la historia de los textos de Borges en Alemania —RFA, que no RDA, según se verá—, para centrarse luego en los discursos que se desarrollaron al mismo tiempo acerca de este proceso. Se mostrará cómo se dio una evolución paralela y una —relativa, por supuesto— rivalidad entre ámbitos editoriales y ámbitos universitarios, para mostrar cómo la imagen de Borges se halló suspendida entre los polos opuestos de la latinoamericanidad y de la universalidad.

En 1951, la editorial Gallimard publicó *Ficciones*, en la colección *La Croix du Sud*, fundada y dirigida por Roger Caillois⁶. Algunos de los textos de este primer libro de Borges en lengua francesa, traducido por Néstor Ibarra y Paul Verdevoye, ya habían sido publicados en revistas, en *Lettres françaises*⁷ y en *Confluences*⁸. Dos años después, en 1953, Gallimard publicó *Labyrinthes*, pero, curiosamente, no en la misma colección *La Croix du Sud*⁹. En este libro, Roger Caillois tradujo una selección de cuentos de *El Aleph* (cuya primera edición como libro se remontaba a 1949): “L’immortel”, “Histoire du guerrier et de la captive”, “L’écriture du dieu” y “La quête d’Averroës”. Como lo muestra Annick Louis, *Labyrinthes* “se volvió el libro esencial al conocimiento de Borges, proponiendo al laberinto como un prisma interpretativo a través del cual será percibida y comprendida su obra”¹⁰. Esto se debe entre otras cosas a que Caillois escribió un prefacio para *Labyrinthes* que volvería a publicar en 1967, ampliándolo, a guisa de prefacio de la versión francesa completa de *El Aleph*. Después de *Fictions*, que respetó la forma inicialmente establecida por Borges a su colección de relatos, el Borges de Caillois fue un Borges modificado y transformado, no en los mismos textos, pero sí en la significación de conjunto que les otorga

6 Borges (1951).

7 Sobre la política editorial de esta revista, véase Louis (2020b).

8 Borges (1944, 1946). Es de notar, además, que Borges ya había sido traducido en 1939, con la publicación en la revista *Mesures* de la traducción por Néstor Ibarra de *El acercamiento a Almotásim* (publicado por Borges en la *Historia de la eternidad*, de 1936), bajo el título “L’Approche du caché”. Sobre Ibarra traductor, véase Batalla (2010). Otro caso de temprana difusión, pero que nos interesa menos aquí en relación con la recepción alemana, es la italiana, que se centra en la poesía vanguardista del joven Borges, traducida entre 1927 y 1937 (Gavagnin 2018).

9 Borges (1953a).

10 Louis (2020a) —agradezco a la autora la lectura de su estimulante ensayo antes de su publicación—. Sobre Caillois y Borges en general, véase Louis (2002, 2007 y 2013).

su reorganización —apropiación que no carece de sal, si se recuerda la polémica entre Borges y Caillois de inicios de los años 1940, en torno a la definición de la novela policial—.

Este Borges resulta ser bastante “barroco” o mejor, según se verá, “manierista.” Basta echarle un ojo a la portada, para la cual —el detalle tiene su interés— la editorial Gallimard utiliza, si no por indicación de Caillois, cuando menos con su beneplácito¹¹, una imagen de un laberinto muy precisa (Figure 1).

¿Cómo llegó a materializarse esta idea de cubierta? La imagen, no cabe duda, le venía al dedillo al proyecto de libro tal como Caillois lo diseñó: es una foto del famoso techo de la llamada Sala del Laberinto del palacio ducal de Mantua, con el *motto* “Forse che sì, forse che no”¹². Ahora bien, este mismo *motto* de Vincenzo Gonzaga, duque de Mantua, ya había fascinado a Gabriele D’Annunzio, quien lo utilizó para el título de *Forse che sì, forse che no* (1910). En esta novela ambientada, con abundantes descripciones, en la Mantua renacentista, D’Annunzio había celebrado el arte de la aviación y, con ello, el vuelo icárico, respondiendo así al incipiente futurismo de Marino. Significativamente, la cubierta de la novela reproducía, bajo forma de grabado, el dibujo del laberinto del techo del palacio (Figure 2), y el encabezado del primer capítulo retomaba luego el mismo motivo (Figure 3):

¿Tenía conocimiento Caillois de la novela de D’Annunzio, cuya traducción francesa fue publicada por Calmann-Levy el mismo año de su publicación original,

11 Una consulta de los archivos de la casa editorial, a través de la amable ayuda de Éric Legendre, no ha podido arrojar nueva luz sobre este detalle de la historia de la publicación del libro.

12 En su estudio exclusivamente dedicado a las cubiertas de las ediciones castellanas y traducidas de *Ficciones* y de *El Aleph*, Brigitte Adriaensen y Lies Wijnterp no toman en cuenta este origen de la imagen: “La cubierta muestra por primera vez la figura de un laberinto en un libro de Borges, un motivo que se utilizará con mucha frecuencia después. El laberinto está en gris y blanco, con letras rojas. De nuevo, el ilustrador no está indicado ni es conocido por Gallimard” (Adriaensen/Wijnterp 2013: 14). Esto resulta sorprendente, cuando ya en la época de su publicación la alusión de la portada no había pasado desapercibida. Un reseñista entusiasmado escribió en 1954: “Car, qu’est-ce que le cosmopolitisme, sinon une forme du détachement? Borges est en effet l’un des derniers ‘détachés’ de ce monde, avec Jünger, par exemple. Forse che sì, forse che no, telle pourrait être sa devise” (Anón. 1954: 163). Y, después de comparar —para destacar mejor su singularidad— a Borges con otros “détachés,” como Romain Rolland, Pierre Drieu La Rochelle y André Gide, concluye: “Borges avance sur le fil tendu de l’ambiguïté : non, il n’est pas un ‘écrivain éternel,’ un tenant de l’art pour l’art, etc.: il vient après cela. Borges est-il l’écrivain de demain? Non, de jamais. Qu’importe qu’on le découvre dans cinq siècles . . .” (Anón. 1954: 164).

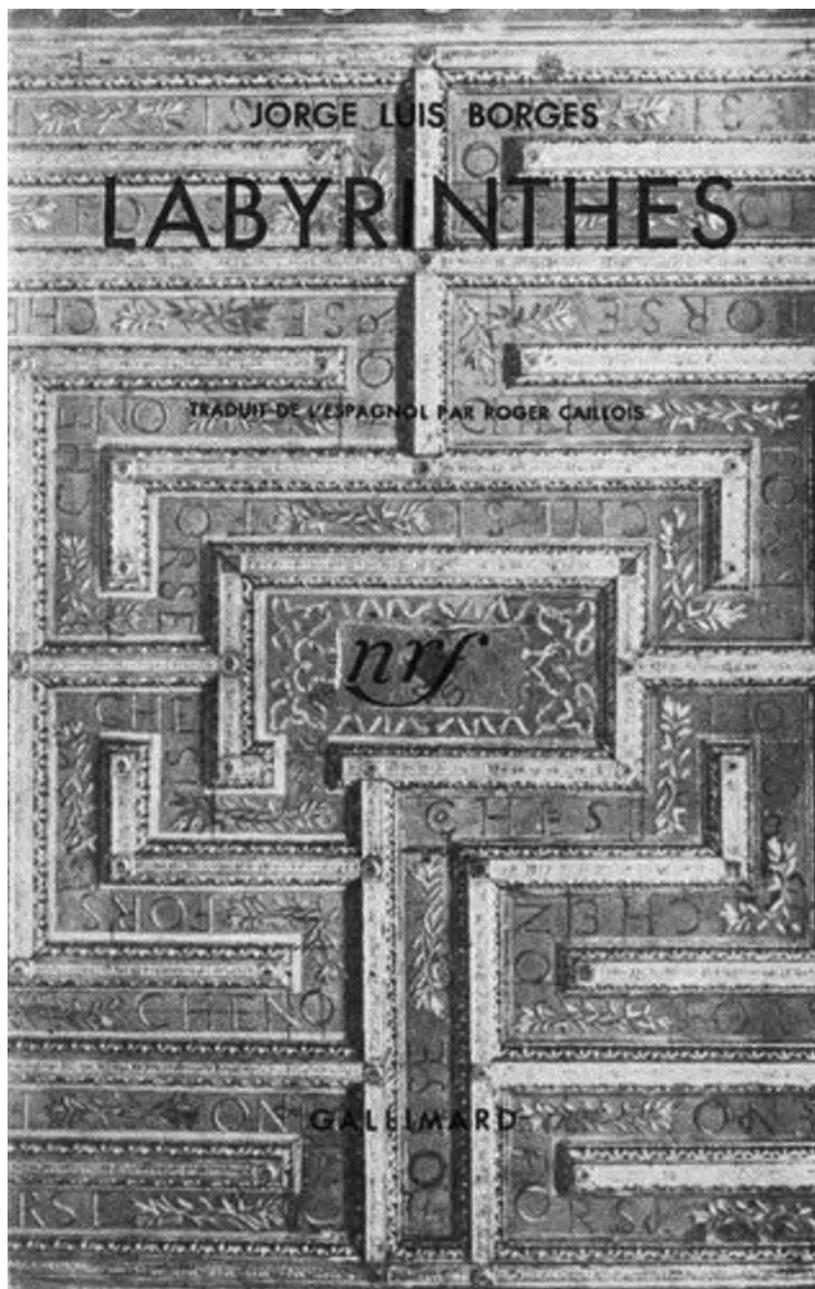


Figure 1: Portada de Jorge Luis Borges, *Labyrinthes*. París: Gallimard, 1953.



Figure 2: Portada de Gabriele D'Annunzio, *Forse che sì, forse che no*. Milán: Fratelli Treves, 1910.

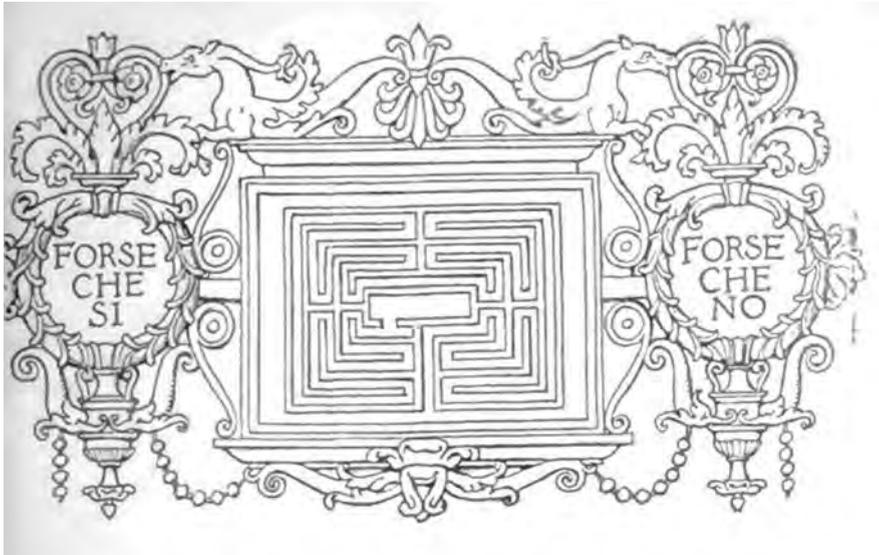


Figure 3: Gabriele D'Annunzio, *Forse che sì, forse che no*. Encabezado del capítulo I, p. 1.

el día del solsticio de 1910, y que suscitó inmediatamente muchos admiradores¹³? Resulta difícil determinarlo, pero igual de arduo sería negar su alta probabilidad, considerando el prestigio del que gozaba aún D'Annunzio en los años 1920 y 1930¹⁴. Otra vía por la que Caillois podría haber tenido conocimiento del laberinto mantuano —dando por descontada su ingente cultura personal— sería su amigo el historiador del arte André Chastel, grandísimo experto del Renacimiento italiano,

13 La novela fue alabada por Robert de Montesquiou, quien le dedicó una conferencia, y por Marcel Proust, quien la calificó, en su correspondencia con el mismo Montesquiou, como “merveilleux roman” (Proust 1970–1993: vol. X, 222–223, y vol. XVI, 150). Otro lector, algo más crítico, fue Israel Zangwill, quien evocó a su vez, en sus *Italian fantasies* (1910), la Mantua celebrada por D'Annunzio, recordando, para denunciarlo, que el italiano había usado la imagen del techo del palacio para su cubierta (se cita por la traducción francesa del libro, que Caillois bien pudo leer): “Et, se répétant en alternances régulières avec le labyrinthe, la devise que d'Annunzio a empruntée pour un de ses romans: ‘*Forse che sì, forse che no . . .*’ qu'il a reproduite en titre sur la couverture” (Zangwill 1924: 8). El título de la traducción francesa (“Avec une pierre dans le jardin de d'Annunzio . . .”) es menos explícito que el título original (“*Lachrymæ rerum at Mantua: With a Denunciation of d'Annunzio*”, en Zangwill 1910).

14 Véase por caso a Gaston Bachelard (1884–1962), amigo a quien Caillois conocía desde los años 1930: recurre a D'Annunzio en *El agua y los sueños*, de 1941 (Bachelard 2011), cuando da un ejemplo sacado de *Forse che sì, forse che no*. Sobre Bachelard lector de D'Annunzio, véase Tuzet (1984).

con quien había trabado una estrecha amistad desde los primeros tiempos de sus estudios universitarios. ¿Quiso Caillois aludir de alguna manera al libro de D’Annunzio? Difícil pregunta, pero que apunta en todo caso a una perspectiva interpretativa en continuidad con los gustos modernistas de D’Annunzio.

Lo que sí se sabe es cómo Caillois interpretó el laberinto según Borges. La contraportada de *Labyrinthes* justificó su elección:

La rigueur du contenu, une logique implacable et déconcertante ne le cèdent en rien à la perfection de la forme et à la richesse de l’invention. Un conte de Borges est une mécanique de précision où la moindre pièce joue son rôle.

Y Caillois, a renglón seguido, describe la tarea que le correspondió como traductor, mostrando similitudes entre Borges y los escritores españoles del Siglo de Oro:

La tâche du traducteur n’était pas moins complexe et nouvelle. Ainsi tel récit est écrit dans un style qui imite l’espagnol baroque du XVII^e siècle, en particulier la langue de Quevedo. En outre, il est donné comme une traduction de l’anglais. Enfin, il est nécessaire qu’il présente d’assez nombreux latinismes de vocabulaire et de syntaxe. La traduction joue ainsi simultanément sur quatre langues : latin, anglais (en principe), espagnol et français. Elle doit rendre des tours très particuliers à la prose de l’auteur. D’où, parfois, des préciosités d’expression, toujours calculées, mais qui peuvent néanmoins surprendre le lecteur pressé. C’est d’ailleurs en partie le goût de résoudre ces rares difficultés qui a déterminé Roger Caillois à tenter l’entreprise.

Todo libro pertenece a sus lectores: el lector/traductor Caillois quiso en cierta medida apropiarse el libro de Borges, imponiéndole su impronta y haciendo alarde de virtuosismo literario, para lo cual resaltó el “barroquismo” de los textos de Borges —por decirlo con el término del propio Borges—. Este iba a ser el punto de partida de una oleada de lecturas que podrían llamarse barroquizantes, en Francia y más allá, que se apoyarían en este y en otros elementos, como se mostrará para el caso alemán. El mérito de Caillois en esta caracterización del autor argentino es, sin embargo, muy relativo, porque esta asociación de Borges con la imagen del laberinto es algo que ya se vislumbra en uno de los primeros textos dedicados a Borges por Pierre Drieu la Rochelle —quien escribiera, en 1933, la frase célebre “Borges vaut le voyage”—: “Villes du monde. Solitude de Buenos-Ayres” (1934)¹⁵. Y cabe adelantar que la motivación estética que propone Caillois para la lectura de

¹⁵ Véase Pierre Drieu la Rochelle (1934: 6): “Dès mon arrivée, j’ai rencontré un poète argentin qui a tout de suite voulu me donner sa ville dans tout son excès, dans toute sa grandeur, dans tout son caractère. Georges-Louis Borges m’a fait prendre le métro. Nous avons mis le nez dehors à une station quelconque, vers minuit, et, sous une lune énorme et diluée, nous avons commencé d’errer dans cet immense labyrinthe rectiligne. Nous marchions comme sur une carte, sur une épure, sans repères humains. Nous étions en plein dans l’abstraction. Des ave-

Borges a inicios de los años 1950 no se puede, sin embargo, desligar del todo de una percepción política del texto de Borges, sobre la que se volverá más adelante.

Pero no es sino en 1961 —año en que Borges se ve galardonado, junto con Samuel Beckett, con la primera edición del “Prix International de Littérature”—, cuando el éxito del argentino se hace realmente visible al nivel europeo. *Labyrinthes*, traducido ya al alemán en 1959, se reedita en 1962, y ese mismo año se vierte al inglés. El éxito de esta lectura ligeramente desviada de Borges por Caillois, centrada en la fascinación por el laberinto, se manifestaría de muchas maneras más, como la construcción del mayor laberinto del mundo por el editor de la legendaria revista de arte *FMR*, Franco Maria Ricci. Lo haría construir cerca de Parma y debe su idea original —dice— a su amigo Borges, con quien fundaría en 1974 una colección de literatura fantástica.

*

¿Qué se observa, ahora, girando la mirada hacia Alemania, donde Borges llegó poco después? La recepción de Borges parece haberse iniciado en 1956, con la publicación de *La Forma de la espada* traducido por Albert Theile (*Die Spur des Schwertes*), en una antología de cuentos latinoamericanos cuyo título hace competencia a la colección de Caillois: *Unter dem Kreuz des Südens. Erzählungen aus Süd- und Mittelamerika*¹⁶.

Pero un papel especial parece haber sido, por sus múltiples resonancias, el de Gustav René Hocke¹⁷, quien mencionó a Borges en su gran libro de 1957 sobre el manierismo de 1957: *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*. El libro tuvo numerosas reediciones alemanas y tendría también, rápidamente, una traducción al castellano, en 1961. Hocke escribe acerca de Borges:

De Jorge Luis Borges aparecieron (en traducción francesa) *Laberintos*, narraciones que se desarrollan técnicamente de manera altamente laberíntica. En ellos se dice: “Yo soñaba hasta el agotamiento con un limpio, pequeño laberinto en cuyo centro estaba un ánfora, que mis manos casi tocaban, que mis ojos contemplaban, pero los senderos eran tan complicados como confusos, que se me hizo claro: moriría sin haber llegado jamás allí.” El

nues et des avenues, des rues et des rues. Ici, il n’y a pas de banlieue. Les quartiers excentriques, c’est déjà une banlieue perdue et noyée dans son propre désert. Tout cela semblait taillé à même le vide, car de chaque côté de ces voies trop larges et tellement longues, la lune écrasait des maisons imperceptibles.”

16 En realidad, Albert Theile ya tradujo a Borges en Chile —así como a Mistral o Neruda—, en una revista que fundara allí en 1942 para oponerse al nazismo, los *Deutsche Blätter – für ein europäisches Deutschland, gegen ein deutsches Europa*. Sobre este asunto, véase Gerling (2007).

17 La importancia de Hocke para la recepción de Borges ya fue señalada por Gutiérrez Girardot (1964) (donde casi parafrasea el segundo texto de Hocke, de 1959, citado a continuación) y, luego, por Broyles-González (1981).

‘héroe’ se encuentra ante un laberinto: “Yo no sé de cuántas piezas consta; mi desventura y mi angustia se aumentan sin cesar”. En la patria de Góngora, que murió en estado de perturbación mental, el motivo del laberinto tenía que seguir siendo alucinatorio¹⁸.

Habría mucho que decir sobre esta visión de un Borges compatriota de Góngora, que hace del argentino un heredero mucho más directo del manierismo andaluz, en una suerte de continuidad ideal.

Lo interesante es ver cómo Hocke traduce directamente del francés dos pasajes de *El inmortal*, que pudo consultar tanto en la edición de *Labyrinthes* de 1953 como en la edición separada del texto salida en la *Nouvelle Revue Française*, en septiembre del mismo año¹⁹. La traducción que Hocke da no es la que Karl-August Horst va a publicar poco después, en 1959²⁰, y resulta curioso observar, además, cómo el traductor español de Hocke va a dar en 1961 otra versión del pasaje de Borges, notablemente alterado en comparación con la versión original²¹, pero que a su vez será citada unas cuantas veces por autores hispanohablantes deseosos de adornar sus

18 Traducción nuestra: “Von Jorge Luis Borgés [sic] erschienen (in französischer Übersetzung) ‘Labyrinthes’, Erzählungen, die sich technisch höchst labyrinthisch entwickeln. Darin heißt es: ‘Unerträglich träumte ich von einem sauberen, kleinen Labyrinth, in dessen Mittelpunkt eine Amphora stand, die meine Hände fast berührten, die meine Augen sahen, aber die Umwege waren so kompliziert, so verwirrend, dass mir klar wurde: eher würde ich sterben als je dorthin gelangen’. Der ‘Held’ steht vor einem Labyrinth: ‘Ich weiß nicht, um wie viel Zimmer es sich handelt; mein Unglück und meine Angst vervielfältigen sie dauernd.’ In der Heimat des in geistiger Verstörtheit endenden Góngora musste das Labyrinth-Motiv so ‘halluzinatorisch’ bleiben” (Hocke 1957: 103).

19 Borges (1953: 425). Resulta interesante recordar que uno de los principales actores de la recepción de Borges en Alemania, el colombiano Rafael Gutiérrez Girardot —sobre quien se volverá ensiguada—, citará años más tarde el pasaje de Hocke en un ensayo sobre Borges en Alemania, para resaltar que no logra identificar los pasajes aludidos por Hocke: “De Jorge Luis Borges aparecieron (en traducción francesa) *Laberintos*, narraciones que se desarrollan técnicamente de manera altamente laberíntica. En ellos se dice (siguen dos citas no identificables de Borges, porque son traducidas de la traducción francesa al alemán y Hocke no da la página). El ‘héroe’ se encuentra ante un laberinto (sigue otra cita sobre el terror y la desdicha del héroe que se multiplican constantemente). En la patria de Góngora, que murió en estado de perturbación mental, el motivo del laberinto tenía que seguir siendo alucinatorio” (Gutiérrez Girardot 1998: 150).

20 Borges (1959): “Mich folterte unerträglich der Traum von einem eng zusammengezogenen gleißenden Labyrinth; in seiner Mitte war ein Krug; beinahe faßte ich ihn mit Händen, ich hatte ihn vor Augen, doch so verschlungen und vertrackt waren die Windungen, daß ich wußte, eher würde ich sterben, als an ihr herankommen”.

21 Compárese esta versión española (por Rey Anciros) de la versión alemana (por Hocke) de la versión francesa (por Caillois): “Yo soñaba hasta el agotamiento con un limpio, pequeño laberinto en cuyo centro estaba un ánfora, que mis manos casi tocaban, que mis ojos contemplaban, pero los senderos eran tan complicados como confusos, que se me hizo claro: moriría sin haber llegado jamás allí” (Hocke 1961: 196), con el texto del mismo Borges: “Insoportable-

textos con citas de Borges —de segunda mano, sin haberlo leído siempre—. Infinita movilidad de un texto que flota entre sus distintas versiones de un idioma a otro.

En 1959, Gustav René Hocke vuelve a mencionar a Borges, en la segunda parte de su libro, *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*:

Los cuentos del español [sic] Jorge Luis Borges (nacido 1899) llevan el título significativo *Aleph*, denominación hebrea de la letra A. Estas obras de prosa en todo punto *alejandrinas* son *gongorescas*, conscientemente elaboradas, desde el punto de vista estilístico, a partir de modelos del siglo XVII. Escribir laberintos supone, parece, crear relaciones inextricables, y abducir al lector a regiones “mágicas”. Un laberinto simbólico se convierte, en los textos de Borges, en un “laberinto invisible del tiempo”. Se piensa “en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarca el pasado y el porvenir y que [implica] de algún modo a los astros”²².

La palabra *gongoresco*, de claro origen italiano, conlleva connotaciones negativas en castellano²³, pero no en inglés, mientras que en alemán (*gongoresk*) apenas se usa. Conviene, por lo tanto, no entenderla en un sentido despreciativo —y menos cuando Hocke tiene precisamente como objetivo el desarrollo de una historia general del manierismo, del que el gongorismo no es sino la manifestación andaluza más genuina—. Resulta llamativa la insistencia de Hocke en designar a Borges como español cuando su descripción del laberinto borgeano se basa en una traducción que Herbert Kluger había publicado de *El jardín de senderos que se bifurcan* en 1958, en la revista *Merkur* —una de las revistas alemanas de referencia de la posguerra—: en la breve nota que acompaña su traducción, Kluger indicaba con absoluta claridad la argentinidad de Borges, al

mente soñé con un exiguo y nítido laberinto: en el centro había un cántaro; mis manos casi lo tocaban, mis ojos lo veían, pero tan intrincadas y perplejas eran las curvas que yo sabía que iba a morir antes de alcanzarlo” (Borges 1949: 11).

22 Traducción nuestra: “Die Erzählungen des Spaniers [sic] Jorge Luis Borges (geb. 1899) haben den bezeichnenden Titel ‘Aleph’, hebräische Bezeichnung für den Buchstaben ‘A’. Diese in jedem Sinne alexandrinischen Prosastücke sind gongoresk, bewußt nach Vorbildern des 17. Jahrhunderts stilisiert. Labyrinth schreiben heißt anscheinend unentwirrbare Beziehungen herstellen, den Leser in ‘magische’ Welten entführen. Ein symbolisches Labyrinth wird – bei BORGES – zu einem ‘unsichtbaren Labyrinth der Zeit’. Gedacht wird an ein ‘Labyrinth der Labyrinth, an ein gekrümmtes, sich stetig ausdehnendes Labyrinth, das die Vergangenheit und Zukunft umschließt und die Sternenwelt in sich einbezieht’” (Hocke 1959: 22–23).

23 Véase por ejemplo la siguiente condena: “Entre nosotros, aunque por otro estilo, el culteranismo y el idioma Gongoresco, de cuyos resabios no están exentos los mejores ingenios del siglo décimo-sétimo, son otra prueba de las aberraciones a que conduce el extravío del gusto. Los retruécanos, los conceptillos, las trasposiciones violentas, las metáforas oscuras y alegorías incomprensibles, anduvieron por mucho tiempo en boga no solo en las producciones literarias, sino hasta en la conversación familiar” (Corradi 1843, t. I: 110 —modernizamos la grafía—).

mismo tiempo que define su estilo como “curiosa alianza de elementos meditativos y al mismo tiempo modernos-manieristas”²⁴.

Son aquellos, en todo caso, años en que el nombre de Borges empieza a circular en los ámbitos de lengua alemana. Rafael Gutiérrez Girardot recuerda que, el mismo año 1958, animó a Ernesto Grassi a que propusiera la edición de textos de Borges a la editorial Rowohlt —editorial en la que Hocke publicara tanto *Die Welt als Labyrinth* (1957) como *Manierismus in der Literatur* (1959)—. “Esto no se entiende ni interesa en Alemania”, habrían sido las palabras del lector de la editorial²⁵.

Y, sin embargo, se observa una rápida difusión alemana de Borges, siempre en relación con la figura del laberinto, que se ha convertido, desde Caillois, en una suerte de signature de la escritura borgeana. Los *Labyrinthe* se publicaron en 1959 en Múnich, en la editorial Carl Hanser, con postfacio de Karl-August Horst²⁶. El mismo Horst, el principal traductor de los *Labyrinthe* de Borges²⁷, llega a caracterizarle en términos que lo convierten —siempre a la zaga de Caillois y, ahora, de Hocke— en una especie de maestro por antonomasia, un “clásico” del laberinto:

Pero vemos también cómo, dentro del ámbito que designamos con los conceptos de “literatura” y de “filosofía,” no hay nada que se pueda fijar a largo plazo. Cada obra que sale nuevamente publicada puede revelar una perspectiva que ha permanecido oculta por décadas, por siglos. Un poeta como el argentino Jorge Luis Borges, que se mueve con la seguridad de un funámbulo por los laberintos de la literatura europea, tiene con sus relatos la capacidad de modificar imprevisiblemente los horizontes y las constelaciones de esta literatura. Cada experiencia contemporánea puede transponer lo que ha sido hacia un estado de tensión distinto, y proyectarlo distintamente hacia el porvenir. Cuanto más rica en metamorfosis y, por consiguiente, cuanto más inagotable se manifiesta un texto litera-

24 En Borges (1958): “Jorge Luis Borges ist der führende, durch eine eigentümliche Verbindung von meditativen und modern-manieristischen Elemente gekennzeichnete Erzähler Argentiniens. Die von Herbert Kluger übersetzte Geschichte erschien 1948 in der Sammlung “Ficciones”, die durch die französische Ausgabe (Gallimard, Paris, 1952) das Ansehen des Autors in Europa begründete” (traducción nuestra: “Jorge Luis Borges es el primer narrador de Argentina, caracterizado por una curiosa alianza de elementos meditativos y, al mismo tiempo, modernos-manieristas. La historia traducida por Herbert Kluger se había publicado en 1948 en la colección *Ficciones*, cuya versión francesa (Gallimard, París, 1952) funda el prestigio del autor en Europa”).

25 Gutiérrez Girardot (1998: 147–148).

26 Borges (1959) (“Nachwort” de Horst en las páginas 291–297). Se reeditarían muchas veces, en 1962 y unas cuantas veces más, en la colección de bolsillo dtv, hasta las ediciones revisadas de Borges (1981 y 1992).

27 Sobre Horst como traductor, véase, a partir de un análisis de su traducción de *El Aleph*, Gerling (1999).

rio, que modifica nuestra relación con él a la par que descansa en sí mismo, tanto más tendemos a designarlo como clásico²⁸.

También el ya mencionado Rafael Gutiérrez Girardot, que luego toma sus distancias respecto a la línea descrita hasta aquí, caracteriza inicialmente a Borges como laberíntico, aunque insistiendo en la necesidad de su lectura filosófica. Escribe, en un artículo que le dedica en 1961 en la revista *Merkur*, y que se puede entender como una reseña de los *Labyrinthe* de 1959:

Al lector, la singular construcción de Borges se le antojará más filosófica que literaria. Recuerda la representación del mundo simbólica de un Baltasar Gracián y, de hecho, Borges reanuda con la tradición del barroco español, para la cual el cosmos no era, por decirlo con una palabra de Paul Fleming, sino “un laberinto poético de Dios”. El laberinto poético construido por Borges se ve distinto del a través del cual el jesuita Gracián pensó el mundo. Es un laberinto poético, cuya definición pasa por Nietzsche: es un “laberinto poético sin Dios”, en el que el hombre no se pierde mientras esté ocioso y alegre, mientras se muestre lúcido. Esto no es un principio ateo, es un principio literario, que se podría resumir con palabras de Gottfried Benn, espiritualmente emparentado con Borges: “Dios es un mal principio estilístico”²⁹.

Otros críticos seguirían por esta vía a lo largo de los años sucesivos: así un ensayo de 1965 de Marianne Kesting sobre *El Hacedor* (“Das hermetische Labyrinth. Zur

28 Traducción nuestra. “Wir sehen aber auch, wie innerhalb des Bereichs, den wir mit den Begriffen Literatur und Philosophie bezeichnen, nichts auf die Dauer festzulegen ist. Jedes neu erscheinende Werk kann eine Perspektive, die Jahrzehnte und Jahrhunderte lang verborgen war, sichtbar machen. Ein Dichter wie der Argentinier Jorge Luis Borges, der sich mit nachtwandlerischer Sicherheit in den Labyrinthen der europäischen Literatur bewegt, kann deren Horizonte und Konstellationen durch seine Erzählungen unabsehbar verändern. Jedes Erlebnis der Gegenwärtigkeit kann die Gewesenheit in einen anderen Spannungszustand versetzen und die Zukunft anders projizieren. Je wandlungsreicher und somit unerschöpflicher eine literarische Erscheinung ist, die in sich ruhend unser Verhältnis zu ihr transformiert, um so mehr sind wir geneigt, sie klassisch zu nennen” (Horst 1960: 528–529).

29 Traducción nuestra. “Die eigenwillige Konstruktion von Borges wird eher philosophisch als literarisch anmuten. Sie erinnert an die symbolistische Welt Darstellung eines Baltasar Gracián, und in der Tat: Borges knüpft an die Tradition des spanischen Barocks an, für den der Kosmos, um es mit einem Wort von Paul Fleming zu sagen, ‘ein poetisches Labyrinth Gottes’ war. Das poetische Labyrinth, das Borges gebaut hat, sieht anders aus als das, mit dem der Jesuit Gracián die Welt bedachte. Es ist ein poetisches Labyrinth, dessen Wege über Nietzsche führen – es ist ein ‘poetisches Labyrinth ohne Gott’, in dem der Mensch sich nicht verliert, solange er müßig und verspielt sein will, solange er seine Luzidität behält. Das ist kein atheisches, sondern ein literarisches Prinzip, das sich in den Worten des mit Borges geistesverwandten Gottfried Benn zusammenfassen ließe: ‘Gott ist ein schlechtes Stilprinzip’” (Gutiérrez Girardot 1961: 176–177). Véase también Gutiérrez Girardot (1962). Sobre la importancia de Benn en el descubrimiento de Borges por el joven Gutiérrez Girardot, véase Rivas (2009).

Dichtung von Jorge Luis Borges”)³⁰, u otro de índole más general, de Erika Lorenz, alemana entonces instalada en Colombia, que presenta a Borges como “uno de los nuestros” (“El eco de la literatura hispanoamericana en la República Federal Alemana”)³¹. Se podrían multiplicar los ejemplos de juicios de este tipo, más o menos desarrollados, más o menos sutiles en su simplificación de la obra borgeana, y que conformarían una larga retahíla de ensayos que, hasta ahora, reducen la obra de Borges a esta visión centrada en la fascinación del laberinto.

*

La mayoría de los críticos que ha contemplado esta historia de la primera recepción alemana de Borges, desde los artículos pioneros de Rafael Gutiérrez Girardot y Gustav Siebemann, han considerado que esta lectura de Borges iba mal encaminada y que, en cierto modo, Borges habría llegado a Alemania *pese* a ello, cuando creo, en cambio, que cabe considerar que llegó *gracias* a esta coyuntura muy específica.

Son como mínimo tres las razones que explican la relativa homogeneidad de las primeras caracterizaciones críticas de Borges en Alemania. La primera sería, obviamente, la influencia de la operación de traducción/interpretación llevada a cabo por Caillois en Francia, cuya importancia, como se ha visto, los críticos alemanes reconocen abiertamente, ya a finales de los años 1950. Se lee así, en un artículo de François Bondy publicado en una serie de artículos de *Die Zeit* (“Aus den Hauptstädten der Welt”), con fecha del 9 de enero de 1959, lo siguiente:

“Zeno”, la obra maestra de Italo Svevo también ha sido reeditada, y Roger Caillois ha introducido al argentino Jorge Luis Borges, el autor de los curiosos *Laberintos*, uno de los mayores escritores vivos, que, dicho sea de paso, ningún editor alemán parece haber descubierto hasta la fecha³².

30 Kesting (1965, reed. 1965).

31 Escribe acerca de Borges, recordando la postura de Horst para apoyarse en ella: “El secreto de su éxito es muy complejo. En parte radica en el juguetón manejo de elementos formativos europeos. Artístico, amanerado, alejandrino ha sido llamado el libro por este motivo, pero no sin complacencia. Por otra parte, el cuento fantástico es universal, sobrepasa las fronteras históricas y geográficas, estableciéndose en todas partes y en todos los tiempos. Además, el cuento de Borges tiene unos rasgos estilísticos fundamentales que en Europa se señalan como características de la actual literatura de vanguardia: en lugar de la continuidad aparece la intensidad producida por impresiones simultáneas, a las que Horst llama fascinación; en lugar del sentido claramente definible aparece la casualidad intangible y llena de sentido; en lugar del estilo, la parodia del estilo; en lugar del realismo del ‘así es’, la ironía. [. . .] Estos rasgos y algunos otros dejan aparecer a Borges como uno de los nuestros” (Lorenz 1965: 41–42).

32 Traducción nuestra. “‘Zeno’, das Meisterwerk von Italo Svevo, ist gleichfalls neu aufgelegt worden, und Roger Caillois hat den Argentinier Jorge Luis Borges, den Verfasser der seltsamen ‘Labyrinthe’, eingeführt, einen der größten lebenden Schriftsteller – den übrigens gleichfalls

Aunque Bondy no solo no conocía la traducción de Theile, y tampoco parece haber estado al tanto de que la publicación de *Labyrinthe* se preparaba para 1959, su caso muestra que la difusión del conocimiento de Borges en Francia y en Alemania también se ha de entender desde una perspectiva ideológico-política: Borges es, claramente, un autor de tendencia liberal. Es de notar, asimismo, que Bondy comparte con Drieu la Rochelle la voluntad de hacer de Borges un autor plenamente cosmopolita, un ciudadano del mundo: en esto, la serie “Aus den Hauptstädten der Welt” de Bondy hace eco a aquella de Drieu, “Villes du Monde”³³.

Y es que, en efecto, Bondy es un anticomunista notorio, miembro del Congreso por la libertad de la Cultura fundado en 1950, y editor de la revista *Preuves*, así como de la revista de lengua castellana *Cuadernos del Congreso por la libertad de la Cultura*, en la que publica en diciembre de 1955 la “Historia de los ecos de un nombre” de Borges. Unos años después, en 1961, publica en la revista alemana *Der Monat* una entrevista con Borges³⁴. Esta percepción politizada de Borges debía resultar obvia, en aquellos años, ya que se le veía como un autor de la revista *Sur*, que había sido la primera revista, en el ámbito hispánico, en hablar del libro de David Rousset que denunciaba los crímenes de Stalin, *L’Univers Concentrationnaire* (1946)³⁵.

El que Borges haya sido percibido en la Alemania de los años 1960 como políticamente orientado, lo demuestra también, *a contrario*, su consideración muy negativa en la República Democrática Alemana de entonces. Así, Alfred Antkowiak (1925–1976) —traductor, entre otros, de Jorge Amado³⁶, lector en la editorial Volk und Welt y, sobre todo, informador secreto de la Seguridad del Estado— juzga *Labyrinthe* “totalmente inútil” (*gänzlich unbrauchbar*), en un informe del 31 de mayo de 1961, y no se publicará a Borges en la República Democrática Alemana hasta los años 1980³⁷.

noch kein deutscher Verleger entdeckt zu haben scheint” (Bondy 1959). Nótese, además, que la caracterización del punto de vista francés es una preocupación constante de Bondy, quien impartiría en el otoño 1966 unas clases sobre “Literatura moderna vista desde París” (“Moderne Literatur von Paris aus gesehen”), en la cátedra de Walter Höllerer (Technische Universität Berlin).

33 Sobre Borges cosmopolita, véase Berveiller (1973).

34 Bondy (1961).

35 Sobre ello, véase Klengel (2013).

36 Sobre la fortuna de J. Amado en la República Democrática Alemana, véase Locane, en este mismo volumen.

37 Véase Kirsten (2004: 116), quien cita el informe sobre *Labyrinthe* (SBB/HAA/Dep. 38, Aufbau/Gutachten Lateinamerika A-C). La misma editorial Volk und Welt acoge en cambio en los mismos años autores como C. Vallejo; véase Béhar (2019).

La segunda razón sería el papel del concepto de manierismo y/o de barroco como categoría que permitió ubicar —y es destacable la insistencia de los artículos de la época en la importancia de la “ubicación” del autor, que se impone como un término entonces recurrente³⁸—, ubicar, pues, a Borges en el momento de su “recepción”. Y, en este sentido, no es solo la influencia, al fin y al cabo, extranjera, de Caillois, sino la alemana, y bastante fuerte, de Gustav René Hocke, que asoció a Borges con esta categoría meramente estética a partir de 1957³⁹. Conviene en realidad distinguir entre las categorías de “barroco” como categoría estilística promovida en Alemania desde finales del s. XIX por Wölfflin, y de “manierismo”, promovido especialmente por Hocke: calificar a Borges como “manierista”, y no como “barroco”, permite no amalgamarlo con aquellos autores que están llegando desde América bajo la etiqueta de “barrocos” o “neo-barrocos”. Aunque esta diferencia no se aplica siempre, y también los hay que, unos años después, aplican a Borges el marbete de “barroco”.

La tercera, quizás menos evidente hoy en día, para nosotros, está vinculada con la anterior: los principales actores de la historia de este primer momento de la recepción alemana de Borges forman una especie de comunidad intelectual, que cumula en un concepto más general de lo que es la literatura. Esta comunidad se define por lo que tanto Gustav René Hocke como Karl-August Horst fueron alumnos de Ernst Robert Curtius (1886–1956), como también lo fueron otras figuras de gran importancia en el contexto de la recepción de la literatura latinoamericana de aquellos años, como Walter Boehlich, quien, después de haber sido el asistente de Curtius en la universidad de Bonn, fuera a partir de 1957 el lector jefe en la casa editorial Suhrkamp, donde contribuyó de modo decisivo a la recepción de la literatura latinoamericana en Alemania⁴⁰. Todos encontraban en Borges una perfecta ilustración moderna del estilo “gongoresco”, también llamado estilo “alejandrino”, o sea, “manierista”: quizás la americanidad de Borges le confiriera además un toque de exotismo —pese al europeanismo reivindicado por el autor de *Ficciones*— que entrara en perfecta consonancia con las connotaciones estilísticas asianistas que el alejandrino implicaba desde la Antigüedad.

38 La cuestión de la “situación” surge tanto en el *Cahier de L’Herne* (1964) como en lo que se puede considerar el primer ensayo histórico crítico, y no simplemente ensayístico —como los hasta aquí mencionados—, sobre la recepción de Borges en Alemania, Siebemann (1966).

39 Klengel (2013) insiste, sin embargo, sobre la dimensión estetizante de la caracterización de Borges por Caillois, que le permitió alejarlo de interpretaciones demasiado políticas en la inmediata postguerra.

40 Sobre esta fascinante figura de las letras alemanas de la postguerra, véase Peitsch/Thein (2011).

De hecho, el mismo concepto de *manierismo* encuentra su origen en la obra magna de Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina (Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter)*, publicada en 1948 y pronto traducida al castellano⁴¹. En esta suerte de compendio del saber literario de la Edad Media, Curtius había ampliado el uso de la noción retórica de *topos* para, sacándolo de los manuales clásicos, aplicarla a la descripción de motivos recurrentes de la literatura europea, entre latín y lenguas romances. Como tal, *Literatura europea y Edad Media Latina* se convirtió en una biblia de los estudios romanísticos de los años 1950–1960, y contribuyó poderosamente a crear un nuevo concepto de la literatura en la inmediata postguerra⁴². Todavía Walter Boehlich, quien había ayudado a Curtius en la edición final de *Literatura europea y Edad Media Latina*, caracterizaría en 1961 a Curtius como el maestro de la definición de la literatura europea — que es sinónimo, para él, de la *Weltliteratur*⁴³—.

Y es que el concepto de literatura desarrollado por Curtius permite entender la rápida aceptación de Borges en Alemania. En efecto, en su libro publicado poco tiempo después de la gran catástrofe de la barbarie nacional-socialista, Curtius había sentado las bases para una comprensión profundamente europea y, tendencialmente, universalista, de la literatura, fundada en la idea de un patrimonio intelectual común, nutrido de una cultura latina que todas las naciones europeas tienen en común y que se manifiesta en la perennidad de las temáticas —los famosos *topoi* de la retórica, cuya moda se debe a Curtius—. Al mismo tiempo, este concepto de “lo literario” tiende hacia la idea de la autonomía de la literatura, desapegada de cualquier localismo y, sobre todo, de cualquier ideología. La mencionada sentencia de Horst que caracteriza a Borges como “funámbulo que se mueve por los laberintos de la literatura europea” parece en este sentido reveladora: para quienes consideraban que la literatura se definía esencialmente por su apego a la tradición latina y como ejercicio de escritura basado en las intertextualidades, Borges no podía sino aparecer como la perfecta encarnación del *poeta doctus* del s. XX. Lo aquí caracterizado no es —lo hemos visto— sino una tendencia, que va a limitar cómo se leería a Borges. La línea más política de leer a Borges, con Bondy, no entra en conflicto con aquella propugnada por Hocke y Horst, más apolítica, fundada en la identificación del autor mediante determinadas categorías estéticas.

⁴¹ Curtius (1948 y 1955).

⁴² Sobre la influencia de Curtius, véase Richards (1983) y Berschin/Rothe (1989). Véanse también los análisis críticos de Michael Nehrlich respecto a la pertenencia de Curtius a la tradición liberal alemana, en Nerlich (1996 y 2000).

⁴³ Boehlich (1961).

Otros críticos tomarían sus distancias respecto a estas lecturas, subrayando que al propio Borges no le gustaba ser caracterizado como “barroco”, o que su escritura también era deudora de otras influencias, incluso alemanas⁴⁴, y esta sería la línea defendida por Rafael Gutiérrez Girardot (1928–2005), de quien se ha mencionado antes cómo intentó promover la traducción de Borges en Rowohlt en 1958, y que publicó, en el mismo año 1959 su ensayo en castellano, *Jorge Luis Borges. Ensayo de interpretación*, texto de 139 páginas editado por la editorial Ínsula en Madrid, y parcialmente censurado por, como dijo Gutiérrez Girardot, la “inquisición clerical” española. Y es que Gutiérrez Girardot conoce la obra de Borges por razones personales muy concretas: pocos años antes, en 1955–56, tuvo que reemplazarlo en un cargo rechazado por Borges en el Instituto Iberoamericano de la universidad sueca de Gotemburgo⁴⁵. Esta es, sin embargo, otra historia, porque Gutiérrez Girardot, que partió más bien de una lectura nietzscheana y expresionista, no influyó en la primera caracterización de Borges como poeta del laberinto, poeta “manierista/barroco”, caracterización criticada, matizada, relativizada, pero que ha dejado una huella indeleble, hasta hoy, en la recepción alemana de Borges⁴⁶. En este momento, la evocación de Borges sirve para crear una continuidad en la evolución del manierismo, desde el siglo XVI hasta el siglo XX, al mismo tiempo que unifica el concepto de literatura, y los críticos que luego utilizan la noción de barroco, como Gutiérrez Girardot, lo hacen para distanciarse de la línea de lectura de Borges en clave manierista.

En este contexto, el epíteto “gongoresco”, equivalente italianizante del castellano “gongorino”, juega un papel de catalizador, remitiendo a un estilo alejandrino con el que Hocke identifica el de Borges. Resulta interesante⁴⁷ subrayar la coincidencia en el tiempo con la categoría de “Dixie Gongorist” (algo como: gongorista de los estados sureños de EE. UU. o, en palabras de Carlos Fuentes, “un ilegible barroco del Mississippi”⁴⁸) que Allen Tate utiliza por los mismos años para caracterizar, con intención denigrante, el estilo de Faulk-

44 Véase, por ejemplo, Dapía (1993).

45 Sobre la importancia del encuentro intelectual con Borges, véase Rivas (2009).

46 Entre muchos otros, Kapschutschenko (1981), Grüning (1985), Schmitz-Emans (1992 y 2011), Koneffke (1993), Angelino (2003), Geisenhanslüke (2011) y, recientemente, Galasso (2012).

47 Agradezco a Álvaro Santa Acuña el hábermelo señalado.

48 Fuentes (2000: 5). Fuentes desarrolla una reflexión en torno a esta designación, positiva en su opinión: “I think it was Allen Tate who disparagingly referred to Faulkner as a Dixie Gongorist, which I think is really the highest praise because it links Faulkner to this culture of the incomplete, of the voracious, of the intertextual which is the baroque. There is a culture of the Caribbean, I would say, that includes Faulkner, Carpentier, García Marquez, Derek Walcott, and Aimé Césaire, a trilingual culture in and around the whirlpool of the baroque which is the Caribbean, the Gulf of Mexico. Think of Jean Rhys’s *Wide Sargasso Sea*” (Fuentes 1984: 354).

ner, a quien Borges defendiera también un tiempo⁴⁹. Aunque no proceda aquí, cabría abrir un capítulo sobre los usos del gongorismo redescubierto por la generación del 1927 en las batallas literarias del s. XX y, más concretamente en los sucesivos intentos de definición de la literatura latinoamericana durante la postguerra⁵⁰. Su uso por Gustav René Hocke constituye en todo caso un hito importante de esta historia en Alemania.

*

Muchos aspectos de la primera recepción de Borges en Alemania quedan aún por estudiar, sobre todo desde el punto de vista de la historia editorial. Del análisis aquí propuesto se desprende, sin embargo, que su primera recepción se da en el marco muy contrastado de la Guerra Fría, en el que Borges aparece como un autor liberal, poco afín al socialismo. Pero ha sido también la propia estructura de la romanística alemana de entonces que, marcada por la figura señera de Ernst Robert Curtius y su concepto de manierismo, anhelaba desmarcarse de su aborrecido pasado político: en Borges puede encontrar a un autor del que puede apropiarse, asociándolo desde temprano con Góngora y con la historia de la modernidad literaria en lengua española. Mediante esta asociación, llevada a cabo por Gustav René Hocke, hace de Borges un autor “manierista”, llevándolo así a un canon clásico y universalista que sirve de horizonte para la descontextualización y recontextualización de la obra de Borges en la Alemania de los años 1950/60.

Tanto en Francia como en Alemania, en efecto, se observa una estetización de la obra de Borges⁵¹ que niega sus implicaciones políticas, estudiadas por A. Louis⁵², para mejor considerarlo como un autor que pertenece a una literatura universal, una *Weltliteratur* cuyo estudio Erich Auerbach reclama exactamente en los mismos años⁵³. Sin embargo, mientras que la recepción de Borges en Francia, después del “momento Caillois”, se encamina —especialmente a partir del magnífico *Cahier de l'Herne* que se publicara en su honor en 1964—, hacia un diálogo con las nuevas tendencias de la crítica literaria, con Blanchot, Foucault y Genette⁵⁴, la llegada de Borges a Alemania coincide con un momento de evolución complejo de la noción de barroco, a la que la de manierismo empieza a hacer competencia.

⁴⁹ Véase Day (1980).

⁵⁰ Sobre Góngora en las letras españolas del primer s. XX, véase Egido (2009), con reseña en Béhar (2010). Sobre la estela americana de Góngora, véase Guerrero (2012).

⁵¹ Véase Klengel (2013).

⁵² Véase Louis (2007).

⁵³ Véase Auerbach (1952).

⁵⁴ Roger (2011) y, sobre el aparente desinterés de Barthes por Borges, véase Cámpora (2013).

Bibliografía

- Adriaensen, Brigitte/Wijnterp, Lies (2013): “Borges leído a través de sus cubiertas. Un estudio de las ediciones y traducciones tempranas de *Ficciones* y *El Aleph* en el contexto de la recepción”. En: *Variaciones Borges* 36, pp. 3–34.
- Aizenberg, Edna (ed.) (1990): *Borges and his Successors*. Columbia: University of Missouri Press.
- Anón. (1954): “Lettres étrangères”. En: *La Table ronde* 73, p. 163.
- Angelino, Maria-Isabella (2003): “I labirinti: il dramma del percorso”. En: *Doctor virtualis. Rivista online di storia della filosofia medievale* 2 (“Medioevo storico e medioevo fantastico in Jorge Luis Borges”), <<https://doi.org/10.13130/2035-7362/44>> (última visita: 29/02/2020).
- Auerbach, Erich (1952): “Philologie der Weltliteratur”. En: Muschg, Walter/Staiger, Emil (eds.): *Weltliteratur. Festgabe für Fritz Strich zum 70. Geburtstag*. Berna: Francke, pp. 39–50 (trad. it. [2006]: *Philologie der Weltliteratur. Filologia della letteratura mondiale*. Trad.: E. Salvaneschi. Castel Maggiore, Book Editore.).
- Bachelard, Gaston (2011): *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Trad. Ida Vitale. México: Fondo de Cultura Económica.
- Batalla, Martín (2010): “Le concours amical: Néstor Ibarra, traductor de Borges”. En: *Variaciones Borges* 30, pp. 83–109.
- Béhar, Roland (2019): “‘Zutiefst unzeitgemäß’: Hans Magnus Enzensberger, traducteur de la poésie de César Vallejo en langue allemande”. En: Béhar, Roland/Breyse-Chanet, Laurence/Salazar, Ina (eds.): *La Parole impossible. Regards croisés autour de la traduction de César Vallejo, de Marina Tsvetaeva et de Paul Celan*. París: Éditions Hermann, pp. 273–310.
- Béhar, Roland (2010): “Recovecos y recurrencias del Barroco”. En: *Revista de Libros* 166, pp. 34–35.
- Berschlin, Walter/Rothe, Arnold (eds.) (1989): *Ernst Robert Curtius. Werk, Wirkung, Zukunftsperspektiven*. Heidelberg: Carl Winter.
- Berveiller, Michel (1973): *Le Cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*. París: Didier.
- Boehlich, Walter (1961): “Die Einheit der europäischen Literatur”. En: *Die Zeit* 11, 10/03/1961.
- Bondy, François (1961): “Gespräche mit zwei Autoren: Jorge Luis Borges und Witold Gombrowicz”. En: *Der Monat* 13/150, pp. 88–92.
- Bondy, François (1959): “Paris – Metropole der Weltbürgerlichkeit. Schöpferische Aneignungskraft – Brecht, Dürrenmatt, Hochwälder auf der französischen Bühne”. En: *Die Zeit*, 9/01/1959.
- Borges, Jorge Luis (1992): *Das Aleph*. Trad. Karl-Horst August/Gisbert Haefs. Fráncfort del Meno: Fischer Taschenbuch.
- Borges, Jorge Luis (1981): *Erzählungen 1949–1970*. Trad. Karl-August Horst/Curt Meyer-Clason. Trad. revisada por Gisbert Haefs. Múnich: Carl Hanser.
- Borges, Jorge Luis (1964): *Der Zahir und andere Erzählungen*. Trad. Eva Hesse/Karl August Horst. Nachwort Rafael Gutiérrez Girardot. Fráncfort del Meno: Insel Verlag.
- Borges, Jorge Luis (1959): *Labyrinthe: Erzählungen*. Trad. Karl August Horst/Eva Hesse/Wolfgang Luchting/Liselott Reger. Nachwort Karl August Horst. Múnich: Carl Hanser.
- Borges, Jorge Luis (1958): “Der Garten der verschlungenen Pfade”. Trad. Herbert Kluger. En: *Merkur* 123, pp. 450–458.

- Borges, Jorge Luis (1953a): *Labyrinthes*. Trad. Roger Caillois. París: Gallimard.
- Borges, Jorge Luis (1953b): "L'Immortel". Trad. Roger Caillois. En: *Nouvelle Nouvelle Revue Française*, 1/09/1953, pp. 422–439.
- Borges, Jorge Luis (1951): *Fictions*. Trad. Néstor Ibarra/Paul Verdevoye. París: Gallimard.
- Borges, Jorge Luis (1949): *El Aleph*. Buenos Aires: Losada.
- Borges, Jorge Luis (1946): "Les ruines circulaires", Trad. Paul Verdevoye. En: *Confluences* 11, pp. 131–136.
- Borges, Jorge Luis (1944): "Assyriennes. La loterie de Babylone, La bibliothèque de Babel". Trad. Néstor Ibarra. En: *Lettres françaises* 14, pp. 13–26.
- Borges, Jorge Luis (1939): "L'Approche du caché". Trad. Néstor Ibarra. En: *Mesures* 2, pp. 115–122.
- Broyles-González, Yolanda (1981): *The German Response to Latin American Literature and the Reception of Jorge Luis Borges and Pablo Neruda*. Heidelberg: Carl Winter.
- Cámpora, Magdalena (2013): "¿Y Borges? Sobre un desinterés de Barthes". En: *Variaciones Borges* 36, pp. 53–63.
- Corradi, Fernando (1843): *Lecciones de elocuencia forense y parlamentaria, pronunciadas en el Ateneo*. Madrid: Establecimiento tipográfico, t. I.
- Curtius, Ernst Robert (1955): *Literatura europea y Edad Media Latina*. Trad. Margit Frenk/Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica.
- Curtius, Ernst Robert (1948): *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Berna: A. Francke.
- Dapía, Silvia G. (1993): *Die Rezeption der Sprachkritik Fritz Mauthners im Werk von Jorge Luis Borges*. Colonia/Weimar/Viena: Böhlau.
- Day, Douglas (1980): "Borges, Faulkner, and *The Wild Palms*". En: *The Virginia Quarterly Review* 56, pp. 109–118.
- Drieu la Rochelle, Pierre (1934): "Villes du Monde. Solitude de Buenos-Ayres". En: *L'Intransigeant*, 19.809, 23 janvier 1934, p. 6. Reed. en: "Le poète et sa ville". En: *Sur les Écrivains*. París: Gallimard, 1964, pp. 119–120. Y en: *id.* (2016): *Chroniques des années 30*. París: Max Chaleil.
- Egido, Aurora (2009): *El barroco de los modernos. Despuntos y pespuntos*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes/Universidad de Valladolid.
- Fuentes, Carlos (2000): "El destino de un libro". *Diario de Colima*, 4/02/2000, p. 5.
- Fuentes, Carlos (1984): "Carlos Fuentes". En: Plimpton, George (ed.): *Writers at Work. The Paris Review Interviews. Sixth Series*. Intr. Frank Kermode. Nueva York: Penguin Books.
- Galasso, Norberto (2012): *Jorge Luis Borges . . . Un intelectual en el laberinto semicolonial*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Gavagnin, Gabriella (2018): "Prime traduzioni di Borges in Italia. 1927–1937". En: *Rassegna iberistica* 109, pp. 61–80.
- Geisenhanslüke, Achim (2011): "Im Labyrinth des Nichtwissens. Jorge Luis Borges". En: *Dummheit und Witz. Poetologie des Nichtwissens*. Paderborn: Fink, pp. 260–268.
- Gerling, Vera Elisabeth (2015): "Jorge Luis Borges y su biblioteca de Babel alemana: (re-)lecturas de 'El Aleph'". En: *Iberoamericana* XV/58, pp. 63–80.
- Gerling, Vera Elisabeth (2007): "Die 'Spur des Schwertes' führt zur 'Narbe'. Das Werk Jorge Luis Borges' in deutscher Übersetzung als Bibliothek von Babel". En: *Revista de Lengua y Lingüística Alemanas* 1, pp. 37–56.

- Gerling, Vera Elisabeth (1999): “Interpretar la obra de Borges: *El Aleph* en traducción alemana entre 1959 y 1992”. En: Romano-Sued, Susana (ed.): *Borgesíada*. Córdoba (Argentina): Topografía, pp. 93–105.
- Grüning, Uwe (1985): “Der Gott des Labyrinths. Der Argentinier Jorge Luis Borges”. En: Grüning, Uwe: *Moorrauch. Essays*. Berlín: Union Verlag, pp. 111–117.
- Guerrero, Gustavo (2012): “En sus dominios no se pone el sol. Neobarrocos y otros gongorinos en la poesía latinoamericana del siglo XX”. En: Roses Lozano, Joaquín (coord.): *Góngora: la estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo*. Madrid: Sociedad Estatal de Acción Cultural, pp. 209–223.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (1998): *Jorge Luis Borges: el gusto de ser modesto. 7 ensayos de crítica literaria*. Santafé de Bogotá: Panamericana Editorial.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (1976): “Borges en Alemania”. En: Alazraki, Jaime (ed.): *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus, pp. 288–292.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (1964): “Borges en Allemagne”. En: *Cahier de l’Herne*. París: Cino del Duca, pp. 205–208.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (1962): “Weltgeschichte als Niedertracht”. *Merkur* 16, 170, pp. 387–390.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (1961): “Jorge Luis Borges”. *Merkur* 15, 156, pp. 176–177.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (1959): *Jorge Luis Borges, Ensayo de interpretación*. Madrid: Ínsula.
- Hocke, Gustav René (1961): *El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual*. Trad. José Rey Anciros. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Hocke, Gustav René (1959): *Manierismus in der Literatur. Sprachalchimie und esoterische Kombinationskultur*. Reinbeck: Rowohlt.
- Hocke, Gustav René (1957): *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Beiträge zur Ikonographie und Formgeschichte der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und der Gegenwart*. Reinbeck: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Horst, Karl August (1960): “Versuch über den progressiven Charakter der europäischen Literatur”. En: *Merkur* 14 (148), pp. 528–529.
- Kapschutschenko, Ludmila (1981): *El laberinto en la narrativa hispanoamericana contemporánea*. Londres: Tamesis.
- Kesting, Marianne (1965): “Das hermetische Labyrinth. Zur Dichtung von Jorge Luis Borges”. En: *Neue Deutsche Hefte* 103, pp. 107–124, reed. en Kesting, Marianne (1965): *Vermessung des Labyrinths. Studien zur modernen Ästhetik*. Fráncfort del Meno: S. Fischer.
- Kirsten, Jens (2004): *Lateinamerikanische Literatur in der DDR: Publikations- und Wirkungsgeschichte*. Berlín: Ch. Links Verlag.
- Klengel, Susanne (2013): “‘El universo (que otros llaman la Biblioteca)’ y *L’univers concentrationnaire*: la recepción de Borges en la Francia de la segunda posguerra”. En: *Variaciones Borges* 36, pp. 35–51.
- Koneffke, Jan (1993): *Im Labyrinth der Fiktionen – Zu Borges*. Berlín: Aufbau-Verlag.
- Larbaud, Valéry (2011) [1925]: “Sobre Borges”. Trad. John Jairo Gómez Montoya. En: *Mutatis mutandis* 4/1, pp. 89–92.
- Larbaud, Valéry (1976) [1925]: “Sobre Borges”. Trad. Jaime Alazraki. En: Alazraki, Jaime (ed.): *Jorge Luis Borges, El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, pp. 27–28.
- Larbaud, Valéry (1925): “Sur Borges”. En: *La Revue Européenne* 3, VI-34.
- Locane, Jorge (en prensa): “Literatura comunista mundial. Jorge Amado en la República Democrática Alemana y China”. En: este mismo volumen.

- Lorenz, Erika (1965): “El eco de la literatura hispano-americana en la República Federal Alemana”. En: *Ideas Valores* 7/25–26, pp. 27–43.
- Louis, Annick (2020a): “*El Aleph* de Roger Caillois en Gallimard o de cómo salir del laberinto”. En: Guerrero, Gustavo/Locane, Jorge J./Loy, Benjamin/Müller, Gesine (eds.): *Literatura latinoamericana mundial. Dispositivos y disidencias*. Berlín/Boston: De Gruyter, pp. 125–146.
- Louis, Annick (2020b): “La traduction dans la revue *Lettres françaises* (1941–1947) de Roger Caillois”. En: Béhar, Roland/Camenen, Gersende (eds.): *Scènes de la traduction France/Argentine*. París: Éditions rue d’Ulm.
- Louis, Annick (2013): “Étoiles d’un ciel étranger : Roger Caillois et l’Amérique Latine”. En: *Littérature* 2/170, pp. 71–81.
- Louis, Annick (2007): “Borges Mode d’emploi français”. En: Louis, Annick: *Borges face au fascisme II. Les fictions du contemporain*. Montreuil: Aux lieux d’être, pp. 307–323.
- Louis, Annick (2002): “Caillois-Borges, ou qu’est-ce qui s’est passé?”. En: Courtois, Jean-Patrice/Krzykowski, Isabelle (eds.): *Diagonales sur Roger Caillois, Syntaxe du monde, paradoxe de la poésie*. París: L’Improviste, pp. 81–101.
- Molloy, Sylvia (1972): *La diffusion de la littérature en France au XX^e siècle*. París: PUF.
- Nerlich, Michael (2000): “Une nation méconnue: L’image de la France dans l’Université Allemande”. En: Parfait, Nicole (ed.): *Une entente de raison. La chute du Mur de Berlin et les relations franco-allemandes*. París: Desjonquères, pp. 107–128.
- Nerlich, Michael (1996): “Romanistik: Von der wissenschaftlichen Kriegsmaschine gegen Frankreich zur komparatistischen Konsolidierung der Frankreichforschung”. En: *Cahiers d’Histoire des Littératures Romanes. Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 20, pp. 396–434.
- Peitsch, Helmut/ Thein, Helen (eds.) (2011): *Boehlich: Kritiker*. Berlín: Akademie Verlag.
- Pérez Blázquez, David (2018): “La recepción de las letras borgianas en Alemania: el caso de ‘La biblioteca de Babel’”. En: *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, 11, 2 (“Latinoamérica traducida: caminos y destinos de la literatura latinoamericana contemporánea entre las lenguas”), pp. 418–437.
- Proust, Marcel (1970–1993): *Correspondance*. Ed. Philip Kolb. París: Plon, 21 vol.
- Richards, Earl Jeffrey (1983): *Modernism, Medievalism and Humanism. A Research Bibliography on the Reception of the Works of Ernst Robert Curtius*. Tubinga: Max Niemeyer.
- Rivas, Carlos (2009): “El joven Rafael Gutiérrez Girardot. Apuntes para una biografía intelectual: el descubrimiento de Jorge Luis Borges y su estimulante influencia”. En: *Co-herencia* 6/11, pp. 53–65.
- Roger, Julien (2011): “Genette, el otro de Borges”. En: Cámpora, Magdalena/González, Javier (eds.): *Borges-Francia*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina, pp. 109–118.
- Schmitz-Emans, Monika (2011): “Labyrinthische Bücher – Jorge Luis Borges und die bildende Kunst. Festvortrag im Rahmen der Akademischen Feier zum 65. Geburtstag von Manfred Schmelting”. En: *Universitätsreden 83*. Sarrebruck: Universitätsverlag des Saarlandes, pp. 17–36.
- Schmitz-Emans, Monika (1992): “Lesen und Schreiben nach Babel. Über das Modell der labyrinthischen Bibliothek bei Jorge Luis Borges und Umberto Eco”. En: *Arcadia* 27/1–2, pp. 106–124.

- Siebenmann, Gustav (1996): “Sind die Deutschen die letzten Entdecker Amerikas? Zur Rezeption der lateinamerikanischen Literaturen”. En: Kohut, Karl *et al.* (ed.): *Deutsche in Lateinamerika – Lateinamerika in Deutschland*. Fráncfort del Meno: Vervuert, pp. 297–314.
- Siebenmann, Gustav (1992): “Ein deutsches Requiem für Borges. Feststellungen und Materialien zu seiner Rezeption”. En: *Iberoromania* 36, pp. 52–72.
- Siebenmann, Gustav (1966): “Jorge Luis Borges – ein neuer Typ des lateinamerikanischen Schriftstellers”. En: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 16, pp. 297–314.
- Topuzian, Marcelo (2014): “La literatura mundial como provocación de los estudios literarios”. En: *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos* 1, <http://iflh.institutos.filo.uba.ar/sites/iflh.institutos.filo.uba.ar/files/RevistaChuy_1_1_Topuzian_literatura.pdf> (última visita: 29/ 02/2020).
- Tuzet, Hélène (1984): “Rencontre de Bachelard avec Gabriele d’Annunzio”. En: *Revue de Littérature Comparée* 2, pp. 215–233.
- Zangwill, Israel (1924): “‘Lachrymae rerum’ à Mantoue (avec une pierre dans le jardin de d’Annunzio . . .)”. En: Zangwill, Israël: *Fantaisies italiennes*. Trad. M^{me} Marcel Girette. París: Les Éditions C. Crès, pp. 1–30.
- Zangwill, Israel (1910): “Lachrymæ rerum at Mantua: With a Denunciation of d’Annunzio”. En: Zangwill, Israël: *Italian Fantasies*. Londres: William Heinemann, pp. 214–226.

Karim Benmiloud

El arriero en París

Ediciones y traducciones de Juan Rulfo en Francia

La larga historia de la traducción y de la recepción de la obra de Juan Rulfo en Francia es más que curiosa. Por motivos que será necesario aclarar en el presente ensayo, y a pesar de la rápida traducción de *Pedro Páramo* (1955) al francés por Roger Lescot, en 1959 (segunda traducción a otro idioma después de la traducción alemana de Mariana Frenk), la recepción de la obra de Juan Rulfo en Francia fue más bien caótica. Y el título del presente ensayo, huelga decirlo, retoma el de un famoso libro —pionero— de Alberto Vital, *El arriero en el Danubio. Recepción de Juan Rulfo en el ámbito de la lengua alemana* (publicado por la UNAM en 1994). De hecho, en Francia, la novela *Pedro Páramo* casi pasó desapercibida durante varias décadas, a pesar de las discretas reimpressiones sucesivas de la fulgurante novela en la —también por cierto prestigiosa— colección de bolsillo *L'Imaginaire-Gallimard*, veinte años después, a partir de 1979.

De tal forma que es necesario recordar que, en el imaginario de la literatura latinoamericana tal y como la puede concebir un lector que solo lee francés, durante muchísimos años, e incluso varias décadas, Juan Rulfo nunca llegó a ocupar el lugar de Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez o Mario Vargas Llosa —quedando relegado el mexicano en Francia a mil leguas de la prodigiosa fama que consiguió en español. Es necesario precisar también el aporte muy reciente de un artículo de Clémence Belleflamme (el apellido no se puede inventar, *Belleflamme, como BellaLlama*, eco onomástico involuntario y casual al *Llano en llamas*), titulado “Au seuil des traductions : Rulfo en langue française”, y publicado en la revista *Mutatis Mutandis* en 2018, que analiza sobre todo los paratextos de las traducciones y retraducciones de la literatura latinoamericana en francés (y aquí, específicamente, el caso de Juan Rulfo).

Publicada en 1955 por el escritor jalisciense Juan Rulfo (1917–1986), *Pedro Páramo* se publica en francés en 1959, nada menos que en la prestigiosa colección *La Croix du Sud*, dirigida por Roger Caillois (primera época, 1951–1970), y auspiciada por la gran editorial parisina Gallimard. Ex alumno de la Escuela Normal Superior de París donde ingresa en 1933 (la famosa escuela de las élites intelectuales francesas, rue d’Ulm, donde Jean-Paul Sartre, Paul Nizan y Raymond Aron habían ingresado el mismo año en 1924), el brillante Roger Caillois

Karim Benmiloud, Université Paul Valéry Montpellier

(1913–1978) es escritor, poeta, filósofo, sociólogo, crítico literario, traductor y pertenece a la misma generación que Rulfo, amén de ser un lector compulsivo como él. Como recuerda Jean-Yves Mérian, antes del papel fundacional de la tan famosa iniciativa editorial de Roger Caillois:

Durant la période de l'entre-deux-guerres, quelques critiques et traducteurs comme Jean Cassou, Francis de Miomandre, Mathilde Pomés, Georges Pillement tentèrent sans grand succès d'intéresser le public français à la littérature latino-américaine. De même la *Revue de l'Amérique latine* dirigée par le Péruvien de Paris, Ventura García Calderón, publia, entre 1922 et 1934, des contes et nouvelles d'auteurs latino-américains (Mérian 2014 : s.p.).

El 25 de octubre de 1945, la editorial Gallimard había firmado con Roger Caillois un contrato que estipulaba: “Monsieur Gaston Gallimard charge Monsieur Roger Caillois, qui accepte, de composer une collection d'œuvres espagnoles et portugaises et ibéro-américaines dont le titre est : ‘La Croix du Sud’, selon un programme sur lequel ils se mettront d'accord” (Citado en Mérian 2014). Como recuerda Mérian, dicho contrato le daba a Gallimard la exclusividad de la publicación de las obras seleccionadas por Roger Caillois, y preveía un ritmo de publicación que no debía ser inferior a cuatro volúmenes anuales. En realidad, la colección solo empezó siete años después de la firma del contrato, en 1952 (aunque duró hasta 1970), y en ella se publicaron 52 libros en dieciocho años (lo que equivale apenas a un promedio de 2,88 libros al año). Cuatro países fueron muy bien representados en la colección: Argentina (13 títulos), Brasil (8 títulos), México y Cuba (7 títulos). Descartando a Carlos Fuentes (que no correspondía a la imagen de la literatura mexicana que Caillois deseaba difundir y promover en Francia), la vertiente mexicana de *La Croix du Sud* incluye a Martín Luis Guzmán, Rosario Castellanos, Fernando Benítez, Juan José Arreola, y por supuesto a Juan Rulfo.

A diferencia de los primerísimos volúmenes de la colección, el nuevo diseño de *La Croix du Sud* es, en 1955, algo más sobrio (de hecho, es más que concebible preferir la primera versión de la colección, con las estrellas, que se inició con la traducción de *Ficciones* del argentino Jorge Luis Borges). En la segunda versión de la primera época de la colección, la portada de *La Croix du Sud* se vuelve del todo amarilla, el nombre del personaje epónimo pierde su acento original, y es de notar que el nombre de Roger Caillois, director de la colección, parece ser casi tan importante como el del propio autor Juan Rulfo. Como se sabe, invitado en 1939 por Victoria Ocampo a dar una serie de conferencias en Argentina, Roger Caillois había permanecido al final nada menos que cinco años en Argentina, viajando por toda América Latina, relacionándose con la flor y nata de los intelectuales y escritores latinoamericanos, por lo cual se había convertido a su regreso a Francia, después de la Segunda Guerra mundial, en un auténtico

embajador de la cultura latinoamericana en su país de origen, por más señas alto funcionario en la UNESCO, cuya sede se encuentra en París.

El (primer) traductor de *Pedro Páramo* al francés, Roger Lescot (1914–1975), tiene un perfil muy parecido al de Roger Caillois: es un diplomático culto, egresado de la prestigiosa Escuela de Lenguas Orientales de París (INALCO), ex director de la Ecole d'Arabe de Damas (1941–1942), del Institut Français de Damas (1942–1944), especialista del idioma persa o farsi, que será luego embajador de Francia en Jordania (1962–1968). A este célebre orientalista, gran conocedor y amante profundo de la literatura universal, se le conoce sobre todo por su traducción al francés de otra novela de culto, *El búho ciego*, del iraní Sadeq Hedayat (*La chouette aveugle*, París, José Corti, 1953). Por lo cual, y a estas alturas, es necesario destacar que uno de los motivos que explican tal vez el relativo anonimato de *Pedro Páramo* en Francia, es que Roger Lescot no es para nada un embajador influyente de la cultura mexicana en Francia, y que es más bien identificado como un orientalista, es decir un hombre que vierte toda su energía para dar a conocer a autores iraníes en Francia. *Pedro Páramo* es, para él, un *excursus*, una rareza y algo así como un paréntesis en su trayectoria de destacado orientalista. (Curiosamente —y debido a una elección poco entendible para un lector francés— la primera traducción de *Pedro Páramo* al francés también incluye tres cuentos, “El Llano en llamas”, “Luvina”, y “Anacleto Morones”, lo cual no ayuda mucho a una buena y justa percepción de la brevísima novela como tal).

Es de notar que tampoco va a contribuir mucho a la fama de Juan Rulfo, unos siete años después, en 1966, la traducción al francés de la célebre recopilación de cuentos, *El Llano en llamas* (1953), en la editorial Les Lettres Nouvelles/Denoël, en una traducción a cargo de Michelle Lévi-Provençal, bajo el título *Le llano en flammes*. No hay continuidad editorial, y la obra de Rulfo ha pasado de Gallimard a Denoël, lo que no significa precisamente una progresión o una proyección más destacable, a pesar de que el muy influyente crítico y editor Maurice Nadeau (1911–2013, ex alumno de la Escuela Normal Superior de Saint-Cloud) dirija en aquella época Les Lettres Nouvelles. Aunque sea un topónimo (cuyo nombre se conserva en la traducción), el famoso *llano* pierde en dicha edición francesa su famosa mayúscula . . .

Michelle Lévi-Provençal también tiene un perfil de traductora algo atípico. Según el catálogo francés en línea SUDOC (base de datos de las bibliotecas universitarias francesas), solo es autora de un muy breve ensayo, *La fundación de Marrakesh* (1957) —¡sin que se sepa a ciencia cierta a qué se debe que los amantes del Maghreb y del Oriente se hayan interesado tanto en la traducción y en la difusión de Rulfo en Francia!—, y tiene por lo visto vínculos familiares con Evariste Lévi-Provençal (no se pudo comprobar si era hermana, esposa o, más

seguramente, hija del interesado), eminente escritor, historiador . . . y orientalista e islamólogo francés (nacido en Argel en 1894 y muerto en 1962 en París, donde termina su carrera académica como Catedrático en la Sorbona).

Es de recalcar que, después de *Le llano en flammes*, Michelle Lévi-Provençal solo traducirá dos libros más al francés, dos novelas de Ana María Matute (Stock, 1970 y 1974), sin poder confirmar su peso y su importancia como traductora de literatura mexicana o latinoamericana en Francia. A Rulfo, que solo tenía dos obras mayúsculas, le faltó sin duda, desde el principio, el apoyo y la visibilidad que a veces le otorgan a un autor traducido un traductor influyente, como lo fueron el judío argelino Albert Bensoussan (traductor oficial de Mario Vargas Llosa, véase Benmiloud 2019), Claude Durand (traductor de *Cien años de soledad*), o por supuesto Claude Fell, etc. (véase Benmiloud 2015). También le faltó una editorial que apostara fuertemente por él, a lo largo de sus publicaciones sucesivas (como sucede con los autores más productivos, como lo fueron Carlos Fuentes o Mario Vargas Llosa, para retomar dos ejemplos famosísimos del Boom), lo cual no se dio con Rulfo, ya que casi había concluido toda su obra publicada en francés con las susodichas traducciones.

En 1979, la editorial Gallimard vuelve a publicar *Pedro Páramo* en su colección de bolsillo *L'Imaginaire*, con colores llamativos, nos atreveríamos a decir característicos de la época, casi “pre-ochentas” . . . Se trata de una traducción revisada, las notas del traductor pasan de 16 a tan solo 3 (Belleflamme 2018), y siguen, por lo tanto, la evolución de las normas de traducción, que con el tiempo desconfían cada vez más de las notas eruditas del traductor.

1986 es el año de la muerte de Juan Rulfo (8 de enero). Es una buena oportunidad editorial para tratar de volver a difundir la obra del mexicano en Francia. Maurice Nadeau, que es ahora editor en nombre propio, retoma con mucho acierto la edición de los cuentos de Rulfo (veinte años han transcurrido desde la primera traducción de *El Llano en llamas* al francés), y la vuelve a publicar con una portada mucho más cuidada y estética: una fotografía en blanco y negro de dos revolucionarios a caballo, que contrasta con la primera portada que se podía considerar no muy lograda. También la retoma Maurice Nadeau con el argumento infalible de que los cuentos son los cuentos “definitivos” del autor recién fallecido. La frase “Traduits de l’espagnol (Mexique)”, en rojo, insiste sobre el carácter exótico de los relatos. A raíz del fallecimiento del autor, en 1987, la profesora Milagros Ezquerro publica la primera versión de su libro académico pionero sobre Juan Rulfo en L’Harmattan. (De paso, nótese que la portada incluye un error en su apellido, donde se lee *Esquerro* y no *Ezquerro*).

1993 es el año de la publicación en Francia de *Le Coq d’or (et autres textes pour le cinéma)*. El libro lo publica nuevamente Gallimard, en una colección llamada *Nouvelle Croix du Sud* (homenaje a la que fuera la celeberrima colección

original de Roger Caillois), con el apoyo de Gabriel Iaculli como traductor (que traducirá luego a *El Llano en llamas* en 2001 y *Pedro Páramo* en 2005). Gabriel Iaculli (nacido en 1945 en Marsella) apenas se ha iniciado como traductor literario unos años antes, con traducciones de varios libros de César Aira (1992). Traductor incansable y prolijo del serbo (al que traduce a veces a cuatro manos con Gojko Lukic) y del español, Gabriel Iaculli trabaja a la vez para Gallimard, Le Seuil, les Editions du Rocher, Plon, etc. La lista de sus traducciones del español es verdaderamente impresionante: para Gallimard, traducirá en los años siguientes a Miguel de Cervantes (1995, *L'amant généreux*); para Le Seuil, a Fernando Savater (1995), Juan Manuel de Prada (*Cons* 1995; *Les masques du héros* 1999; *La tempête* 2002), o Carmen Posadas (*Cinq mouches bleues* 2001). En el campo latinoamericano, traduce a Julio Ramón Ribeyro (1995), Rodrigo Fresan (1995), Sergio Pitlor (*Mater la divine garce* 2004, *La vie conjugale* 2007), Juan Carlos Mondragon (2002, 2004, 2015), Alberto Ruy Sanchez, Jorge Volpi, etc. En todo caso, en su colección de bolsillo *L'Imaginaire* Gallimard sigue publicando (o reimprimiendo) de tanto en tanto su edición de 1979 de *Pedro Páramo* con nuevas portadas que recuperan la simbología tradicional de las calaveras en México, con marcado acento macabro.

La proyección progresiva de la obra de Juan Rulfo en Francia se puede apreciar gracias, por ejemplo, a una adaptación teatral de *Pedro Páramo*, que se da en Dijon, en mayo de 1999, en una puesta en escena a cargo del escenógrafo y dramaturgo Nordine Lalhoul. La reseña publicada en el diario francés *Libération* en aquel momento precisa que la adaptación va acompañada de una muestra fotográfica de treinta fotos sacadas del fondo del escritor-fotógrafo (de hecho, la foto de María Félix que ilustra la reseña de la obra teatral es del propio Rulfo). Para insistir en la proyección internacional de la obra de Juan Rulfo, la nota publicada en el periódico precisa que Juan Rulfo (poco conocido de los lectores franceses) fue traducido a 56 idiomas.

2001 marca un hito: después de tres larguísimos años de arduas negociaciones con la célebre agente Carmen Balcells (1930–2015), la editorial Gallimard logra publicar una segunda traducción de *El Llano en llamas* (2001), treinta y cinco años después de la de Michelle Lévi-Provençal (1966), y quince años después de la reedición en la editorial Maurice Nadeau. Como *Le coq d'or* ocho años antes, la nueva traducción corre a cargo de Gabriel Iaculli. Especialmente lograda, la portada en color es una foto de Rulfo revisitada en naranja. Y la colección elegida es la prestigiosa colección *Du monde entier*, con su célebre diseño.

En este caso, amén de la calidad de la nueva traducción, el genio editorial fue sin duda encargar un prólogo al propio Jean-Marie Gustave Le Clézio (nacido en Niza en 1940): escritor francés muy influyente, gran conocedor de México, y también editado por Gallimard, que recibiría apenas unos siete años más tarde,

en 2008, el Premio Nobel de Literatura. Jean-Marie Gustave Le Clézio sirve aquí de acertado cicerone para los nuevos lectores de Juan Rulfo, que solo pueden leer a Rulfo en sus traducciones francesas. Le Clézio un muy conocido embajador de la cultura mexicana en Francia, editor y traductor, entre otros, de *La Relación de Michoacan* de Jerónimo de Alcalá (Gallimard 1984), y autor de un exitoso ensayo *Diego et Frida* (Stock 1993) y unos años antes de una recopilación de ensayos titulada *La fête chantée et autres essais de thème amérindien* (Le Promeneur 1997).

Firmado oportunamente en “Albuquerque de Nuevo México” (donde Le Clézio vivió algún tiempo), y fechado en noviembre de 2000, el prólogo consta de seis páginas muy densas, que, después de recuperar varias coordenadas hemerográficas (primera publicación de los cuentos de Rulfo en las revistas *Pan y América*) ubican de forma muy precisa a Rulfo a nivel histórico y literario en la cultura mexicana del siglo XX. Allí, de forma sin duda algo abusiva, Le Clézio no duda en hacer de *Pedro Páramo* el origen de *Cien años de soledad*: “Le recueil (*El Llano en llamas*) est suivi en 1955 par *Pedro Páramo*, chronique de la mort d’un cacique à Comala, dont le romancier García Márquez tirera plus tard la matière de son *Cent ans de solitude*. Par ces deux livres, Juan Rulfo entre dans la légende” (Le Clézio en Rulfo 2001: I). El final del prólogo es un elogio absoluto, lleno de entusiasmo y lirismo:

Son oralité n’est pas une transcription, elle est un art, qui incube le réel et le réinvente. C’est cette appropriation qui donne à son écriture la force de la vérité. *Le Llano en flammes* brûle dans la mémoire universelle, chacun de ses récits laisse en nous une marque indélébile, qui dit mieux que tout l’absurdité irréductible de l’histoire humaine, et fait naître la ferveur de l’émotion, notre seul espoir de rédemption (Le Clézio, en Rulfo 2001: VI).

En la contraportada de dicha nueva traducción de *El Llano en llamas* encargada por Gallimard, aparece un fragmento impactante del brillante prólogo de Le Clézio, que compara el genio de Rulfo con el de Jean Giono (gran influencia de Rulfo por cierto), de L.-F. Céline o de William Faulkner: “(. . .) Rulfo invente un langage qui n’appartient qu’à lui seul, comme l’ont fait Giono, Céline ou Faulkner à partir de leur connaissance de la guerre ou du racisme” (Le Clézio en Rulfo 2001: VI).

El formidable acierto de la elección del prologuista se nota inmediatamente en la repercusión mediática de la nueva traducción: la influyente periodista y traductora (también del español) Michèle Gazier publica, el 4 de abril de 2001, en el poderoso semanario cultural *Telerama* un ditirambo titulado “Le sous-commandant Rulfo”, que juega maliciosamente con la actualidad neo-zapatista chiapaneca de los años 90’s. Michèle Gazier explica: “Los cuentos del *Llano en*

flammes, que habían sido objeto de dos publicaciones anteriores gracias a Maurice Nadeau, están traducidos aquí de manera admirable por Gabriel Iaculli y precedidos de un prólogo muy esclarecedor de Le Clézio”. Para facilitar la tarea del lector, la influyente crítica también alude al famoso “realismo mágico”, con el que, según ella, el mundo de Rulfo tiene cierto parentesco.

Ocho días después, el 12 de abril de 2001, en su famosa columna (titulada “Feuilleton”) del periódico *Le Monde* (columna también muy prescriptora por aquellos años), el no menos influyente crítico Pierre Lepape publica otro artículo muy laudatorio oportunamente titulado “L’enfer et la rédemption”. Hay decir que, por aquellos años, es decir hace dos décadas, dos artículos como aquellos en dos soportes tan influyentes como *Le Monde* y *Telemama* —máximas autoridades prescriptoras en el ámbito intelectual francés— podían asegurarle a un libro una incomparable proyección nacional, entre el público culto y amante de la literatura extranjera, y más allá . . . A raíz de esta publicación, que, recordémoslo, es una retraducción, la fama de Juan Rulfo en Francia ya es un hecho contundente.

En otoño del 2003, la presencia de Rulfo en la prensa francesa se mantiene gracias a una hermosa muestra fotográfica en la Maison de l’Amérique latine (que se prolonga hasta el 9 de enero de 2003, aniversario de la muerte de Rulfo), que da pie a un artículo de *Libération*, ilustrado por una foto de Juan Rulfo. En 2003, Gallimard sigue apoyando fuertemente la difusión de Rulfo en Francia con la publicación de *Le Llano en flammes* en edición de bolsillo “Folio”, con una hermosa portada (edición de bolsillo que se reeditará después con otras portadas, todas muy logradas).

En julio de 2004, en efecto, el famoso escritor franco-marroquí Tahar Ben Jelloun (nacido en 1944), autor de *La nuit sacrée* (Premio Goncourt 1987), y recién galardonado por el prestigioso Premio IMPAC 2004 de Dublín (por su relato *Cette aveuglante absence de lumière/Sufrían por la luz*), confiesa su admiración total por la novela de Juan Rulfo, en media página del célebre periódico francés *Le Monde*, en el marco de una serie veraniega titulada “Un livre, un écrivain”. Mientras tanto, se acerca la tan anhelada publicación de la nueva traducción de *Pedro Páramo*, también a cargo de Gabriel Iaculli, por Gallimard, prevista para el año siguiente (2005).

Y al año siguiente, Gallimard publica a la vez una selección de cuentos de Rulfo en edición bilingüe (26 de mayo de 2005) y unos meses después la tan esperada nueva traducción de *Pedro Páramo*, en la prestigiosa colección “Du monde entier” (9 de noviembre de 2005). Veinte años después de la muerte de Juan Rulfo, diríase que, por fin, el hada madrina se ha inclinado sobre la cuna del escritor mexicano en Francia (a no ser que se trate de un sonriente ángel de

la muerte que se incline sobre el féretro del fallecido, o que entable por fin un renovado diálogo con el poderoso *fantasma del escritor*).

Si bien la traducción de *Pedro Páramo* se publica el 9 noviembre de 2005, el periodista y escritor Philippe Lançon (futura víctima del atentado islamista contra el semanario satírico *Charlie Hebdo* el 7 de enero de 2015, y autor muchos meses después de *Le lambeau* en 2018), gran conocedor de toda la literatura escrita en español, espera un poco más de dos meses, es decir la oportunidad del vigésimo aniversario de la muerte de Rulfo (8 de enero de 1986–8 de enero de 2006) para publicar, en el diario *Libération* (del que es un pilar de la sección Literatura), un largo artículo sobre la nueva traducción de *Pedro Páramo*, titulado *Le livre des morts mexicains* (19 de enero de 2006). Philippe Lançon destaca la labor de Gabriel Iaculli como la de “uno de los traductores actuales más sensibles”. Y alude significativamente al decisivo prólogo de Le Clézio publicado unos años atrás; Lançon también recuerda los avatares de la primera versión de la novela en francés:

Le second livre (après *El Llano en llamas*), *Pedro Paramo*, est son roman. Rulfo le publie en 1955. Quatre ans plus tard, Roger Lescot le traduit pour la collection «La Croix du Sud», dirigée chez Gallimard par Roger Caillois. Ce texte fondamental de la littérature latino-américaine passe presque inaperçu. Gabriel Iaculli vient de le retraduire. C'est l'occasion de le découvrir, ou d'y entrer une fois de plus comme Ulysse au pays des morts, mais avec un nouveau glaive, mieux aiguisé que dans la précédente traduction, pour les tenir à distance et pour les écouter (Lançon 2006).

Por fin, jugando con la doble imagen del infierno y del paraíso (tan caros a la prosa de Juan Rulfo), Philippe Lançon insiste en la tarea imposible que es traducir a Rulfo, nutriéndose de las propias palabras del traductor francés:

Traduire Rulfo est un enfer qui paraît d'abord simple comme doit l'être le paradis. Mais cette simplicité n'est, comme le paradis, qu'un faux-semblant et un souvenir égaré. “C'est d'abord une langue pleine de ruse, précise Gabriel Iaculli. Les Mexicains doivent se méfier d'eux-mêmes et des autres” (. . .). “Ensuite, ajoute Iaculli, les Mexicains tournent en dérision leurs manques : c'est une langue pleine d'humour. Enfin, il y a ce substrat dont on ignore presque tout : les croyances religieuses” (Lançon 2006).

Con gran prudencia, e incluso diríase con cierto recelo, Philippe Lançon no juzga claramente la calidad de la nueva traducción, y se contenta con evocar nuevamente lo arduo que es traducir a Rulfo, insistiendo en los silencios:

La traduction de 1955 était honorable, plus proche que la nouvelle des mots espagnols. Certains, difficilement traduisibles, n'étaient pas traduits. Ils se déposaient sur le texte comme des fleurs lointaines et sans nom. Gabriel Iaculli cherche à trouver un équivalent au ton des morts pour introduire le lecteur dans leur familiarité : tout, ici, est affaire de musique. Il impose le présent, plus naturel en français. Mais comment restituer une musique passant par

tant de silence ? “Pour une ligne de ce texte, dit-il, il en faudrait quatre en français, ce qui est impossible. Comment faire sentir tout ce que Rulfo dit dans le peu d'espace qu'il laisse ? (. . .) La traduction n'éclaire donc pas ce que Rulfo a laissé dans l'ombre” (Lançon 2006).

2009 es el año de la reedición de *Le Coq d'or* en la colección *L'Imaginaire-Gallimard*, y también la de la reedición de *Pedro Páramo* en la colección de bolsillo *Folio*, con una nueva portada. En 2012, la editorial Hermann publica *El aire de las colinas (Cartas a Clara)* en una versión francesa a cargo de Cécile Serrurier, bajo el escueto título *Lettres à Clara*, con un prólogo de Alberto Vital. En 2013, la MEET (Maison des Ecrivains Etrangers et des Traducteurs de Saint-Nazaire) edita las actas de un encuentro monográfico sobre Juan Rulfo en la hermosa colección de *Les rencontres de Fontevraud*.

Por fin, en 2015, la editorial 11/13 (Hobo collection) publica una extraña nueva traducción de *La plaine en flammes* (que le quita al título su valor de topónimo), con un prólogo de la propia traductora Justine Ladaïque lleno de torpezas sintácticas, y una contraportada que es un copiar/pegar perezoso de varias contraportadas anteriores de las obras de Juan Rulfo. La portada es muy sombría y muy llamativa, con aspecto tal vez excesivamente tremendista. Se trata evidentemente de la primera traducción pirata de una obra de Juan Rulfo en francés, prueba mayúscula del inesperado interés económico que empieza a cobrar para los editores de todo pelo.

Este breve recorrido (que necesitaría por cierto algunos complementos factuales) permite, por lo tanto, esbozar el análisis de un caso ejemplar de traducción, edición y difusión de uno de los máximos representantes de la literatura latinoamericana en Francia. A pesar de los primeros esfuerzos de figuras editoriales tan destacadas como Roger Caillois y Maurice Nadeau, la lenta permeación de la literatura latinoamericana en francés por la prosa fascinante de Juan Rulfo tardó, pues, más de cuarenta años en realizarse, y se debió muy tardíamente, a partir de los años 2000, a un gran esfuerzo de la editorial Gallimard, que decidió apostar fuertemente por corregir un error de la historia de la recepción de Juan Rulfo en Francia, apoyándose en la fama de otro autor de su catálogo: Jean-Marie Gustave Le Clézio.

Los esfuerzos de la editorial, de su consejero literario para América Latina Gustavo Guerrero, de un destacado escritor francés (Jean-Marie Gustave Le Clézio, futuro Premio Nobel de Literatura) y también de un puñado de periodistas y críticos muy influyentes en la esfera literaria francesa de los años 2000 (Michèle Gazier, Pierre Lepape, Philippe Lançon, etc.) lograron, por fin, imponer a Juan Rulfo en el panorama de las letras latinoamericanas en Francia, después de casi cuarenta años de invisibilidad.

Bibliografía

- Belleflamme, Clémence (2018): “Au seuil des traductions : Rulfo en langue française”. En: *Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción* 11/2, pp. 300–322.
- Ben Jelloun, Tahar (2004): “Un livre, un écrivain: Juan Rulfo”. En: *Le Monde*, 04/07/2004.
- Benmiloud, Karim (2019): “Albert Bensoussan, traductor de Mario Vargas Llosa al francés”. En: Regazzoni, Susanna/Cecere, Fabiola (eds.): *América: el relato de un continente*. Venecia: Edizioni Ca'Foscari (Biblioteca di Rassegna Iberistica, 14), pp. 473–481.
- Benmiloud, Karim (2017): “Una noche en el Huerto de los Olivos: ‘La noche que lo dejaron solo’ de Juan Rulfo”. En: Palou, Pedro Ángel/Ramírez Santacruz, Francisco (eds.): *El Llano en llamas, Pedro Paramo, y otras obras. En el centenario de su autor*. Madrid/Frâncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert, pp. 53–72.
- Benmiloud, Karim (2015): “La recepción de la literatura latinoamericana en Francia (1960–2012)”. En: Müller, Gesine/Gras, Dunia (eds.): *América latina y la literatura mundial*. Madrid/Frâncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert, pp. 129–142.
- Benmiloud, Karim (2011): “Trois biographies de Juan Rulfo”. En: Aubès, Françoise/Olivier, Florence (eds.): *América (Cahiers du Criccal)* n° 40. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 165–178, <<http://america.revues.org/271>> (última visita: 25/03/2020).
- Ezquerro, Milagros (1987): *Juan Rulfo*. París: L'Harmattan.
- Gazier, Michèle (2001): “Le sous-commandant Rulfo”. En: *Telerama*, 04/04/2001.
- Hedayat, Sadeq (1953): *La chouette aveugle*. Trad. Roger Lescot. París: José Corti.
- Lançon, Philippe (2006): “Le livre des morts mexicains. *Pedro Paramo*”. En: *Libération*, 19/01/2006.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave (1997): *La fête chantée et autres thèmes amérindiens*. París: Le promeneur.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave (1993): *Diego et Frida*. París: Stock.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave (1984): *Relation de Michoacan. Jerónimo de Alcalá*. Version et édition de J.-M.-G. Le Clézio. París: Gallimard.
- Lepape, Pierre (2001): “L'enfer et la rédemption”. En: *Le Monde*, 12/04/2001.
- Mérian, Jean-Yves (2014): “Jorge Amado dans la collection ‘La Croix du Sud’ de Roger Caillois”. En: *Amerika* 10, <<http://journals.openedition.org/amerika/4992>> (última consulta: 21/03/2020).
- Roffé, Reina (2003): *Juan Rulfo: Las mañanas del zorro*. Madrid: Espasa Calpe (“Biografías”).
- Rulfo, Juan (2015): *La plaine en flammes*. Trad. Justine Ladaïque. París: 11–13 Editions (“Hobo”).
- Rulfo, Juan (2012): *Lettres à Clara*. Trad. Cécile Serrurier. Prol. Alberto Vital. París: Hermann.
- Rulfo, Juan (2009): *Le Coq d'or (et autres textes pour le cinéma)*. Trad. Gabriel laculli. París: Gallimard (“L'imaginaire”).
- Rulfo, Juan (2005): *Pedro Paramo*. Trad. Gabriel laculli. Prólogo J.M.G. Le Clézio. París: Gallimard (“Du monde entier”).
- Rulfo, Juan (2005): *El Llano en llamas (selección)/Le Llano en flammes*. Trad., préface et notes par Gabriel laculli (éd. Bilingue). París: Gallimard (“Folio”). [Otros tirajes en “Folio”: 2009, 2015].
- Rulfo, Juan (2001): *Le Llano en flammes*. Trad. Gabriel laculli. Prólogo J.M.G. Le Clézio. París: Gallimard (“Du monde entier”). [Otros tirajes en “Folio”: 2003, 2004, 2005, 2014].

- Rulfo, Juan (1993): *Le Coq d'or (et autres textes pour le cinéma)*. Trad. Gabriel Jaculli. París: Gallimard (“Nouvelle Croix du Sud”).
- Rulfo, Juan (1986): *Le llano en flammes*. Trad. Michelle Lévi-Provençal. París: Editions Maurice Nadeau.
- Rulfo, Juan (1966): *Le llano en flammes*. Trad. Michelle Lévi-Provençal. París: Les Lettres Nouvelles/Denoël.
- Rulfo, Juan (1959): *Pedro Paramo*. Trad. Roger Lescot. París: Gallimard (“La Croix du Sud”).
- Vital, Alberto (1994): *El arriero en el Danubio. Recepción de Juan Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*. México: UNAM.

Jorge J. Locane

Literatura comunista mundial

Jorge Amado en la República Democrática Alemana y China

I

La historia de la literatura latinoamericana más difundida y reproducida hace pie en el relato articulado por Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y José Donoso en sus conocidos textos dedicados a retratar a la generación de la que ellos fueron parte¹. De acuerdo con algunos de los argumentos expuestos en estos ensayos, la novela latinoamericana anterior no habría recibido reconocimiento internacional debido a su “retraso” en relación con los desarrollos apreciables en otras tradiciones literarias. Los años de referencia suelen ser 1961, cuando Jorge Luis Borges recibe, compartido con Samuel Beckett, el Prix International, o 1962, cuando Mario Vargas Llosa se beneficia con el Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral por *La ciudad y los perros* (1963). La internacionalización de la literatura latinoamericana, según la terminología de Donoso, debe ser entendida, entonces, como una actitud deliberada por parte de los escritores de

¹ Me refiero, fundamentalmente, a *La nueva novela hispanoamericana*, de Fuentes (1969), a “Novela primitiva y novela de creación en América Latina” (1969), de Vargas Llosa, y a *Historia personal del “boom”* (1972), de Donoso. De acuerdo con los planteos desarrollados en tales ensayos, la novela latinoamericana de los años 60 habría reaccionado con éxito al costumbrismo dominante hasta el momento. Al respecto de tal operación crítica, Eduardo Becerra, por su parte, anota que “la importancia de las estrategias mercadotécnicas en la consecución de la fama y el prestigio de la ‘nueva novela’ de los sesenta facilitó que estas visiones esquemáticas, diría que incluso maniqueas, fuesen dictadas por los propios protagonistas, pues en medio de ese éxito encontraron con gran facilidad lugares desde los que exponer las características y ensalzar los valores del acontecimiento. *La nueva novela hispanoamericana*, de Carlos Fuentes (1969), y el artículo de ese mismo año escrito por Mario Vargas Llosa: “Novela primitiva y novela de creación en América Latina” (*Revista de la Universidad de México*, 10, pp. 29–36), constituyen los ejemplos paradigmáticos y archicitados de esta actitud. Ambos trabajos, con títulos que permiten no extenderme mucho sobre el tema dada la nítida intencionalidad a la que apuntan, confrontan el presente de la novela de Hispanoamérica con un pasado en el que el género aparece a sus ojos carente de altura estética, meramente documental o ligado exclusivamente a lo geográfico, y las excepciones que se citan son remitidas y limitadas a su condición de antecedentes de un rumbo nuevo” (2008: 17). Este último procedimiento, aunque algo más matizado, se registra también en “La nueva novela latinoamericana” (1970), de Emir Rodríguez Monegal.

Jorge J. Locane, Universitetet i Oslo

su generación para romper con los horizontes de provincias y ajustar las formas a estándares internacionales. Primero la literatura se internacionaliza —en este sentido que propone Donoso— y, recién después, recibe aceptación por parte de los públicos metropolitanos. Primero abjura del costumbrismo, del color local, del realismo, tal vez podríamos decir de la variante más acartonada de la novela de la tierra, y, recién entonces, el público internacional comienza a prestarle atención.

Frente a despliegues retóricos de este tipo, que a la luz de la teoría bourdieana no serían sino un método para ganar terreno en el campo literario, el escepticismo suele ser un buen comienzo; se trata ante todo de desconfiar de los relatos narrados en primera persona. Más aún cuando vienen teñidos de heroicidad o de autoexaltación. El poder performativo de esta intervención crítica es, sin embargo, tan sorprendente como indoblegable. El fenómeno popularizado como *boom*, al menos para cierta parte de la investigación internacional, suele ser el punto de partida, el *big bang*, el origen de todo. Una instancia por lo menos ineludible. Frente a este escenario, me gustaría sugerir —como también lo hace Eduardo Bécerra en el trabajo ya mencionado— que es necesario rever la historia de la literatura latinoamericana según fue diseñada por los mismos protagonistas del *boom* y que, básicamente, afirma que antes de su generación no había mucho que mereciera ser traducido e, incluso, que, efectivamente, lo haya habido. Los cuatro o cinco escritores que conforman el círculo de elegidos son, dentro de este esquema, *la* literatura latinoamericana, con ellos —y dado el caso con algunos de sus allegados—, la literatura latinoamericana comienza. Con ellos, habría que deducir, se acaba.

Desde mi punto de vista, los problemas con este reductivismo maniqueo son muchos; uno no menor es que, en realidad, la enunciación posee un anclaje claramente metropolitano desde el momento que es indiferente a lo que haya pasado o esté pasando en las dependencias (neo)coloniales y en las periferias; lo único que importa —y desde donde se mide el valor del texto— es la llegada, la recepción y la lectura en la metrópoli. Pero, incluso así, incluso tomando como lugar de referencia los centros mundiales de gestión cultural, creo que existen evidencias suficientes para rebatir la entonación épica del *boom*. Para no abundar, un dato que se podría considerar es que en los quince años que van desde el fin de la Segunda Guerra a 1960 —antes de la operación Formentor, antes del Biblioteca Breve otorgado a Vargas Llosa, antes del *boom*—, que es cuando los exiliados, como Erich Arendt, Ludwig Renn, Albert Theile

(véase Locane 2019) y Anna Seghers, vuelven de América², en Alemania aparecen, además de varias antologías, publicaciones individuales de Juan Rulfo (1958), Alejo Carpentier (1958), Jorge Luis Borges (1959), Miguel Ángel Asturias (1956), Pablo Neruda (1949), Alfredo Varela (1952), Nicolás Guillén (1952), Jacques Roumain (1947), Gabriela Mistral (1958), José Eustasio Rivera (1946), Rómulo Gallegos (1952), Ciro Alegría (1945), Enrique Larreta (1958), Jorge Icaza (1952), Elías Castelnuovo (1949), Jorge Amado (1946, 1954, 1958), Volodia Teitelboim (1955), Ventura García Calderón (1956) y varios otros. Que estos escritores, en efecto, hayan sido leídos o no es un elemento que no afecta el planteo, ya que tampoco se puede probar de manera fehaciente que las numerosas traducciones y ediciones de *Cien años de soledad* (1967), por ejemplo, hayan encontrado lectores.

En términos más generales, se podría sostener que, así como la escena internacional de los años 60 tiene a sus cuatro o cinco protagonistas, la de la inmediata Posguerra también los tiene: son Pablo Neruda, Miguel Ángel Asturias, Nicolás Guillén, Alejo Carpentier y Jorge Amado. En este último voy a centrar los argumentos a continuación. Pero, además de correr el foco hacia un período anterior y hacia otro grupo de escritores que, del mismo modo que los del *boom*, también conformaron una especie de cofradía, quiero proponer un corrimiento geopolítico hacia el hoy desvanecido y olvidado mundo comunista. La hipótesis de fondo sería que cada “mundo” u orden político-cultural tiende a diseñar una “literatura mundial” a su medida, a su imagen y semejanza. Cada uno de esos mundos, idealmente, dispone de técnicos, editores, traductores, académicos, agentes, *gatekeepers*³, encargados de seleccionar y jerarquizar el corpus que va a entrar en circulación dentro del territorio delimitado como su

2 En su estudio sobre la literatura latinoamericana en la República Democrática Alemana, Jens Kirsten, por ejemplo, anota: “Die wesentlichen neuen Impulse für das Interesse an Lateinamerika mit seiner Kultur und Literatur, die das Lateinamerika-Bild der folgenden Jahre entscheidend prägten, gingen jedoch von den nach Deutschland zurückkehrenden deutschen Exilschriftstellern aus, die vorwiegend aus dem mexikanischen Exil in den Osten Deutschlands zurückkehrten” (2004: 19) [Los nuevos impulsos esenciales para el interés en América Latina con su cultura y literatura, que configuraron de manera decisiva la imagen de América Latina en los años siguientes, provinieron de los escritores alemanes que retornaron a Alemania desde el exilio, predominantemente de su exilio mexicano a Alemania oriental]. Véase también Reichardt (1987 [1977]) y Dill (2009). Si bien la mayoría de los exiliados se estableció en Alemania oriental, algunos, como Albert Theile, lo hicieron en Alemania occidental. Por otra parte, no era raro que las publicaciones que aparecían en el este circularan, ya sea por transferencia de derechos de publicación o, directamente, por medio de la venta de ejemplares, en el oeste.

3 Para una conceptualización del término y un estudio de casos que incluye el de Gabriel García Márquez, véase Marling (2016).

jurisdicción. Habría, si la hipótesis es correcta, una literatura capitalista mundial así como una literatura comunista mundial, pero también habría, por ejemplo, una literatura feminista mundial con Jane Austen, Emily Dickinson o Sor Juana Inés de la Cruz en el centro del sistema y con Gustave Flaubert y su madame Bovary en un lugar destacado. Cada una de estas selecciones, a su vez, entraría en conflicto o competencia con los diseños elaborados en otros dominios. La literatura mundial que se convierte en hegemónica, la que se impone y sirve de referencia general, sería, finalmente, la que logra silenciar los diseños rivales. Para el caso de la Alemania dividida, lo que habría sucedido es que, con la Caída del Muro y la posterior disolución de la República Democrática Alemana (RDA), el diseño occidental —la selección de literatura, podríamos decir, que hoy vale como “no marcada”— se habría impuesto y, con ello, sometido a un borramiento total de las memorias archivadas en el país desaparecido.

Creo, no obstante y precisamente por sus complejidades, que el fenómeno de la circulación de literatura en el escenario desdoblado de la Guerra Fría resulta particularmente interesante y que exige un esfuerzo crítico mayor que el habitual. A mi entender, dado que el lugar de enunciación occidental logró imponerse como hegemónico, ahora resulta difícil evaluar, con la objetividad que supone el trabajo de investigación, las dinámicas de la RDA, de la Unión Soviética así como las de la República Popular China anteriores a las reformas de apertura impulsadas por Deng Xiaoping. En el bloque comunista, sin embargo, también habría tomado forma un diseño de literatura mundial donde figuras hoy fundamentalmente ignoradas en Occidente, como Agustín Cuzzani (1924–1987)⁴, habrían ocupado un lugar destacado, y otras, como Pablo Neruda, habrían recibido un impulso decisivo para su consagración *también* en Occidente. Sucede, y este sería un punto clave, que los prejuicios y estereotipos todavía estarían impidiendo una comprensión refinada de lo que ocurrió al otro lado del Muro en aquel contexto hoy en apariencia tan distante.

II

La llamativa y con frecuencia ignorada propagación internacional de Jorge Amado⁵, que —como voy a argumentar— va a tener su centro de irradiación en

⁴ Cuzzani fue un dramaturgo argentino vinculado al grupo de Boedo. Para información acerca de la recepción de Cuzzani en la RDA, véase Kirsten (2004: 178–182).

⁵ En la reciente biografía de Jorge Amado escrita por Joselia Aguiar se consignan traducciones de sus novelas a cuarenta y nueve lenguas (2018: 292). Marcel Vejmelka, por su parte, destaca la

la RDA y China, pasa por una instancia previa localizada en los círculos comunistas de Francia. En 1947, el Partido Comunista Brasileño es declarado ilegal y sus miembros se convierten en perseguidos. Amado, que hasta ese momento cumplía funciones de diputado por el estado de São Paulo, se exilió en Francia a comienzos de 1948, donde va a permanecer hasta 1950. Ese año, el Estado francés le retira el permiso de residencia y se ve obligado a trasladarse por dos años a territorio comunista, a Checoslovaquia, desde donde va a realizar frecuentes viajes a los países en la órbita de Moscú, incluida China en 1952 y, más tarde, ya en otro contexto, en 1957. Al momento de su llegada a París, ya existían traducciones de Amado al francés: *Bahia de tous les saints* (*Jubiabá*, 1935) y *Terre violente* (*Terras do sem fim*, 1943), publicadas, por iniciativa de Henri Malraux, por Gallimard en 1938 y 1946, respectivamente. Pero su inserción en las redes comunistas parisinas, va a catapultar su divulgación en revistas y la traducción de sus novelas al francés. De acuerdo con Marcelo Ridenti,

Jorge Amado foi o artista brasileiro preferido e mais destacado pelas publicações comunistas, especialmente em 1948 e 1949, anos em que esteve exilado em Paris e integrou-se ao meio comunista francês e também internacional, que tinha nessa cidade um dos principais pontos de confluência de suas redes intelectuais (2011: 168).

Durante esos años y los inmediatamente posteriores, la traducción y publicación de sus novelas al francés se aceleró significativamente: *Mar morto* y *O cavaleiro da esperança* (*Le chevalier de l'espérance*) aparecen en 1949; *Seara vermelha* (*Les chemins de la faim*) y *São Jorge dos Ilhéus* (*La terre aux fruits d'or*), en 1951; *Capitães de areia* (*Capitaines sur sable*), en 1952 y *Cacau* (*Cacao*), en 1955. Por lo general, estos libros, que se inscriben dentro del paradigma del realismo socialista y de denuncia, fueron publicados por editoriales vinculadas al Partido Comunista Francés, pero también por Gallimard. Este corpus de traducciones al francés —hoy en gran medida olvidado— resulta particularmente significativo si se considera que, por aquel momento, también aparecería *Labyrinthes* (1953), la primera traducción orgánica de Jorge Luis Borges al francés. Con esta mención, lo que quiero destacar es que, con trece años menos que Borges, Amado, para 1955, superaba vastamente la presencia del primero en el meridiano

singularidad de su caso por la importante y temprana acogida internacional que recibió como escritor de un país que hasta el momento había pasado por completo desapercibido en los debates literarios internacionales: “A importância internacional de Amado é um caso extraordinário, dado que se trata de um escritor brasileiro e de língua portuguesa: O Brasil na época (nos anos 1930/40) praticamente não existia no mapa da literatura mundial, e desde Machado de Assis até hoje constata-se que autores de língua portuguesa, pelo fato de escreverem nesta língua, raramente recebem a projeção internacional merecida” (2014) Ver también Silva 2018.

de la república mundial de las letras. Y esto no solo en lo que refiere a la arrolladora diferencia en términos de cantidad de traducciones, es decir, en la cobertura de mercado, sino también en lo que respecta a la acumulación de capital simbólico: con publicaciones en Gallimard reseñadas elogiosamente por Albert Camus (veáse Vejmelka 2014, nota 3) y un estrecho vínculo con figuras como Pablo Picasso, Louis Aragón o Jean Paul Sartre, para comienzos de los años 50 Amado ya había encontrado un lugar aventajado, además de en el mercado, en el campo intelectual metropolitano. Lo que sucede, entonces, es que, al margen de la cantidad de publicaciones en la metrópoli, durante estos años afianza su vínculo con el círculo más estrecho de la intelectualidad comunista y simpatizante internacional.

Con su traslado a Checoslovaquia, el reconocimiento con el Premio Lenin — originalmente, Stalin— de la Paz en 1951 y sus viajes a la Unión Soviética y a la República Popular China a comienzos de los 50, siempre acompañado de cerca por los futuros premios Lenin de la Paz y Nobel Pablo Neruda y Miguel Ángel Asturias, se acelera su propagación por el mundo comunista que lo terminaría adoptando como uno de sus escritores de referencia y convirtiéndolo en un éxito de ventas.

En la RDA, fundamentalmente dos editoriales van a asumir la difusión de literatura latinoamericana, con mucho más impulso y mucho antes que las editoriales occidentales como Rowohlt, Piper y más tarde Suhrkamp o Wagenbach: Aufbau-Verlag fundada en 1945 y, de manera muy especial, Volk und Welt creada en 1947⁶. Ahora el punto no interesa mayormente, pero conviene dejar anotado que las dos han sido vaciadas en manos de las grandes corporaciones del capitalismo neoliberal⁷, lo cual, junto con la desaparición de la RDA y la política de estigmatización de todo lo que fueron sus emprendimientos culturales, puede explicar el borramiento de sus memorias. Los archivos, sin embargo, están a disposición y ofrecen elementos para narrar una historia más próxima al pasado objetivo. Volk und Welt, según estas evidencias, fue un gran importador de literaturas del mundo y un importante espacio de irradiación hacia el

6 Al respecto del programa de estas editoriales, Dieter Reichardt escribe que “las editoriales estatales ‘Volk und Welt’ y ‘Aufbau’ de Berlín Oriental se dedicaron sistemática y certeramente a la literatura latinoamericana. Entre 1950 y 1960, editaron, por ejemplo, 8 novelas de Jorge Amado y 9 libros de poemas de Pablo Neruda. A veces hasta consiguieron presentar a un autor latinoamericano antes de que lo hicieron en Francia, como en el caso de Nicolás Guillén de cuya obra *El son entero* se publicó la versión alemana en 1952, 3 años antes de salir la versión francesa. Como especialmente meritoria hay que destacar la labor del traductor de Guillén y Neruda, Erich Arendt quien, durante el tiempo del nacionalismo, se exilió en Colombia” (1987 [1977]: 431).

7 Para mayor información al respecto, ver Links (2016 [2010]).

resto del territorio de habla alemana⁸. Walter Czollek, el abuelo del poeta Max, fue su gran animador desde 1950, el año en el que asume la dirección y en el que la editorial publica *Jubiabá*, la primera traducción de Amado al alemán, hasta el día de su muerte en 1972. La literatura latinoamericana, desde la fundación de la editorial en 1947 hasta su desaparición en 2001, estuvo fuertemente representada en su catálogo, y Jorge Amado fue una figura capital que, al juzgar por los informes de lectura y los tirajes, aunque no siempre respondía a estándares estéticos considerados aceptables por los evaluadores, tuvo una acogida sorprendente por parte del público. Ya en 1962, mucho antes de que en Occidente se desatara la fiebre del *boom*, solo en la RDA había vendido 300.000 ejemplares de ocho títulos y era un escritor sumamente respetado por la editorial la que, vale aclarar, solo tenía permiso para publicar cinco títulos latinoamericanos por año y, sin embargo, nunca renunciaba a los de Jorge Amado. Con motivo del quincuagésimo cumpleaños de Amado, con fecha del 9 de agosto de 1962, Czollek le envía un telegrama a Río de Janeiro para saludarlo en nombre de todos los empleados de la editorial y recordarle el importante número de 300.000 ejemplares. A continuación, además, agrega:

Con esto usted puede hacerse una idea del enorme eco que su obra ha tenido entre la población de nuestra república. No es poco lo que sus libros han contribuido a promover la amistad de los pueblos entre sus lectores, y, con ello, es usted mismo quien ha apoyado las grandes metas humanistas de nuestro Estado. Por esto, le queremos agradecer el día de hoy (Archivo Volk und Welt, ver anexo 1; la traducción es mía).

También, como muestra el anexo 2, le envía un resumen detallado de los tirajes de todas las ediciones aparecidas entre 1950 y 1962.

Como ya había sucedido con el círculo de intelectuales comunistas en Francia, también en la RDA Amado va a ser un escritor muy respetado en el campo especializado. En 1949, antes de que apareciera la primera traducción de Amado en la RDA, Anna Seghers va a escribir una reseña elogiosa de la traducción al francés de *Terras do sem fim*, donde va a introducir al escritor brasileiro, a quien había conocido personalmente en 1948 (véase Eggensperger 2009), al público de la RDA como un activista político y un narrador realista con una profunda sensibilidad para dar cuenta de las luchas de los sectores populares y

⁸ Para un retrato de la editorial, véase Barck/Lokatis (2005). También puede consultarse el estudio cuantitativo de Siebenmann (1972: 45–47) y Fernández Polcuch (2013). Sobre su experiencia como figura destacada del catálogo de Volk und Welt, Amado escribió: “. . . da Volk und Welt só posso falar bem. Detentora dos direitos de tradução de meus livros na RDA, ela os publicou, a todos eles, boas traduções, belas edições, gráfica primorosa, tiragens enormes, pagou-me os direitos autorais, tudo nos conformes” (1992: 274).

oprimidos (véase Vejmelka 2014). Desde ahí en más, el vínculo entre Seghers y Amado va a ser constante y estrecho, Seghers va a dedicar ensayos a Amado donde lo vincularía con el realismo ruso (véase Eggenesperger 2009), y sus biografías van a confluír en diferentes momentos, como cuando en 1951 los dos van a recibir el Premio Lenin de la Paz y, en años posteriores, compartir el jurado del mismo premio con otros escritores del círculo como Ilyá Ehrenburg (véase Albuquerque 2011: 45). Los dos fueron miembros activos del Consejo Mundial de la Paz⁹ y a comienzos de los años 60 Seghers visitaría dos veces Brasil a instancias de Amado. Hacia mediados de los años 50 la influencia de Amado en el mundo comunista era de tal magnitud, que llegó a interceder en el jurado del Premio Lenin de la Paz para que en 1954 lo recibiera Bertolt Brecht y, así, el escritor alemán eludiera las sospechas del Partido que lo veía como un peligroso formalista (Ridenti 2011: 181; Amado 1992: 193ss.).

Sería posible presentar más datos, como el que refiere al rol de Jorge Amado en el Consejo Mundial por la Paz, pero con los expuestos alcanza para dar cuenta de la importancia de Amado en la RDA. Destaco algunos aspectos antes de trasladar la atención a China: 1. Que la importante recepción de Amado en la RDA se desarrolla muy tempranamente, durante la inmediata Posguerra, antes de que comenzara a tomar forma el así llamado *boom* y diez años antes de que apareciera, por ejemplo, su primera publicación en España (*Lo viejos marineros*, Caralt 1961); 2. Que la editorial Volk und Welt, con Walter Czollek a la cabeza y por iniciativa de Anna Seghers, es el gran agente promotor; 3. Que de la RDA, los libros de Amado, ya sea por venta de derechos o la exportación de ejemplares, “viajan” a la República Federal Alemana, a Austria y a Suiza; no al revés, incluso cuando, hacia fines de los años 50, Amado ya se había distanciado de la ortodoxia del estalinismo. 4. Por último, con base en estas evidencias, que se puede sostener que hay un borramiento de esta memoria (que, por supuesto, incluye también a Asturias o a Neruda). Marcel Vejmelka anota que “Até a década de 1990, Jorge Amado era o escritor brasileiro mais conhecido e influente na Alemanha. Hoje, a sua posição mudou consideravelmente” (2014: s.p.). Creo, no obstante, que existen elementos como para decir más; a partir de los testimonios conservados en notas de prensa y en archivos, se podría sostener que, promovido desde la RDA, Jorge Amado fue hasta la aparición de Isabel Allende a mediados de los 80, el escritor latinoamericano con mayor reconocimiento en el territorio de habla alemana en general.

⁹ Un estudio muy bien documentado sobre este organismo, que también ilumina el tejido de redes intelectuales en el contexto de la Guerra Fría, se puede encontrar en Iber (2015, capítulo II).

Pasemos a la República Popular China. El 31 de enero de 1952, después de haber conocido a Emi Siao en Checoslovaquia (Wang 2019: 75), Jorge Amado llega por primera vez a Peking acompañado por Nicolás Guillén: “Waiting for them at the airport were some of China’s most influential writers, including Guo Moruo, Mao Dun, Ai Qing, and Emi Siao” (Wang 2019: 74). Cinco años después va a volver en compañía de Pablo Neruda. Desde 1951, cuando recibe el Premio Lenin de la Paz, comienzan a aparecer notas elogiosas en diferentes medios de prensa chinos, entre ellas, un ensayo de Emi Siao dedicado a Amado y a Guillén, donde Siao informa sobre las actividades políticas de Amado en Brasil y lo exalta como un resuelto revolucionario (véase Wang 2019: 79 nota 36)¹⁰. Según informa Siwei Wang, la primera traducción al chino, de *Terras do sem fim* (1943), la hace Wu Lao desde el inglés en 1951, antes de que Amado hiciera su primer viaje a China. A partir de ese momento, comienzan a sucederse las traducciones, desde el francés, el inglés o el ruso, de manera que para su segundo viaje los lectores chinos ya tenían a disposición cinco novelas y se podría decir que estaban familiarizados con el escritor. Escribe Siwei Wang, en la misma línea que Marcel Vejmelka para el caso de la RDA, que ya en aquel entonces “No other Brazilian writers enjoyed the same level of reverence accorded to Jorge Amado” (2019: 80). Los tirajes, al igual que en la RDA, no son menores, de las primeras novelas, las reediciones se suceden, solo en los años 50 *Terras do sem fim* se reeditó tres veces con 34.500 copias, *São Jorge dos Ilhéus* dos con 16.300 ejemplares, y de *Seara vermelha* salieron cuatro ediciones y 31.500 copias.

Por otro lado, Amado se convierte también en un *gatekeeper* de la literatura china en Brasil. Como editor de la publicación *Para todos*, entre 1956 y 1958, y

10 También Jianbo Zhang comenta las notas elogiosas que desde comienzos de los años 50 se publicaron en China sobre Jorge Amado. Por regla general, estas notas, antes que el aspecto formal de su escritura, destacaban su militancia comunista, su activismo por la paz y su compromiso con las causas de los sectores excluidos. “No contexto dos escritores da América Latina”, escribe Zhang, “os dois que exerceram maior influência sobre os chineses foram o poeta chileno Pablo Neruda (1904–1973) e o romancista brasileiro Jorge Amado (1912–2001), por serem ambos membros do partido comunista. As posturas políticas evidenciadas em suas obras foram certamente os maiores motivos que os levaram à China.

Em 1951, Jorge Amado recebeu o Premio Stalin da Paz entre os Povos, tornando-se uma espécie de embaixador cultural comunista do Brasil. Foi justamente nesse ano que Jorge Amado foi apresentado, na China, pela revista *Combecimentos Mundiais*, em artigo intitulado ‘O Lutador da Paz no Brasil: o Poeta Jorge Amado’” (Zhang 2013: 28). La revista, fundada en 1934, era una herramienta del Partido Comunista, y el autor de la nota, Huai Liu: “O perfil de Jorge Amado, como escritor comunista, foi nitidamente traçado nesta breve apresentação: os chineses o viam, nessa época, essencialmente como uma figura política. Sua obra era avaliada, nesse contexto, sobretudo por seu posicionamento ideológico, e não por seus valores estético-literários” (Zhang 2013: 29–30).

director de la colección “Romances do povo” de la editorial Vitória no va a ahorrar esfuerzos para dar a conocer en Brasil la literatura china. Una tarea que ya había comenzado en 1945 como traductor desde el francés y que al día de hoy se podría decir que fue el emprendimiento orgánico más consecuente para divulgar literatura china en Brasil.

De acuerdo con Zhang (2013), la divulgación y recepción de Amado en China pueden dividirse en dos grandes momentos. Durante los años 50, cuando se traduce su producción temprana, y realista, a través de otras traducciones y donde su militancia comunista es el gran motivo que las impulsa, y, luego, a partir de 1981 cuando la prestigiosa revista *Shijie wenxue* —Literatura mundial— retoma la agenda y publica *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* (1959) traducida directamente desde el portugués. Con la traducción de esta novela, que por aquel entonces era el sexto libro de Amado disponible en China, se inaugura otro intenso periodo de traducciones que excede el marco temprano del realismo y el compromiso, y que va a comenzar a retrotraerse en los últimos años. Aun con el decaimiento actual y sin que se hayan traducido sus obras completas, Zhang argumenta que

A tradução das obras de Jorge Amado na China não aconteceu por acaso e tem condições ideológicas e históricas. Nos seus dois momentos importantes na China, 15 obras completas foram traduzidas de diversas línguas (russo, francês, espanhol, e português) para o chinês. Com esta quantidade de obras conhecidas pelos leitores chineses, Jorge Amado e, sem nenhuma sobra de dúvida, o escritor brasileiro mais importante da difusão da literatura brasileira na China (2013: 44).

Y lo mismo que en la Francia de fines de los 40 o en la RDA a comienzos de los 50, esta afirmación no posee validez solo en términos de mercado, sino también por la consideración del campo intelectual representado por los escritores chinos más prestigiosos, como Emi Siao, y las publicaciones de referencia. Hacia los años 90, comenta Siwei Wang en cierta consonancia con Zhang, se produce un cambio en el interés por Amado, ya no va a estar centrado en sus retratos de la explotación y el paisaje local y dominado por una representación del nordeste brasileiro como territorio destinado a la revolución, sino por el componente erótico de sus textos. Lo cierto es que todavía en los años 90 Amado seguía siendo un escritor sumamente leído así como descuidado por la crítica académica occidental. Argumenta Wang que esto se debe a que la crítica latinoamericanista concentra su atención en la literatura redactada en castellano y tiende a relegar o ignorar la lusófona. Otro argumento sería que a esa misma crítica le resulta difícil tomar distancia del relato del *boom* y depositar la atención en coyunturas y espacios alternativos a los que ha encumbrado el capitalismo occidental. En cualquier caso, sostiene Wang, la operación centrada en el *boom* y en el castellano “fails to explain

why the canonization of Brazilian literature surprisingly maintains its stability by according Jorge Amado the most important status for more than fifty years” (2019: 72). Por mi parte, agregaría que la crítica y la investigación, además de que probablemente sí privilegian el castellano frente al portugués, el francés y las lenguas vernáculas de América Latina, tienden a centrar la atención no solo en el mundo occidental sino también en los mercados europeos y estadounidense y, con eso, fallan a la hora de dar cuenta de flujos alternativos —el que va del nordeste brasileiro a Peking, por ejemplo— a los que siguen el patrón clásico de circulación colonial.

III

A partir de la sucinta revisión de este caso, algunas ideas que se podrían extraer como conclusión serían las que siguen. Primero, y ante todo, que la consulta de archivos es una herramienta útil que permite revisar las memorias oficiales y elaborar historias alternativas. De ninguna manera se trata de elaborar una hagiografía de Jorge Amado o exaltarlo, eso está claro, pero no creo que un relato sobre la propagación mundial de literatura latinoamericana centrado en Vargas Llosa y García Márquez sea del todo veraz; por lo menos no uno imparcial. Al menos habría que admitir que, antes de su irrupción en el escenario internacional, la literatura latinoamericana ya era conocida tanto en Alemania como en China y, posiblemente, en muchos otros dominios geopolíticos, como la Unión Soviética donde *La vorágine* (1924), *Doña Bárbara* (1929) y *El señor presidente* (1946) fueron títulos con una enorme aceptación por parte del público y de la crítica (véase Rupperecht 2015: 107)¹¹. Solo que esa literatura conocida con anterioridad era diferente, tenía otros protagonistas. Tampoco era literatura que, como sucede desde el *boom* en adelante, estaba obligada a pasar por el sistema de agentes y de la industria editorial concentrada en Barcelona o por la Feria del Libro de Frankfurt para, en un segundo momento, alcanzar un público fuera del circuito hispanohablante. Los exiliados alemanes que regresaron a Alemania en la Posguerra o los viajeros a la República Popular China de los años 50¹²

¹¹ Para el caso de Amado en la Unión Soviética, donde aparece traducido por primera vez en 1948, véase Rougle (1984) cuyas líneas introductorias afirman que “No Latin American writer has received as much attention in the Soviet Union as has the Brazilian novelist Jorge Amado” (35).

¹² Para mayor información al respecto, ver el dossier “El viaje América Latina-China. Una interacción sur-sur sui generis” en la revista *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*: https://escholarship.org/uc/ssh_a_transmodernity/9/3.

fueron agentes de primera mano que aportaban materiales directamente de las fuentes¹³. Los mediadores así constituidos seleccionaban y jerarquizaban, sí, pero esa tarea estaba en manos de escritores y traductores más o menos vinculados biográficamente a América Latina, no de mediadores de la industria editorial metropolitana. Para el caso de Amado, las redes intelectuales amalgamadas por una mayor o menor filiación comunista, primero en Francia y después en la RDA y China, le garantizaron el aval de verdaderos *gatekeepers*, como Albert Camus, Anna Seghers y Emi Siao, quienes impulsaron su incorporación a catálogos como el de la editorial Volk und Welt y una inserción privilegiada en los mercados respectivos¹⁴.

Otro punto destacable sería que la literatura mundial es algo contingente, variable en el tiempo y en el espacio. Privilegiar un recorte frente a otros es siempre una operación ideológica, de compromiso consciente o inconsciente con un proyecto político. Cada realidad o cada submundo busca establecer su recorte, pero, finalmente, uno se impone como hegemónico y se filtra en los dominios rivales. ¿Cuántos son los Premios Nobel de Literatura suecos? ¿Siete? Esa sería una prueba contundente. La literatura mundial es, por consiguiente, siempre una percepción ideológica de las literaturas del mundo centrada en el sujeto, ya sea individual o colectivo, de enunciación. Cuanto mejor es la posición de ese sujeto de enunciación en la estructura general, tanto mayor es la posibilidad de que imponga su percepción al resto de los sujetos.

13 Sobre estos últimos, Guangfu Chen anota que “La proclamación de la nueva China en 1949 abrió un ancho camino para el intercambio entre los escritores chinos y sus colegas extranjeros. En 1951 [sic; Amado, en realidad, en 1952], Pablo Neruda y Jorge Amado viajaron por China, iniciando así el contacto directo entre los escritores chinos y los latinoamericanos. Ambos dieron a conocer a los chinos lo que es la literatura latinoamericana. Siguieron sus pasos Nicolás Guillén y Miguel Ángel Asturias” (1984: 278).

14 La difusión temprana y orgánica de Amado en los circuitos comunistas internacionales contrasta con la propagación tardía o fragmentaria que obtuvo en los dominios capitalistas más bien recién después de que abandonara su compromiso explícito con el Partido Comunista y el paradigma realista. En lo que respecta a la Alemania dividida, Vejmelka anota que “Na Alemanha Ocidental ocorre, em comparação com os campos aqui contemplados [el circuito comunista], uma descoberta atrasada de Jorge Amado. Nos anos 1950 não é completamente desconhecido na RFA, existem traduções, mas são poucas e circulam à margem do campo literário, em pequenas editoras e na Áustria, incluindo traduções licenciadas da RDA. Amado ganha presença concreta só em 1963, não por acaso com *Gabriela, cravo e canela*. A tradução publicada na RDA em 1962 é relançada pela editora Rowohlt na RFA e, ironicamente, continua sendo a única alemã até hoje: uma tradução socialista do primeiro *best seller* na Alemanha capitalista” (2014). En EE.UU. y el mundo anglófono se registra una traducción pionera de *Terra do sem fim* en 1945 y, después, un gran vacío hasta la traducción en 1962 de *Gabriela, cravo e canela* (1958) (véase Melo 2017: 12).

La “literatura comunista mundial” sería, desde este punto de vista, una percepción derrotada por su percepción rival más prominente, la del capitalismo. No creo que haya sido derrotado un lenguaje literario, el del realismo socialista. No creo que la literatura comunista mundial sea equiparable al realismo socialista¹⁵. Jorge Amado lo incursionó solo en algunos trazos de su escritura. Y la consulta de archivos permite ver que muchos textos fueron aprobados para la publicación en la RDA aunque no se ajustaban a lo que se consideraba realismo socialista, fuere lo que fuere. Tampoco sería difícil encontrar novelas real-socialistas dentro del imperio del capitalismo global, enfocadas, por ejemplo, en la vida en las favelas de Brasil o las comunas de Medellín. La literatura comunista mundial se apoyaba, ante todo, en una red de cierta empatía ideológica y en un mercado concomitante: Ilyá Ehrenburg, Ai Qing, Jean Paul Sartre, Jorge Amado y María Rosa Oliver compartieron esa red que, por un momento —creyeron, y después se desengañaron— ya era un mundo alternativo.

15 K. Geißler introdujo en 1984 el concepto de ‘literatura socialista mundial’ para referirse al corpus internacional susceptible de ser alineado bajo el paradigma del realismo socialista, es decir, uno que no solo ni necesariamente se fue gestando en los países que adoptaron el comunismo. “Sozialistische Weltliteratur ist nicht identisch mit der Literatur der sozialistischen Welt. Sie ist die Literatur der sozialistischen Gedanken- und Ideenwelt. Auch für sie gelten die Beziehungen von Produktion, Vermittlung und Rezeption. Wenn wir sozialistische Weltliteratur als ein System aufeinander einwirkender sozialistischer Literaturen verstehen wollen, so entwickelt sie sich als Folge der mit dem Weltkrieg und der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution gegebenen internationalen Bedingungen. Die Literatur des sozialistischen Realismus, in erster Linie die Sowjetliteratur, ist ihr Zentrum, denn sie ist am engsten mit dem Kampf der Arbeiterklasse um die Eroberung der politischen Macht und um die Umgestaltung der Welt verbunden” (1984: 668) [La literatura socialista mundial no es idéntica a la literatura del mundo socialista. Es la literatura del mundo de los pensamientos e ideas socialistas. Las relaciones de producción, mediación y recepción también valen para ella. Si queremos entender la literatura socialista mundial como un sistema de literaturas socialistas en interacción, ella se desarrolla como resultado de las condiciones internacionales dadas con la Guerra Mundial y la Gran Revolución Socialista de Octubre. La literatura del realismo socialista, sobre todo la literatura soviética, es su centro porque está más estrechamente relacionada con la lucha de la clase obrera por la conquista del poder político y la transformación del mundo]. La “literatura comunista mundial”, según los argumentos que he expuesto, no coincidiría con la definición de Geißler pues estaría conformada por la literatura internacional en circulación en el mundo comunista, independientemente de que su línea estética pueda ser clasificable como real-socialista o no. Después del segundo viaje a China en 1957, Amado abandona la ortodoxia realista y de denuncia con lo cual, no obstante, no sacrifica su protagonismo en el mundo comunista.

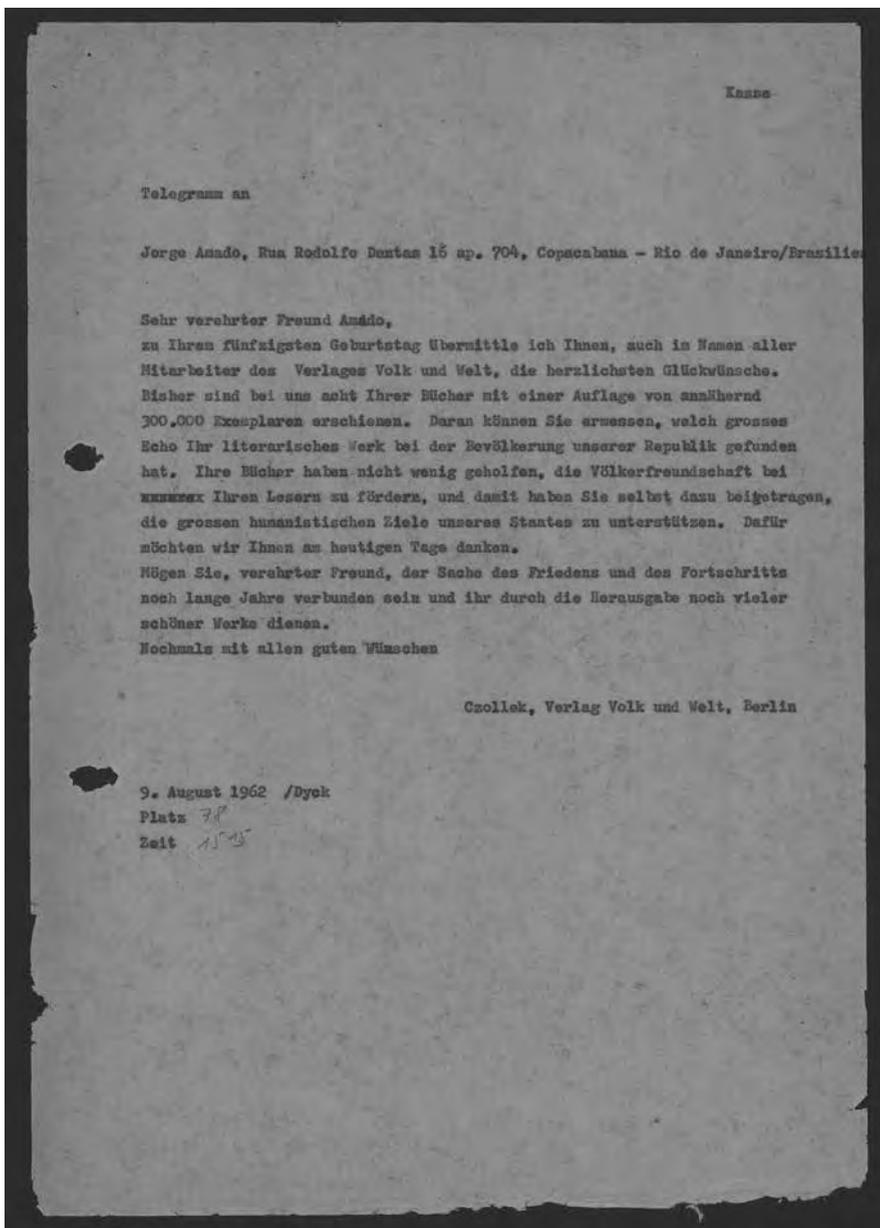
Bibliografía

- Aguiar, Joselia (2018): *Jorge Amado: uma biografia*. São Paulo: todavia.
- Amado, Jorge (1992): *Navegação de cabotagem. Apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei*. Río de Janeiro: Record.
- Albuquerque F., Germán (2011): *La trinchera letrada. Intelectuales latinoamericanos y Guerra Fría*. Santiago de Chile: Ariadna Ediciones.
- Barck, Simone/Lokatis, Siegrfried (eds.) (2005 [2003]): *Fenster zur Welt. Eine Geschichte des DDR-Verlages Volk & Welt*. Berlín: Ch.Links.
- Becerra, Eduardo (2008): “Proceso de la novela hispanoamericana contemporánea. Del llamado regionalismo a la supuesta nueva novela: 1910–1975”. En: Barrera López, Trinidad (ed.): *Historia de la literatura hispanoamericana*, Vol. 3. Madrid: Cátedra, pp. 15–32.
- Chen, Guangfu (1984): “La literatura latinoamericana en China”. En: *Estudios de Asia y África*, 19, 2 (60), pp. 278–285.
- Dill, Hans-Otto (2009): *Die lateinamerikanische Literatur in Deutschland. Bausteine zur Geschichte ihrer Rezeption*. Fráncfort del Meno: Peter Lang.
- Donoso, José (1972): *Historia personal del “boom”*. Barcelona: Anagrama.
- Eggensperger, Klaus (2009): “Ideias napoleônicas e o grande inquisidor: sobre a militância comunista de Anna Seghers e Jorge Amado”. En: *Revista Contingentia. Journal des deutschen Sektors der UFRGS* 4/2, pp. 1–10, <<https://seer.ufrgs.br/contingentia/article/view/8714>> (última visita: 11/11/2019).
- Fernández Polcuch, Martina (2013): “Versiones germano-orientales de la literatura argentina”. En: *Exlibris* 2, pp. 96–111, <<http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/373/242>> (última visita: 11/11/2019).
- Fuentes, Carlos (1969): *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz.
- Geißler, K. (1984): “Probleme sozialistischer Weltliteratur”. *Zeitschrift für Slawistik* 29/5, pp. 665–673.
- Iber, Patrick (2015): *Neither Peace nor Freedom. The Cultural Cold War in Latin America*. Cambridge/Londres: Harvard University Press.
- Kirsten, Jens (2004): *Lateinamerikanische Literatur in der DDR. Publikations- und Wirkungsgeschichte*. Berlín: Ch.Links.
- Links, Christoph (2016 [2010]): *Das Schicksal der DDR-Verlage. Die Privatisierung und ihre Konsequenzen*. Berlín: edition berolina.
- Locane, Jorge J. (2019): “Albert Theile, mediador pionero. Los exiliados alemanes en América Latina y la publicación de literatura latinoamericana en el mundo germanohablante en el período de Posguerra”. En: *Revista Chilena de Literatura*, 100, pp. 379–389.
- Marling, William (2016): *Gatekeepers. The Emergence of World Literature & the 1960s*. Nueva York: Oxford University Press.
- Reichardt, Dieter (1987 [1977]): “Inventario de la recepción de la literatura latinoamericana en los países de habla alemana”. En: Rall, Dietrich (comp.): *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 423–433.
- Ridenti, Marcelo (2011): “Jorge Amado e seus camaradas no círculo comunista internacional”. En: *Sociologia & Antropologia* 1/2, pp. 165–194.
- Rodríguez Monegal, Emir (1970): “La nueva novela latinoamericana”. En: *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en México D.F. del 26–31 de agosto 1968*. México: El Colegio de México, pp. 47–63.

- Rougle, William (1984): “Soviet Critical Responses to Jorge Amado”. En: *Luso-Brazilian Review* XXI/2, pp. 35–56.
- Rupprecht, Tobias (2015): *Soviet Internationalism after Stalin: Interaction and Exchange between the USSR and Latin America during the Cold War*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Siebenmann, Gustav (1972): *Die neuere Literatur Lateinamerikas und ihre Rezeption im deutschen Sprachraum*. Berlín: Colloquium.
- Silva, Márcia Rios da (2018): “Jorge Amado: The International Projection of the Brazilian Writer”. En: Coutinho, Eduardo F. (ed.): *Brazilian Literature as World Literature*. Londres/ Nueva York: Bloomsbury, pp. 199–220.
- Melo, Cimara Valim de (2017): “Mapping Brazilian Literature Translated into English”. En: *Modern Languages Open*, <<http://doi.org/10.3828/mlo.v0i0.124>> (última visita: 11/11/2019).
- Vargas Llosa, Mario (1969): “Novela primitiva y novela de creación en América Latina”. En: *Revista de la Universidad de México* 10, pp. 29–36.
- Vejmelka, Marcel (2014): “Entre o exótico e o político: características da recepção e tradução de Jorge Amado na Alemanha”. En: *Amerika. Mémoires, identités, territoires* 10, <<https://journals.openedition.org/amerika/4522>> (última visita: 11/11/2019).
- Wang, Siwei (2019): “Transcontinental Revolutionary Imagination: Literary Translation between China and Brazil (1952–1964)”. En: *Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry* 6/1, pp. 70–98.
- Zhang, Jianbo (2013): “A recepção das obras de Jorge Amado na China”. En: *Cadernos de Literatura em Tradução* 14, pp. 23–48.

Documentos de archivo

- Czollek, Walter (1962): “Telegramm an Jorge Amado”. Archivo Volk und Welt, Akademie der Kunst (Ref. VuW 1401).
- Czollek, Walter (1962): “Amado-Titel und Auflagen”. Archivo Volk und Welt, Akademie der Kunst (Ref. VuW 1401).



Kassa

Telegramm an

Jorge Amado, Rua Rodolfo Dantas 15 ap. 704, Copacabana - Rio de Janeiro/Brasilien

Sehr verehrter Freund Amado,
zu Ihrem fünfzigsten Geburtstag übermittle ich Ihnen, auch in Namen aller
Mitarbeiter des Verlages Volk und Welt, die herzlichsten Glückwünsche.
Bisher sind bei uns acht Ihrer Bücher mit einer Auflage von annähernd
300.000 Exemplaren erschienen. Daran können Sie ermessen, welche grosse
Echo Ihr literarisches Werk bei der Bevölkerung unserer Republik gefunden
hat. Ihre Bücher haben nicht wenig geholfen, die Völkerverfreundschaft bei
Ihren Lesern zu fördern, und damit haben Sie selbst dazu beigetragen,
die grossen humanistischen Ziele unseres Staates zu unterstützen. Dafür
müchten wir Ihnen an heutigen Tage danken.
Nützen Sie, verehrter Freund, der Sache des Friedens und des Fortschritts
noch lange Jahre verbunden sein und ihr durch die Herausgabe noch vieler
schöner Werke dienen.
Nochmals mit allen guten Wünschen

Czollek, Verlag Volk und Welt, Berlin

9. August 1962 /Dyck
Platz 78
Zeit 11¹⁵

Anexo 1: telegrama de Walter Czollek a Jorge Amado.

<u>Amado-Titel und Auflagen</u> =====			
Autor	Titel	Jahr	Auflagen- höhe
Amado, Tote See		1950	10.000
		1951	10.000
		1955	10.000
Amado, Jubiaba		1950	10.000
		1951	10.000
		1956	10.000
		1959	10.000
Amado, Die Auswanderer von Sao Francisco		1951	20.000
		1951	20.000
Amado, Herren des Strandes		1956	10.000
		1957	7.500
		1959	10.000
		1961	10.000
		1961	10.000
Amado, Der Ritter der Hoffnung		1952	10.000
		1953	10.000
		1955	5.000
		1956	5.000
Amado, Das Land der goldenen Früchte	f.Globus Wien	1959	10.000
		1953	3.500
		1953	10.000
		1955	7.000
		1957	10.000
Amado, Katakomben der Freiheit	++	1955	10.000
		1955	10.000
		1958	9.500
Amado, Kakao		1957	21.750
++	Das Land der goldenen Früchte	1962	15.000
			294.250 Expl. =====
Berlin, den 9.August 1962 /Ko			

Anexo 2: resumen de ejemplares de Jorge Amado publicados por Volk und Welt entre 1950 y 1962.

Benjamin Loy

Fascist World Literature from Latin America

The Case of Miguel Serrano

I Alternative forms of World Literature: The *Global Alt Write*

In view of the current multiple political, economic, and humanitarian crises in the world, recent scholarship on World Literature has started to critically examine some of the fundamental assumptions in the field since its (re-)emergence about 20 years ago (cf. Müller/Siskind 2019). This concerns, in particular, an affirmative and optimistic notion of (neo)liberal globalization and cosmopolitanism that underlies many of the theoretical contributions within the field. Consequently, this critical examination also brings up the question of how to deal with texts and authors that do not conform (aesthetically and/or ideologically) to the prevailing emancipatory notion of World Literature, but that, nevertheless, circulate worldwide and have important impacts on a global scale. This problem applies, as I have argued elsewhere more in detail (cf. Loy 2019), particularly to texts whose political and ideological orientations contravene the hegemonic liberal and leftist positions of World Literature studies (and the Humanities as a whole), namely those belonging on the right-wing, reactionary, and fascist side of the spectrum.

Contrary to cosmopolitan assumptions that global circulation mainly is an issue related to “progressive” or emancipatory texts, these ideologies – and their literary adaptations – have been circulating since the early anti-Enlightenment time up until today on a global scale, shaping their own politico-aesthetical sphere with specific canons, actors, publishers, and networks. However, scholarship of World Literature has not dedicated much attention to this “Global Alt Write” and its modes of operation¹. This holds particularly true for Latin America, which has

¹ Exceptions include a couple of studies on the cultural dimensions of historical fascisms such as Venkat Mani’s analysis of political (ab)uses of World Literature in Nazi Germany (cf. Mani 2017: 131–178), Federico Finchelstein’s work on Transatlantic Fascism, or Benjamin G. Martin’s study on international fascist cultural politics as a “model of transnational cooperation based on the values of the most intense, aggressive, and racist national spirit” (2016: 7). Contrary to this, in the history of ideas and political science there has been an ongoing debate

Benjamin Loy, Universität Wien

traditionally been read as a productive “supplier” of all sorts of theories and models of progressively adaptable cultural or literary hybridity, but rarely as a site of transnational circulation of reactionary thinking and literature, despite the fact that the region has had an equally strong tradition of such thinking (cf. Loy 2020). An exemplary figure of this kind of contemporary Fascist World Literature is the Chilean author Miguel Serrano (1917–2009). His works have not only been translated into more than 20 languages all over the world, but he also continues to be a global cultural phenomenon in reactionary and neo-Nazi circles, where his citations are printed on T-shirts sold in Italian neo-fascists’ web shops and his concept of “esoteric Hitlerism” is debated in hour-long conversations by US-American white supremacists on YouTube.

“Political and broader ideological factors may trigger or hinder the circulation of literary texts. Translation may serve political or ideological objectives; it can be a means to disseminate a doctrine or a vision of the world” (Sapiro 2016: 83), annotates Gisèle Sapiro in her sociological approach to factors of circulation within World Literature. The examples she thinks of are naturally those, “where the institutions governing cultural production as well as the organization of intellectual professions are state-run, as in fascist or communist countries, [and where] the production and circulation of symbolic goods are highly politicized” (Sapiro 2016: 84). However, global fascist thinking and literature after World War II shows that ideology, as a factor of transnational circulation, does not necessarily rely on strong state-based cultural politics and apparatuses. In particular, the existence of fascist literature in times *after* the historical collapse of its principal historical promoters (Nazi Germany and Fascist Italy) illustrates the necessity to take alternative forms of ideology-driven and global circulations of literature into account. As the following analysis of Miguel Serrano’s work will show, there are specific factors that have contributed to the worldwide reception of his writings. Apart from determinate cultural and political networks and actors closely related to Serrano’s long career as a Chilean diplomat, among which are prominent figures such as Hermann Hesse, Carl Gustav Jung, and Indira Gandhi, the specific relationship between fascism and esotericism in his work was largely what contributed to its global circulation. Furthermore, we will analyze the role of independent publishers acting as principal promoters of a “fascism from below” within the context of Miguel Serrano’s work. But first, we have to clarify information about his biography and ideological cosmogony in the wake of “esoteric Hitlerism”.

on the transnational character of the right for years (cf. for example the volumes by Durham/Power 2010 or Mammone/Godin/Jenkins 2013).

II Miguel Serrano and Global Esoteric Fascism

Miguel Serrano was born in 1917 in Santiago de Chile as part of a bourgeois family, whose most renowned member was his uncle Vicente Huidobro, one of the iconic figures of the Latin American avant-garde movements. After feeling drawn to socialist ideas in his early youth, Serrano, shortly thereafter, turned to fascism in the late 1930s, the same time when he began to rise to his status as a literary star in his homeland and one of the leading authors of the famously named *generación del 38*. As Natalia Figueroa has pointed out, the characteristic traits of this generation were the search for national identity, a strong link to ideological and artistic movements in Europe, and a manifest interest in esotericism (Figueroa 2018: 23–24). The latter, in particular, promoted the start of Serrano’s international literary career, framing him as an author of esoteric stories with titles such as, *The Visits of the Queen of Sheba* (1973), *The Serpent of Paradise: The Story of an Indian Pilgrimage* (1974), *Ellella: Book of Magic Love* (1972), or *Nos: Book of the Resurrection* (1984). Especially when serving as Chilean Ambassador in India (1953–1962) (and later in Yugoslavia, from 1962–1965, and Austria, from 1965–1971), Serrano developed his own cosmogony of “esoteric Hitlerism”, which he would expose in the trilogy *The Golden Thread: Esoteric Hitlerism* (1974), *Adolf Hitler, the Last Avatar* (1984), and *Manú, for the Man to Come* (1991). The combination of esotericism and its occult elements with fascism is not unusual, considering that occultism played a crucial role in the ideological formation of German Nazism (cf. Sedgwick 2004: 95–117, Mosse 1966: 13–148). The same goes for the contemporary extreme right, whose interest in all kinds of occultism, Satanism, and conspiracy theories can be considered “a result of the neo-Nazis’ failure to achieve any political philosophy, thus leading them to move away from political activism and take refuge in cults that are accessible only to an elite of *cognoscenti*” (Camus 2013: 113). The case of Miguel Serrano’s “esoteric Hitlerism”, however, is to be judged as a “globalist” form of ideology, as it “weaves together disparate global elements in ways that did not and could not have existed before global communication was possible” (Versluis 2013: 131). By creating a hybrid between Hindu and Western esoteric elements, thereby forming a “global syncretic neo-esotericism” (Versluis 2013: 122), Serrano draws on a long tradition of global occultist thinking characterized by its manifest critique of Western modernity and its leading principles of rationality, subjectivity, and democratic secularism. Serrano subscribes himself to an anti-modernist imaginary that, contrary to what its essentialist core might suggest, is truly global, as it connects directly to the specific “mix of racism and cosmopolitanism, science and the supernatural” (Kurlander 2017: 17), that characterized the ideological geopolitics of the Nazis. As Nicholas Goodrick-Clark argued in his groundbreaking study, the post-war

wave of Nazi fugitives to South America caused an authentic transfer of ideology, coalescing Aryan mythology and traditional Latin American racist attitudes. “The multiracial composition of Latin America thus interacted with anti-Semitic Nazi racism to elaborate a new Thulean myth of Aryan settlement in the Southern Hemisphere” (Goodrick-Clark 2002: 173).

In what follows, we will consider the esoteric and fascist dimensions of Miguel Serrano’s international reception and circulation separately, in terms of publishers, translations, and other book market-related parameters. However, epistemologically both aspects are intrinsically linked to each other in their shared refusal of the foundations of Western modernity. The distinctive feature of this kind of occultist, esoteric, and mythological thinking lies both in a search for an essentialism threatened by modernity and in an “attempt to understand the world as a network of mutually related sympathies or analogies” (Bogdan/Djurdjevic 2013: 2). Contrary to common assumptions, essentialism and analogy-driven network-thinking are not mutually exclusive concepts. From the vantage point of both esotericism and fascism, the sin of modernity is its ability, according to Marx, “to melt all that is solid into air”, to dissolve the idea of a homogenous society and an ordered world, pushing human beings towards what Lukacs famously coined as “transcendental homelessness”. The task of this reactionary thinking, thus, is to fight modernity’s contingencies and to transform the world into a (supposedly) coherent space, where every element finds its “logical” place within a holistic order. The genuine world-making character of reactionary thinking stems from there, as no element – history, nature, language, society, race – can be said to exist outside of or independently from the basic explanatory principle of its *weltbild*. Consequently, the core of the ideological project of reaction is to create a *narrative* of the world as a space of regained order and resonance (cf. Rosa 2019), as these are the two main principles threatened by modernity’s “devastating” effects, dynamics and dissolution.

Without going into detail here (cf. Goodrick-Clark 2002: 173–192, Versluis 2013: 124–131), it is clear that Miguel Serrano’s concept of “esoteric Hitlerism” is representative of this equally essentialist and correlative-oriented (more precisely, paranoid) type of thinking. Influenced by racist theories by authors like Arthur de Gobineau and Nicolás Palacios, and occultist icons like René Guénon (cf. Sedgwick 2004) and Julius Evola, Serrano proposes a Gnostic and Manichaeic cosmogony, whose universe is determined by a fight between an evil Demiurge and the descendants of a Supreme Deity. According to Serrano’s racist and anti-Semitic world view, the agents of evil are the Jews, while the divine descendants, who migrated from Northern Europe to the South Pole and South America long before Columbus’s arrival to the continent, are called the Hyperborean Aryans. This framework, first articulated by the French Nazi-writer and former SS-member

Jacques de Mathieu (cf. Goodrick-Clark 2002: 183–185), allows Serrano, not only to create a mythologically grounded counter-history, but also to conceive of (South) America as an originally racially “pure”, Aryan continent. In-line with this conception of white supremacy, the “racial decline” of South America would have begun with the fatal “cross-breeding” of racially inferior Spanish colonists and indigenous American people (cf. Serrano 1987: 27–28). However, following a redemptionist conception of history, characteristic of reactionary thinking, Serrano cherishes the hope that the White Gods, hidden in the secret cities of the Andes, in the hollow earth, and in Antarctica, will return to redeem America (and the world) from modernity’s scourges, which he equates to the global Jewish conspiracy, the human alienation, and domination by capitalism and technology. Needless to say that Serrano, who worked as an active Nazi-propagandist in Chile during World War II, considers Adolf Hitler, much like his famous friend Savitri Devi² (cf. Versluis 2013), to be one of these god-like “Avatars”, waiting in a secret place in South America for their moment to come. It is this mixture of “classical” anti-modernist racism, anti-Semitism, and white supremacy, on the one hand, and elements of esotericism and occultism, such as a mystic conception of language³ and landscape, the existence of parallel universes, UFOs, and secret places like the hollow earth, on the other, that characterize Serrano’s syncretistic reactionary project. However, it is precisely this hybrid character and its specific “exotic” branding, due to the inclusion of Latin American and Hindu elements, that contributed to Serrano’s international reception and marketability in esoteric and neo-fascist circles around the world.

III The Gatekeepers’ Myth: Miguel Serrano, Carl Gustav Jung, and Hermann Hesse

Serrano’s international literary career started in 1960 during his time as Chilean Ambassador in India, with the publication of *Las visitas de la reina de Saba* (*The Visits of the Queen of Sheba*). The book was published simultaneously in New Delhi and Bombay in both Spanish and English, and contains esoteric reflections mixed with spiritual stories about Serrano’s perception of Hindu culture. However, the most interesting point about the book is that the preface was

² Serrano calls her “una sacerdotisa odínica, del Hiterlismo Esotérico, la primera en reconocer la aparición del Avatâra y la divinidad de Hitler” (1986: 9)

³ For more information about mystic language and pseudo-philological arguments, since Serrano constantly uses them too, see the arguments in Eco 1995.

written by Carl Gustav Jung. The argument here is that the founder of analytical psychology, together with Nobel Prize winner Hermann Hesse (who Serrano got in touch with for the first time in 1951), acted with their cultural capital as a kind of *gatekeepers* (cf. Marling 2016) for Serrano's international takeoff. By conferring a sort of higher spiritual and literary consecration upon Serrano's esoteric works, they contributed (unwittingly) to the international reception of the works in a crucial way. Furthermore, we will argue that this form of consecration did not occur, as Serrano tried to depict it with his mythological terms, by chance or "destiny". It rather must be considered a well-aimed and deliberate operation organized by the Chilean author to make use of the fame of both authors.

Serrano describes his relationship with Jung and Hesse in what would become his most-translated work, *El círculo hermético: de Hermann Hesse a C. G. Jung*, published for the first time in 1965 in Santiago de Chile by the prestigious Editorial Zig-Zag. Apart from its quick translation into English, published in 1966 by the equally prestigious publisher Schocken (and then in more than 20 additional editions by Schocken and Harper & Row), the book was translated into German, French, Italian, Portuguese, Japanese, Slovenian, Turkish, Persian, Serbian, and Croatian, among other languages. This being said, the titles of some of the translations are somewhat misleading. Both the English version, *C.G. Jung and Hermann Hesse: a Record of Two Friendships*, and one of the French versions, *Le cercle hermétique: testaments littéraires de Hermann Hesse et Carl-Gustav Jung*, suggest that the book is about the relationship between the two famous men, rather than what Serrano's book actually is about: a couple of visits he made to Hesse and Jung in Switzerland and his resulting correspondence with them. The part about Hesse (cf. Serrano 1974: 19–53) begins with Serrano's description of his own lectures on Hesse's works, then continues to depict the three visits Serrano made to Hesse in his house in Montagnola in the 1950s, followed by the content of their occasional correspondence. Hesse welcomes Serrano's visits because they allow him to ask the Chilean author to check his own translations into Spanish and to talk about the incipient reception of Latin American authors in the German-speaking world. [L]a editorial española Aguilar está ya publicando mis obras completas. Le ruego que las vea y me diga si son fieles. también en Alemania estamos en plena invasión de traducciones de la lengua española. Y Hesse me extiende una edición alemana del escritor venezolano Rómulo Gallegos. (Serrano 1974: 41). Contrary to this rather practical interest on the part of Hesse, Serrano tries to evoke the impression of a mystical bond between himself, Hesse, and, later on, Carl Gustav Jung. He enlarges their rather banal conversations about India and esoteric topics in order to invoke the idea of a deep relationship between the German master and his Chilean disciple. "Hesse

se parecía a un maestro chino y también a un árbol sabio” (Serrano 1974: 35). The reader’s perception, however, is dominated by an impression of Serrano as a kind of obtrusive stalker, creeping around Hesse’s house and spying on him while he is working in his garden. The bizarre climax of this part of the book about Hesse is Serrano’s description of a kind of necromantic ritual that he carries out in Beograd after Hesse’s death. He describes this ritual in detail in a last letter to Hesse’s widow, Ninon, whose Jewish descent is not mentioned anywhere in the strategically-grounded praise the anti-Semitic Serrano writes.

Even more important, in terms of both strategic connection and direct intellectual influence on Serrano, was his relationship with Carl Gustav Jung, whom Serrano had admired since his youth (cf. Serrano 1974: 55). In 1957 – and thanks to a contact established via Indira Gandhi, with whom Serrano met regularly in India – the Chilean author started correspondence with Jung. Similar to his strategy with Hermann Hesse, Serrano visits Jung two times in Küsnacht in 1959. Despite the obviously intrusive character of his appearance at Jung’s home in Switzerland, Serrano depicts their brief encounter in his usual mystical tone as an, “intervención de fuerzas ocultas en este mundo” (Serrano 1974: 76). His insistence seems to have paid off when Jung authorized him to use a letter to Serrano as the foreword to *The Visits of the Queen of Sheba*. Jung praises the work with the following words:

This book is an extraordinary piece of work. It is dreams within dreams, highly poetic I should say and most unlike the spontaneous products of the unconscious I am used to, although well-known archetypic figures are clearly discernible. [. . .] the effect on the reader captivates him in an increasing dream, in an ever-extending space and an immeasurable depth of time. On the other hand, the cognitive element plays no significant role, it even recedes into a misty background yet alive with the wealth of colourful images, [. . .] an approach to wholeness, the one experience absent in our modern civilization. It is the avenue and *via regia* to the *Unus Mundus* (Jung in Serrano 1973: vii)

Jung’s judgment illustrates to what extent Serrano’s esoteric and anti-modernist positions shared important connections to Jung’s own psychological concepts of archetypes and the unconscious. Serrano makes these connections, and notably their political implications, evident in a letter to Jung written in Delhi on May 7, 1960:

[E]l Occidente ha agotado la posición racional; insistiendo en ella, sólo producirá desgracia para sí mismo y para el mundo. Se hace necesario un cambio. Por eso le decía al profesor Toynbee que era mejor para el hombre blanco occidental retirarse entre bastidores y dejar a los otros hacer por ahora el trabajo externo, el de la política, el del mundo en general. No hay posibilidad de contrarrestar la lógica aplastante del marxismo, del materialismo histórico, dentro de la dialéctica racionalista, como no hay posibilidades de probar la

inmortalidad del alma, o su existencia, racionalmente. La evidencia de esto último se halla en otro sitio, en otras fuentes que no dependen de la razón. Por lo demás, dentro de la razón no hay evidencia posible. Lo que hoy es cierto, mañana no lo es. Es un mundo inestable por antonomasia. Los indios, que piensan pensamiento distintos, procedentes de fuentes no racionales, carecen, por lo mismo, de la lógica racional consistente de los occidentales. [. . .] El Occidente, en cambio, tendrá que aprender a ser ilógico. Es la única manera de poder combatir al comunismo, al estatismo y a la esclavitud de la persona. (Serrano 1974: 83)

According to Serrano, due to the decadence of the West, which was caused by modernity's rationalism, the task of reconquering the parallel world of myth and the "illogic" becomes the primary necessity in order to overcome, not only the individual "slavery" of human beings, but also the threat of communism. Serrano explicitly praises Jung and his theories, citing them as examples to follow, by highlighting his "trabajo de la revivificación de los símbolos, tratando de encontrar nuevamente el lazo perdido, cortado, entre la Ciencia y la Alquimia, o, mejor dicho, entre la Ciencia y el Alma" (Serrano 1974: 84). Serrano considers Jung, as he writes in another letter to him, as a contemporary representative of the "hermetismo del pasado; ha encontrado la conexión, el camino, el sendero oculto que se había perdido con advenimiento del Siglo de las Luces. [. . .] La trayectoria del hombre esencial halla nuevamente un cauce gracias a usted. Meister Eckhart es así confirmado" (Serrano 1974: 101). While in his letters to Jung, Serrano discusses more general topics, such as the critique of Western subjectivity and individuality or the necessity to transcend language in order to regain magic symbolism (cf. 84–85), his "esoteric Hitlerism" was heavily influenced by Jung's "Wotan" essay, dating back to 1936⁴. Without going into detail about the text and its complex implications, it is important to note that Serrano's racialized Gnostic worldview shares important features with Jung's thinking, such as the ideas of archetypes and the relation between the collective unconscious and national rebirth. Recent scholarship also highlighted the fact of Jung's favorable attitude towards Hitler and National Socialism in the 1930s, arguing that "[t]he concept of a racially and religiously differentiated phylogenetic unconscious underlies the basic premises of the 'Wotan' essay and is the bridge that connects Jung's universalist and exclusivist definitions of archetypes" (Dohe 2016: 5).

However, it is more important for the present topic of Serrano's international circulation to highlight, once again, the strategical use Serrano makes of his exchange with Jung. This becomes evident if we consider, for example, the complete reprint of a ten-page, completely illegible letter from Jung to Serrano

⁴ For more information about the significance of this essay for the global movement of the Extremist Right's Wotanvolk, see Goodrick-Clark (2002: 269–275).

in the cited version of *El círculo hermético*. The caption reads: “Carta de extraordinaria importancia, escrita por el Profesor Jung poco antes de su muerte y que viene a ser como su testamento ideológico. Esta carte fue escrita enteramente a mano por el Profesor Jung, mientras permanecía enfermo en cama” (Serrano 1974: 80). The reprint here functions primarily as an act of material attestation of Serrano’s own alleged importance, as he highlights the presumable letter as “ideological testament”, written by Jung who is virtually on his deathbed, sent over to his “disciple” Miguel Serrano. A photograph showing Serrano with India’s Prime Minister Jawaharlal Nehru (Figure 1), whom he is communicating to about Jung’s death in 1961, fulfills the same function. The description of this event – like so many others in Serrano’s exaggerated letters – is not free from (unintended) humor. According to Serrano’s own words, he approaches Nehru on the airfield in Delhi, Nehru already being on his way to Nepal for his holidays. This is why he asks the Chilean ambassador to write a note of condolence on behalf of the Indian people. Naturally, Serrano accepts this mission and states, full of solemnity, “Y fue así como la India se hizo presente a la muerte de quien tanto hiciera por comprender los profundos valores de su civilización, para confrontarlos con los del mundo occidental y enriquecerlo. Otro gran Círculo se cerraba” (Serrano 1974: 102).

However ridiculous Serrano’s servile approaches and mystifying (ab)use of Hesse and Jung’s scarce testimonies about his person and writings may appear, they were doubtlessly a crucial factor in the following international reception of his esoteric writings. *The Serpent of Paradise: The Story of an Indian Pilgrimage* and *The Ultimate Flower*, for example, were both immediately translated into English and published by an important English publisher, Routledge and Kegan Paul. In the German and French market, however, his books appeared in independent publishing houses that specialized in esoteric literature, as was the case for the German translations of *Die Besuche der Königin von Saba* (Aurum-Verlag 1980), *El – ella. Das Buch der Magischen Liebe*, and *Auf der Suche nach der verborgenen Blume: eine südamerikanische Legende*, all published at Sphinx-Verlag in Basel (1982/1984). All of these works were preceded by the German translation of *Meine Begegnungen mit C. G. Jung und Hermann Hesse in visionärer Schau* (Rascher Verlag 1968), which seems to confirm the hypothesis that places Jung and Hesse as intellectual door-openers for Serrano. The importance of their role can furthermore be recognized by considering the para-textual fact that many of the book’s translations’ covers depict Serrano and Hesse in Montagnola (Figure 2), and that virtually none of the back covers of Serrano’s numerous translations ever omits mentioning that Hesse and Jung were Serrano’s (supposedly) intimate friends.

However, the irritating point about Serrano’s success in the field of global esotericism concerns the fact that his esoteric works have been continuously read



Figure 1: The Prime Minister, Shri Jawaharlal Nehru greeting the Chilean Ambassador-designate to India, Mr. Miguel Serrano Fernández, when the latter called on him at the Minister of External Affairs, New Delhi on May 30, 1957. Photo division Government of India. Photo Number: 59108.

and (re-)translated, even in the recent past. That means that long after his trilogy of texts featuring “esoteric Hitlerism” and his fame in neo-Nazi circles should have destroyed his once carefully constructed (self-)image as a presumably “innocent” cosmopolitan and spiritualist writer of folk tales from Chile and India, his overt anti-Semitism and Nazi-praise was completely ignored by his esoteric readers and publishers. For example, the biographical information about Serrano on the back cover of the recent French translation of *Les visites de la Reine de Saba* by Michalon (2002) mentions the preface written by C.G. Jung, but only goes so far as to describe Serrano as an “écrivain et diplomate chilien né en 1917, [qui] appartient à une galaxie d’écrivains dont fait également partie son ami Hermann Hesse ou encore Ezra Pound”. Consequently, we can say that Serrano’s strategy of self-authorization, through the exaggerated and mystified relationship with two key intellectual figures of his time, continues to prove effective in the realm of esoteric World Literature. Furthermore, these attempts seem to have not yet

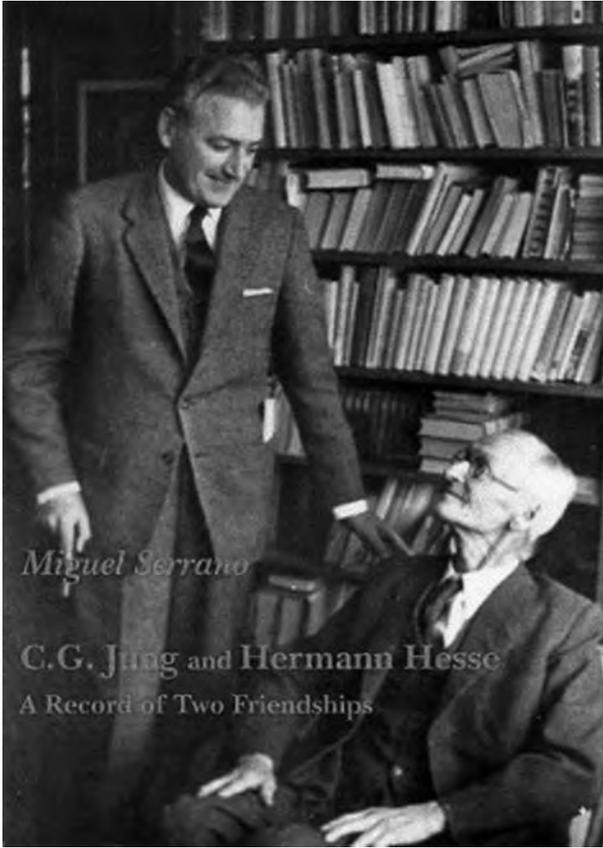


Figure 2: Cover of the English translation of *El círculo hermético*. © Daimon Verlag AG 2012.

been overshadowed by the second dimension of his doubtful legacy: his contributions to an overtly Fascist World Literature.

IV “Esoteric Hitlerism”: Miguel Serrano’s Fascist World Literature

If, in some cases, it may be difficult to categorize ideological positions as conservative, reactionary, or fascist, this problem does not apply to Miguel Serrano, who has never denied his Nazi convictions. The denial of the Holocaust, the mockery

of Augusto Pinochet's dictatorship's victims in Chile⁵, the dedication of several of his books to Adolf Hitler, as well as speeches to honor Rudolf Hess and Walter Rauff, the inventor of the mobile gas chamber that was flown to Chile, are only some of the most abject entrees in Serrano's extensive Nazi-supporting record. Additionally, throughout his lifetime Serrano maintained a worldwide network of contacts and friendships with notorious historical Nazi figures, such as Léon Degrelle⁶, Julius Evola, and Herman Wirth, as well as with neo-Nazi leaders, such as Matthias Koehl in the United States (cf. Goodrick-Clark 2002: 190–191). All of these contacts more than likely contributed to the fact that Serrano's fascist works have been circulating around the world for the past 50 years and still continue to do so today. In Chile, Serrano's widow, the Spanish historian María Isabel Pérez Quintela, founded the publishing house ED Libros in order to disseminate Serrano's archive, work, and legacy. On an international scale, mainly small independent neo-Nazi and right-wing publishers have translated and spread Serrano's works. Another important channel have been, as Goodrick-Clark states, neo-Nazi magazines (Goodrick-Clark 2002: 191). Considering the fact that, particularly with regard to Latin American literature, the scholarship on World Literature has unre-servedly advocated the work of independent publishers as a counter-balance to multinational consortia, the global circulation of Serrano's Nazi literature proves that a world of reactionary independent publishing, without which a global circulation of these ideologies would be hard to imagine, also exists.

In Germany, Serrano's trilogy on "esoteric Hitlerism" was published first in 1987 by the Nazi publisher Teut-Verlag, run by Richard Schepmann, the son of a former SA officer (Goodrick-Clark 2002: 163). Although officially banned by German authorities in the early 90s, Serrano's fascist literature has been recently re-edited in Germany by the publisher Der Schelm, based in Leipzig and run by Adrian Preißinger, a neo-Nazi music producer who was convicted of incitement to hatred. In addition to a new edition of *Das Goldene Band – Esoterischer Hitlerismus*, Der Schelm published a new "deluxe edition" of *Adolf Hitler – Der letzte Avatar* in February 2020 (Figure 3).

In France, Serrano's books have been published by equally dubious publishers, such as Curutchet and Ars Magna. The founder of the first, Jean Curutchet, was convicted to a life sentence due to crimes committed during the

5 Although Serrano naturally welcomed the coup in 1973 and had been in direct contact with Pinochet in the 1970s and 1980s, he finished by criticizing the military government both for its inability to bring to an end a truly racial cleansing of Chile and for its implementation of a fierce neoliberalism (cf. Serrano 1987).

6 For more on Léon Degrelle, see, for example, Jonathan Littell's essay *Le sec et l'humide*.

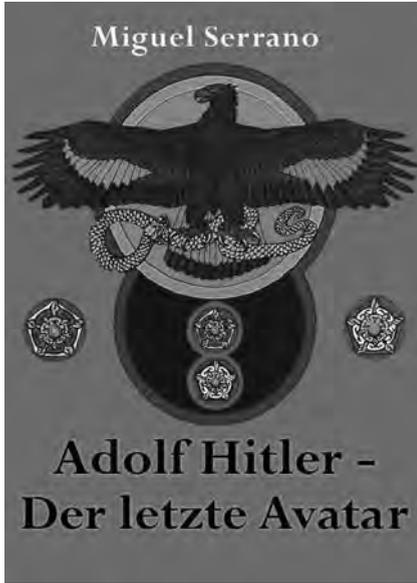


Figure 3: Cover of the German translation of *Adolf Hitler – el último avatar*. © Editorial Solar 2011.

Algerian War before being pardoned by the French state and founding his publishing house in French Basque Country. Ars Magna, a publisher founded in 1996 in Nantes, has published several books by Serrano in the past years and specifies its mission on its home page as “centré sur l’histoire des mouvements d’orientation nationaliste-révolutionnaire et traditionaliste, sur la géopolitique et sur la traduction de textes idéologiques rares inédits dans notre langue”. It is owned by Christian Bouchet, a well-known French right-wing politician and member of the Front (today: Rassemblement) National, who also published a book by Sevritri Devy in Avatar, a French-Italian transnational right-wing publishing project. In Italy, several of Serrano’s works have recently been published by Settimo Sigillo, a Roman neo-fascist publisher founded by Enzo Cipriano, who is also an active member of the Italian neo-fascist movement CasaPound. The best proof of the vitality of Serrano’s work in Italy, however, might be the publication of *Il dizionario di Miguel Serrano* in 2019 by the Tuscan historian Renzo Giorgetti. The book was published by the newly created far right publisher, Passaggio al bosco, named after Ernst Jünger’s classic *Der Waldgang*. In the English-speaking world, Serrano’s Fascist World Literature has been widely translated and read, disseminated by underground neo-Nazi publishing projects, such as The Patriot Press in Nevada and the Hermitage Helm Corpus in Australia.

This short panorama should be proof enough that Miguel Serrano's work possesses a consolidated presence within a global canon of neo-Fascist World Literature, which, in view of the current ideological rollback around the globe, has been finding new publishers and readers alike. The fact that – as it is in France or Italy – publishers and cultural agents of the Far Right are, at the same time deeply involved in neo-fascist political projects, aspiring to overthrow the democratic systems whose freedom of speech makes the circulation of their anti-democratic ideologies possible at all, opens up the question of how to deal with authors like Miguel Serrano, not only from an aesthetic, but from a political and legal point of view as well.

V Fascist Aesthetics and Politics: Impossible Separations

“Sé que mi adhesión al nazismo me ha cerrado puertas. Yo lo sabía, pero si cortara eso, me estaría mutilando a mí mismo, porque no hay ninguna dicotomía entre mi obra, la que dicen puramente literaria, y mi manera de pensar” (Serrano in Cárdenas 2009: s.p.). The irony of these words said by Miguel Serrano lies in the fact that they undermine the common argument of those who defend reactionary authors, namely that freedom of art and the notion of art as an autonomous aesthetic realm has both permitted and protected positions of political and ideological extremism. Serrano obviously did not want any difference to be made between his political positions and his literary work; he meant every word. Bearing this in mind, the treatment of Serrano's reputation and his legacy, particularly in Chile, is not only bizarre, but disturbing. The examples are numerous. In 2002 Serrano was invited onto a well-known TV program, *La belleza de pensar*, where famous authors, such as José Saramago or Roberto Bolaño, have made an appearance. The host, journalist and writer Cristián Warnken, talked to Serrano for an hour without even mentioning his contemptuous ideological and aesthetic positions. Instead, the conversation was basically about Serrano's preference for tantrism and other relics of esotericism, giving off the impression that he was a somewhat funny, but inoffensive old man. Similarly, Serrano's work and personal life are represented in all dimensions on *memoriachilena*, the country's biggest digital repository of the history of arts and literature, run by the Biblioteca Nacional de Chile. The source of all of this irritation is that he appears in what is essentially a digital pantheon of Chilean literature in a totally normalized way. His overtly racist and anti-Semitic work is covered up solely by a commentary that, “De regreso en

Chile, en la década de 1980, se dedicó a los temas del nacionalsocialismo y publicó la Trilogía del hitlerismo esotérico”, as if Serrano had been some sort of researcher specializing in the study of Nazism rather than one of its most important historical propagandists in Latin America.

The question here is obviously whether or not a state-run cultural institution can and should maintain a neutral position towards writings like those of Miguel Serrano; writings that are not simply morally abject, but also incite its readers to overthrow democracy and praise some of the worst mass murderers of the history of humankind. The problem with this neutrality is that it promotes the impression that fascism might be a sort of political “opinion” like all the others, which is clearly not the case. Chilean writer and critic Rafael Gumucio probably expressed it best when he wrote that Serrano’s “esoteric Hitlerism” “podría ser folclórico y divertido si esta tolerancia con el horror, si ésta fascinación por las botas prusianas de los miliares, si este amor por las nieves eternas, si este desprecio por la historia y el dolor ajeno no hubiesen creado nuestros propios campos de concentración” (Gumucio 2010: 103). Apart from the fact that Serrano’s works (the only potential exception being his very early writings from the 1950s about his travels to Antarctica) are aesthetically poor, even downright kitschy (as much as his proponents would like him to be a sort of Chilean Céline), the political implication of his aesthetic choices arise from the fact that his works’ mythological notion of history, language, and race are deliberately structurally identical to the ideological and aesthetic fundamentals of Nazism itself. Or, as Gumucio put it, “Ser nazi, serlo como lo es Serrano, con perseverancia y alevosía, es dar por cierta toda una serie de fantasías medievales e hindúes, invisibles e improbables, y pensar que los muy visibles y probados hornos de Auschwitz son una ilusión o un mal menor” (Gumucio 2010: 105).

What can we make out of these reflections? The consequence should not be to ban or to censor fascist authors like Miguel Serrano, but to read Reactionary (World) Literature, particularly in view of the global return of Fascist politics and aesthetics (cf. Loy 2019). Obviously, these readings – and this could be an important ethical task for the somewhat under-politicized scholarship on World Literature – should contribute to an informed way of deconstructing Fascist World Literature, its aesthetics, and its enabling structures and actors. The effect this would have would be to recognize that an author like Miguel Serrano can and should not be read in merely “aesthetical” terms, which is, as he stated himself, simply impossible. It would mean properly contextualizing the abject dimension of his thinking and literature instead of placing him indiscriminately within the history of literature, or just considering him a bizarre and fascinating

phenomenon⁷. It would certainly also mean sincerely asking every one of his readers or aesthetic defenders whether or not she or he actually understands what kind of death-bringing tradition they are affiliating themselves with when insisting on an impossible separation between fascist aesthetics and politics.

Works Cited

- Ars Magna (eds.) (2003): *Miguel Serrano, un Esotérisme Hitlérien*. Nantes: Éditions Ars Magna.
- Bogdan, Henrik/Djurdjevic, Gordan (2013): "Introduction. Occultism in a global perspective". In: Bogdan, Henrik/Djurdjevic, Gordan (eds.): *Occultism in a Global Perspective*. Durham: Acumen, pp. 1–16.
- Camus, Jean-Yves (2013): "The European Extreme Right and Religious Extremism". In: Mammone, Andrea/Godin, Emmanuel/Jenkins, Brian (eds.): *Varieties of Right-Wing Extremism in Europe*. London/New York: Routledge, pp. 107–120.
- Cárdenas, María Teresa (2009): "Serrano y Teitelboim: un diálogo interrumpido". In: *Revista de Libros de El Mercurio*, 8/03/2009, < <http://letras.mysite.com/ms0903092.html>> (last visit: 22/02/2020).
- Dohe, Carrie B. (2016): *Jung's Wandering Archetype. Race and Religion in Analytical Psychology*. London/New York: Routledge.
- Durham, Martin/Power, Margret (eds.) (2010): *New Perspectives on the Transnational Right*. New York: Palgrave Macmillan.
- Eco, Umberto (1995): *The Search for the Perfect Language*. Transl, James Fentress. Oxford: Blackwell.
- Figuroa, Natalia (2018): *Ideologías excluyentes en la literatura chilena: Braulio Arenas, Eduardo Anguita y Miguel Serrano*. Santiago de Chile: historia chilena.
- Finchelstein, Federico (2010): *Transatlantic Fascism: Ideology, Violence, and the Sacred in Argentina and Italy, 1919–1945*. Durham: Duke University Press.
- Giorgetti, Renzo (2019): *Il dizionario di Miguel Serrano*. Florence: Passaggio al bosco.
- Goodrick-Clarke, Nicholas (2002): *Black Sun: Aryan Cults, Esoteric Nazism and the Politics of Identity*. New York: New York University Press.
- Gumucio, Rafael (2010): "El eterno retorno de Miguel Serrano". In: Rafael Gumucio: *La situación. Crónica literarias*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, pp. 103–106.
- Kurlander, Eric (2018): *Hitler's Monsters: a Supernatural History of the Third Reich*. New Haven: Yale University Press.
- León, Gonzalo (2017): *Serrano*. Buenos Aires: Mansalva.
- Littell, Jonathan (2008): *Le sec et l'humide*. Paris: Gallimard.

⁷ The recent semi-fictional essay *Serrano* by Chilean writer Gonzalo León promotes this form of a fascinated reading of Serrano's figure and work. I owe thanks to my colleague Karen Genschow for drawing my attention to this book.

- Loy, Benjamin (2020): “The Reactionary Genealogies of Latin American Literature”. In: De Ferrari, Guillermina/Siskind, Mariano (eds.): *The Routledge Companion to Twentieth and Twenty-First Century Latin American Literary and Cultural Forms*. New York/London: Routledge. (in press).
- Loy, Benjamin (2019): “‘The Global Alt-Write’ or Why We Should Read Reactionary (World) Literature”. In: Müller, Gesine /Siskind, Mariano (eds.): *World Literature, Cosmopolitanism, Globality: Beyond, Against, Post, Otherwise*. Berlin/Boston: De Gruyter, pp. 111–127.
- Mammone, Andrea/Godin, Emmanuel/Jenkins, Brian (eds.) (2013): *Varieties of Right-Wing Extremism in Europe*. London: Routledge.
- Mani, B. Venkat (2017): *Recording World Literature. Libraries, Print Culture, and Germany’s Pact with Books*. New York: Fordham University Press.
- Martin, Benjamin G. (2016): *The Nazi-fascist New Order for European Culture*. Cambridge: Harvard University Press.
- Marling, William (2016): *Gatekeepers: the Emergence of World Literature and the 1960s*. New York: Oxford University Press.
- Mosse, George (1966): *The Crisis of German Ideology. Intellectual Origins of the Third Reich*. London: Weidenfield and Nicolson.
- Müller, Gesine/Siskind, Mariano (eds.) (2019): *World Literature, Cosmopolitanism, Globality: Beyond, Against, Post, Otherwise*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Rosa, Hartmut (2019): *Resonance: a Sociology of the Relationship to the World*. Transl. James Wagner. Cambridge: Polity Press.
- Sapiro, Gisèle (2016): “How Do Literary Works Cross Borders (or Not)? A Sociological Approach to World Literature”. In: *Journal of World Literature* 1/1, pp. 81–96.
- Sedgwick, Mark (2004): *Against the Modern World. Traditionalism and the Secret Intellectual History of the Twentieth Century*. New York: Oxford University Press.
- Serrano, Miguel (2020): *Adolf Hitler. Der letzte Avatar*. Transl. N.N. Leipzig: Der Schelm.
- Serrano, Miguel (2019): *Das Goldene Band – Esoterischer Hitlerismus*. Transl. F. Urtho. Leipzig: Der Schelm.
- Serrano, Miguel (2010): *Adolf Hitler, l’ultimo Avatara*. Rome: Settimo Sigillo-Europa Lib. Ed.
- Serrano, Miguel (2005): *Hipocresía. La tortura en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones La Nueva Edad.
- Serrano, Miguel (2002): *Les visites de la Reine de Saba*. Transl. Bruno Dietsch. Paris: Michalon.
- Serrano, Miguel (1999): *Nietzsche et l’éternel retour*. Transl. Bruno Dietsch. Hélette: Jean Curutchet.
- Serrano, Miguel (1996): *Epistolario para impedir el fin de Chile*. Santiago de Chile: Autor.
- Serrano, Miguel (1987): *Nacionalsocialismo, única solución para los Pueblos de América del Sur*. Bogotá: Editorial Solar.
- Serrano, Miguel (1986): *La resurrección del héroe*. Santiago de Chile: Alfabeta Impresores.
- Serrano, Miguel (1986): *Le cercle hermétique: testaments littéraires de Hermann Hesse et Carl-Gustav Jung*. Transl. B. Goorden. Brussels: Recto-verso.
- Serrano, Miguel (1984): *Auf der Suche nach der verborgenen Blume: eine südamerikanische Legende*. Transl. Susanne Seiler. Basel: Sphinx-Verlag.
- Serrano, Miguel (1982): *El-ella: das Buch der magischen Liebe*. Transl. Jan Erik Sigdell. Basel: Sphinx-Verlag.

- Serrano, Miguel (1974): *El círculo hermético. El eterno retorno. Elella*. Santiago de Chile: Ediciones Nueva Universidad.
- Serrano, Miguel (1973): *The Vistas of the Queen of Sheba*. Transl. Frank MacShane. New York: Harper & Row.
- Serrano, Miguel (1972): *The Serpent of Paradise: The Story of an Indian Pilgrimage*. Transl. Frank MacShane. New York: Harper & Row.
- Serrano, Miguel (1969): *The Ultimate Flower*. Transl. Frank MacShane. London: Routledge & Kegan.
- Serrano, Miguel (1968): *Meine Begegnungen mit C.G. Jung und Hermann Hesse in visionärer Schau*. Transl. Alice Maurer. Zürich/Stuttgart: Rascher.
- Verluis, Arthur (2013): "Savitri Devi, Miguel Serrano, and the Global Phenomenon of Esoteric Hitlerism". In: Bogdan, Henrik/Djurdjevic, Gordan (eds.): *Occultism in a Global Perspective*. Durham: Acumen, pp. 121–134.



Gatekeepers and Mediators

William Marling

What does the Gatekeeper do?

If you do a web search these days you will discover that the “gatekeeper” is currently conceived of as a formidable personality that needs to be gotten around; someone who, according to definition, “regulates access to” medical care, acts as the purchasing agent, or is a government official. But this negative connotation is not what the term meant originally. The term “gatekeeping” originally referred to a news process identified by Robert Park in *The Immigrant Press* (1922). Park wanted to know how “out of all of the events that happen and are recorded every day by correspondents, reporters, and the news agencies, the editor chooses certain items for publication which he regards as more important or more interesting than others” (Park 1922: 328). It was this same sense of propitious *selection* that psychologist Kurt Lewin had in mind when he used the word more formally in *Field Theory of Social Science* (1951). Lewin studied food and found that to get to the table it traversed *channels* regulated by gates: what does it cost? Is it fresh? How much do I need? Does it require cooking? The polymathic Lewin lifted the term into communications theory. There are at least four major models of gatekeeping that stress five levels of decision-making, but the broad 21st century outline is represented by Shoemaker/Vos in *Gatekeeping Theory* (2009). That’s the appreciative sense of the word that I used in *Gatekeepers: the Emergence of World Literature* (2016) and that I wish to further develop in this paper. Gatekeepers do a great amount of invisible, creative work, especially for world literature.

In the field of world literature, the gatekeepers are mostly editors, translators, and agents. Although they may present a Gorgon face to some, for most supplicants they are invisible and unknowable. Their decisions and actions may be presumed to be rote, or scripted, and devoid of *creativity*, but what I discovered writing *Gatekeepers* was that agents like Carmen Balcells (Gabriel García Márquez), translators like Christine Le Boeuf (Paul Auster), and editors like Elisabeth Burgos-Debray (Rigoberta Menchu) made crucial, creative, sometimes contested, choices on a field with multiple possibilities. How did they make those choices? How could they even conceive of the possibilities and choices across cultures?

World literature, as David Damrosch has argued, is literature that crosses cultures – it is translated. Sometimes it is translated out of simple love, but more often it is translated from a rebus of possibilities that are glimpsed across cultures.

William Marling, Case Western Reserve University

 Open Access. © 2021 William Marling, published by De Gruyter.  This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. <https://doi.org/10.1515/9783110713015-015>

The literary gatekeeper needs knowledge or an imagining of how literature from one language, culture, or nation might find reception in another. One could invoke *Rezeptionstheorie* of Hans Robert Jauss and Wolfgang Iser to give a theoretical grounding to this practice, but such re-imaginings are not readily traceable on the diachronic scale, to use a term from their school. And they are far less informed, historically speaking, than theory would imagine. I noticed this while researching the popularity of Charles Bukowski in Germany, where he was promoted by the entrepreneurial translator/agent Karl Weissner. The word that describes Weissner best is that of Shakespeare scholar Bertrand Evans: “discrepant awareness” (Evans 1960: 127). Evans originally used that phrase to describe the way Shakespeare, in his comedies, provided differing levels of knowledge for different characters, while the audience knew the most of all. Much of Shakespeare’s comic effect, Evans suggests, is due to the way in which the audience imagines possible outcomes, the way its glimpse across intersections creates new lives.

Aren’t translators, agents, and editors engaged in the same imagining of possible outcomes? But their discrepant awareness is active, not passive like an audience’s. They are not an audience, but players themselves, with possible economic gains from the outcomes they foresee. But most literary theory, and indeed economics itself, noted economist Wroe Alderson, studies markets as if they were not persistently fickle; and literature exists in a market.

A homogeneous market can be cleared by adjustments of price and quality. *A heterogeneous market is cleared by information matching two sets, one ranging over heterogeneous demand and the other over heterogeneous supply. A discrepant market can only be cleared by innovation . . .* If strongly motivated problem solvers face each other . . . it can never be cleared but only moves in the direction of that equilibrium state. Another state, representing new requirements and new opportunities, has arisen before the last is satisfied (Alderson 1965: 207).

What Alderson is saying, for our purposes, is that discrepancies between literary cultures provide great opportunities for motivated gatekeepers. All of those below, we will see, were *alert to discrepancies in literary markets*, but in different ways. Alert is a rare word that can be used as a noun, verb, or adjective. It comes from the French *a l’erte*, which translates to “on the watch,” and it is this adjectival meaning that I am concerned with. The gatekeeper, from Lewin onward, is *on the watch* and *speaks or acts in response*. Gatekeepers’ most important interlocutors are always themselves. The questions they are always asking themselves were first posed in 1992 by Andre Lefevre in *Translating Literature*. They ranged across four topics, which he explained in broad and brilliant clarity: ideology, poetics, universe of discourse, and language can all pose opportunities for discrepant responsiveness (Lefevre 1992: 87). A mix of these is found in each gatekeeper below.

Carmen Balcells – The Agent as Gatekeeper

When Spanish literary agent Carmen Balcells touched down in Mexico City having signed a contract with Roger Klein of Harper and Row for English translation rights to Gabriel García Márquez' four extant works that would pay him \$1,000, the author was still largely unknown on the world literature stage. She had not even met him yet and was only his "hypothetical agent", since he had no foreign sales yet. She probably thought it was a reasonable deal for an unknown author who was not even supporting himself with his fiction writing.

But who was Carmen Balcells? And what did she see in García Márquez? Having been born in 1930 in the rural village of Santa Fe de la Segarra in the province of Lerida in Spain, what could her discrepant awareness be? She attended the local *colegio*, then worked as a secretary at a textile machinery company until age 24. In 1955 she met the poet Jaume Ferran and, through him, writers such as Jaime Gil Biedma and Juan Goyotisoló (Ayen 2006)¹. A friend recommended her, because of her office skills, to Vintilă Horia, a novelist himself, and the owner of a Barcelona literary agency called ACER. She began to do correspondence work for him while still living in her village. She was a good typist, but none of this sounds particularly propitious. However, one of her tasks was to superintend foreign rights, which involved a lot of correspondence. She learned the business well, and when Horia moved to Paris around 1960, she bought the agency from him. Though the company itself was valuable, its structure gave her alertness two advantages: 1) she knew there were many foreign markets for Spanish writing with different appetites, ranging from romance to colonial pride, and 2) she knew that contracts worked differently in different countries. The latter was the first area she explored. She began to win favor among authors for rejecting old-fashioned standard contracts, limiting the editing of her writers, and cutting the duration of contracts.

The first author she did this for was dead. Rudyard Kipling had sold his rights to several early books for 200 pounds. In 1899–1900 he sued Putnam's in the U.S. to try to recover them, to no avail. After his death, a society of English authors inherited the foreign language rights to 75 of his works, but they found that the Spanish rights rested in perpetuity with a Barcelona editor. They contacted Balcells, for whom this archaism was a suggestive discrepancy, and she got the contract thrown out in the early 1960s. "I changed the rules of the

¹ A large and informative collection of Spanish newspaper clippings on Balcells previously existed at <http://ferransala.com/carmen-balcells-segala/comment-page-1/#comment-616> (last visit 2010).

game, with the help of the attorney Molas,” she boasted. “I created for the first time two new elements in contracts: geographic limits and time limits. Before, novels were sold to an editor for a lifetime and worldwide. Today my standard is the practice everywhere” (*El Clarín*)².

In effect, Balcells’ awareness of differences in national copyright systems led her to see the possibility of language-specific, nationally segmented, fixed term contracts. She applied innovations from one market to another. This militancy on behalf of foreign rights was attractive to Spanish language authors, many of whom had extensive sales outside their home countries. The *contract revolution* could not have originated among English language authors as they had a large home market and proportionately lower foreign sales; it required an author and agent from a non-English market to challenge the copyright and contractual practices of anglophone publishing.

Within a few years Balcells represented Camilo Jose Cela, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, and Carlos Fuentes. Some of these writers moved to Barcelona (Márquez was among the first), making it a center of the *Latin American Boom*, a migration that makes more sense when understood as a “de-localization of the political” struggle, as John Beverly explains in *Del Lazarillo al Sandinismo* (1987: 102). This can be traced as far back as the Baroque Era to Idelber Avelar’s argument in *Allegories of Defeat* (2000). However, de-localization was also a prod to greater alertness, summoning up at least two of Lefevre’s criteria above: differences in ideology and in universes of discourse.

Balcells was not only the supreme gatekeeper of the *Boom*’s revolution in contract rights, she was also extraordinarily aware of what Alderson had termed the difference between, “heterogeneous demand and heterogeneous supply” (Alderson 1965: 207). Her dealings with the Spanish firm and home of the *Boom*, Seix-Barral, give us a number of insights. Carlos Barral and Victor Seix, the heirs of the founders, had decided that the time was right to modernize their firm, especially in Latin America where it had been a major presence in the 1930s. They were in a hurry to acquire foreign rights because Spain’s domestic market was relatively small and filled with competing publishers. As Barral explained, “it was a matter of building up a backlist with recent and important authors or else those who were *exotic to the French and Italian channels of Argentinean publishers*” (Herrero-Olaizola 2007: 14, emphasis added). In other words, Barral was explicitly looking for writers outside the supply chain of his rivals, the Argentine publishers, whose translation rights he could resell in Argentine publishers’ traditional secondary markets of France and Italy. His

² https://ebrary.net/59300/language_literature/revolution_literary_rights (last visit: 03/13/2020).

discrepant awareness focused on the “exotic”, by which he meant texts that, “parallel receiving cultures”, but not necessarily Spanish-speakers, would enjoy. He assayed them for translation and export potential. He was a gatekeeper himself. He imagined an Argentine text in Italy, a Colombian one in France – what would work? The moment a text is purchased, a publisher has to see the possible re-dimensionings of it into a new receiving culture. When a text is acquired for two or more readerships, the publisher has to understand both the initial cultural attractiveness through perceived commonality, and how the texts satisfy particular local needs, perhaps differently depending on location.

Seix Barral was expanding and asked Carmen Balcells to assume responsibility for negotiating its authors’ foreign contracts as a form of legal outsourcing on their part (*El Mundo* 2008)³. It is important to note that Márquez was still promoting his books by himself, although a buyer would have to negotiate with Balcells. Using his own discrepant awareness, Márquez went to Seix-Barral’s nemesis, Editorial Sudamericana of Argentina, with his unfinished book. He played the publishers against each other. Barral only understood the magnitude of his error in June 1967, when Sudamericana printed a first edition of 8,000 copies and sold 1,800 within the first week (Herrero-Olaizola 2007: 121).

One attraction of Sudamericana was its alliance with *Primera Planeta*, Argentina’s leading opinion magazine that sold 60,000 copies a week. Sudamericana also saved Márquez from Spanish censorship, as he was often profane. A first publication based in Argentina also made him a celebrated author in Latin America where he was better understood, thereby creating a clamor for his “exotic” books in Spain. Economically-speaking, his debut in world literature could not have been better planned. It’s an extraordinary example of an author who was alert to shifts in publishing ideology. Subsequently, cooperating with his agent, Garcia Marquez’ *Cien Años* appeared in Spain in 1967 as an *import*, handled by the book club *Círculo de Lectores* and EDHASA, a Barcelona publisher with close ties to Sudamericana. Before this only 200 copies of all of Márquez’ books had been officially imported to Spain (Herrero-Olaizola 2007: 131–132). EDHASA’s petition to the government to print 10,000 copies was quickly approved, writes Olaizola, in order to curb the influence of Argentina’s Sudamericana. The Spanish censor’s review: “As a novel, very good . . . Morally speaking, it presents an environment in which immorality predominates as a daily occurrence and without any ulterior ethical preoccupation” (Herrero-Olaizola 2007: 131–132). Since the immoral behavior in the novel was enacted by

³ Universidad Autónoma Barcelona website, cited by <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/10/04/cultura/1223128568.html> (last visit 07/11/12).

Columbians, the censor was oblivious to the idea of *magic realism*, instead interpreting a version of social realism that gave, “the most exact idea possible of the low and middle-class Latin American society” (Herrero-Olaizola 2007: 135). This classist, nationalist, and blinkered perception of *Cien Años* is the antithesis of discrepant awareness, and it shows how easily the provincial is subsumed by the global view. If the whole process had been a game of chess, it would have become a match in which the player who schooled himself most quickly in market heterogeneity won in a rout.

Carl Weissner: The Literary Entrepreneur as Gatekeeper

The American Beat Generation author Charles Bukowski began a correspondence with a young German named Carl Weissner in the mid-1960s. Born in 1940 at Karlsruhe, Weissner was the literary kid at school. After reading about the avant-garde in the *Times Literary Supplement*, he started a magazine. He explained, “I thought if I had a magazine of my own I could exchange copies with some of these editors and just take it from there. So I started a magazine. I called it *Klactoveedsedsteeno*, after a Charley Parker tune” (Dougherty 2005). Having seen Bukowski’s poems in a little magazine, Weissner asked him for some. He was still corresponding with Bukowski when he studied English at Heidelberg and Bonn, then he received a Fulbright scholarship to study in the U.S. in 1968. Rather than settle down at New York University, he split his time between New York City and San Francisco, where he managed to meet many writers. Enthusiastic and enterprising, he was briefly a literary agent for Bukowski, Paul Bowles, and John Fante in Europe and South America. He would eventually translate 28 of Bukowski’s books. Initially, Karl Weissner’s personality involved simply saying “yes” to everyone. He was a great enthusiast. However, letters archived at Northwestern and U.C. Santa Barbara show how an initially naïve enthusiasm eventually came to generate an awareness of cultural discrepancies, and then, in turn, provide literary and commercial opportunities. By 1968 Bukowski was using Weissner as a sounding board for the new nihilistic tone he was experimenting with:

I’ve just decided to let people think I am a shit; it’s easier than answering all those letters. -on the London publisher Norse was talking about, I am afraid I gave him a wrong steer. The London publisher wanted to SEE some work in POSSIBILITY of doing a book. No promise made of publication. I had hoped to dedicate this book to Hal [Norse]. But you see what a loose thing it is . . . Months have gone by. I can’t seem to gather myself. Finally it was

suggested that I just send some books, to save the typing. Another month. Finally other night got drunk and wrapped up and IT CATCHES and CRUCIFIX in cardboard. Still haven't managed to get the package to post office. See how I am stuck in the mad mud? Inability to MOVE. Norse writes of the same thing and I understand it perfectly. He writes that even the ancients were aware of this same thing. God, I hope it lets up soon [sic] (Weissner 1968: s.p.).

Weissner, in his letters to Bukowski, appears to be a young man full of technical expertise about printing, contracts, and distribution. He advises on per-page typesetting costs in deutschmarks versus dollars. He knows which bookstores have how many copies of which books by which authors. He was also corresponding with Allen Ginsberg, and volunteered to unify all of the poet's translations into German under one publisher. Ginsberg was immensely grateful (Weissner 1969: Box 2, folder 15).

Weissner is a different kind of gatekeeper; one who works in what Damrosch calls the "de-localized mode" of world literature in which texts become a very, "elliptical refraction of national literature" (Damrosch 2008: 108, Damrosch 2003: 281). Weissner was constantly seeing congruencies, unlike Edward Seidensticker's imagined translator of Japanese whose alertness was a maze of objections to potential solutions (Weissner 1989: 142–153. Seidensticker 1989: 156). Weissner told Bukowski to save their letters because they would be worth money someday. He had a sense of the value of economic capital, and Bukowski was surprised, but ready to learn about success. Their exchange was much like García Márquez' interaction with Fuentes. "I am afraid I would make a *very* good rich man," he writes back, "and I am AFRAID I would keep my money" (Weissner 1967). One can see this dawning realization that cultural capital is financial capital in one of Bukowski's letters: "So here's the 2 and one half page submission for you. whether this goes or not, Hope you can get a contract from Meltzer from us for us, don't give up the fight. I've even got a fucking thing with PLAY BOY now so you know I've gone completely mad" [sic] (Weissner 1969).

Weissner recognized himself as being part of the commercial potential of the Beat movement. Soon after he arrived in the U.S., with few funds, he bought the German rights to Bukowski's two *City Lights* books from Lawrence Ferlinghetti. He returned to Germany in late 1969, working part-time for WDR radio and as an outside reader for the publisher J. Melzer Verlag. He proposed the translation of *Notes of a Dirty Old Man* to Melzer (Dougherty 2005). With all of its irregular spellings and punctuation, slang and local references, *Notes* would seem to be a challenge, but Weissner was not worried about tradition; he was an enthusiast, self-taught, much like some other translators with striking resemblance to him. He jumped right in, not worrying about theoretical issues: "He is easy to translate

when he is colorful and uses a lot of adjectives”, Weissner wrote later. “But he is difficult when his language becomes very bare, short sentences and stuff” (Sounes 1998: 174). Weissner left place names and some slang in original form, a tactic that Lawrence Venuti would call “foreignization”, but he standardized spelling and punctuation, “domesticating” the appearance of Bukowski’s prose for German expectations (Venuti 2002: 242).

When Weissner finished translating *Notes*, “he and Bukowski decided to invent a review quote by Henry Miller in a desperate attempt to boost sales” (Sounes 1998: 109). Sounes divides the blame evenly, but Weissner seems to have been the over-eager instigator, for Bukowski wrote back: “I’m not too happy with the fake H. Miller quote, and I would not tell [John] Martin about it or he’d flip – maybe. But if you think it will make the difference in selling 2000 or 5000, go ahead. It’s best that we survive” (Sounes 1998: 118). This first translation would only end up selling 1,200 copies. “It earned Bukowski next to nothing” (Sounes 1998: 110), he reports. Sounes attributes this sales failure to its release exclusively in hardcover.

The German publisher Melzer saw his mistake and told Weissner that Bukowski’s next book should be in paper. Weissner wrote an admiring letter about Melzer to Jan Hermann:

just back from melzer – this guy continues to amaze me – he threw a party about 10 days ago in the couse [sic] of which he got a tip that a leftist Frankfurt publishing house was about to fold because of financial difficulties and that a hot ms. was up for sale – he put through a call to their representative in the middle of the night and bought the manuscript on the spot (Weissner 1969: Weissner File, Northwestern University).

With similar aplomb, Weissner urged on Bukowski, who responded to the new Melzer contract, “tremendous terms! What did you do, get a hammerlock on Melzer?”. Now Bukowski reports that he actually, “read the ESSEX HOUSE contract – they get 25 percent of anything I make on a foreign [sic] translation – the bastards! . . . must phone in tomorrow and see what I can do with them.” (Weissner 1969). But that contract had already been transferred to Ferlinghetti and resold to Weissner. The rapidity of these moves resembles nothing compared to the trading of future contracts. Bukowski was not nearly as *aware* as García Márquez; he was not even cognizant that this was happening external to his exclusive contract with John Martin of Black Sparrow Press.

Chaos was a major tool in Weissner’s commercial repertoire. Although he seems to be the antithesis of Balcells’ cool mastery of technical and legal detail, there is a nonetheless important truth he discovered: scouting the ordinary market and recognizing exportable texts is important, but *it is necessary to be deeply and intimately knowledgeable about the secondary market as well.*

Weissner changed *Notes of a Dirty Old Man* extensively for the German publication. Here is the fourth section of the original text, as published in English:

it was hot in there. I went to the piano and played the piano. I didn't know how to play the piano. I just hit the keys. some people danced on the couch. then I looked under the piano and saw a girl stretched out under there, her dress up around her hips. I played with one hand, reached under and copped a feel with the other. either the bad music or copping that feel woke up the girl. she climbed out from under the piano. the people stopped dancing on the couch. I made it to the couch and slept for fifteen minutes. I hadn't slept for two nights and two days. it was hot in there, hot. when I awakened I vomited in a coffee cup. then that was full and I had to let go on the couch. somebody brought a large pot. just in time. I let it go. sour. everything was sour (Bukowski 1973: 23).

Weissner, first of all, used standard German capitalization for nouns and to begin sentences. He made the random upper and lower case *I*'s into uniform *Ich*'s.

Es war heiß in der Bude. Ich ging ans Klavier und fing an zu spielen. Hatte natürlich keine Ahnung vom Klavier spielen; ich hämmerte einfach auf die Tasten. Ein paar Leute tanzten auf der Couch. Irgendwann schaute ich zufällig mal unters Piano, und da hatte sich ein Mädchen langgelegt, ihr Kleid war bis über die Hüften hochgerutscht. Ich spielte mit einer Hand weiter und langte mit der anderen runter und fummelte ein bißchen. Entweder war es mein haarsträubendes Geklimper oder das Fummeln, jedenfalls die Dame wachte schlagartig auf. Sie kroch unterm Piano hervor. Die Leute auf der Couch hörten auf zu tanzen. Ich schleppte mich rüber zur Couch und haute mich für Viertelstunde hin. Ich hatte zwei Tage und Nächte nicht mehr gepennt. Es war heiß da drin, elend heiß. Ich wachte auf und kotzte in eine Kaffeetasse. Und dann war die Tasse voll und es fing an auf die Couch zu gehen. Jemand brachte einen großen Pott angeschleppt. Grad noch rechtzeitig. Und ich fing richtig an zu reihern. Sauer. Alles war sauer. Ich stand auf und ging ins Badezimmer. Da waren schon zwei nackte Jungs drin . . . (Bukowski, transl. Weissner 1974: 21).

Below is my denotative reverse translation of Weissner's German into English.

It was hot in the joint. I went to the piano and began to play. I of course had no idea how to play the piano, I just hammered on the keys. A few people were dancing on the couch. Eventually, I happened to look under the piano, and there was a girl laid out long, her dress hiked up over her hips. I played with one hand and reached further down and fumbled with her with the other a little. Either it was my hair-raising strumming or the fumbling, but the lady woke up abruptly. She crawled from under the piano. The people on the couch stopped dancing. I dragged myself over to the couch and knocked myself out for fifteen minutes. I had not slept for two days and nights. It was hot in there, miserably hot. I woke up and puked in a coffee cup. And then the cup was full and it started to go down on the couch. Someone brought a large pot. Just in time. And I began to really throw up. Sour. Everything was pissed. I got up and went to the bathroom. Since two naked guys were already there . . . (Marling 2016: 234).

We can see that Weissner removed the spatial and temporal vagueness of Bukowski's original, supplying some proper names (*Bude* – room or joint – for “there”) and making verbs specific (*hämmerte* for “hit,” *haarsträubendes Geklimper* for “bad music”), while retaining *Couch* (sometimes a French loan word in German). The sexual scene of “copping a feel” is almost completely effaced, and the girl becomes a “lady” as the scene ends. Weissner then proceeds right into the next paragraph without pause. “*Ich schleppte mich*” (I dragged myself) replaces the original “I made it to,” adding a Yiddish flavor, possibly picked up in Weissner's reading of Ginsberg. It might have bothered Bukowski if he had known. But Weissner knew exactly how much of Bukowski's candidness, and on what subjects, a German audience could tolerate. There had to be a touch of schmaltz and self-mockery mixed into the fatalism. His translations complemented his role as agent.

Christine Le Bœuf: French Translator as Gatekeeper

Of the three gatekeepers examined here, Christine Le Bœuf might seem the least aware of discrepancies in the comparative cultural fields. Wife and *co-équipier* of the Actes-Sud founder Hubert Niessen, who lived mostly in France, she is a self-effacing, non-academic translator who attempts, she says, “to follow the author's intent” (Marling 2016: 104). But her work on Paul Auster's *Book of Illusions* reveals a precise knowledge of her own cultural and commercial terrain. She appended a six-page *note sur la traduction*, explaining why she had left a bevy of proper names (cars, places, cities) and the catalogues of the pseudonymous of the translator and narrator, David Zimmer, in English. Why would she do this? Who would take note? Karl Weissner achieved the same thing without explaining anything to the reader, or to Bukowski.

Le Bœuf adhered rigorously to the *plus-que-parfait*, unlike some modernizing translators. The following passage is one that she discussed with me. The sexuality and slang posed translation difficulties. It is an account of how the disappeared filmmaker Hector Mann becomes a paid sexual performer:

The only time he had any trouble was the first time, or just before the first time, when he still didn't know if he would be up to the job. Fortunately, Sylvia booked their first performance for an audience of just one man. That made it bearable somehow – to go public in a private sort of way, with just one pair of eyes on him and not twenty or fifty or a hundred. In this case, the eyes belonged to Archibald Pierson, a seventy-year-old retired judge who lived alone in a three-story Tudor house in Highland Park. Sylvia had already

been there once with Al, and as she and Hector climbed into a taxi on the appointed night and headed toward their destination in the suburbs, she warned him that they would probably have to go through the act twice, perhaps even three times. The coot was stuck on her, she said. He'd been calling for weeks now, desperate to know when she'd be coming back, and little by little she'd bargained the price up to two and a half C's per shot, double what it had been at the last time. I ain't no slouch when it comes to talkin' bread, she announced proudly. If we play this goon right, Hermie boy, he could become our meal ticket (Auster: *Book of Illusions* 2002: 184–185).

Le Bœuf told me that she had a trans-Atlantic phone conversation with Auster, not about how to translate the sex, but about how to deal with the slang at the end (Marling 2016: 104). In particular, she worried about the sentences, “The coot was stuck on her,” and, “I ain't no slouch.” She felt she had good equivalents for “bread” and “goon”.

La seule fois où il éprouva de la difficulté, ce fut la première, ou plutôt juste avant la première, quand il ne savait pas encore s'il serait à la hauteur. Heureusement, Sylvia avait réservé cette première à une assistance réduite à un seul homme. Cela rendait la chose à peu près supportable : se montrer en public de manière privée, en quelque sorte, avec une seule paire d'yeux fixée sur lui et non vingt, cinquante ou cent. Dans ce cas-ci, les yeux appartenaient à Archibald Pierson, un juge à la retraite âgé de soixante-dix ans, qui vivait seul dans une maison de style Tudor à Highland Park. Sylvia y était déjà allée une fois avec Al et quand Hector et elle montèrent en taxi le jour dit et se dirigèrent vers leur destination dans les faubourgs, elle le prévint qu'ils devraient sans doute s'exécuter deux fois, peut-être même trois. Le vieux avait le béguin pour elle. Il y avait des semaines qu'il appelait, dit-elle, désespérément anxieux de savoir quand elle reviendrait, et elle avait marchandé, faisant petit à petit monter le tarif jusqu'à deux cents cinquante le coup, le double de ce que ç'avait été la fois précédente. Je suis pas empotée quand il s'agit de négociier, annonçait-elle avec fierté. Si on exploite bien cet imbécile, mon petit Hermie, il pourrait devenir notre ticket-repas (Auster: *Le Livre des illusions*, 2002: 218–219).

“*Le vieux avait le béguin pour elle*” (the old man had a crush on her), is very idiomatic French, but she, “felt it was just right”, and Paul Auster agreed. However, as my back translation below shows, some of the rhythmic repetitions, as in the first sentence of the original, are lost. The sexual “act” is only implied in “*s'exécuter*” and the money is anonymized:

The only time he had difficulty was the first, or rather just before the first, when he did not know if he would live up to it. Happily, Sylvia had booked this first show for an audience reduced to one man. This made the thing just about bearable: appearing in public in kind of a private way, with a single pair of eyes fixed on him and not twenty, fifty, or a hundred. In this case, the eyes belonged to Archibald Pierson, a retired judge of seventy, who lived alone in a Tudor-style house in Highland Park. Sylvia had already gone there once with Al, and when Hector and she got in a taxi on the appointed day and headed towards their destination in the suburbs, she advised him that they would probably have to comply twice, maybe even three times. The old man had a crush on her. There were

weeks when he called, she said, desperately anxious to know when she would return, and she had bargained, raising little by little the price up to 250 a shot, double what it had been the previous time. I'm not clumsy when it comes to negotiating, she announced with pride. If we work on this fool, my little Hermie, he could become our meal ticket (my reverse translation of *Le Bœuf*).

This French loses a bit of Sylvia's slangy greed and Hector's contrasting reticence, despite retaining "Tudor-style" and "Highland Park". "Coot" has disappeared, and "slouch" is rendered as "clumsy". In a language that has a quick-moving slang like French, these are conservative choices that will keep the text readable for a long time. *Le Bœuf* aimed, like Gregory Rabassa did with *García Márquez*, to keep Auster in-translation – in *her* translation.

Her dedication paid off; *Actes Sud* sold hundreds of thousands of copies when Auster's works were adopted for the CAPES exams. That was a feature of the second market that no one in the original market could have predicted. Here, in contrast to the foreignization of Lawrence Venuti, the concise and conservative phrasing positioned the text for greater circulation in the target culture. Some aspects of the text were ripe for import, other aspects had to be effaced. When gatekeeping for world literature, sometimes discrepant awareness means having an awareness of discrepancies.

Gender

At the outset of this essay, Wroe Alderson taught us that, even though we persist in thinking of them as homogeneous, markets are always heterogeneous. Foremost among the "information matching" errors that accompany this blindness are discrepancies in awareness of gender and gendered situations. In *Gatekeepers*, I devote a section to the remarkably poor marketing of Banana Yoshimoto's *Kitchen* (Japanese 1988, English 1993) in contrast to the overhyped works of Haruki Murakami. Appealing to millennial, LGBTQ, mosaic households, and post-fiction audiences, *Kitchen* was admittedly ahead of its time, but the translator, Megan Backus, captured this appeal. Grove Press (hardback) and Washington Square Press (paperback) failed to get reviewers to see beyond the literal kitchen setting. Even the *New York Times* review was studded with clichés about tofu, electrical gadgets, and the popularity of Kentucky Fried Chicken, with only one sentence devoted to the transsexual mother (Hanson 1993).

Discrepancies in gender awareness are extreme, yet potentially rewarding terrain for gatekeepers. Rigoberta Menchu's modest success in comparison to that of García Márquez, a topic I also took up in *Gatekeepers*, was due as much to genre dysphoria as to talent. The translation, editing, and agency of Elisabeth Burgos-Debray made an attempt to mediate between the claims of Latin American revolutionary parties, the genre of *testimonio*, and anthropological correctness. Had the marketers of *I, Rigoberta Menchu* (1983, Nobel Prize, 1992) anticipated the insights of John Beverly in *The Margin at the Center: on Testimonio (Testimonial Narrative)*, it would have been marketed and positioned towards the confluence of Latina realism (Sandra Cisneros, Gloria Anzaldúa) and early third-wave American feminism. The discrepant awareness of Burgos-Debray, however, lay neither in publishing nor in the U.S. or French literary markets. She was, as one learns upon reading the book's history, a harried gatekeeper, for whom simply getting the book in print was a victory. Had she been less constrained, with greater peripheral publishing vision, the book could have had vast impact.

Discrepancies in awareness of gender cultures remain one of the striking features of contemporary world literature. The *soon jung manhwa*, or genre called "comic girls" in South Korea, has recently received attention for its distinct hybridity, copying Japanese "*manga*" (comic) styles while reintroducing Western plots (Noh 2004: 281–298). In a hyper-masculine culture, female authors used components of traditionally masculine genres to write realistic female characters for female readers, achieving huge domestic success. Potential target audiences abroad would seem abound, but as economist Israel Kirzner wrote in 1973, the key quality of *alertness* is always in short supply. "At any given time, an enormous amount of ignorance stands in the way of the complete coordination of the actions and decisions of the many market participants. Innumerable opportunities for mutually beneficial exchange," he wrote, "are likely to exist unperceived" (Kirzner 1973: 217).

Thinking about gatekeepers and discrepancies in awareness, it is useful to recall the "horizon of reader expectations" concept popularized by Wolfgang Iser and Hans Robert Jauss. The alert gatekeeper, in possession of two or more reading horizons, notes how a presence on one horizon could match the lack on another horizon. For example, the gatekeeper notices many Fiat 500s driven in the United States by thrifty, young Italophiles, but sees that a no repair manual for Fiat 500s in English. In literature, it's often the *salient qualities* of reading horizon A that are lacking in reading horizon B. Horizon B may not even have registered a need. Christine Le Boeuf saw that Paul Auster was writing fiction compatible with the salient hallmarks of her domestic market, and was publishing *on a regular basis*, which would make him an ideal candidate for BAC adoption. Karl Weissner guessed that Bukowski's *ethnicity* plus his *rebellious*

pessimisms would meet a thirst in 1960s Germany. Carmen Balcells sensed that García Márquez' *folkloric quality* would be exotic and *subtly anti-militaristic* in Franco's Spain. These were intuitions that paid dividends. These gatekeepers noticed, then spoke forcefully.

Works Cited

- Alderson, Wroe (1965): *Dynamic Marketing Behavior*. Homewood: Richard D. Irwin, Inc.
- Auster, Paul (2002): *Book of Illusions*. London: Faber and Faber.
- Auster, Paul (2002): *Le Livre des illusions*. Transl. Christine Le Bœuf. Arles: Actes Sud.
- Avelar, Idelber (2000): *Allegories of Defeat*. Santiago: Cuarto Propio.
- Ayen, Xavi (2006): "Balcells, la dueña del boom". En: *El Clarín*, <<http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2006/07/29/u-01242143.html>> (last visit: 08/08/2012).
- Beverly, John (2004): *Testimonio: On the Politics of Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Beverly, John (1987): *Del Lazarillo al Sandinismo*. Minneapolis: Prisma Institute.
- Bukowski, Charles (1973): *Notes of a Dirty Old Man*. San Francisco: City Lights Books.
- Bukowski, Charles (1970): *Aufzeichnungen eines Aussenseiters*. Transl. Carl Weissner. Darmstadt: Joseph Melzer.
- Bukowski, Charles (1969): *Journal d'un vieux dégueulasse*. Transl. Gerard Guegan. Paris: Grasset.
- Bukowski, Charles (1968) *letters to Carl Weissner 02/27/1968*. Carl Weissner file, Northwestern University Archives.
- Damrosch, David (2008): *How to Read World Literature*. Malden: Wiley-Blackwell.
- Damrosch, David (2003): *What is World Literature?* Princeton: Princeton University Press.
- Dougherty, Jay (2005): "Deutsch von Carl". In: <<http://www.jaydougherty.com/bukowski/index.html>> (last visit: 15/12/2005).
- Evans, Bertrand (1960): *Shakespeare's Comedies*. London: Clarendon Press.
- Ginsberg, Allen. "Yes, absolutely redo Howl". *letter from Ginsberg to Carl Weissner (Box 2, folder 15)*. Northwestern University Archive.
- Hanson, Elizabeth (1993): "Hold the Tofu". In: *New York Times*, 17/01/1993, <<https://www.nytimes.com/1993/01/17/books/hold-the-tofu.html>> (last visit: 22/10/2019).
- Herrero-Olaizola, Alejandro (2007): *The Censorship Files: Latin American Writers and Franco's Spain*. Albany: State University of New York Press.
- Kirzner, Israel (2015) [1973]: *Competition and Entrepreneurship*. Chicago: University of Chicago Press.
- Le Bœuf, Christine (2006): *Interview with William Marling (12/03/2006)*. Paris.
- Lefevre, Andre (1992): *Translating Literature*. New York: MLA.
- Lewin, Kurt (1951): *Field Theory of Social Science*. New York: Harper and Brothers.
- Marling, William (2016): *Gatekeepers: The Emergence of World Literature*. New York: Oxford University Press.
- Martin, Gerald (2009): *Gabriel García Márquez: A Life*. New York: Knopf.
- Menchú Tum, Rigoberta (1984): *I, Rigoberta Menchú, An Indian Woman in Guatemala*. Transl. Ann Wright. London: Verso.

- Noh, Suen (2004): "The Gendered Comic Market in Korea: An Overview of Korean Girls' Comics". In: *International Journal of Comic Art* 6/1, pp. 281–298.
- Park, Robert (1922): *The Immigrant Press and its Control*. New York: Harper.
- Seidensticker, Edward (1989): "On Trying to Translate Japanese". In: Biguenent, John/Schulte, Rainer (eds.): *The Craft of Translation*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 142–153.
- Shoemaker, Pamela/Vos, Tim (2009): *Gatekeeping Theory*. London: Routledge.
- Sounes, Howard (1998): *Charles Bukowski, Locked in the Arms of a Crazy Life*. New York: Grove Press.
- Venuti, Lawrence (2017) [1995]: *The Translator's Invisibility*. London: Routledge.
- Weissner, Carl (1969): *Letters to Charles Bukowski (02/08/1969, dated "Mannheim")*. Northwestern University Archive.
- Weissner, Carl (1969): *Letters to Charles Bukowski (April 1968, dated "me phis showdown")*. Northwestern University Archive.
- Weissner, Carl (1969): *Letters to Charles Bukowski (06/03/1969 (dated "sfo the ides are on us")*. Northwestern University Archive.
- Wikipedia. "Carmen Balcells". *Wikipedia*, <es.wikipedia.org/wiki/Carmen_Balcells> (last visit: 7/08/2012).
- Yoshimoto, Banana (1993) [1988]: *Kitchen*. Transl. Megan Backus. New York: Grove Press.

Fernando García Naharro

Agentes: el triunfo del intermediario. Genealogía de un oficio

Introducción

“Los agentes, también a veces llamados ‘agentes literarios’, en el negocio del libro representan a los autores en sus negociaciones con los editores” (Shatzkin/Riger 2019: 12). Con estas sucintas palabras, el consultor editorial Mike Shatzkin y el editor Robert Paris Riger definen en su libro *The Book Business* (2019) qué es y qué hace un agente. Con el objetivo de comprender cómo funciona actualmente el mundo editorial en Estados Unidos, estos autores confieren a los agentes un papel primordial como *gatekeepers*, filtrando y suministrando los manuscritos a unos editores que, en la actualidad, prácticamente desestiman cualquier obra que no venga avalada previamente por un agente.

Provistos de una extensa red de contactos en el mundo editorial, olfato y buen ojo para los negocios (y una pizca de poder de persuasión), el cometido de los agentes será conseguir del editor el mejor contrato posible para su cliente a cambio de una comisión del 15% para ellos. Sin embargo, más allá de derechos, royalties y anticipos —señalan estos autores—, cada vez con mayor profusión se demanda del agente que intervenga también en la preparación de la propuesta o el manuscrito que se va a presentar, para que este sea bien acogido por la casa editorial (Shatzkin/Riger 2019: 12–16). Un tránsito del lado del *negocio* al lado de la *creación* (y viceversa) que, aunque pueda parecer novedoso (Childress 2017: 61–82), como veremos a lo largo de estas páginas, en realidad no lo es tanto. Sin embargo, la ruptura con el *ethos* tradicional del mundo editorial que supuso la irrupción de agentes como Morton Janklow o Andrew

Notes: Investigación efectuada en el marco del proyecto “Ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica” financiado por la Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, Fondo Alemán de Investigación) – no. de proyecto 317687246. El autor quiere agradecer sus sugerencias y recomendaciones de lecturas a Cécile Cottenet, Corinna Norrick-Rühl, Christine Haug, Jonathan Rose, Linda Morra, Lisa Kuitert, Ruth Panofsky, Julie Rak, Stevie L. Marsden, Richard Saunders y Melanie Ramdarshan Bold. Por supuesto, cualquier error o imprecisión es responsabilidad exclusiva del autor. Del mismo modo, señalar que todas las traducciones al castellano de fuentes originales en otros idiomas han sido realizadas directamente por el autor.

Fernando García Naharro, Europa-Universität Flensburg

Wylie en los años setenta y ochenta del siglo XX sí fue novedosa y, en gran medida, modificó de nuevo las reglas del juego (Thompson 2012: 59–100). Para entonces, el mercado editorial estaba en pleno proceso de concentración en grandes grupos con actividades en múltiples áreas de negocio y con plena capacidad de controlar toda la cadena comercial del libro. Un proceso que, al tiempo que empoderaba a sus *directores financieros* (Prosper 2012: 59–62), multiplicaba también los “derechos subsidiarios” a explotar por parte de los agentes¹.

Una transformación a nivel global que ha afectado de forma desigual a los diferentes mercados: por ejemplo, en el espacio iberoamericano del libro son los conglomerados editoriales españoles los que siguen jugando un papel relevante (CERLALC 2019: 71–93). Del mismo modo, la debilidad de la industria editorial en determinados países de Latinoamérica, unida a la desigual y deficiente red de distribución y venta del libro, incide también en la influencia que aún hoy tienen las agencias literarias españolas sobre los escritores latinoamericanos en Europa (Locane 2017: 53). “Cuando yo estaba en Argentina —relataba en el año 2007 el agente argentino Guillermo Schavelzon— era el único agente en la América Latina de lengua castellana que actuaba internacionalmente. Y ahora que estoy en Barcelona creo que no queda ninguno” (en Gómez 2007: s.p.)².

Y es que, a diferencia del ámbito británico y estadounidense, la figura del agente literario ha tenido una implantación más tardía en otros contextos, siempre en consonancia con las posibilidades que cada mercado les ofrecía. Así, para mediados de los años setenta, los nombres de Rômulo Paes Barreto y Johannes Bloch figuran como los pioneros en ejercer el oficio del moderno agente literario en Brasil; un país en el que, hacia el año 2004 —comentaba, jocosamente, la agente Marisa Moura—, los agentes seguían siendo poco más que “três ou quatro gatos pingados!” (Villarino 2018: 211). Para el mercado escandinavo, sin embargo, desde 1951 contamos ya con *Albrecht Leonhardt Literary Agency*, establecida en Copenhague y vendiendo derechos de literatura alemana a editores escandinavos. Años más tarde, en 1969, la sueca *Lennart Sane Agency* se situaba como la firma de referencia en derechos anglo-americanos. Todo ello en un con-

1 “Ediciones de bolsillo, ediciones en tapa dura, ediciones para quioscos, audio-libros, ediciones electrónicas y en otros soportes, adaptaciones al cine y televisión, etc., etc. Hoy se hacen contratos separados para cada tipo de edición, y para cada canal comercial. Cada vez conviven más, en un mismo país, distintas ediciones del mismo libro” (Schavelzon 1999: s.p.).

2 “No lo hay porque el tamaño del mercado no permite que una agencia literaria subsista económicamente. En Brasil, que es un mercado editorial más grande, hay tres agencias. En España hay unas 20 y la más importante, la agencia Carmen Balcells, tiene más de 30 años” (en Gómez 2007: s.p.).

texto y en unos años en los que, en total, para Dinamarca, Noruega y Suecia sólo había seis agencias (Berglund 2014: 67–87).

No obstante, el funcionar sin la mediación de los agentes fue la norma, durante buena parte del siglo XX, en mercados tan competitivos como los de Alemania o Francia³. Sin embargo, ello no impide que, para el caso francés, antes que agentes actuales de renombre como François Samuelson, Olivier Rubinstein o Pierre Astier operasen ya, a la altura de 1923, otras agencias como la del norteamericano William A. Bradley y de su mujer, la francesa Jenny Serruys Bradley. O también, en 1934, la agencia literaria del ruso Michel Hoffman, quien negociaba en París los derechos de traducción al francés de autores rusos y alemanes, años antes de hacerlo para autores británicos y americanos (Cottenet 2017: 44–46).

Ya entrados en los años cuarenta, en España encontramos al húngaro Ferenc Olivér Brachfeld y a su mujer, María Bages González, representando a autores extranjeros en la ciudad condal (Mengual Català 2019). Hacia 1946, sita en la Calle París nº160 de Barcelona estaría la *Agencia Literaria Española* que, un año más tarde, daría lugar a *Universitas. Agencia Literaria Ibero-Americana* (García Naharro 2019: 140–141). Será también a partir de 1946 cuando Erich Linder comience a trabajar para *L'Agencia letteraria internazionale* (ALI), la primera agencia italiana (1898) de la que llegará a ser director en 1951 (Alberti 2010: 469–482). Sin embargo, habrá que esperar hasta mediados de los años cincuenta para que, de nuevo en España y de la mano del escritor rumano Vintila Horia, aparezca ACER (Argentina-Colombia-España-Rumanía) (Mengual Català 2015), la agencia literaria donde dio sus primeros pasos Carmen Balcells antes de fundar la suya propia: la agencia Balcells, la responsable del *boom* de la novela latinoamericana y en la que estuvo muy interesado Andrew Wylie, llegando incluso a firmar con Carmen Balcells, el 28 de mayo de 2014, “un acuerdo de intenciones” para crear una agencia internacional conjunta que, finalmente, no llegó a producirse⁴.

Nombres, fechas y lugares que dan cuenta de lo complejo que resulta ocuparse de los comienzos azarosos y de los sucesos a través de los cuales entran en escena los agentes literarios. Un esfuerzo que, además, nos abocaría a adentrarnos en “sendas embrolladas, garabateadas, muchas veces reescritas” y “sin referencias ni coordenadas originarias, en miríadas de sucesos perdidos” (Foucault 1979: 7; 21). Quizá por ello, en las próximas páginas no ahondaremos

³ Sobre *l'exception française* véase Sapiro (2019: 105–120). Para el caso alemán véase Fischer (2001).

⁴ “Balcells y Wylie, el ‘boom’ vuelve a estallar”, *El Confidencial* (29/05/2014); “La partida interrumpida de Andrew Wylie”, *El País* (22/09/2015).

tanto en la búsqueda de un “origen” sino de la *procedencia* de las pautas de un oficio, recurriendo para ello a toda una serie de representaciones colectivas fruto del encuentro entre la imagen que los propios agentes produjeron de sí mismos y de las representaciones impuestas por aquellos que convivieron con ellos en el campo editorial⁵.

Representaciones que, por ejemplo, describirán a los agentes como interesados únicamente en el negocio y, por ello, tan solo en los escritores “‘grandes’ que dan *guita* rápida”, diría el autor Osvaldo Soriano en 1980 (Schavelzon 2015: s.p.). O como “negociadores misteriosos”, “los hombres oscuros de la profesión” (Mertin 2007: 147, nota al pie), tal y como dejase por escrito el periodista Franz Josef Görtz en el *Frankfurter Allgemeine Zeitung* en 1987. Agentes a los que, en palabras del reportero del *New York Times*, N. R. Kleinfield, “se los ha caracterizado como intermediarios, subastadores, comadronas, charlatanes y confesores” de los que se decía, a comienzos de la década de 1980, que tan solo necesitarían para ejercer su oficio de “un teléfono, beber como un pez y si puedes leer, eso ayudaría, pero de ninguna forma es algo imprescindible” (Kleinfield 1980: s.p.).

Imágenes que, como veremos, se remontan incluso a los tiempos en que el editor estadounidense Walter Hines Page escribía su obra *A Publisher’s Confession* (1905) y donde, ya por aquel entonces, se lamentaba por la mercantilización de la literatura y por el enrarecimiento de las relaciones entre el autor y el editor. Unas relaciones que, previamente, —según sus palabras— venían siendo de amistad y confianza mutua y donde la figura del agente no tenía cabida (Page 1905: 54). “The Commercialization of Literature” fue el título que el editor americano Henry Holt dio a su artículo, publicado en noviembre de 1905 en el *Atlantic Monthly*, donde retrataba al agente literario como ese asesor financiero, a medio camino entre el auditor y el abogado, que con sus “business methods” había inoculado la fiebre competitiva al negocio editorial, causando así la quiebra de la armoniosa relación entre el autor y su editor. Este editor que durante años declinó tener cualquier intermediario entre él y sus autores entendía que, si bien el editor perdía con la intromisión del agente literario, su primera víctima —decía— era el autor, que vendido ahora al mejor postor, vería cómo se lo descuidaba provocando el consiguiente detrimento del vigor y la calidad de su producción literaria⁶. Para entonces, el editor inglés William Heinemann ya

5 Apelamos así a la “noción de representación como el instrumento esencial del análisis cultural”, donde “la operación de conocimiento está así ligada al utillaje nocional que los contemporáneos utilizaban para volver menos opaca a su entendimiento su propia sociedad” (Chartier 1992: 57).

6 Holt (1905: 581; 588).

había publicado en *Author* que no había encontrado ningún agente escrupulosamente honesto en sus negociaciones, mientras Sir Stanley Unwin haría lo propio, años después, acusando a diversos agentes de prácticas comerciales deshonestas (Hepburn 1968: 76–95).

Algunos hombres: Watt, Brown, Pinker y Reynolds

De todo ello, y de mucho más, da cuenta James Hepburn en su pionero trabajo *The Author's Empty Purse and the Rise of the Literary Agent* (1968), donde relata la situación en que se encontraban los autores en la Inglaterra isabelina, la tierra que vio nacer a algunos de los primeros agentes literarios propiamente dichos. Algunos de los primeros porque, como apuntaba Lord Broughman, para finales del siglo XVIII y principios del XIX, Francia contaba ya con figuras intermediarias entre el autor y el editor⁷, mientras que en Alemania, desde noviembre de 1868, operaba en Berlín el *Bureau für Vermittlung literarische Geschäfte* del Dr. Otto Loewenstein (Graf 1998: 170–188). Todo ello en un tiempo en el que la producción impresa se disparó al calor de la “manía lectora” de periódicos y novelas que se propagó por toda Europa. Con el libro convertido en mercancía cultural, consecuentemente el papel del autor se profesionalizó (Wittmann 2001: 495–538).

Si bien es cierto que con el establecimiento de las primeras regulaciones de *copyright* en el siglo XVIII los escritores comenzaron a hacer negocio con la venta de sus obras, el beneficio de la explotación de las mismas quedaba plenamente en manos de los editores. Vivir de la pluma seguía siendo complicado: métodos como la publicación por suscripción, publicación por comisión o la contratación por adelantado de las obras quedaron pronto relegados por la incursión de las primeras prácticas de pago de *royalties* en Inglaterra y Estados Unidos, durante la segunda mitad del siglo XIX. Un tiempo en el que, tal y como relata James Hepburn, el escritor demandaba encarecidamente pagos más regulares que le permitieran subsistir, encontrándolos principalmente en el boyante mundo de la prensa escrita.

⁷ “A middleman between the publisher and the author, like a regrater between the hop-grower and the hop-merchant or the brewer, a *verlager* they call him, [who] would come round to make bargains, buying up the MS. which was ready written, or else setting authors to write” (Gillies 2007: 4).

Será entonces cuando surjan las agencias de prensa y las sociedades de autores, ambas funcionando como intermediarios entre autores y editores. También cuando en junio de 1870 se anuncie en prensa la efímera *The London Literary Agency*, “instituida para facilitar el encuentro entre autores y editores, y proveer de contenido literario y político a la prensa de provincias”⁸. Para entonces la palabra “agente literario” ya estaba en uso, aunque solía responder a personas que revisaban manuscritos o ejercían de *ghost-writer*. Según Hepburn, Alexander Macleod Burghes y Alexander Pollock Watt fueron los primeros en ejercer de verdaderos agentes literarios en Inglaterra.

Reputado como el fundador de la profesión de agente literario, el escocés A. P. Watt (1834–1914) trabajó antes como secretario, lector de manuscritos y director de publicidad en Londres, para la editorial Strahan. Convertido después en agente de publicidad, no fue hasta mediados de los años setenta cuando empezó a vender las historias de su amigo, el autor escocés George MacDonald, el primero de una larga lista de escritores de renombre⁹ que solicitaron sus servicios para librarse de lo que Sir Walter Besant llamó “el intolerable contrat tiempo del regateo y la negociación” (Hepburn 1968: 52). A. P. Watt trabajó vendiendo derechos tanto para editores como para autores y él fue quien, a través de su agencia —A. P. Watt and Son—, estableció muchas de las pautas de actuación que todavía hoy son reconocibles en el oficio, así como el protocolo de cobrar una comisión del 10% (Gilles 1993: 20–33). El agente se instituía así como el encargado de recibir y canalizar los *royalties* de sus clientes a través de acuerdos verbales que pronto se tradujeron en cláusulas contractuales. Para Watt, su cliente ideal era aquel escritor afamado capaz de publicar una obra al año, la cual, antes de publicarse en formato libro, se publicaría por entregas en revistas y prensa escrita. Encontrar el destino adecuado para publicar con éxito (y al mejor precio) los artículos y relatos cortos de sus autores era, por aquel entonces, la labor principal del agente (Gillies 2007: 27–87).

También la del americano Albert Curtis Brown, quien fuera corresponsal en Londres de *The New York Press* y que, convertido en agente literario desde 1899, contaría ya, en la década de 1920, con oficinas en Nueva York, París, Berlín, Milán o Copenhague (Brown 1935). Como A. P. Watt, y a la altura del año 1906, Brown entendía su trabajo como el de un intermediario que debía saber colaborar con los editores, al tiempo que defendía que el trabajo del autor debía ser únicamente escribir. Por ello, decía, “en justicia consigo mismo, él no

⁸ “Manuscripts examined and advised upon; books seen through the press; pamphlets prepared on any subject; translations made; and literary business of every kind promptly and efficiently managed” (Hepburn 1968: 47).

⁹ Para un laudatorio recorrido por la relación entre A. P. Watt y sus autores véase Watt (1909).

puede invertir el tiempo necesario para obtener el conocimiento de negocio y la experiencia de un hombre cuyo trabajo es comprar y vender” (West III 1988: 269–270).

“Mi idea —relataba, sin embargo, James Brand Pinker (1863–1922) a *Bookman* en abril de 1898— no era simplemente aliviar al hombre de reputación asentada de las preocupaciones del negocio sino atender al hombre desconocido, al joven luchando por pan y reputación y ayudarlo a labrarse un nombre” (Gillies 2007: 90). Con estas palabras, el que fuera editor de prensa (editor asistente de *Black & White* y editor de la *Person's Magazine*) convertido desde 1896 en agente literario (Hepburn 1968: 57–65), se desmarcaba de la senda emprendida por A. P. Watt y marcaba su propio territorio: guiar a jóvenes autores en etapas tempranas de su carrera literaria a través de los intrincados caminos del mundo literario y editorial. A pesar de seguir las prácticas (no siempre las formas) iniciadas por Watt —velar por los intereses de sus clientes, explotando sus derechos dentro y fuera de Reino Unido— y siendo conocedor de la posición dominante de este en el campo, James Brand Pinker buscó diferenciarse para encontrar su lugar (Gillies 2007: 87–164). Una de sus señas de identidad fue, sin duda, que a diferencia de varios de sus colegas, él dejó de lado a los editores para centrarse principalmente en representar a los escritores, rompiendo así con la ambigüedad del “agente doble” y marcando el camino hacia la concepción moderna del agente literario como el aliado de los autores (Thompson 2012: 61).

“El escritor, debido a su temperamento, su falta de formación de negocios y su frecuente aislamiento del resto de los miembros de su profesión, está especialmente incapacitado para llevar a buen puerto una negociación con aquellos que van a comprar sus manuscritos” (Hepburn 1968: 70). Esta afirmación se podía leer en un panfleto publicado en Estados Unidos en 1912 por The Author's League of America, la organización de escritores más importante de Norteamérica. Para cuando la Liga entró en escena, la figura del agente literario estaba ya firmemente asentada en Estados Unidos: junto a los nombres de reputados agentes literarios ingleses con oficina en Nueva York —A. P. Watt, James Brand Pinker o Curtis Brown— sobresalían los de agentes estadounidenses como Paul Reynolds o Harold Obers (Hepburn 1968: 67–75).

Nacido en Boston en 1864, Paul Revere Reynolds (1864–1944) estudió filosofía en Harvard para trasladarse después, en 1891, a buscarse la vida a Nueva York, donde trabajó temporalmente como reseñista de publicaciones como *Episcopal Churchman*. “Ocioso y descorazonado —relata su hijo Paul R. Reynolds en *El intermediario*— conoció por causalidad a un empleado de una casa editorial inglesa, Cassell & Company Limited” (Reynolds 1973: 9). O. M. Dunham era el representante para Nueva York de la casa Cassell, cargo que, sin embargo, acabó

ocupando Reynolds: en julio de 1892, Paul Revere Reynolds pasó así a cobrar 500\$ anuales por vender los libros de la editorial inglesa en Nueva York, informar a la editorial de novedades editoriales americanas de interés y asistir a la editorial en cualquier otra negociación que ellos entablaran con autores o editores americanos. También por hacer, tal y como decía su contrato, “cualquier otra cosa que considerase, excepto convertirse en un agente similar para otra casa” (Hepburn 1968: 74). Esta última cláusula se rompió cuando, a partir de 1893, Reynolds comenzó a trabajar también para numerosos autores ingleses: de nuevo, el agente trabajando para editores y autores indistintamente. No sería hasta 1905 cuando Reynolds contratase al que, años después, sería otro de los más reconocidos agentes literarios de Estados Unidos: Harold Ober.

“En 1927 la Agencia Paul R. Reynolds consistía en mi padre y su socio más joven, Harold Ober. [. . .] La Agencia Reynolds estaba situada en el edificio Scribner, en el número 599 de la Quinta Avenida. Hoy en día —escribía Paul R. Reynolds a comienzos de los años setenta— la agencia sigue situada en el mismo edificio, aunque con mucho mayor espacio”:

En 1927, dos desvencijados ascensores, operados por señoras de mediana edad, vistiendo falda casi hasta los tobillos, llevaban a los pasajeros al piso octavo, donde mi padre disponía de cuatro habitaciones pequeñas, sucias y mal amuebladas. Había una sala de recepción bastante deslucida. Luego estaba el despacho de mi padre, y el despacho de Ober, cada uno con un escritorio muy estropeado, y cada uno con el espacio justo para el pupitre de una secretaria. Y una habitación donde trabajaban la tenedora de libros y otra chica; y allí metieron con dificultad una mesa más para mí (Reynolds 1973: 12).

Para entonces, y a pesar de contar con un teléfono¹⁰, el negocio seguía llevándose principalmente a través de la correspondencia. Si a finales del XIX los lectores norteamericanos se interesaban especialmente por libros de autores británicos, a finales de los años veinte del siglo XX, el mercado estadounidense demandaba autores norteamericanos para sus revistas de circulación masiva:

Mi padre representaba a unos setenta y cinco escritores profesionales, los principales escritores de revistas de la época. Entre sus clientes estaban Robert Benchley, Dorothy Canfield, F. Scott Fitzgerald, Stephen Leacock, Sax Rohmer, George Bernard Shaw, Booth Tarkington, Ida M. Tarbell, H. G. Wells, Ben Ames Williams, P. G. Wodehouse y muchos otros. [. . .] Vendía al *Saturday Evening Post* casi la cuarta parte de todas las obras de ficción que publicaban. Tenía competidores, alrededor de una docena de agentes literarios rivales, pero ninguno de ellos tuvo el éxito de mi padre (Reynolds 1973: 15).

¹⁰ “Había un teléfono en la oficina, pero las llamadas eran muy caras, y a mi padre no le gustaba demasiado el moderno aparatito” (Reynolds 1973: 12).

“La convicción de que los editores siempre sacarán el máximo rendimiento del autor es errónea —escribía Reynolds el 30 de junio de 1906—. Ellos no lo harán”. Según Reynolds, cuando un autor producía un libro poco exitoso, el editor lo solía dejar de lado mientras que el agente mantenía su fe en el autor y permanecía a su lado¹¹. Casi siete décadas después, su hijo Paul R. Reynolds seguía definiendo al agente como “el custodio de las obras de un autor” (Reynolds 1973: 36) y reiteraba su convicción en la necesidad de su oficio, no solo por cuestiones meramente económicas¹² sino también por su función como *asesor personal*.

¿Cuál es una buena idea para un libro? ¿Cuál es la que no sirve? ¿Cómo debe enfocar sus esfuerzos el autor? Muchos autores creen saber todas respuestas. En la mayoría de los casos llegan a la conclusión de que el poder consultar a una persona que conoce el negocio y que desea cuidar de sus intereses resulta beneficioso para su carrera. No es que el agente diga al autor lo que tiene que hacer, pero sí ofrece sugerencias que sirven de guía, y es una influencia que dirige y que, en ocasiones, sirve de freno. También existen otros problemas, aparte del dinero. ¿Qué editor será el más adecuado para el libro en cuestión? ¿Qué director de la editorial podrá entenderse mejor con el autor? (Reynolds 1973: 117).

Sin embargo, tras décadas desempeñando esta profesión —decía Reynolds— “lo más importante para el agente, y lo que cuesta más años de experiencia, es descubrir el modo de relacionarse con autores y editores” (Reynolds 1973: 33):

Cuando un agente hace un trato nunca sabe qué problemas van a surgir. Tal vez el autor se irrite [. . .] sobre algo sin importancia, o tal vez haga algo que él juzga sin importancia y que ponga furioso al editor. El agente, el intermediario, tiene entonces la tarea de calmar a autores y editores, de suavizar sentimientos heridos, de modo que ambos puedan trabajar juntos (Reynolds 1973: 62–63).

Algunas mujeres: Kauser, Marbury, Nowell y Balcells

Atendiendo a las funciones de los agentes (funciones de *asistencia, servicio, cuidado*, etc.) y al espacio social donde se mueven —el terreno de la producción y

¹¹ “I sold one book not long ago which had been declined by nineteen houses” (West III 1988: 266).

¹² “Los autores acuden a los agentes por varias razones y, una vez que lo han hecho, ya no suelen irse. ¿Por qué se quedan? La primera razón es de índole financiera. Por lo general, el agente obtiene para el escritor más dinero del que él podría conseguir por sí mismo” (Reynolds 1973: 116).

circulación de bienes simbólicos (espacio literario, artístico o periodístico, etc.)¹³—, quizá no resulte tan extraño comprobar que, ya a principios del siglo XX, dentro del gremio de los agentes en Estados Unidos empezasen a destacar nombres de mujeres como los de Alice Kauser, Ann Watkins, Nannine Joseph o Elisabeth Marbury (Hepburn 1968: 67–75). La húngara Alice Kauser (1871–1945) comenzaría su andadura en Estados Unidos de la mano de la agente Elisabeth Marbury, siendo su secretaria. Fue en 1895 cuando decidió trabajar por su cuenta tratando de explotar obras olvidadas del campo teatral, consiguiendo *royalties* para sus autores y cobrando una comisión por sus servicios. Hacia 1903, su agencia contaba ya con tres oficinas en Nueva York y un negocio boyante que comenzó a serlo tras el éxito de *Tess of the D'Urbervilles* en el viejo teatro de la Quinta Avenida (Worley 1903)¹⁴. Años después, su agencia comerciaba también con historias para el cine, trabajando con la misma comisión del 10% y contando con un departamento exclusivo para dichos asuntos dirigido por Robert Lawrence Giffen¹⁵.

“Mi primera oficina estuvo en la calle 24 Oeste, en Nueva York. Empecé con una pequeña habitación y la ayuda de una joven asistente quien, a sus dieciséis años, acababa de terminar su curso de taquigrafía y mecanografía” (Marbury 1924: 79). Así recordaba Elisabeth Marbury (1856–1933) aquel lugar de trabajo, la primera de las muchas oficinas —con sedes en Nueva York, París, Londres, Berlín, Milán y Madrid— que abrió la que llegase a ser la principal agente para la venta de obras de teatro francesas en América. Ella fue quien introdujo el sistema de *royalties* para sus autores teatrales que, como Alexandre Bisson, vieron como sus beneficios pasaban de 4.000 a 50.000 dólares (Marbury 1924: 73). Buena conocedora de cuestiones sobre piratería, plagios y derechos internacionales, supo siempre granjearse la confianza de hombres tan *intelectualmente brillantes* y *proverbialmente irresponsables* como el actor y director Richard Mansfield, firme defensor de las ventajas de dejar en manos de un agente las engorrosas cuestiones financieras (Marbury 1924: 106).

“La idea generalizada de que el negocio de un agente de autores es meramente una tarea automática es muy errónea. El agente que está conforme solo con hacer contratos, cobrar sus honorarios y dirigir mecánicamente su oficina nunca ascenderá más allá del nivel de la mediocridad” (Marbury 1924: 129).

¹³ Propiedades situadas, en su conjunto, del lado de lo “femenino” en la estructuración del espacio social (Bourdieu 2000).

¹⁴ Sobre su trayectoria véase Leonhardt (2018: 182–214).

¹⁵ Sobre las negociaciones entre R. L. Giffen y Mary Roberts Rinehart véase Alice Kauser 1915–1930 en Mary Roberts Rinehart Papers, 1831–1970 SC.1958.03, Series VI. Correspondence, 1912–1958 (Box 19, Folder 3; Folder 4). University of Pittsburgh.

Para Marbury, la tarea del agente era más compleja: en gran medida, el agente debía complementar los déficits del autor y ser “un guía, un filósofo y un amigo” para él. Un buen agente —decía— debía saber cuándo animarle y cuándo disuadirle a la hora de tomar decisiones, al tiempo que, haciendo uso de sus conocimientos, el agente debía ser capaz de generar oportunidades de negocio y de pelear por ellas (Marbury 1924: 129s.). “Quizá una de mis cualidades más útiles en mi trato con los autores —recordaba Elisabeth Marbury— es que nunca pierdo la esperanza en sus potencialidades una vez que he descubierto en ellos el germen del talento” (Marbury 1924: 131).

También incluso si, para ello, era necesario interferir en la redacción misma de las piezas teatrales. Caso de *The Christian* del británico Hall Caine o de *The Little Minister* del autor escocés James Matthew Barrie, obra que, para que fuera producida teatralmente por Charles Frohman, tuvo que sufrir cambios sustanciales¹⁶:

Mi principio ha sido siempre no enviar una obra teatral al director sin haber sido antes revisada y mejorada desde todo ángulo posible. Los directores juzgan por su primera impresión. Ellos no tienen la paciencia como norma para ayudar al autor a realizar una revisión satisfactoria de su material. Esta es más propiamente la tarea del agente (Marbury 1924: 135).

En ese sentido, un caso paradigmático podría ser el del novelista norteamericano Thomas Wolfe. Fue su primera agente literaria, la francesa Madeleine Boyd —mujer del crítico literario Ernest Boyd, agente en Nueva York de varios autores europeos y autora de la novela autobiográfica *Life Makes Advances* (1939)¹⁷— quien, a finales de 1928, puso en contacto a Wolfe con el hombre que, en sus palabras, había hecho de Scott Fitzgerald el autor de éxito que era: el editor de la casa Charles Scribner’s Sons, Maxwell Perkins (Berg 2008). Conocida es la labor de Perkins reduciendo y reordenando los caóticos escritos de Thomas Wolfe, como también su recomendación de que rompiera con una agente que, si bien había descubierto al genio, también se estaba aprovechando económicamente de él¹⁸. Sin embargo, sería otra agente, la norteamericana Elisabeth Howland Nowell (1904–1959), la persona que acabaría conociendo más y mejor al escritor: “Ella es con mucho la mejor agente que he conocido nunca —escribiría Wolfe en julio de 1935—, absolutamente honesta y de fiar,

¹⁶ “How would you feel about it if Barrie would rewrite it, and make Lady Babbie the leading part?” “Oh”, answered C. F., “that would be fine; but I don’t believe you can get him to do it”. “That is up to me”, I said, and off a flew” (Marbury 1924: 133).

¹⁷ “Madeleine Boyd, 86, a literary agent”, *The New York Times* (06/05/1972).

¹⁸ Sobre el contencioso entre el autor y la agente Madeleine Boyd véase Donald (1987).

sin la ambición de hacer dinero para sí misma (lo creas o no, es cierto) y verdaderamente interesada en tu trabajo” (Kennedy 1983: 25–26).

Empleada como lectora en *Scribner's Magazine*, en 1933 se unió a la agencia literaria de Maxim Lieber, donde comenzaría su relación laboral con Thomas Wolfe. Fue el propio Perkins quien aconsejó al autor que contactase con ella para tratar de colocar textos y fragmentos de sus novelas en revistas y poder así sanear un poco su maltrecha economía. A finales de 1934, Elisabeth Nowell decidió trabajar por cuenta propia, llevándose consigo a diversos autores de la agencia, entre ellos Thomas Wolfe. Sin duda, el que Wolfe trabajase con ella repercutió favorablemente en su reputación como agente. Su comisión continuó siendo del 10%, haciéndose cargo, desde febrero de 1935, de los derechos cinematográficos de su segunda novela, *Of Time and the River*. Sin embargo, su principal labor continuó siendo vender sus relatos cortos en Estados Unidos, empleando también a la agencia de Curtis Brown en Londres para vender las historias de Wolfe a revistas británicas¹⁹. Como su agente, no solo se limitó a administrar los *royalties* de sus escritos, a adaptar estos al formato y la extensión que las revistas solicitaban y a aconsejar a Wolfe el no dejarse embelesar por algunas “brillantes ideas” de editores²⁰. También, como en el caso de *The Story of a Novel*, participó activamente en su consecución, puliendo y cribando su contenido —que pasó de 15.000 a 7.000 palabras— para su publicación por entregas en *The Saturday Review of Literature*. Un trabajo por el que, en enero de 1936, una vez publicado en formato libro, Nowell llegó a sugerirle a Wolfe que quizá ella debiera cobrar una comisión por las ventas de la obra (Kennedy 1983: 33–34). La proposición le acarreó, en un primer momento, el que Wolfe le tachase de *sanguijuela*, *parásito* y *usurera*²¹, toda vez que, finalmente, consiguió su comisión y una disculpa.

19 “I’ve sent copies of the four stories to Pollinger of Curtis Brown to sell in England, so if you’re going back there and want to see ‘Arnold’ and ‘Gulliver’ in their final forms he’s a nice guy and I know he’d like to meet you. (6 Henrietta St. Covent Garden.) but of course there’s no real need if you don’t want” (6/05/1935) (Kennedy 1983: 21).

20 “Palmer, the new Mercury editor, is full of ideas and wanted me to ask you to write a story of a Rhodes scholar from start to finish. But I strongly advise you not to. He wouldn’t give me a definite commission for you and God knows we don’t want to go doing any more things on ‘speculation’. And you write just whatever you damn please and to hell with all bright editorial ideas” (6/05/1935) (Kennedy 1983: 20–21).

21 “It does hurt my feelings terribly to be told that I’m no damn good and a parasite on you and a money-grubbing Jew because I think I deserve a commission on the thing all the way through instead of \$15 on the Saturday Review sale when that barely covers my expense of hiring Curtin to relieve me from my regular work to do that last rush job of cutting the second half” (04/1936) (Kennedy 1983: 37–38).

“El escritor es un ser endiosado por naturaleza” diría, décadas después y al otro lado del océano, la agente Carmen Balcells (1930–2015), afirmando también que “el editor es un ser arrogante por naturaleza”, razón por la cual “el intermediario entre ambos tiene que conciliar posiciones” (Vila-Sanjuán 2003: 127). Sin embargo, el apelativo de “conciliadora” no fue nunca el más usado para catalogar a esta mujer que transformó las leyes del mercado del libro en lengua española durante la segunda mitad del siglo XX. Hablar de Carmen Balcells es hacerlo de la mujer responsable de acabar con los contratos de por vida, de practicar la “partición de derechos” y de solventar la maltrecha economía de no pocos autores latinoamericanos y españoles mediante la implantación de los adelantos²². Pero, claro está, alterar el *status quo* tuvo sus costes. “Le dijeron traidora, materialista, pesetera, innoble soboteadora del gay saber, literaturicida y mil lindezas más” (Vila-Sanjuán 2003: 129). Seguramente los mismos que acabaron reconociendo también “su instinto infalible, mezcla de perspicacia y olfato”, ese con el que —como recordara Juan Goytisolo— “imponía sus reglas en la relación entre editores y autores, preveía el curso de los acontecimientos, sellaba alianzas en función de estrategias a largo plazo y de tácticas negociadoras según soplara el viento” (Goytisolo 2016: s.p.).

El legado de Carmen Balcells no es menos importante que el de un gran creador —afirmaba Mario Vargas Llosa durante la ceremonia del *Memorial Carmen Balcells* (2016)— [. . .] era una mujer extraordinaria, que convirtió un oficio más bien oscuro e invisible para el gran público como es una agencia literaria, en una poderosa herramienta cultural [. . .]. Ella cambió profundamente [. . .] por instinto, por obstinación, por talento, la relación entre el escritor y el editor de nuestro tiempo, en todo el vasto dominio de la lengua (Vargas Llosa 2016: s.p.).

La mujer que estudió peritaje mercantil y que trabajó durante tres años como secretaria del gremio de fabricantes de maquinaria para la producción de géneros de punto, a finales de los años cincuenta se embarcó en la creación de la que, a la postre, sería la agencia literaria más importante de las letras hispánicas: la agencia Balcells. Los comienzos de Carmen en el campo editorial fueron abriendo un libro de registro de originales para la agencia literaria ACER del escritor Vintila Horia en 1956. Allí, pronto comprendió que más que “un señor que elige las lecturas de los demás”, un agente era “un administrador de fincas” (Cruz 2007: s.p.). Una vez establecida por su cuenta en Barcelona e inmersa en los foros de sociabilidad de

²² “Carmen Balcells no se fiaba de las liquidaciones de las editoriales, y por eso pasó a pedir grande adelantos de muchos millones por los libros de sus autores. Daba igual lo que vendieran luego, o se dijera que se había vendido; el autor ya había cobrado” (Vila-Sanjuán 2003: 131).

autores y editores de la España franquista —desde los Encuentros de Formentor hasta los premios, las ferias y demás certámenes literarios (Martínez Martín 2015: 284–290)—, Carmen Balcells se percató de las inmensas posibilidades de su oficio, fragmentando contratos por países, por años e incluso por editoriales (eliminando la cláusula de exclusividad).

Como agente, administrando, por ejemplo, la obra del célebre Gabriel García Márquez²³, ella se encargaba de todas sus cuestiones económicas —llegando a auditar personalmente las cuentas de las ventas de sus libros en Argentina²⁴— consiguiendo incluso revisiones contractuales al alza en contratos aún en vigor. Sin embargo, su asesoramiento no quedó solo a nivel financiero, también —como otras agentes que han pasado ya por estas páginas— ejerció con él de primera lectora de sus obras²⁵. Pero también de anfitriona, de *madraza* y de asistente personal, solventando problemas de logística e intendencia —contando siempre para ello con la inestimable ayuda de Dionisio, su taxista de cabecera²⁶— y ejerciendo, incluso, como asistente en viajes para muchos de sus autores: caso, por ejemplo, del escritor Juan Marsé, premio Juan Rulfo de 1997 (Feria Internacional del Libro de Guadalajara, México), para quien la agente compró personalmente un pasaje para él y su esposa “acorde con la edad [. . .] y la importancia del galardón”:

Querido Dante Medina —escribía Carmen Balcells al Secretario Técnico del Premio Juan Rulfo en Jalisco (México)— te estoy escribiendo esta carta a las 7:30 de la tarde del día 27 de noviembre de 1997, en el mismo instante de regresar de mi agencia de viajes, donde he comprado dos pasajes para Juan Marsé y Joaquina en clase preferente, usando los asientos que ya tenía reservados. Ahora estoy a punto de mandárselos, junto con copia del itinerario [. . .] De todas formas, yo hago una cuestión de principios el que Vdes. se hagan cargo del pago completo de este coste porque si siento el precedente (de) pagar yo los viajes, realmente sería una pésima gestora²⁷.

²³ Sobre su figura véase Marling (2016: 12–43).

²⁴ “En enero de 1975 viajé a Buenos Aires en persona a auditar las cuentas de los libros de García Márquez [. . .] Me reuní con el viejo López Llausás, que me dijo: ‘¿Qué sucede, Carmen?’ y yo le respondí: ‘He visto muchas cosas, no cuadran las cuentas, no solamente de Gabo . . . Sartre y Simone de Beauvoir no son mis clientes pero . . .’. Era un hombre afable, muy listo y me dijo: ‘Vamos a arreglarlo a la catalana, ¿cuánto quieres?’. La verdad es que le saqué un buen dinero” (Ayén 2019: 46–47).

²⁵ Álvaro Santana-Acuña recordaba que en el archivo de Gabriel García Márquez se pueden encontrar las “versiones Balcells” de sus obras. También correspondencia de la agente sugiriéndole correcciones: caso del debate sobre el título “Para contarla”, donde la agente le señala que es gramaticalmente incorrecto (*World Editors. Dynamics of Global Publishing and the Latin American Case between the Archive and the Digital Age*. July 1–3, 2019 – Schloss Herrenhausen, Hannover).

²⁶ Véase el documental *La cláusula Balcells* (2016), por Pau Subirós, con guión de Xavi Ayén y Pau Subirós.

²⁷ Carta de Carmen Balcells a Dante Medina (Barcelona, 27/11/1997) (Agencia literaria Carmen Balcells 1997–1998. Archivo de la Agencia Literaria Carmen Balcells. AGA 13/1281).

Y es que, como recordase Eduardo Mendoza, “tener a Carmen cerca era viajar siempre en primera” (Mendoza 2016: s.p.). La *super agente 007* (Vázquez Montalbán dixit) y la *Mamá Grande* de la Barcelona literaria que, si bien mimó a algunos de sus autores, nunca perdió de vista que aquello era un negocio, tal y como le recordase a Marta Lynch cuando ambas separaron sus caminos en 1981²⁸. Porque, como ella decía, sus autores eran mucho más que amigos: eran clientes (Riera 2016: s.p.).

Conclusiones

Si la función del agente fuera solo negociar el anticipo —reflexionaba Guillermo Schavelzon en 2018— la mayoría de los autores lo harían directamente, y habría cada vez menos agencias literarias. Sin embargo, en el *Agents Centre* de la feria de Frankfurt, el número de mesas de agentes se ha duplicado en tres años, pasando de 400 a 800, y hay lista de espera (Schavelzon 2018: s.p.).

Según el agente argentino, muchas de las funciones más allá de lo puramente económico que hemos visto aparecer a lo largo de estas páginas, siguen hoy plenamente vigentes: preparar el manuscrito con el autor, leer fragmentos y hacer sugerencias, pero también asesorar y estar al lado del autor; “el agente tiene que saber escuchar. Un intermediario puede no responder a los mails, un agente no” (Schavelzon 2018: s.p.). Sea como fuere, lo cierto es que la fuerza y la presencia de los agentes en el campo editorial no ha dejado de crecer. Fruto de la expansión de la alfabetización y de las posibilidades de mercado para libros y publicaciones periódicas en el siglo XIX o de la multiplicación de formatos y la diversificación de derechos a finales del siglo XX, la figura de los agentes llegó para quedarse y a día de hoy, inmersos como estamos en un tiempo donde los mercados mandan tanto que “no solo gobiernan la promoción, la circulación y la venta de las obras literarias —diría el escritor Patricio Pron— sino también su producción misma” (cit. en Schavelzon 2019), la mano experta *del asesor financiero* y la escucha atenta del *asesor personal* —o lo que

²⁸ “Querida Marta. Es cierto, y me pesa admitirlo, pero el tremendo éxito que sigues teniendo en Argentina no ha podido aún ser refrendado en España. Justamente *La penúltima versión de la Colorada Villanueva* ha sido rehusada ya tanto por Argos como por Bruguera, y nos parece difícil poder vender los derechos limitados a España [. . .] En vista de ello, y dado el poco fructífero resultado de nuestras gestiones, he llegado a la conclusión de que sería más conveniente dejarte en plena libertad de tramitar por tu cuenta a nivel mundial todo lo concerniente a tus derechos de autor” (Carta de Carmen Balcells a Marta Lynch (Barcelona, 24/04/1981) (Archivo de la Agencia Literaria Carmen Balcells. Archivo de la agencia 1980. AGA 13/1130)).

es lo mismo, la presencia del agente literario en el campo editorial— se ha vuelto casi necesaria.

Útil como prescriptor para unos editores desbordados de propuestas y útil también para unos autores que, de la mano de los agentes —diría Manuel Vázquez Montalbán— alcanzaron “la condición de escritores libres en el mercado libre” (Mertin 2007: 151). Ese mercado que se ha implantado firmemente en un mundo, el del libro, que paradójicamente “sigue siendo, todavía hoy, el mundo del trabajo desinteresado por excelencia” (Discepolo 2013: 25). Sin embargo, “el buen historiador, el genealogista —diría Michel Foucault— sabrá lo que conviene pensar de toda esta mascarada” (Foucault 1979: 26).

Bibliografía

- 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 (dir.): *L’Espace culturel transnational*. París: Nouveau Monde, pp. 469–482.
- Ayén, Xavi (2019): *Aquellos años del boom, García Márquez, Vargas Llosa y el grupo de amigos que lo cambiaron todo*. Barcelona: Debate.
- Berg, A. Scott (2008): *Max Perkins. Editor of Genius*. Nueva York: Berkley Books.
- Berglund, Karl (2014): “A turn to the rights. The advent and impact of Swedish literary agents”. En: Helgason, Jon/Kärrholm, Sara/Steiner, Ann (ed.): *Hype: Bestsellers and Literary Culture*. Lund: Nordic Academic Press, pp. 67–87.
- Bourdieu, Pierre (2000): *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Brown, Curtis (1935): *Contacts*. Londres: Cassel and Company.
- CERLALC (2019): *El espacio iberoamericano del libro 2018*. Bogotá: Cerlalc-Unesco.
- Cottenet, Cécile (2017): *Literary Agents in the Transatlantic Book Trade: American Fiction, French rights, and the Hoffman Agency*. Nueva York: Routledge.
- Chartier, Roger (1992): *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Childress, Clayton (2017): *Under the Cover: The Creation, Production, and Reception of a Novel*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Cruz, Juan (2007): “Carmen Balcells. Autorretrato de una dama”. En: *El País*, 11/03/2007.
- Donald, David Herbert (1987): *Look Homeward. A life of Thomas Wolfe*. Nueva York: Fawcett Columbine.
- Discepolo, Thierry (2013): *La traición de los editores*. Madrid: Trama editorial.
- Fischer, Ernst (ed.) (2001): *Literarische Agenturen - die heimlichen Herrscher im Literaturbetrieb?* Wiesbaden: Harrassowitz.
- Foucault, Michel (1979): “Nietzsche, la genealogía, la historia”. En: *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, pp. 7–21.

- García Naharro, Fernando (2019): *Editando ciencia y técnica durante el franquismo. Una historia cultural de la editorial Gustavo Gili (1939–1966)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Gillies, Mary Ann (1993): “A. P. Watt, literary agent”. En: *Publishing Research Quarterly* 9, pp. 20–33.
- Gillies, Mary Ann (2007): *Professional Literary Agent in Britain*. Nueva York: University of Toronto Press.
- Goytisolo, Juan (2016): “Memorial de Carmen Balcells”. En: *El País*, 12/01/2016.
- Gómez, Martín (2007): “entrevista a guillermo schavelzon/con un ojo puesto en ‘los negocios’ y el otro en la literatura”. En: *el ojo fisgón*, <<http://elofisgon.blogspot.com/2007/02/entrevista-guillermo-schavelzon-con-un.html>> (última visita: 28/10/2019).
- Graf, Andreas (1998): “Literatur-Agenturen in Deutschland (1868 bis 1939)”. En: *Buchhandelsgeschichte* 1998/4, pp. B170–B188.
- Hepburn, James (1968): *The Author’s Empty Purse and the Rise of the Literary Agent*. Londres: Oxford University Press.
- Henry Holt (1905): “The Commercialization of Literature”. En: *Atlantic Monthly*, 11/1905, pp. 578–600.
- Kennedy, Richard S. (ed.) (1983): *Beyond love and loyalty. The letters of Thomas Wolfe and Elisabeth Nowell*. Londres: The University of North Carolina Press.
- Kleinfield, N. R. (1980): “The literary agent”. En: *The New York Times*, 07/12/1980.
- Leonhardt, Nic (2018): *Theater über Ozeane: Vermittler transatlantischen Austauschs (1890–1925)*. Göttingen: V&R Unipress.
- Locane, Jorge (2017): “La mediación oculta: los agentes literarios en la producción de literatura “latinoamericana” en Europa”. En: *Iberoromania* 85, pp. 47–57.
- Marbury, Elisabeth (1924): *My Crystal Ball*. Londres: Hurst and Blackett.
- Marling, William (2016): *Gatekeepers. The Emergence of World Literature and the 1960s*, Nueva York: Oxford University Press.
- Martínez Martín, Jesús A. (2015): “El mercado de las letras: autores y editores. Los agentes literarios”. En: Martínez Martín, Jesús A. (dir.): *Historia de la edición en España (1939–1975)*. Madrid: Marcial Pons, pp. 284–290.
- Mendoza, Eduardo (2016): “Discurso en el Memorial Carmen Balcells”. En: *Carmen Balcells Memorial*, <http://www.agenciabalcells.com/en/agency/history/> (última visita: 28/10/2019).
- Mengual Català, Josep (2015): “Vintila Horia, mentor de Carmen Balcells”. En: *negritasycursivas. libros e historia editorial*, <<https://negritasycursivas.wordpress.com/2015/10/02/vintila-horia-mentor-de-carmen-balcells/>> (última visita: 26/10/2019).
- Mengual Català, Josep (2019): “El traductor y agente literario Olivér Brachfeld de su puño y letra”. En: *negritasycursivas. libros e historia editorial*, <<https://negritasycursivas.wordpress.com/2019/05/10/el-traductor-y-agente-literario-oliver-brachfeld-de-su-puno-y-letra/>> (última visita: 26/10/2019).
- Mertin, Ray-Güde (2007): “‘El bueno y el malo’ –Anmerkungen zur Rolle literarischer Agenturen als Vermittler von Büchern aus Lateinamerika”. En: Römer, Diana von/Schmidt-Welle, Friedhelm (eds.): *Lateinamerikanische Literatur im deutschsprachigen Raum*. Fráncfort del Meno: Vervuert, pp. 145–158.
- Page, Walter Hines (1905): *A Publisher’s Confession*. Nueva York: Page & Co.
- Prosper, Martine (2012): *La cara oculta de la edición*. Madrid: Trama editorial.

- Reynolds, Paul R. (1973): *El intermediario. Aventuras de un agente literario*. Barcelona: Grijalbo.
- Riera, Carmen (2016): “Discurso en el Memorial Carmen Balcells”. En: *Carmen Balcells Memorial*, <http://www.agenciabalcells.com/en/agency/history/> (última visita: 28/10/2019).
- Sapiro, Gisèle (2019): “The writing profession in France: Between symbolic and professional recognition”. En: *French Cultural Studies* 30/2, pp. 105–120.
- Schavelzon, Guillermo (2019): “Maldito Mercado”. En: *El blog de Guillermo Schavelzon*, 06/09/2019, <<https://elblogdeguillermoschavelzon.wordpress.com/2019/09/06/maldito-mercado/>> (última visita: 28/10/2019).
- Schavelzon, Guillermo (2018): “El agente literario ¿un simple intermediario?”. En: *El blog de Guillermo Schavelzon*, 09/06/2018, <<https://elblogdeguillermoschavelzon.wordpress.com/2018/06/09/el-agente-literario-un-simple-intermediario/>> (última visita: 28/10/2019).
- Schavelzon, Guillermo (2015): “La relación del autor con su editor”. En: *El blog de Guillermo Schavelzon*, 11/04/2015, <<https://elblogdeguillermoschavelzon.wordpress.com/2015/04/11/la-relacion-del-autor-con-su-editor/>> (última visita: 28/10/2019).
- Schavelzon, Guillermo (1999): “‘La función del agente literario’. Ponencia presentada al *Encuentro Iberoamericano de Mujeres Narradoras*, Lima, agosto 1999”. En: <<http://jami.llan.com/agente.htm>> (última visita: 28/10/2019).
- Shatzkin, Mike/Riger, Robert Paris (2019): *The Book Business. What Everyone Needs to Know*. Nueva York: Oxford University Press.
- Thompson, John B. (2012): *Merchants of Culture. The Publishing Business in the Twenty-First Century*. Cambridge: Polity Press.
- Vargas Llosa, Mario (2016): “Discurso en el Memorial Carmen Balcells”. En: *Carmen Balcells Memorial*, <http://www.agenciabalcells.com/en/agency/history/> (última visita: 28/10/2019).
- Vila-Sanjuán, Sergio (2003): *Pasando página. Autores y editores en la España democrática*. Barcelona: Destino.
- Villarino, Carmen M. (2018): “El papel de los agentes literarios en las dinámicas de campo. El caso de Brasil en la actualidad”. En: *Iberoromania* 88, pp. 203–217.
- Watt, Alexander Pollock (1909): *Letters addressed to A. P. Watt*. Londres: A.P.Watt & Son.
- WEST III, James L. W. (1988): “Henry Holt and the Literary Agents”. En: *The Princeton University Library Chronicle* 49/3, pp. 269–270.
- Wittmann, Reinhard (2001): “¿Hubo una revolución en la lectura a finales del siglo XVIII?”. En: Cavallo, Guglielmo/Chartier, Roger (dirs.): *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus, pp. 495–538.
- Worley, Mary A. (1903): “Alice Kauser, Playwright. A Woman of Ideas”. En: *Los Angeles Herald* XXX/126, 08/02/1903.

Annick Louis

La construcción de un *gatekeeper*

El caso de Roger Caillois (1939–1951)

El objetivo de mi intervención es volver sobre el concepto de *gatekeeper* que usamos para pensar la circulación internacional de literatura, a partir de una reflexión sobre el caso de Roger Caillois, quien, como es sabido, jugó un papel determinante en la traducción y difusión de la literatura hispanoamericana en Francia. De modo más ambicioso, quisiera intentar volver sobre el uso que los especialistas de literatura hacemos de conceptos que provienen del campo de la sociología y en especial de la sociología de la literatura; lo que se podría considerar el “telón de fondo” de este trabajo en curso es un cuestionamiento de la extensión de la teoría de Pierre Bourdieu sobre el funcionamiento del campo intelectual del nivel nacional al nivel internacional, generalmente aceptada (1966, 1991, Sapiro 2007).

Desde el punto de vista metodológico, mi aproximación, aunque toma prestados conceptos de la sociología, se diferencia de esta por el papel y la función que otorga a las producciones textuales. Como es sabido, Bourdieu define tres mediaciones que organizan el campo literario: las condiciones materiales de producción y de circulación de las obras; los modos de su producción por sus autores individuales y sociales; las condiciones de su recepción. A estas mediaciones, propongo agregar los posicionamientos, modelos y representaciones que proponen los textos mismos, que se ubican en el centro del análisis, lo cual reorganiza las relaciones entre los tres tipos de mediaciones propuestos por Bourdieu, y permite pensar lo escrito como una fuerza activa, que puede imponerse sobre las otras condiciones. Conviene, además, recordar que la teoría del campo de Bourdieu tenía como objetivo sobrepasar el clivaje entre una aproximación interna y una externa de las condiciones culturales: el análisis interno se focaliza en el desciframiento, más que en el acto creador, y se interesa en la estructura de las obras; el análisis externo se interesa en la función social de las obras. A pesar de ello, notamos que, a menudo, la sociología de la literatura, cuando se trata en particular de “world editing” o simplemente de “editing”, otorga poca atención a las obras mismas y a su inscripción en tradiciones literarias.

A partir de estos principios, quisiera proponer un análisis de algunos agentes y factores que solemos reunir bajo el término de *gatekeeper* en el campo de

Annick Louis, Université de Reims/CRIMEL CRAL, EHESS-CNRS

los estudios de la traducción, que experimenta actualmente un desarrollo importante en el área latinoamericana. Como Marcelo Topuzian pienso que la noción de literatura mundial propone un marco conceptual que permite —o debería permitir— revisar “las segmentaciones institucionales todavía vigentes en los estudios literarios a partir de su ‘desespecificación’ tanto espacial o geográfica como temporal o epocal pero también teórica y epistemológica” (2014: 1). Mi uso del condicional viene del hecho que en Francia esta posibilidad es, por el momento, enteramente virtual; aunque numerosos investigadores hemos comenzado a reorganizar nuestros objetos de investigación, en el nivel institucional seguimos observando una segmentación importante de las disciplinas y subdisciplinas — no necesariamente favorable a una adaptación de nuestras instituciones a los avances contemporáneos de la investigación. Pensar la circulación e inscripción de las traducciones de literatura extranjera en las historias literarias nacionales puede permitir no solamente resignificar el funcionamiento del medio, sino también proponer nuevos objetos e imaginar nuevas topografías académicas para los estudios literarios.

Definición y conceptualización

Conviene comenzar interrogándose acerca de la terminología. En español, solemos usar el término de “mediador” como equivalente de *gatekeeper*, pero sus significados difieren: la palabra inglesa acentúa el poder y la posición de quien ejerce esa función, mientras que el “mediador” puede aparecer como más neutro, como un simple intermediario casual. Estas diferencias de significado implican la necesidad de reflexionar acerca de la traducción del inglés, y muestran también que es necesario volver sobre la definición del término.

Fue Loren Glass quien conceptualizó el término *gatekeeper* en relación con los expertos literarios que regulan los vínculos entre autor y audiencia (2008); en inglés, el término remite a una persona que controla el acceso a algo, y, por tanto, puede tomar el significado de guardián, centinela, interrogador o juez; en el mundo de la edición, designa generalmente al consejero financiero y editorial, cuyos roles suelen ser proteger, seleccionar, controlar y editar. Es evidente que el término y su uso subrayan el hecho que cuando se identifica a una persona con la noción, es porque esta asume el rol de garante de una institución y legisla la admisión a esta, así como las condiciones en que se entra; pero también, como lo señala Judith Schlanger, controlando las admisiones tiene una influencia tal vez más importante que en tanto fuerza excluyente (1992). Doble función, por tanto, de protección y de selección, procesos en los que

entran en juego diferentes factores, criterios personales, institucionales, financieros e ideológicos.

Recientemente, William Marling señaló con razón la ausencia de estudios sobre los motivos y procedimientos usados por los *gatekeepers*, es decir sobre los personajes concretos —editores, traductores, escritores—, y sus modos de funcionamiento; sin embargo, su trabajo confirma la importancia de estos agentes, término que designa a los diferentes actores envueltos en el pasaje de una zona cultural a otra y no solamente a los agentes literarios, aunque, como veremos, considero que actualmente estos juegan un papel que correspondería al concepto de *gatekeeper* (2016). Mi posición, sin embargo, coincide en parte con la crítica que hace John B. Thompson, en *Merchants of Culture: The Publishing Business in the Twenty-First Century* (2012), donde afirma que el concepto simplifica las formas complejas de la interacción y negociación entre autores, agentes y editores; pero Thompson ubica el capital en las “publishing firms” y no en los individuos. En este sentido su posición se asemeja a la de Ana Gallego Cuiñas, quien postula la necesidad de pensar el concepto en términos de *dispositivo* (2018). Ambos se basan en la conceptualización de Michel Foucault, que, a partir de los años 1970, piensa el dispositivo como un conjunto heterogéneo formado por discursos, instituciones, organizaciones arquitectónicas, reglas y leyes (1971, 1975). En otros términos, el dispositivo está representado por la red establecida entre estos diferentes elementos, y se inscribe siempre en una relación de poder; se constituye de lo dicho (discursos) y de lo no dicho (formas arquitecturales, por ejemplo). Por lo tanto, el dispositivo tiene una función esencialmente estratégica y se establece en general para responder a una urgencia; cambia permanentemente de posición, se adapta y se reajusta. El dispositivo es el lugar de inscripción de técnicas de un proyecto social, que actúa por coerción y apunta al control de los cuerpos y las mentes, lo que significa que influye en nuestros comportamientos. A esta conceptualización, quisiera agregar la observación de Michel de Certeau, quien subraya el hecho que Foucault permitió constituir los procedimientos y las técnicas en objetos, pero que se limitó a ciertos dispositivos técnicos; De Certeau señala que existe una vasta cantidad de prácticas técnicas mudas, consideradas “menores”, que quedan por estudiar (1990: 79).

En la continuidad entonces de la conceptualización de Foucault de la noción de dispositivo y de su ajuste propuesto por De Certeau, y coincidiendo, como ya señalé, tanto con Thompson como con Gallego Cuiñas, trataré de considerar el papel, las funciones y las competencias de Roger Caillois a partir del concepto de dispositivo. Mi propuesta, sin embargo, consiste en abandonar el uso de un concepto único para designar el modo en que actúan ciertos agentes en el campo entre diferentes espacios culturales en el ámbito editorial; la razón

principal es que asistimos actualmente a un uso indiscriminado del uso del concepto de *gatekeeper*, para referirnos a categorías, funciones y factores variados; se trata de una consecuencia de la adopción de las conceptualizaciones de la sociología, y en particular de la sociología de la literatura que tiende a topologizar, a espacializar las relaciones en el ámbito cultural en función de posiciones sociales; cuestionarlos implica proponer nuevos modos de relaciones que pongan el acento en los desplazamientos y en la temporalidad.

El caso Caillois

El caso de Roger Caillois resulta particularmente productivo en parte porque ha sido objeto de numerosos estudios, y produce la impresión de ser conocido. Se lo suele considerar como uno de los más importantes *gatekeepers* de la literatura hispanoamericana al menos en el período 1951–1970, fundador de la primera colección francesa dedicada exclusivamente a la literatura hispanoamericana, “La Croix du Sud”, en Gallimard, cuyo primer volumen se publica en 1951, mientras la colección “Obras representativas” de la UNESCO aparece desde 1948, y el primer volumen de literatura hispanoamericana en 1952. Como es sabido, la colección de Caillois constituyó una puerta de entrada para los autores hispanoamericanos contemporáneos, y él mismo jugó un papel determinante en la selección de autores traducidos y editados. Si tratamos de reconstruir el recorrido que lleva a la peculiar posición de Caillois, observamos no solamente factores diferentes, cuyo significado varía según el período, sino también que son de naturaleza distinta, lo cual dificulta una clasificación.

Recordemos rápidamente el recorrido de Caillois. Su contacto con América Latina se produce a través de su relación, amorosa y amistosa, con Victoria Ocampo, quien lo invita a Argentina a dictar una serie de conferencias en 1939; la guerra estalla, y sus posiciones políticas hacen imposible un retorno a la Francia ocupada, y permanece hasta comienzos de 1945 (Felgine 1991, 1994). Junto con actividades destinadas a ganarse la vida, Caillois desarrolla otras que marcan una continuidad con sus empresas europeas, como la fundación del *Institut Français d'Études Supérieures de Buenos Aires* en 1942, con Roberto Weibel-Richard; y otras que, de hecho, le abrirán nuevas perspectivas intelectuales, como la fundación y dirección de la revista *Lettres françaises*, editada en Buenos Aires entre julio de 1941 y abril de 1945¹, y la publicación de la colección *La*

¹ Caillois deja Buenos Aires el 25 de enero de 1945, y regresa a Francia con la misión Pasteur Valéry-Radot, pasando por Santiago de Chile, Lima, Quito, Nueva York, y Londres.

Porte Etroite. Si bien Caillois había participado en diferentes publicaciones en Francia, no había dirigido aún empresas editoriales de modo autónomo. La experiencia argentina, por tanto, implicará su iniciación no solamente a la cultura local (con sus límites), sino también a funciones dentro del campo que no había ejercido en su propio país; sus emprendimientos están marcados por el hecho de ser un extranjero en un medio cultural que no es aquel en el que ha sido formado, cuya lengua no domina, y cuya cultura desconoce (Louis 2020c). En 1946, ya de vuelta en Francia, Caillois integra la misión del *Ministère des Affaires Etrangères*, que lo lleva a las Antillas, México, Guatemala, Colombia, Estados Unidos, durante la cual descubre otras facetas de Latinoamérica: zonas de la cultura que no están determinadas por las redes de Victoria Ocampo, y un tipo de intercambio entre Francia y Latinoamérica que se desarrolla en un nivel oficial y político (Guerrero 2018). Caillois se encuentra luego de ese viaje en posición de elegir entre un puesto de investigador, y uno de funcionario de la UNESCO, y opta por la segunda posibilidad en 1948. En 1951 inaugura su colección en Gallimard, con *Ficciones* de Jorge Luis Borges, seguido por *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos (1952). Este rápido recorrido sin embargo no tiene en cuenta una serie de factores que permiten comprender la complejidad de su papel; comienzo por enumerarlos, antes de reflexionar acerca del modo en que interactúan, y sobre cómo se los puede considerar en relación con concepto de *gatekeeper*.

Factor 1: Redes editoriales francesas

Las relaciones entre Caillois y Gallimard comienzan en 1937, con el interés de Gaston por la ensayística de Caillois; en 1942, habiendo leído *L'Homme et le sacré*, el editor le escribe a Buenos Aires para manifestar su interés, y lamentar que no le haya confiado la edición, y lo incita a enviarle otro manuscrito; renueva su interés en una carta que Caillois no recibe, del 18 de julio de 1945, donde lo invita a ir a verlo cuando vuelva a Francia, para discutir sobre la publicación de sus libros, le pide una colección completa de la revista *Lettres Françaises* y manifiesta el deseo de seguir siendo su editor. El reencuentro que se produce en ese momento lleva a la firma de un contrato el 29 de octubre de 1945 para publicar *Impostures de la poésie, Rocher de Sisyphé, Circonstanciellés*; simultáneamente es nombrado director de *La Croix du Sud* (Carta de Gaston Gallimard a Roger Caillois del 29 de octubre de 1945, archivos Gallimard). Este Factor, por tanto, va a permitir una asociación privilegiada con un editor prestigioso, pero no es suficiente para otorgarle a Caillois el papel determinante que

tendrá, porque la idea de una colección dedicada a la literatura hispanoamericana es suya (*Correspondance Ocampo-Caillois* 1997: 226). Notemos que la entrada y la participación en estas redes están fuertemente condicionadas por factores personales: gustos literarios, simpatías y amistades, sin olvidar que Caillois como opositor del régimen podía ser una ventaja para un editor como Gallimard en la inmediata posguerra.

Factor 2: Redes editoriales argentinas

Como dijimos, en el caso de Caillois, en un primer momento se trata esencialmente de las redes de Victoria Ocampo, a quien había conocido en París en 1938; la relación amorosa, y luego la amistad, fueron, por tanto, determinantes en la posibilidad de integrar estas redes, puesto que Victoria tenía un control importante sobre las posibilidades financieras necesarias para invitar y publicar autores extranjeros (y argentinos por supuesto); como sabemos, financiará también la revista *Lettres françaises*. Dentro de esta función de director de la revista, Caillois va a funcionar como un *gatekeeper* de una red de franceses exilados y/o opuestos al régimen de Vichy a quienes invita o permite publicar en su revista —y a los que paga por ello—, como SUR, lo cual constituyó una ayuda considerable para ciertos escritores que se encontraban en América del Norte o del Sur, y en Francia. En este caso, como vemos, la red se desdobra gracias a la creación de una revista en francés, en las condiciones estudiadas (Louis 2013, 2020b), y sus dos directores, Victoria Ocampo y Caillois, funcionan como *gatekeepers*, lo cual significa que son quienes seleccionan y convocan, mientras defienden una ideología estética y política; la ideología política es un primer “filtro”, porque, aunque las relaciones personales y los acuerdos estéticos siguen siendo importantes, pasan a un segundo plano. Estas dos redes se superponen, y se determinan una a la otra; recordemos que una red es una serie de posibilidades, pero también de límites —de selecciones— de circulaciones y rechazos. Por otra parte, Caillois acepta o decide abrir un espacio a la literatura escrita por hispanoamericanos en francés o traducida al francés (Louis 2020b), haciendo así circular sus textos en la comunidad de exilados franceses.

Factor 3: El conocimiento de la lengua castellana

Varios testimonios permiten afirmar que Caillois no sabía español al llegar a Argentina, y tenía un conocimiento más que limitado al partir en 1945 (Felgine

1994: 211). Como he tenido ocasión de sugerirlo, en el rechazo del español de Caillois hay un gesto de posicionamiento de su identidad de exilado (Louis 2013); pero en Argentina se abre para él la posibilidad de un aprendizaje paulatino, que siempre estará vinculado a los libros. Su matrimonio con Yvette Billod en 1940, quien aprende rápidamente español, lo asiste con la publicación de la revista y el resto de sus tareas, pasa la agregación al volver a Francia, permite también explicar por qué no le resulta urgente aprender español; lo que sabemos del matrimonio es suficiente para sugerir que las primeras traducciones de Caillois pueden ser el resultado de un trabajo de colaboración. Pero también podemos suponer que, una vez de vuelta en Francia, sus compatriotas asumen que Caillois aprendió español durante sus cinco años de estadía en Argentina, lo cual lo posiciona ante sus ojos en un lugar privilegiado para introducir una literatura que es aún poco conocida en Francia (Molloy 1972). Esta situación, sin embargo, lo fragilizaba ante los escritores hispanoamericanos, a pesar de que su poder de decisión editorial se mantenía. Recordemos también que la falta de interés por la lengua y la cultura latinoamericana de Caillois en su período argentino, hasta que comprende el capital que su estadía y las suposiciones de sus compatriotas implican, contrasta con su interés por la naturaleza americana; la oposición naturaleza/cultura será, como es sabido, objeto de una violenta polémica con Lévi-Strauss en los años 1950².

Factor 4: La lengua

La lengua en la concepción de Caillois se presenta como un medio, o un prisma: un modo de expresión de algo otro. La identidad cultural por ejemplo; responde, por lo tanto, a la idea de transparencia del lenguaje. Caillois sostendrá que existen estructuras comunes a la naturaleza y a las producciones de los hombres, artísticas en particular; la lengua permite así acceder a imágenes que no sean fortuitas. Esta concepción es esencial en las traducciones efectuadas por Caillois, así como en las polémicas que mantuvo contra el surrealismo (Louis 2020a). Si podemos describir de este modo esquemático su concepción de la lengua francesa, queda la cuestión de su concepción del español en tanto lengua literaria; en “Poètes d’Amérique” (7–8), su introducción al conjunto que reúne en el número 12 de *Lettres françaises*, compuesto de “Saudade” de Ga-

² No puedo detenerme aquí en esta polémica que se desarrolla en las etapas siguientes Caillois “Illusions à rebours” (1954); Caillois “Illusions à rebours (fin)” (1955); Lévi-Strauss “Diogène couché” (1955).

briela Mistral (9–16), y de “Arbres. Arbres dans la nuit et le jour, Pins” de Jules Supervielle (17–20), sostiene que la identidad latinoamericana de estos poetas se encuentra en la relación que mantienen con la naturaleza, como si la lengua en que la se escribe no fuera determinante, un movimiento por el cual la naturaleza se vuelve cultura (Louis 2020b, 2020c). A esto viene a sumarse el hecho que, en sus primeras traducciones del español, las ya mencionadas de Gabriela Mistral y las que incluye en su volumen de 1946, así como en sus primeros textos sobre esta práctica, no encontramos una concepción de la traducción, sino un tipo de ejercicio que recuerda la práctica escolar y académica francesa de la versión, como ya lo señalara Néstor Ibarra (1969: 151–152). Agreguemos que su aprendizaje del español se hizo más bien después de su estadía: traducción y aprendizaje de la lengua se producen simultáneamente, lo que podemos constatar fácilmente en sus primeras traducciones (Louis 2020b).

Factor 5: La concepción de la literatura y la poesía

La revista *Lettres françaises* permite a Caillois publicar una serie de ensayos en los cuales se desarrolla y expone su concepción de la literatura, como en “Manifeste pour une Littérature édifiante”, en el número 13³, donde defiende el concepto de “literatura edificante”, que se opondría a “literatura de diversión”, categorías que sitúa en el nivel del estilo. Ya en su producción anterior había mostrado su desconfianza hacia la poesía y la ficción, y se había pronunciado abiertamente en favor del ensayo (como Victoria Ocampo por otra parte), una tendencia que se pronuncia ante los acontecimientos políticos del período; aunque, como sabemos, es el período en que *Sur* abre un espacio a la ficción borgeana y contribuye a su desarrollo gracias a la influencia de José Bianco (Louis 2006). En cuanto a su concepción de la lengua poética, como dije, es tributaria de la idea de transparencia del lenguaje, por lo cual los surrealistas aparecen como los artífices de la desnaturalización de lo que considera la función elevada de la poesía, servir a la causa del hombre (Gramuglio 1992). Acerca de la ficción, conviene aclarar que “edificante” significa también que tiene un

3 “Je l'avouerai sans ambages: en général, je n'ai de goût que pour la littérature édifiante. C'est la seule qui me semble atteindre la grandeur. Le reste demeure divertissement; on en fait que s'en distraire. Mais il s'agit de littérature et l'édification propre aux Lettres réside dans le style” (Lo confieso abiertamente: en general, no me gusta más que la literatura edificante. Es la única que me parece alcanzar la grandeza. El resto es entretenimiento, no hacemos sino distraernos. Pero se trata de literatura y la edificación propia a las Letras reside en el estilo) (1944: 2).

significado explícito, o explicitado en el final del texto al lector – y como lo prueban las traducciones que Caillois hizo de Borges: por el autor o el traductor⁴. Estas concepciones son determinantes en sus elecciones editoriales, pero no son únicas, sino que se superponen a los intereses editoriales y financieros, los gustos personales, y las relaciones y redes.

Factor 6: Las batallas genéricas

Dos géneros interesan de un modo específico a Caillois en el momento en que se lanza a sus proyectos editoriales en Francia: el policial y lo fantástico. En ambos casos, sus concepciones lo van a oponer no solamente a Jorge Luis Borges sino también a tradiciones en constitución en Latinoamérica, que se desarrollan en esos años, y ganan terreno en el período en que edita “La Croix du Sud” (Louis 2002; *Correspondance. Roger Caillois-Victoria Ocampo* 1997: 114–115; Louis 2020a: 125–146). Si su interés por el policial se diluye, su trabajo de editor y de traductor, especialmente de Borges, acentúa su inclinación por la literatura fantástica, o viceversa: elige esos autores y textos para traducir porque sigue interesado en lo fantástico. Caillois suele considerar el género a partir de su vertiente europea, y su concepción no corresponde a la naciente práctica del género en América Latina, por lo cual sus elecciones y traducciones atenúan efectos, e introducen cierto grado de explicación en un universo fantástico que suele rechazar toda explicación. En sus traducciones y ediciones va a inscribir su propia concepción, de modo en parte deliberado, modificando el significado de los textos, o intentando modificarlo. No se trata, como se ha pretendido a menudo, de una falta de comprensión de parte de Caillois de la literatura latinoamericana, sino de una concepción otra, que entra en competencia con la de Borges, Bioy, Cortázar, y con algunos principios del género hispanoamericano. Desde su lugar de traductor y editor, inscribe su propia concepción, usando la traducción, así como la de la antología y del ensayo, para enfrentar las teorías a las que no se adhiere, como podemos verlo en su *Anthologie de la littérature fantastique* (1965). Caillois no ganó esta batalla (por suerte), la literatura fantástica latinoamericana se impuso con

4 En una carta de Julio Cortázar a Jean Barnabé del 8 de mayo de 1957, éste cuenta un encuentro con Caillois en que el francés le propone agregar una frase final al cuento “La noche boca arriba” donde se aclararía al lector francés que no se trata de una alucinación del hombre a quien han operado, y cerrar el cuento diciendo que a la mañana siguiente los enfermeros encontraron muerto al enfermo, y al mirarlo con atención se dieron cuenta de que tenía una herida en el pecho y que le faltaba el corazón (Cortázar 2012: 126).

sus especificidades, pero en los años 1950, 1960, el enfrentamiento de estas concepciones no permite aún saber cuál de estas estéticas se impondrá, y en la batalla librada por Caillois la traducción juega un papel preponderante, así como sus ensayos, en particular en el caso de Borges (Louis 2020a)⁵.

Factor 7: Agente institucional de cultura

La carrera oficial de Caillois como agente cultural francés comienza, como dijimos, en 1946, cuando realiza la misión para el *Ministère des Affaires Etrangères*, que le abre las puertas del mundo diplomático francés en América Latina y le permite extender las fronteras de sus redes, y conocer otras facetas de la cultura y de la geografía: un mundo menos francófilo y francófono. En esta misión conoce, por ejemplo, a Miguel Ángel Asturias (Louis 2013). Es sin duda entonces cuando la dimensión política de la difusión cultural se vuelve evidente para él, un aspecto que va a jugar un papel esencial en sus empresas editoriales y será determinante en su decisión de integrar la UNESCO. Caillois participa así en un movimiento de expansión de instituciones en América Latina y de representación del subcontinente en Francia, incluso en las universidades (Guerrero 2018). Esta función, que contrasta con la situación en la que se encontraba durante su estadía en Argentina, de refugiado y opositor del gobierno de Vichy, implica obligaciones, favores y libertades diferentes que la de editor de Gallimard, pero se asemeja a su cargo en la UNESCO, por supuesto, sin confundirse con este. La gestión cultural y política implica la adopción de una forma de representatividad de la nación, por lo cual, si consideramos las elecciones editoriales, incluso las más concretas (un autor, una obra, un traductor . . .), se trata de poner en comunicación dos naciones, dos culturas, en el marco de coyunturas políticas precisas. Sin embargo, la noción de representatividad, como lo ha mostrado Susane Klengel precisamente a propósito de la colección de la UNESCO, es altamente compleja y remite a la de “clásico” (2018); en el caso de Caillois, si se atribuye una obra a la colección “Obras representativas”, podemos preguntarnos qué representan entonces las de la colección “La Croix du Sud” (Bastide 1958, Louis 2013).

⁵ Es evidente por otra parte que la publicación de la *Introduction à la littérature fantastique* de Todorov en 1970 va a modificar la percepción del género. Ver Louis (2015: 113–128).

Factor 8: Recorte editorial francés o panorama editorial francés

Este factor se diferencia del que concierne a las redes editoriales francesas porque considera la topografía de territorios y la superposición de fronteras editoriales, es decir el modo en que se reparte el campo para ubicar una literatura extranjera. Sin embargo, no se trata, en verdad, de un territorio que se reparte sino que debe ser *creado*: el espacio editorial de las literaturas extranjeras no existe previamente en un país, debe ser primero imaginado a partir de la literatura nacional, de la recepción de una literatura extranjera por aquellos capaces de leerla en su lengua original, de la concepción de otras literaturas extranjeras. Entre los parámetros que juegan en este caso se encuentran las condiciones concretas de existencia de la colección de Gallimard (presupuesto, medios, grafistas, etc.), la existencia previa de la colección “Du monde entier” en la misma editorial, fundada en 1931, la mencionada colección de la UNESCO. Este territorio se negocia y se reparte a partir de la superposición de varios criterios: la oposición entre literatura francesa y literaturas extranjeras, la relación ambivalente entre obras clásicas/obras representativas de una cultura (Klengel 2018), el intento de definición de un eje específico para una colección de literatura hispanoamericana (Bastide 1958).

Conclusiones y propuestas

El examen del caso Caillouis lleva a postular una diferencia entre agentes y factores. Propongo, por lo tanto, conservar el término de *gatekeeper* para quienes ejercen una función de preservación de una institución, y de selección, es decir para lo que hoy son los agentes literarios y editoriales, teniendo en cuenta, sin embargo, que se trata de funciones que consisten en una aceptación o negación que ponen en marcha un proceso. Creo que podemos asociar la figura del agente literario-*gatekeeper* al guardián del célebre relato de Kafka “Ante la ley”, así como a la lectura que Derrida hizo de este, y a la de Josefina Ludmer de ambos: los agentes, independientes o internacionales, custodian una forma de institucionalización de la literatura, sin la cual es imposible el funcionamiento del ambiente (Ludmer 2015: 231–288). Custodiar puede significar tanto ser fiel a ciertos principios como subvertirlos, todo depende de qué es lo que se quiere preservar. Por razones de mercado, los *gatekeepers* suelen custodiar la institución literaria poniendo el acento en la cultura a la que se traduce, la cultura entrante, y en el efecto que la entrada de un autor y/o de un libro tienen

en esta; pero puede ocurrir que se apueste por el efecto de extrañeza de una obra y un autor. Sabemos, por otro lado, que las traducciones se proyectan hacia la cultura de origen, porque pueden reposicionar un autor o una obra en su propio campo. Ellas juegan un papel variado en el proceso dinámico de recepción en el marco de la circulación de los autores entre culturas.

Otra conclusión que permite el caso Caillois es que se trata de un *gatekeeper* de una categoría especial, que podemos llamar “catalizador”. En el campo de la química, un catalizador es un cuerpo o sustancia que provoca una catálisis, que determina y acelera una reacción; sus elementos esenciales son la reacción y la aceleración, y el hecho que el catalizador puede quedar ínfimamente mezclado al producto final. Por lo tanto, el catalizador transforma y es transformado en el proceso. Para volver al caso de Caillois, sus traducciones, ediciones, apropiación mediante antologías de literatura hispanoamericana pueden pensarse en función de los diferentes factores mencionados, pero también en función de la posibilidad de construirse en el campo, y de vehicular su propio proyecto literario: un factor determinante sin dudas, y por momentos dominante, como lo he podido mostrar en el caso de la construcción de la edición y recepción de Borges en Francia mediante la intervención de Caillois (2020a).

Puesto que propongo desglosar la categoría de *gatekeeper* en diferentes agentes, he aquí algunas de las otras categorías:

- La amistad: algunos amigos pueden participar en la promoción literaria de un autor. Dos casos diferentes pueden presentarse: los amigos que proporcionan un apoyo económico; los amigos que actúan como promotores, es decir que además de sus vínculos personales intentan difundir la literatura de un autor. Puede tratarse de amigos del autor que lo promocionan o de amigos de los editores u otros mediadores;
- El gusto estético y literario, por lo tanto, de los actores que intervienen en el proceso de edición de un autor extranjero, que juega un papel esencial en el caso de autores poco reconocidos mundialmente, porque en estos casos la decisión se toma en función de otros factores que el interés financiero. Numerosas editoriales examinan las propuestas enviadas de forma espontánea por traductores free-lance y/o amateurs, que de este modo influyen en sus políticas editoriales;
- Los lectores, evaluadores y otros mediadores en las etapas de pre-edición: aunque suelen permanecer anónimos, estos lectores y su formación, gustos y concepciones son esenciales, porque tradicionalmente las editoriales confiaban los libros a varios evaluadores (dos por lo general); gustos personales, concepciones literarias y concepción del público al que se dirige la traducción y del mercado resultan determinantes en estas evaluaciones. Todos estos actores tienen un poder de decisión capital, pero sus intereses

generalmente son de orden editorial y comercial, o, en todo caso, estos son los que predominan (Guerrero 2016).

Estos agentes no son meros mediadores, tanto ellos como los *gatekeepers* cumplen una función de *traslado*: llevan un texto de una cultura a otra. Notemos, además, que la dificultad para discriminar estas funciones viene del hecho de que muchos agentes acumulan varias de estas funciones, y cumplen papeles variados. Es el caso de Caillois, reúne al menos las funciones de *gatekeeper* (selección concreta de autores, inclusión y exclusión), y de catalizador, así como de traductor, lo cual, si consideramos el impacto de las literaturas extranjeras en las nacionales, implica una incidencia fundamental en la historia literaria francesa. Estas diversas funciones asumidas por Caillois permiten un acercamiento distinto a su figura, y también comprender que su trabajo editorial no responde a un único parámetro; lo que aparece como una falta de línea coherente editorial no resulta meramente de la superposición de funciones (editor de Gallimard, funcionario de la UNESCO), sino de la suma de factores que juegan en sus decisiones, y que he intentado describir. La pregunta es si llegar a postular una interpretación coherente es el objetivo de la investigación o si podemos construir sistemas interpretativos que incorporen anomalías, factores múltiples, superposiciones y pluralidades.

Bibliografía

- Bastide Roger (1958): “Sous “La Croix du Sud”: l’Amérique latine dans le miroir de sa littérature”. En: *Annales* 13/1, pp. 30–46.
- Bourdieu, Pierre (1991): “Le champ littéraire”. En: *Actes de la Recherche en sciences sociales* 89, pp. 4–46.
- Bourdieu, Pierre (1966): “Champ intellectuel et projet créateur”. En: *Les Temps modernes* 246, pp. 865–906.
- Caillois, Roger (1965): *Au cœur du fantastique*. París: Gallimard.
- Caillois, Roger (enero 1955): “Illusions à rebours (fin)”. En: *NNRF*, pp. 58–66.
- Caillois, Roger (diciembre 1954): “Illusions à rebours”. En: *NNRF*, pp. 1010–1024.
- Caillois, Roger (01/07/1944): “Manifeste pour une littérature édifianste”. En: *Lettres françaises* 13, pp.1–5.
- Caillois, Roger (01/04/1944): “Poètes d’Amérique”. *Lettres françaises* 12, pp. 7s.
- Cortázar, Julio (2012): *Cartas*, 5 vol. Madrid: Alfaguara. Eds. Aurora Bernárdez/Carles Álvarez Garriga.
- De Certeau, Michel (1990): *L’invention du quotidien 1. Arts de faire*. París: Gallimard.
- Felgine, Odile (1994): *Roger Caillois (biographie)*. París: Stock.
- Felgine, Odile (1991): *Victoria Ocampo*. París: Criterion. Préambule d’Ernesto Sábato.

- Felgine, Odile/Ayerza de Castilho, Laura (eds.) (1997): *Correspondance. Roger Caillois-Victoria Ocampo*. París: Stock.
- Foucault, Michel (1975): *Surveiller et punir*. París: Gallimard.
- Foucault, Michel (1971): *L'Ordre du discours*. París: Gallimard.
- Gallego Cuiñas, Ana (julio-agosto 2018): “Las narrativas del siglo XXI en el Cono Sur: estéticas alternativas, mediadores independientes”. En: *Insula* 859–860, pp. 8–12.
- Glass, Loren (2008): “Markets and Gatekeepers”. En: Stoneley, Peter/Weinstein, Cindy (eds): *The Blackwell Concise Companion to American Fiction, 1900–1950*. Nueva York: Blackwell, pp. 77–93.
- Gramuglio, María Teresa (1992): “Roger Caillois en *Sur*”. En: *Río de la Plata* 13–14, pp. 149–169.
- Guerrero, Gustavo (2018): “La Croix du Sud (1945–1970): Génesis y contextos de la primera colección francesa de literatura latinoamericana”. En: Locane, Jorge/Loy, Benjamin/Müller, Gesine: *Remapping World Literature: Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South*. Berlín/Boston: De Gruyter, pp. 199–208.
- Guerrero, Gustavo (2016). “Mediadores editoriales”. Seminario MEDETLAT, ENS-París, 16/03/2016.
- Ibarra, Néstor (1969): *Borges et Borges*. París: L’Herne/Glose.
- Klengel, Susanne (2018): “El derecho a la literatura (mundial y traducida). Sobre el sueño traslatológico de la Unesco”. En: Locane, Jorge/Loy, Benjamin/Müller, Gesine, *Remapping World Literature: Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South*. Berlín/Boston: De Gruyter, pp. 131–155.
- Lévi-Strauss, Claude (marzo 1955): “Diogène couché”. En: *Les temps modernes* 10/110, pp. 1187–1220.
- Louis, Annick (2020a): “El Aleph de Roger Caillois en Gallimard o de cómo salir del laberinto”. En: Guerrero, Gustavo/Locane, Jorge/Loy, Benjamin/Müller, Gesine (ed.): *Literatura latinoamericana mundial. Dispositivos y disidencias*. Berlín/Boston: De Gruyter, pp. 199–208.
- Louis, Annick (2020b): “La traducción dans la revue *Lettres françaises* (1941–1947) de Roger Caillois”. En: Camenen, Gersende/Béhar, Roland (eds.): *Scènes de la traduction France/Argentine*. París: Editions Rue d’Ulm (en prensa).
- Louis, Annick (2020c): “Premiers pas d’un traducteur-éditeur. Roger Caillois entre Lettres françaises (1941–1945) et La Croix du Sud (1951–1970)”. En: Guerrero, Gustavo/Locane, Jorge J./Loy, Benjamin/Müller, Gesine (eds.): *Literatura latinoamericana mundial. Dispositivos y disidencias*. Berlín/Boston: De Gruyter, pp. 125–146.
- Louis, Annick (2015): “Du Rôle de la délimitation du corpus dans la théorie littéraire. À propos de l’Introduction à la littérature fantastique de Tzvetan Todorov et de la critique littéraire hispano-américaine”. En: Durand, Carine/Raguenet, Sandra (eds.): *Entre critique et théorie. L’Amérique Latine: un autre regard sur la littérature*. París: Classiques Garnier/ Perspectives comparatistes, pp. 113–128.
- Louis, Annick (junio 2013): “Étoiles d’un ciel étranger. Roger Caillois et l’Amérique Latine”. En: Bridet, Guillaume (coord.), *Littérature Roger Caillois* 170, pp. 71–81.
- Louis, Annick (2006): *Borges face au fascisme I. Les causes du présent*. Montreuil: Aux lieux d’être.
- Louis, Annick (2002): “Caillois-Borges, ou qu’est-ce qui s’est passé?”. En: Courtois, Jean-Patrice/Krzywkowski, Isabelle (dir.): *Diagonales sur Roger Caillois. Syntaxe du monde, paradoxe de la poésie*. París: Éditions L’Improviste, pp. 81–101.

- Ludmer, Josefina (2015): *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*. Edición y prólogo Annick Louis. Buenos Aires: Paidós.
- Marling, William (2016): *Gatekeepers. The Emergence of World Literature and the 1960s*. Nueva York: Oxford University Press.
- Mistral, Gabriela (1946): *Poèmes*. París: Gallimard/NRF.
- Molloy, Silvia (1972): *La diffusion de la littérature hispanoaméricaine en France au XXe siècle*. París: PUF.
- Sapiro, Gisèle (2007): “L’apport du concept de champ à la sociologie de la littérature”. En: *Littérature et sociologie*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 61–79.
- Schlanger, Judith (1992): “Fondation, nouveauté, limites, mémoire”. En: *Les débuts des sciences de l’homme, Communications* 54, pp. 289–298.
- Thompson, John B. (2012): *Merchants of Culture: The Publishing Business in the Twenty-First Century*. Londres: Penguin.
- Topuzian, Marcelo (2014): “La literatura mundial como provocación de los estudios literarios”. En: *CHUY. Revista de estudios literarios latinoamericanos* 1/1, pp. 94–138.
- Wijntrep, Lies (2015): *Making Borges. The early reception of Jorge Luis Borges’s Work in France and the United States*. Nijmegen: Radboud University Nijmegen.

Gersende Camenen

De pop a *naïf*: La mediación editorial francesa de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig (1964–1969)

Son conocidas la insatisfacción de Puig con la crítica de su propio país y su simétrica y compensatoria gratitud, no exenta de exageración, hacia sus editores extranjeros. En un artículo titulado “Loss of a readership” publicado en un semanario inglés en 1985 en el que narra su larga historia con la censura, Puig reflexiona: “He escrito mis primeras cinco novelas en español argentino pero soy leído en traducciones. Los libros están en las librerías argentinas pero nadie los compra. He perdido mi público nacional. El silencio de los medios es, posiblemente, la razón” (Puig 2007: 400). Puig se muestra como el escritor privado de sus lectores “naturales” o por lo menos directos, como el escritor que, gracias a la traducción a otros idiomas, encuentra un lectorado internacional y en este un bálsamo que mitiga el silencio castigador de la censura y de los medios argentinos. En esta casa nueva, políglota e internacional que la difusión de su literatura en el extranjero le construye, Francia, junto con Italia, es un anfitrión particularmente generoso. En el mismo artículo, Puig recuerda a propósito de la publicación *La traición de Rita Hayworth*:

Finalmente, en 1968 el libro fue publicado [en Argentina], con críticas indiferentes, se vendió muy poco y nadie advirtió su aparición. Mientras, Juan Goytisolo, había convencido a Gallimard para publicar *La traición de Rita Hayworth* y en 1969 apareció en francés y fue seleccionada por *Le Monde* entre los cinco mejores libros extranjeros del año. [. . .] De repente, los lectores de Argentina me descubrieron y me convertí en un *best-seller* (Romero 2006: 397).

Es notable la ironía de Puig, quien finge observar con la distancia del analista el camino de legitimación que emprende su primer libro, desde fuera para dentro, desde la gloria extranjera, mejor dicho, parisina, hacia el reconocimiento doméstico, tardío y provinciano. En estas declaraciones se dibuja una compleja figura de autor que se irá desarrollando y enriqueciendo con los años y en la cual el extranjero cumple una doble función, paradójica, de escenario de legitimación, y, al mismo tiempo, de triste refugio para un escritor solo, separado de

Gersende Camenen, Université Gustave-Eiffel

 Open Access. © 2021 Gersende Camenen, published by De Gruyter.  This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. <https://doi.org/10.1515/9783110713015-018>

sus lectores y de su lengua¹. En esta imagen que acompaña la obra del escritor y condiciona en gran parte su lectura, Francia es uno de los espacios de acogida que entiende y reconoce al escritor. Puig alarga la lista de escritores argentinos e hispanoamericanos consagrados por Francia y cuya recepción doméstica dependió en gran parte del llamado “efecto París” (Casanova 2008: 161). La correspondencia de Puig con su familia nos da a leer la versión íntima, exultante y algo exagerada del efecto que podía tener la publicación francesa sobre la carrera del escritor. El hijo feliz comunica así su orgullo:

Cada vez que lo pienso de nuevo me cuesta creerlo ¡publicado por Gallimard! Debe ser un caso único en la historia de la literatura argentina, qué poroto, si es una cosa de no creer. Me parece que esto va a ayudarme mucho para las demás ventas porque Francia en literatura es siempre la que mueve la batuta (Puig 2006: 260).

La reconstrucción de los caminos que emprendió la primera novela de Puig por el mundo editorial francés nos llevará a interrogar y matizar dicha imagen de un mundo editorial francés que acoge con los brazos abiertos al escritor y comprende perfectamente su obra. Los archivos de las dos editoriales francesas Seuil y Gallimard, por las cuales circularon los manuscritos de *La traición de Rita Hayworth*, permiten arrojar una luz nueva sobre el papel que desempeñó el sistema editorial y crítico francés en la construcción de una figura central de las letras hispanoamericanas.

I El escritor pop y la mirada exterior

En la contratapa de la edición original de *Boquitas Pintadas*, una cita de Manuel Puig presentaba su segunda novela como “un folletín con el cual, sin renunciar a los experimentos estilísticos iniciados en su primera novela, intenta una nueva forma de literatura popular”. La frase concentraba el ambicioso programa literario de un joven escritor cuya primera novela, recordaba la editorial Sudamericana en la misma contratapa, había sido seleccionada por “el prestigioso diario *Le Monde* entre las trece mejores novelas extranjeras de la temporada 1968–1969”. En estas dos citas, que constituyen lo esencial de un breve paratexto editorial que

¹ Sobre el “mito” Puig y su uso de los mitos colectivos argentinos, véase Corbatta (2009). El desencuentro de Puig con Buenos Aires, el melodramático desamor se repite una y otra vez en sus entrevistas y termina siendo un tópico de su propio discurso sobre su recepción argentina, como se aprecia en el título *Buenos Aires, cuándo será el día que me quieras. Conversaciones de la recopilación de Almada Roche* (1992).

presentaba la novela a sus lectores argentinos, se encuentran, sintetizados por la retórica publicitaria, los dos rasgos que no tardarán en definir el lugar ocupado por la obra y la figura de Manuel Puig en el campo literario argentino: la síntesis de lo experimental y de lo popular, por un lado, y la legitimación de su obra por la crítica extranjera, por el otro².

En un libro publicado en 2003, que ha tenido una importante repercusión sobre la crítica, y, en este sentido, sirve de marcador, Graciela Speranza retoma estas dos categorías, ilustrando en cierta forma, la longevidad de la lectura crítica de Puig que la contratapa de la edición original de *Boquitas Pintadas* ya sintetizaba en 1969. El ensayo de Speranza propone una clara definición de la poética de Puig y, sobre todo, en lo que nos toca, una reflexión sobre los efectos culturales e ideológicos de la obra del escritor. A partir de un cotejo de las prácticas narrativas del escritor con las técnicas del pop art cuya difusión en Buenos Aires es contemporánea de la escritura de la primera novela de Puig, Speranza muestra cómo este concibe, a la manera de Andy Warhol, un “arte popular que incorpora íconos y objetos de consumo masivo mediante una sutil transformación que los convierte en arte, sin que pierdan por ello la propiedad objetiva que los vincula con la experiencia cotidiana y sin producir por eso efectos paródicos o críticos” (Speranza 2003: 14).

Desde *La traición de Rita Hayworth*, la “sutil transformación” mencionada por Speranza consiste, como se sabe, en reproducir los discursos y lenguajes orales y escritos no literarios sin hacer intervenir una instancia narradora. De esta manera, los fragmentos de conversación cotidiana, las cartas al lector, la redacción escolar, para tomar unos ejemplos en la vasta masa discursiva que maneja Puig en sus novelas, se yuxtaponen sin explicación ni jerarquía y conservan así la emoción de lo vivido, un vínculo con la experiencia evocado por Speranza, que seduce al lector a la vez que le impide determinar la posición crítica del autor respecto al mundo que narra, y, en especial, la cultura de masas. La narrativa de Puig representa algo más que una simple novedad al emplear procedimientos que impiden una lectura ideológica unívoca de la sociedad de consumo. Marca una ruptura que Speranza resume con el seductor calificativo de “escritor pop”, entendido como aquel que opone el montaje de voces anónimas al estilo como marca del sujeto individual y borra las fronteras entre cultura alta y de masas, y, de esa manera, como reza el título del ensayo, señala el “fin de la literatura”,

² Sobre el primer rasgo definitorio véase, entre otros, Rodríguez Monegal (1972), Catelli (1982), Pauls (1986), Giordano (1996, 1998) y Amar Sánchez (1998). Sobre el segundo rasgo, ver de Diego (1998).

entiéndase el final del régimen moderno de la literatura fundado en los valores de originalidad y estilo³.

La radicalidad del proyecto literario de Puig explica, según Speranza, el desconcierto de la crítica argentina ante la primera novela del escritor y destaca, en cambio, la “mirada exterior” que posa sobre ella una mirada esencialmente francesa en su opinión, que sí entiende y celebra la novedad de la escritura del novelista. En efecto, según la ensayista argentina, “*La traición de Rita Hayworth* deberá esperar hasta la edición francesa del 69 en Gallimard para encontrar un reconocimiento público amplio de la originalidad de sus procedimientos narrativos” (Speranza 2000: 25)⁴.

Ante el éxito crítico de la novela en Francia, parece legítimo investigar el papel que desempeñaron los editores franceses en su publicación. Varias son las preguntas que se pueden hacer al respecto: ¿Cómo y qué entendieron los editores y diferentes mediadores franceses de la “novedad” estilística y cultural de la narrativa de Manuel Puig, en una palabra, de su estética “pop”? ¿Cuál fue su grado de intervención en el programa literario del escritor? ¿Cómo el escritor y su novela fueron presentados al lector francés por sus editores y por sus primeros lectores, los periodistas que reseñaron la novela? O, dicho de otra forma, ¿quién es el Puig seleccionado entre los mejores escritores del año 1968 por *Le Monde*?

II La saga de Rita Hayworth

Convendría contestar, primero, a otra pregunta, más práctica y concreta; ¿Cómo llegó el libro a las manos de los editores franceses? La respuesta a esta última pregunta es relativamente larga. La primera razón es que el relato de la publicación francesa de *La traición de Rita Hayworth* se inserta en la folletinesca historia de la publicación de la novela en español o en lo que su traductora, amiga y biógrafa Suzanne Jill Levine ha llamado “la saga de Rita Hayworth”. Las peripe-

³ El calificativo circula tempranamente desde las primeras reseñas de *Boquitas pintadas* para definir al escritor y su estética, como lo recuerda Graciela Speranza en su ensayo, para luego convertirse en un hilo conductor dentro de la crítica. Véase, entre otros, Páez (1995) y Guedán (2018). Speranza da un sentido preciso al calificativo “pop” al asociarlo con el final de la literatura moderna, como régimen de producción y sistema de valores.

⁴ La misma organización del ensayo de Graciela Speranza pone de relieve este gesto de reconocimiento por parte de la crítica francesa ya que no empieza con la definición de la poética de Puig sino con el análisis comparado de la recepción de *La traición de Rita Hayworth*, en la Argentina y en el extranjero, en un capítulo titulado “La mirada exterior” (pp. 25–31) esencialmente dedicado a la recepción periodística francesa.

cias de lo que, por momentos, adquirió para el autor la densidad dolorosa de un melodrama, forman, según Levine, dos episodios: la escritura de la novela entre 1962 y 1965 y la transformación del manuscrito en libro para el mercado hispanohablante entre 1965 y 1968 (Levine 2002: 131–180). La consulta de los archivos de las editoriales Gallimard y Seuil permite añadir un tercer episodio a esta saga, el de su publicación y recepción en Francia. Aunque, en vez de tercer episodio, sería más acertado hablar de un tercer hilo narrativo, ya que el relato de la publicación de *La trahison de Rita Hayworth* en francés no es posterior y empieza también en 1965, según la trama cronológica de Levine. Los archivos de las editoriales francesas, como veremos a continuación, llevarán a modificar sensiblemente la cronología de los acontecimientos.

En la “saga” reconstruida por Levine, el punto de partida de la novela es un texto titulado “Pájaros en la cabeza” que Puig empieza a escribir en el centro experimental de cinematografía de Roma donde era becario y que se conserva hoy en sus archivos de La Plata. El propio Puig ha comentado las condiciones de escritura de este texto: para alejarse de su material autobiográfico y no recaer en los errores de la escritura de guiones, escuchó la voz de una tía describiendo un patio de la provincia argentina y, poco a poco, fue copiando lo que le dictaba esta voz surgida del pasado. Es este manuscrito, germen de la técnica narrativa del escritor y también de una poderosa ficción de origen de su escritura, que Puig entrega a Néstor Almendros, el futuro fotógrafo de cine oscarizado y entonces compañero de estudios en el centro experimental de cinematografía dirigido por Cesare Zavattini, en Roma. En abril de 1965, a la manera de un agente literario informal, Almendros confía el manuscrito a su compatriota Severo Sarduy, lector para Claude Durand, entonces joven y flamante director de la colección “Cadre vert” de Seuil, la misma que en 1968 lanza *Cent ans de solitude* y permite al futuro “emperador Claudius” de la editorial francesa, dar su primer “batacazo” (Dosse 2014: 76).

Mientras tanto, el manuscrito avanza por los caminos españoles del boom hasta llegar a ser finalista del premio Biblioteca Breve de Seix Barral a finales de 1965. En lo que se convertirá en un episodio conocido del boom, Mario Vargas Llosa se niega a premiar la novela de Puig, un autor que, a su modo de ver, escribe “como Corín Tellado” (Guedán 2018: 37). Más allá de lo que se podría leer como un simple chiste malvado, la vehemencia del escritor peruano evidencia las diferencias estilísticas y políticas que separan a Puig de los que él llamará, con un rencor persistente, los “barralistas” (Puig 2006: 242). La literatura, para Vargas Llosa (o Juan Carlos Onetti quien aduce el mismo argumento para negar a *Boquitas Pintadas* el premio de la revista *Primera Plana* en 1969), es la manifestación de un estilo, de una visión que unifica y da un significado al mundo narrado. Desde este marco crítico, sartreano hasta cierto punto, la literatura de Puig es estéticamente mala y moralmente condenable por su frivolidad apolítica.

Con esta primera frustración, empiezan los infortunios editoriales de la novela, que va a sufrir sucesivamente la censura de editores y regímenes dictatoriales para, finalmente, ver la luz en la editorial del temerario Jorge Álvarez en 1968, es decir, tres años después del primer contrato con Seix Barral⁵. Infortunios que en el discurso del escritor convertirán la censura en un “mecanismo de legitimación de su posición alejada de las posturas dominantes en el campo literario argentino y latinoamericano”, la de un “excéntrico en su manera de entender el compromiso del escritor con la realidad [que] no se identifica con la figura del intelectual sesentista” (Goldchluk/Romero 1996: 393).

En este océano de tristeza y desilusión, “el único toque de glamour que [le] ayudó a soportar tres años de frustración editorial” (Levine 2003: 168), es la oferta de Gallimard. En la misma primavera de 1965, Juan Goytisolo, entonces lector para la editorial, defiende el manuscrito que Néstor Almendros le ha propuesto poco después de que Severo Sarduy no lograra imponerlo en Seuil (Puig 2006: 156). La publicación en francés compensa ampliamente la censura doméstica⁶.

En este momento del relato biográfico parece que la satisfacción que brinda el reconocimiento de Seuil y Gallimard, dos instancias con fuerte capital simbólico, mitiga la frustración y la amargura de Puig⁷. Lo consuela también el sentimiento de haber encontrado a sus lectores (su “quinteto de oro” formado por el amigo Mario, Néstor Almendros, Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante, Juan Goytisolo, y ampliado luego a Emir Rodríguez Monegal, quien publica en *Mundo Nuevo* capítulos de la novela inédita) quienes no son solamente amigos y apoyos, sino aliados estéticos e ideológicos (Levine 2012: 173–180). Por los pasillos de Saint-Germain, la sede de las editoriales parisinas y corazón del mundo intelectual

5 Estas tres “censuras” sucesivas son el rechazo editorial de Barral, la del editor mexicano y finalmente la de un linotipista que impide la publicación de la novela por Francisco Porrúa en Sudamericana. Sobre este punto, véase Speranza (2003: 19–25). Las malas relaciones de Puig con Carlos Barral debidas a divergencias políticas y personales han sido comentadas por Levine (2012: 166).

6 Aunque los editores franceses también aplican la censura, según el escritor. En su opinión, *El beso de la mujer araña* fue rechazado en Gallimard, como lo fue por su editor italiano histórico por razones políticas: el retrato del homosexual revolucionario empañaba la imagen del militante setentista. El episodio engrosa la lista de censuras y participa en la construcción de la imagen de excepcionalidad del escritor. Sobre este episodio, véase Levine (2012: 279), Goldchluck/Romero (1996: 395) y Romero (2006: 399).

7 El 2 de noviembre de 1965, después de tratar con “gente de letras” en París, escribe a su familia: “Sentir un reconocimiento de parte de la gente es para mí en este momento una verdadera necesidad, si no me parece que soy un empleado de Air France aficionado a las letras y chau. En cambio para ellos soy una realidad luminosa, un astro en el firmamento literario, qué plato” (Puig 2006: 182).

desde la posguerra, se murmura el nombre de un joven escritor argentino que en una carta a Guillermo Cabrera Infante se queja de “haber sido víctima del subdesarrollo” y espera “que lo rescate el Viejo mundo” (Speranza 2003: 26). Contrastemos ahora esta imagen con la que nos ofrecen los archivos de las dos editoriales parisinas.

III Personajes, canarios y vampiras

En los archivos de la editorial Seuil, depositados en el *Institut Mémoires de l'édition contemporaine* (IMEC), se conservan los informes de lectura de la novela redactados por los lectores de esa casa. A través de ellos, podemos seguir el tránsito del manuscrito de la futura novela por una de las principales editoriales parisinas, así como el papel que consecutivamente pudieron desempeñar las lecturas editoriales en la génesis de la novela y, en especial, el de una figura clave en la mediación del libro de Puig, un lector y futuro editor de literatura hispanoamericana en la misma editorial, Severo Sarduy.

La primera sorpresa que deparan los archivos relacionados con *La traición de Rita Hayworth* es una fecha. El primer informe es de abril de 1964, anterior de casi un año al momento en que el escritor termina el manuscrito de la novela. Es decir, que en la editorial se inicia muy tempranamente el proceso de selección, lectura, interpretación y evaluación de lo que todavía no es la novela final. No es extraño que una novela circule por editoriales, se lea, se comente y que esta serie de operaciones no desemboque en la publicación de la novela por la editorial. Es, en realidad, lo más frecuente, siendo la publicación final una excepción. Sin embargo, el interés de este caso es doble: primero, porque el proceso de mediación editorial es precoz y, segundo, porque dicha precocidad propicia la eventual intervención de la editorial en la génesis de la novela, como veremos ahora.

El autor del primer informe es Alain Rouquié, historiador y politólogo especialista de América Latina, cuya carrera ilustra los profundos vínculos que unen la investigación científica, la diplomacia y las responsabilidades institucionales en el latinoamericanismo francés⁸. En 1964, el futuro embajador de Francia en el Salvador, México y Brasil, y actual director de la Maison de l'Amérique latine, es todavía un joven universitario, *agrégé d'espagnol* y que ya lee con frecuencia textos y manuscritos en lengua española para la editorial parisina. Su función de

⁸ Ver https://data.bnf.fr/fr/11922857/alain_rouquie/ (última visita: 25/05/2020).

lector en Seuil ilustra, además, la compenetración de los medios editoriales y universitarios.

El texto que Rouquié evalúa se titula “los personajes” y se presenta como el manuscrito inacabado de un “proyecto” que no tiene definición genérica y se compone de siete monólogos, es decir, apenas la mitad de la versión final de la novela que consta de quince capítulos. El título del manuscrito, formal, técnico, “remático” (Genette 1987: 83), opaca un posible contenido semántico, impidiendo cualquier intento de identificación cultural o nacional por parte del lector. Parece obedecer, al contrario, a los criterios del Nouveau Roman, que desde finales de los años cincuenta definen el horizonte de la novela francesa, o por lo menos constituyen su polo más vanguardista, tal y como se va definiendo con las novelas de Alain Robbe-Grillet defendidas por la editorial Minuit de Jérôme Lindon, en la prescriptiva de Nathalie Sarraute en *L'ère du soupçon* (1956) que desacredita el personaje balzaciano y promueve su vaciamiento y, sobre todo, en los textos del crítico Jean Ricardou publicados en la revista *Tel Quel* editada por la propia Seuil⁹.

En su informe, Rouquié elogia la perfección de los siete monólogos interiores que constituyen el manuscrito evaluado, pero lamenta que los mismos monólogos no lleguen a componer un relato. Nótese que, como Vargas Llosa, Rouquié subraya la falta de unidad en el texto de Puig pero, a diferencia del escritor peruano, no atribuye esta carencia a la ausencia de una voz narradora unificadora, ausencia que, por lo demás, no parece perturbarlo. Rouquié estima que el argumento de lo que todavía es un conjunto de solo siete monólogos es frágil. En otros términos, y para contestar a una de nuestras preguntas iniciales sobre la recepción de la novedad estilística de la novela en las editoriales francesas, este primer lector de Seuil no rechaza la principal innovación formal de Puig, la multiplicación de voces. Manifiesta, al contrario, cierta confianza en el porvenir del texto, al estimar que el “collage” de voces se podrá consolidar en la futura “novela” o en “alguna obra más madura”, corrige el evaluador, con un matiz que sugiere que la novela no es el único molde genérico posible en el mundo editorial.

El título a lo Nouveau Roman y la fecha temprana de la entrega parecen confirmar la importancia que tenía para Puig la mirada parisina. ¿Quería seducir imitando, adoptando los códigos de la última modernidad literaria para apropiársela y ser reconocido por quien la define? Es tentador imaginarlo si no fuera porque el propio Puig, en una carta a su familia de abril de 1964, rechaza,

⁹ En 1964 Alain Robbe-Grillet había publicado la novela *Les Gommages* (1953); Michel Butor *L'emploi du temps* (1956), *La modification* (1957), *Degrés* (1960); Claude Simon *L'herbe* (1958), *Le palace* (1962).

irritado, este “título asco”, que “el lector de Editions du Seuil” (posiblemente Severo Sarduy) “le puso para presentar” el manuscrito (Puig 2006: 105). Su reacción revela una gran ambivalencia hacia el mundo editorial francés. Por un lado, solicita su interés, ansioso de encontrar lectores que entiendan su escritura y la legitimen. Su propio gesto, mandar un manuscrito inacabado a una prestigiosa editorial, ilustra la audacia del escritor novel y extranjero. De hecho, Puig no disimula su satisfacción por haber logrado que lo publique una editorial francesa. A finales de 1966, a punto de firmar su contrato con Gallimard, explica a su familia los engranajes de la edición de literatura extranjera en Francia, para que pueda comprobar el alcance de su hazaña:

Yo no sé cómo tuve el coraje de proponerme algo así, un desconocido pretender que le traduzcan una obra de buenas a primeras. Porque en general se traduce a alguien después de haber consolidado su prestigio en su idioma. Siempre una traducción entraña primero el gasto enorme de la traducción y segundo el riesgo de que la obra pierda mucho del valor original, así que “Gallimard” estará más que entusiasmada (Puig 2006: 260).

Pero, por otro lado, no parece compartir los criterios de valor de este mismo mundo editorial que solicita. Puig no aprecia el título que los lectores de Seuil dan a su manuscrito, “estas cosas raras” del mundo parisino que en su carta de 1964 designa como una jerigonza, una “insaburida”, empleando el dialecto pamesano que salpica su correspondencia familiar y subraya más aún su actitud, por no decir su pose, anti-intelectual. El rechazo epidérmico del título no manifiesta solamente la coquetería de un escritor incipiente y presumido que no tolera comparaciones, sino que expresa una divergencia estética fundamental. Puig no cree en el Nouveau Roman, que no le parece ser una auténtica fuente de renovación de la narrativa sino una aventura pretenciosa y aburrida. En una carta posterior, explica a su madre, quien le pregunta por “Robbe-Grillet” y “los latinoamericanos modernos”, que “ante todo pretendió eliminar la visión subjetiva de las cosas, quiere describir las cosas como son (sobre todo el marco material en que se mueven los personajes) y no como las siente el escritor” y dictamina, rotundamente, “es muy interesante y refinado pero un PLOMO para el lector” (Puig 2006: 248). Su principal ángulo de ataque al Nouveau roman, la falta de consideración por el placer del lector, indica la dirección que él toma en sus propias búsquedas y que consiste en optar por la seducción de las formas populares de narrar. El Nouveau Roman se convierte en el anti-modelo de cuyos “trucos” debe protegerse mientras escribe *Boquitas Pintadas*, “se me pegaron cosas de un francés a la picota, es un plato, las voy a sacar” (Puig 2006: 248).

El segundo informe conservado en los archivos de Seuil data de abril de 1965 y lo firma Severo Sarduy. La fecha parece indicar que el manuscrito evaluado es

el de la versión final de *La traición de Rita Hayworth*, aunque este título no aparece en el documento. El texto presentado por el autor se llama ahora “El canario del chico de enfrente” y lo acompaña otro título, “La trahison de la vampiresse”, que parece haber sido añadido al primero.

Dejemos de momento la cuestión del doble título para interesarnos en dos efectos producidos por la incertidumbre que rodea la autoría de los títulos de los manuscritos. El primero concierne la génesis de *La traición de Rita Hayworth* y el papel que pudieron desempeñar sus lectores editoriales en ella. Los diferentes títulos que se encuentran en los informes pueden interpretarse como huellas de las numerosas conversaciones que rodearon un manuscrito que pasó por muchas manos (Levine 2012: 78–80). Leído a partir de la densidad material y temporal que fueron creando los vaivenes del objeto-manuscrito, el propio informe de lectura editorial deja de ser un documento de trabajo que registra, describe y analiza, para cobrar otra tesitura, más afectiva, la de una grabación de voces que acompaña el proceso genético de la novela. El conjunto formado por los informes de lectura dobla, en el sentido cinematográfico de la palabra, la composición de la novela, al producir su propio relato en el cual se responden las voces escritas de los lectores.

El segundo concierne la exégesis de la novela. Leído hoy, desde el presente de una novela acabada, editada, publicada, reeditada y engrosada por sucesivas lecturas críticas, el conjunto de informes de lectura de Seuil produce un efecto interesante: dispone en diacronía las capas estilísticas y discursivas que conforman sincrónicamente la novela final y conviven en ella sin que la versión final las anule. Así la lectura sucesiva de los informes no solo contextualiza las interpretaciones posibles de la novela, sino que destaca el hecho de que convivan en la novela. En *La traición de Rita Hayworth*, en efecto, permanece algo del ejercicio de estilo a lo Nouveau Roman que pudo transformar los pampeanos “pájaros en la cabeza” del pre-texto inicial de Puig en analíticos y parisinos “personajes”. En *La traición de Rita Hayworth* se lee también una crónica de provincia, con su “canario del chico de enfrente”. Nótese de paso que, con el retorno a la provincia del segundo título, vuelven los pájaros y cobra más protagonismo Toto, el niño de la novela y el autor del sintagma, es decir, que la novela encuentra la densidad argumental, o vale decir la carne humana, que faltaba, según Alain Rouquié, a los formalistas “personajes” del primer título. En cuanto a “La trahison de la vampiresse”, exhuma la veta *camp* de la fórmula genérica final de *La traición de Rita Hayworth*, la que conocemos, la novela de aprendizaje pasada por el filtro freudiano de Hollywood.

Resulta muy probable que el segundo título del manuscrito, “La trahison de la vampiresse”, sea un agregado de Severo Sarduy, ya que aparece en el cuerpo del informe, con los comentarios y no con el resto de los datos iniciales que identifican el texto evaluado. Con esta propuesta de título en francés, Sar-

duy se dirige al editor (Claude Durand, director de la colección “Cadre vert”) para traducirle el título adoptando los nuevos códigos culturales que manejaba perfectamente. Sarduy cambia el título infantil y provinciano por un título más sensual e inquietante, un título que encarna perfectamente la postura *camp*. “La trahison de la vampiresse” suena en efecto como un anticipo del bolero “La gran tirana” de 1968 (“Según tu punto de vista/Yo soy la mala/Vampiresa en tu novela/La gran tirana”), interpretado por La Lupe, la cantante cubana que Susan Sontag incluye en el canon del *camp* en su ensayo de 1964, *Notes on camp*. Con este bautizo, Sarduy supera la simple función de redactor de informe para asumir la responsabilidad de un editor y gozar de sus privilegios. El primero es el de dejar en el texto final de la novela la huella de su lectura crítica. La sustitución del título del autor manifiesta, en efecto, un doble gesto de comprensión e interpretación del texto que no solo aclara su sentido, sino que lo orienta o incluso lo va creando. Sarduy, quien todavía no ocupa el cargo de editor, no puede llevar a cabo un proceso que consiste en “ofrecer su lectura mediante una construcción, conceptual y formal (papel, formato, presentación, traducción)” (Ouvry-Vial 2007: 72), y no es de sorprender que su lectura *camp* no despierte interés en un medio editorial poco abierto aún a este tipo de lectura. Pero sí es notable la manera en que supera las prerrogativas del redactor de informe en un sistema, el de Seuil, profesional y jerarquizado (Dosse 2014: 80). Por su lado, Puig, ansioso de ser publicado, sabe que “de él depende todo” (Puig 2006: 146).

El análisis de la novela que hace Sarduy confirma todo el interés hermenéutico e histórico que puede llegar a tener un informe de lectura e ilustra también su particular tesitura afectiva. Sarduy defiende el libro con pasión y desarrolla una argumentación que revela los distintos lugares desde donde lee el libro. Si bien el manuscrito le parece “descosido” (en abril de 1965, año del premio) y la escritura imperfecta, declara que “este texto sobre la infancia es el más conmovedor que ha leído en español”¹⁰. Esta primera apreciación general toca así la sustancia emocional de la novela para sugerir su dimensión universal. Sarduy hace las veces de un editor que “juega el papel del lector, extrapola a partir de su propia reacción de lector, anticipa sobre lo que será la del público” (Ouvry-vial 2007: 73). Para ilustrar su argumento, Sarduy califica al personaje de Toto, el niño alienado por la ficción de Hollywood, como un “Emma Bovary de la pampa”. La referencia le añade además otro valor a la novela, el que confiere la comparación con un clásico nacional. Como redactor de informe, Sarduy sabe perfectamente que el libro debe franquear esta primera barrera de reconoci-

¹⁰ El informe está redactado en francés; la traducción es nuestra.

miento y legitimación para pasar el filtro editorial. Pero sabe también que el mundo editorial se alimenta de novedad, y procura proveérsela. Con Puig, proclama Sarduy ahora con la confianza del crítico, y no del simple lector de editorial, la literatura latinoamericana ha encontrado su “pop-art”, no solo porque en la novela “proliferan los objetos publicitarios” sino porque su lectura produce un singular efecto de burla y ternura. En la conclusión de su informe, Sarduy da una perfecta definición de lo que siente un lector de Puig y que sintetiza el uso de la cultura pop: “Uno ríe mucho y luego se siente culpable de haber reído, y luego se siente ridículo de sentirse culpable, es decir, que se ríe de nuevo”.

Es posible que en el epíteto “escritor pop” sea una ocurrencia de Sarduy, quien lo utiliza desde 1965 en su informe, pero lo interesante es que el calificativo circula en la temprana recepción crítica latinoamericana de Puig. Lo usa José Manuel Oviedo en una reseña de la novela en *El comercio* (Speranza 2003: 26) en 1968, y lo emplea también Emir Rodríguez Monegal en diciembre de 1967 para presentar el segundo fragmento de la novela inédita que se publica en su revista *Mundo Nuevo* (Rodríguez Monegal 1968: 21). Y el término se encuentra a menudo en la correspondencia de Puig, que se muestra ansioso por encontrar lectores que entiendan su estilo, lectores al tanto de los “gustos actuales”, y en especial del “ambiente pop” (Puig 2006: 234). Utilizado por los intelectuales, el término “pop”, analiza Speranza con mucha agudeza, es una categoría del gusto que les permite apropiarse de la inmediatez seductora de la cultura masiva conservando al mismo tiempo sus privilegios en el ejercicio del poder cultural (Speranza 2003: 57). La aparición del adjetivo en los informes de Sarduy, con el particular sentimiento de culpabilidad y liberación que sugiere y que resume perfectamente la cita anterior, muestra que él actuaba de puente entre este poder cultural de la crítica latinoamericana y el mundo editorial francés, intentando importar un discurso crítico elaborado, destinado a modelar la novela de Puig y presentarla como la manifestación, por no decir la epifanía, de una absoluta novedad y de una sofisticada modernidad. Al atribuir un título y desarrollar un discurso crítico para presentar la novela, Sarduy se fogueaba como editor. Sin embargo, su argumento de la novedad absoluta, de un Puig “escritor pop” no fue suficiente para convencer a los editores de Seuil.

IV ¿La trahison de Gallimard?

Gracias al diligente Goytisolo, que desde finales de 1965 vela por el bien de la novela, en el otoño de 1966, el manuscrito está en manos del responsable de la

colección “Du monde entier”, Dionys Mascolo¹¹. Desde su creación en 1931, “Du monde entier” es la gran colección especializada en literatura extranjera de Gallimard. Pensada a partir de la colección de referencia de literatura francesa de la editorial, la “Blanche”, comparte con ella los mismos criterios de “excelencia literaria”. Pretende garantizar a su lectorado el acceso a la flor y nata de la literatura extranjera, para lo cual se precia de operar una rigurosa selección guiada, asegura el texto de presentación de la colección en 1936, por la sensibilidad y el patrocinio de “escritores franceses” conocidos¹². Entrar en la colección, de la mano de un escritor francés, es sin lugar a dudas la mejor manera de obtener su carta de ciudadanía en la Republica mundial de las letras. Este funcionamiento tiende sin embargo a modificarse a partir de la posguerra, momento en que la colección se autonomiza de su modelo, pasa a manos de especialistas de las distintas literaturas extranjeras representadas en la colección y se profesionaliza la selección de textos.

El responsable de la colección presenta la novela a Claude Gallimard con el dossier de los informes entusiastas de cuatro lectores, Tomás Segovia, Juan Goytisolo, Maurice Edgar-Coindreau (editor y traductor de literatura norteamericana en la misma colección) y el argentino Héctor Bianciotti, lector desde principios de los años sesenta¹³. Sin embargo, Claude Gallimard, consciente de la urgencia de responder a Carmen Balcells (agente de Puig para esta única novela; Levine 2012: 175), quiere la opinión de Claude Couffon, uno de los princi-

11 Dionys Mascolo (1916–1997) fue un militante político, ensayista y editor. Íntimo de Marguerite Duras y Robert Antelme fundó con ellos el “groupe de la rue Saint-Benoît” que reunía a amigos e intelectuales y ejerció una gran influencia sobre la vida intelectual parisina entre 1940 y 1960. Resistente bajo la Ocupación nazi, comunista heterodoxo, participa en el combate anticolonialista durante la Guerra de Argelia. Paralelamente a su actividad política e intelectual, fue un actor discreto pero decisivo del mundo editorial francés. En 1942 entra como lector en Gallimard donde seguirá su carrera profesional.

12 “Réunir quelques-uns des meilleurs romans étrangers présentés par des écrivains français connus et dont l’autorité garantisse au lecteur, parmi le nombre considérable des traductions de toutes langues, une qualité littéraire certaine. C’est par cette collection qu’ont été révélés Lawrence, Faulkner et Kafka. Tirage restreint numéroté, sur alfa, sous une couverture spéciale, et constituant authentiquement l’édition originale de chaque ouvrage ci-dessous” (*Catalogue des Éditions de la NRF*, 1936), <<http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Du-monde-entier>> (última visita : 25/05/2020).

13 Los informes no se conservan en los archivos de la editorial parisina, pero Goytisolo informa regularmente a Puig de los avances de las lecturas y le transcribe las cartas de otros lectores, en especial la de Maurice Coindreau, “el capo”: “J’ai lu le manuscrit argentin et trouve le livre excellent, surtout la première partie. Il y a là un mélange de fantaisie et de réalité, de drôlerie et de crudité très savoureux. De plus la facture en est originale. J’enverrai certainement un avis favorable” (Puig 2006: 252).

pales críticos y traductores de literatura hispanohablante en Francia¹⁴. Si bien no critica la novela, Claude Couffon no muestra el mismo entusiasmo que los otros lectores consultados por el editor de la colección.

Por otra parte, desde octubre de 1966, en la correspondencia interna se evoca, aunque con cierta duda y reticencia, la posibilidad de consultar a Roger Caillois. De hecho, se contacta tarde al director de la Croix du Sud, solamente en enero de 1967, y para anunciarle que la novela ha sido comprada ya. Pocos días después, en una escueta nota, Caillois, que entiende perfectamente que fue informado por simple cortesía, confirma que la novela es “demasiado porteña” (escribe la palabra en castellano y la subraya) “para la Croix”. Lo más notable en esta primera fase del proceso editorial, es la decisión de dejar fuera a las figuras hasta entonces centrales de legitimación de la literatura latinoamericana en Gallimard, Claude Couffon y Roger Caillois. Desde el principio de los años sesenta, la pionera colección francesa de literatura latinoamericana sufría los ataques de los escritores latinoamericanos a quienes empezaba a “aparecer como un *ghetto*, un espacio que marginaliza las obras al negar su valor universal mientras que los escritores latinoamericanos aspiran a recibir un reconocimiento estético y no solo suscitarse un interés como productores de documentos culturales” (Louis 2013: 81). La crítica venía también del propio campo editorial francés, que proponía otras lecturas, como el dossier “Nouveaux écrivains d’Amérique latine” preparado por Octavio Paz para la revista *Lettres nouvelles* en 1961. Desde la introducción del número, el editor de la revista y crítico respetado, Maurice Nadeau, pretendía ofrecer a los lectores franceses un “*aggiornamento* [. . .] no ya una literatura de contenido social, inspiración folclórica o compromiso político, sino otra que ha sido ignorada y que permite descubrir el verdadero nivel de desarrollo actual de las técnicas poéticas y novelescas en el continente latinoamericano” (Guerrero 2018: 206). La clara decisión de apartar a Caillois de la publicación de la novela de Puig, aunque llevada a cabo con la elegante diplomacia que caracteriza la editorial, muestra que el rumor del cambio había llegado hasta la propia casa de la Croix.

No cabe duda de que *La traición de Rita Hayworth* no respondía a los criterios de representatividad cultural que definía la literatura latinoamericana presentada por Caillois al lector francés. Es de suponer que la decisión de publicarla en la otra colección de literatura extranjera “Du monde entier”, la hermana menor de “La Blanche”, es una señal de que se va gestando en Gallimard otra concepción de la literatura latinoamericana, ni etnográfica ni rural, menos sesgada por las

14 Si bien el papel de Claude Couffon (1926–2013) en la difusión de la literatura hispanoamericana es decisivo, son todavía escasos los trabajos que le están dedicados. Véase Breyse-Chanet/Salazar (2014).

ciencias sociales, este filtro de lectura y selección de la literatura latinoamericana que se había impuesto con la Croix (Guerrero 2018: 208) y que la novela de Puig goza de una lectura literaria que toma en cuenta su valor estético intrínseco.

Sin embargo, el peritexto editorial invita a matizar tanto optimismo. Se compone de dos documentos, el “*prière d’insérer*”¹⁵ conservado en los archivos de Gallimard y el texto de la contraportada de la edición de 1969 que retoma de manera casi idéntica la misma presentación. El primero, el texto de presentación redactado por la editorial y que acompañaba los ejemplares enviados a la crítica, propone un retrato de Puig que desconoce por completo su modernidad estética. En efecto, compara a Puig con el “*Douanier Rousseau*”, el pintor que con sus retratos de familias burguesas que parecen ignorar las leyes de la perspectiva y sus selvas pobladas de indígenas soñadoras y animales salvajes era el blanco de mofas favorito de los salones de pintura del París de fin-de-siglo antes de ser rescatado por Picasso y reconocido como un predecesor por los surrealistas. El símil da lugar a una caracterización de Puig que, como era de esperar, rezuma paternalismo y condescendencia. Como el pintor de estilo infantil, Puig, con su “absoluta sencillez inocente y perversa a la vez”, desmascara las mentiras de la sociedad, la “alienación que ejerce la “cultura” cinematográfica”. La interpretación que proponen el “*prière d’insérer*” a los críticos y luego la contraportada a cada lector de la novela niega, o simplemente ignora, la contemporaneidad estética de Puig, valga decir la de un escritor latinoamericano, con el pop art, movimiento que era en ese entonces la expresión cultural más moderna. No debe extrañar tanto que en el “Meridiano de Greenwich” del mundo literario, no sea posible reconocerlo. ¿Cómo un escritor argentino podría infringir la ley temporal del universo literario según la cual “hace falta ser antiguo para pretender ser moderno o decretar la modernidad” (Casanova 2008: 137)? Aunque, probablemente, lo que el autor de este texto no puede reconocer, es la emergencia del pop-art, y su manera de borrar la jerarquía entre cultura alta y de masas. Admitirlo obliga a reconocer, en este caso, que existe una cultura cinematográfica, sin ponerla entre comillas.

A modo de conclusión, se pueden destacar dos puntos. Primero, los archivos de Seuil y Gallimard confirman el papel decisivo que desempeñó el medio editorial francés en la difusión internacional de la obra de Puig, ya que el interés precoz de los editores propició su participación en la génesis de la novela.

15 El término “*Prière d’insérer*” que designa una “hoja impresa que contiene indicaciones sobre una obra y que es adjuntada a los ejemplares que se envían a la crítica” se conserva en su lengua original en la traducción al español de *Seuils* (1987), libro en el cual Gérard Genette analiza la evolución histórica de este elemento del peritexto editorial que es “al menos en Francia, uno de los elementos más característicos del paratexto moderno”. Ver Genette (2001: 91).

Desde un punto de vista metodológico, un caso como este nos invita a incluir los archivos editoriales en el análisis genético de las obras.

Segundo y finalmente, la presencia editorial francesa se debe a la intervención de una figura híbrida como la de Sarduy, que como crítico latinoamericano y editor francés hace de puente permanente entre los medios y sus diferentes códigos y discursos. El hecho de que su lectura de la novela, la más afin a la crítica latinoamericana y al proyecto del propio escritor, no haya triunfado, muestra a la vez los límites de la intervención individual de los solitarios “passeurs” y recíprocamente el peso de las costumbres colectivas de lectura que finalmente triunfaron en la presentación editorial de *La trahison de Rita Hayworth*.

Bibliografía

- Almada Roche, Armando (1992): *Buenos Aires, cuándo será el día que me quieras. Conversaciones con Manuel Puig*. Buenos Aires: Editorial Vinciguerra.
- Amar Sánchez, Ana María (1998): “Política y placer: las relaciones del mal gusto”. En: Amícola, José/Speranza, Graciela (eds.): *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, pp. 137–143.
- Breyse-Chanet, Laurence/Salazar, Ina (eds.) (2014): “Dossier ‘En hommage à Claude Couffon’”. En: *Iberic@l 6*, pp. 151–190.
- Casanova, Pascale (2008): *La république mondiale des lettres*. París: Seuil.
- Catelli, Nora (1982): “Una narrativa de lo melifuo. Entrevista con Manuel Puig”. En: *Quimera: Revista de Literatura* 18, pp. 22–25;
- Corbatta, Jorgelina (2009): *Manuel Puig, Mito personal, historia y ficción*. Buenos Aires: Corregidor.
- de Diego, José Luis (1998): “Notas sobre exilio y literatura”. En: Amícola, José/Speranza, Graciela (eds.): *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editor, pp. 227–236.
- Dosse, François (2014): *Les hommes de l'ombre. Portraits d'éditeurs*. París: Perrin.
- Genette, Gérard (2001): *Umbrales*. Trad. Susana Lage. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Genette, Gérard (1987): *Seuils*. París: Seuil.
- Giordano, Alberto (1998): “La serie Arlt-Cortázar-Puig”. En: Amícola, José/Speranza, Graciela (eds.): *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, pp. 61–69.
- Giordano, Alberto (1996): “Manuel Puig: los comienzos de una literatura menor”. En: *Orbis Tertius* 1/2–3, pp. 255–274.
- Goldchluk, Graciela/Romero, Julia (1996) “Manuel Puig: los comienzos de un escritor”. En: *CELEHIS* 3, pp. 385–395.
- Guedán, Manuel (2018): *Literatura Max Factor. Manuel Puig y los escritores corruptos latinoamericanos*. Madrid: Punto de vista editores.
- Guerrero, Gustavo (2018): “La Croix du Sud (1945–1970): génesis y contextos de la primera colección francesa de literatura latinoamericana”. En: Müller, Gesine/Locane, Jorge J./

- Loy, Benjamin (eds.): *Re-mapping World Literature: Writing, Book Markets and Epistemologies*. Berlín/Boston: De Gruyter, pp. 199–208.
- Levine, Suzanne Jill (2002): *Manuel Puig y la mujer araña. Su vida y ficciones*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Louis, Annick (2013): “Etoiles d’un ciel étranger. Roger Caillois et l’Amérique latine”. En: *Littérature* 170, pp. 71–81.
- Ouvry-Vial, Brigitte (2007): “L’acte éditorial: vers une théorie du geste”. En: *Communication et Langages* 154, pp.67–82.
- Páez, Roxana (1995): *Manuel Puig. Del pop a la extrañeza*. Buenos Aires: Almagesto.
- Pauls, Alan (1986): *Manuel Puig. La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Hachette.
- Puig, Manuel (2006): *Querida familia. Tomo 2. Cartas americanas. Nueva York-Río (1963–1983)*. Compilación y notas de Graciela Goldchluk. Buenos Aires: Entropía.
- Puig, Manuel (1969a): *Boquitas Pintadas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Puig, Manuel (1969b): *La trahison de Rita Hayworth*, traducción de Laure Guille-Bataillon. París: Gallimard.
- Rodríguez Monegal, Emir (1972): “El folletín rescatado”. En: *Revista de la UNAM* 27, pp. 25–35.
- Rodríguez Monegal, Emir (1967): “Nueva narrativa argentina”. En: *Mundo Nuevo* 18, pp. 21–31.
- Romero, Julia (2007): *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*. Madrid/Fráncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert.
- Speranza, Gabriela (2003). *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*. Barcelona: Norma Editorial.

Marco Thomas Bosshard

Las ferias del libro de Frankfurt, Guadalajara, Buenos Aires y Rio de Janeiro y la promoción de las literaturas extranjeras a través del formato del “invitado de honor”

Perspectivas y datos empíricos del público general y profesional

1 Introducción

Las ferias del libro son un instrumento muy importante no solamente para la circulación interna de productos editoriales en los diferentes mercados nacionales del libro, sino también para la divulgación de libros procedentes de otros países (cf. Bosshard 2015; Bosshard/García Naharro 2019; García Naharro/Martínez Martín 2019). Sin embargo, estudios empíricos de carácter cuantitativo sobre la recepción y los efectos culturales y económicos de estos eventos son casi inexistentes¹.

Presentamos a continuación un estudio sobre el perfil de la Feria del Libro de Frankfurt —que sigue siendo la más grande e importante a nivel mundial (cf. Niemeier 2001; Weidhaas 2003)— en comparación con varias ferias latinoamericanas: la Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL), la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires (FLBA) y, aunque en menor medida, la Bienal do Livro que tiene lugar, alternativamente, en Rio de Janeiro y São Paulo. Para ello,

1 Desde luego, muchas ferias hacen sus propias encuestas. Sin embargo, estas no suelen tener un carácter científico, sino que miden, normal y pragmáticamente, la satisfacción del público para mejorar la oferta en años futuros. Estudios cualitativos y antropológicos, en cambio, ya se han efectuado antes; un estudio pionero de esta vertiente es el de Sorá (2002), quien prepara en este momento un libro que recoge todos los materiales recopilados en años anteriores en ferias del libro en Alemania, Argentina y Brasil.

Notes: Este artículo forma parte del proyecto “Ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica” financiado por la Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, Fondo Alemán de Investigación), n.º. de proyecto 317687246.

Marco Thomas Bosshard, Europa-Universität Flensburg

nos basamos en datos obtenidos mediante cuestionarios con el público general, con profesionales y, parcialmente, también con libreros en las cuatro ferias mencionadas, haciendo hincapié en el formato del así llamado “invitado de honor” de las ferias, que suele ser un país o una ciudad.

Los datos que entran en el análisis siguiente fueron recopilados 1) en la feria de Frankfurt de los años 2017 y 2018, con Francia² y Georgia como invitados de honor, respectivamente, 2) en la FIL de Guadalajara 2017, con la ciudad de Madrid como invitada de honor y 3) en la feria de Buenos Aires 2019, con la ciudad invitada de honor Barcelona. Para acercarse al caso brasileño, además se han incluido algunos datos (más escasos) obtenidos en el marco de un anteproyecto llevado a cabo 4) en la Bienal do Livro de Rio de Janeiro de 2013, con Alemania como país invitado de honor, contrastándolos con las respuestas del público alemán en la feria de Frankfurt del mismo año, cuando Brasil se presentó allí como invitado de honor.

En todos los casos, nos interesa abordar la aceptación y la función de este formato del “invitado de honor”, que supuestamente contribuye a aumentar la bibliodiversidad³ en los mercados del libro de Alemania, México, Argentina y Brasil.

2 Público general

Con respecto al público general llegamos a entrevistar a 368 personas en la feria de Frankfurt de 2017 y a 378 personas en la edición de 2018. Casi la misma cantidad de personas (345) pudimos entrevistar también en la feria de Guadalajara de 2017. En cambio, los datos sobre la presencia alemana en la Bienal do Livro de Rio de Janeiro y la presencia brasileña en Frankfurt en 2013 así como los de Barcelona en la Feria del Libro de Buenos Aires 2019 se limitan a un número más reducido de cuestionarios⁴.

Todas las entrevistas se efectuaron al azar en los pasillos (o sea, no en los stands) de las ferias, repartidas en zonas diferentes tanto durante los días para

² Sobre la presencia de Francia y la lengua francesa en la feria de Frankfurt en 2017 véase nuestro extenso dossier en la revista *Lendemains* (cf. Bosshard/Brink/Hertwig 2018).

³ Con respecto al uso más amplio del concepto de “bibliodiversidad” es cabal la “Declaración de los editores independientes del mundo latino” enunciada en el marco de la FIL de Guadalajara en 2005. Luego, el concepto se asumió también en el área anglófona y francófona; cf. el ensayo-manifiesto de Hawthorne (2013) y la introducción a la revista académica *Bibliodiversity* (cf. Gailland 2011). Para el caso de Francia en la feria de Frankfurt 2017 véase la aplicación práctica de Hertwig (2019).

⁴ En Rio de Janeiro 2013 entrevistamos a 114 personas; en Frankfurt 2013, a 132 personas y en Buenos Aires 2019, a 133 personas.

profesionales como también durante los días abiertos al público general. Para tener una primera orientación y una primera idea del perfil distinto de cada feria, el diagrama 1 (en el cual incluimos también los datos recopilados en las ferias del libro de Madrid y Leipzig para tener un panorama comparativo más completo) resume las respuestas dadas a la pregunta de si los entrevistados visitan la feria respectiva con objetivos profesionales o no.

Según estos resultados, podemos confirmar que la feria de Frankfurt sigue siendo la más importante para los profesionales del libro⁵. Es interesante que las ferias de Guadalajara y Buenos Aires cuentan con un porcentaje parecido (o incluso un poco superior) de personas que declaran visitar la feria con objetivos profesionales. Una mirada más detallada hacia las profesiones concretas que los entrevistados nos han indicado permite concluir, sin embargo, que los profesionales del ámbito de la industria editorial siguen siendo más numerosos en Frankfurt que en las demás ferias. Un perfil muy distinto, dirigido hacia el público no profesional, tienen la Bienal do Livro y la Feria del Libro de Madrid (cf. Bosshard 2019), mientras que la Feria del Libro de Leipzig se ubica en una especie de nivel intermedio.

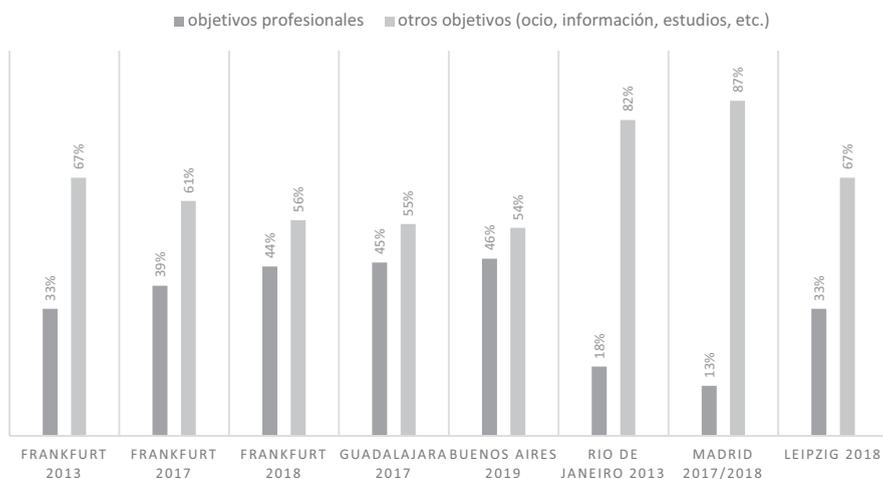


Figura 1: Objetivos para visitar ferias del libro.

⁵ Según los datos oficiales de la feria de Frankfurt, los profesionales siempre constituyen alrededor del 60% frente a un 40% de visitantes no profesionales. Nuestros datos diferentes se explican a la luz de nuestra decisión de entrevistar las personas en los pasillos y no en los estands (donde se hallan muchos de los empleados profesionales).

Si consideramos entonces Frankfurt como la feria más importante y prototípica, las actividades más populares entre el público general allí son, en este orden, acudir a lecturas y encuentros con autores, luego visitar exhibiciones, en tercer lugar tenemos las citas profesionales; después tenemos mesas redondas, talleres y, al final, actividades para niños (cf. Figura 2). La FIL de Guadalajara tiene un perfil parecido con un gran sector (aún más grande que en Frankfurt) que se interesa en las lecturas y encuentros con autores, y también con una cantidad destacada de citas profesionales que aquí incluso figuran en segundo lugar. En Buenos Aires, en cambio, las citas profesionales son mucho menos importantes, mientras que la popularidad del resto de las actividades no difiere mucho.

■ Frankfurt 2017 ■ Frankfurt 2018 ■ Guadalajara 2017 ■ Buenos Aires 2019 (menciones multiplicadas con el factor 3)

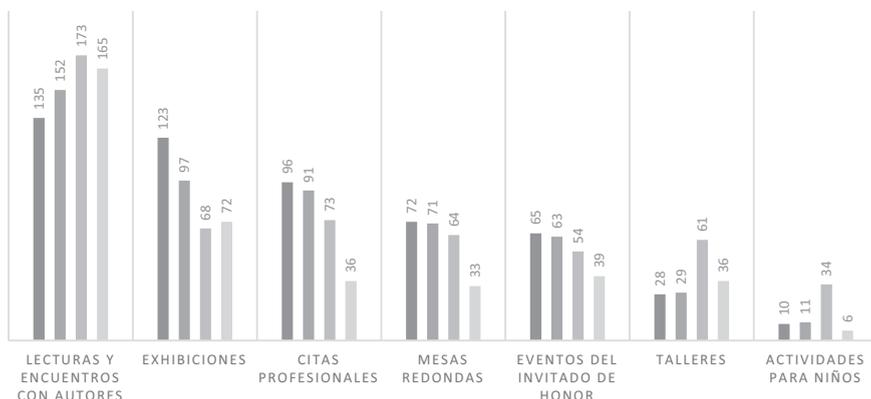


Figura 2: Eventos más populares para el público (cantidad de menciones).⁶

Hemos modificado luego la pregunta acerca de los eventos más populares para el público general, relacionándola ahora exclusivamente a las actividades en torno al invitado de honor (cf. Figura 3). En Frankfurt, con Francia y Georgia como invitados, encabezan la lista de nuevo las lecturas y encuentros con autores, seguidas de las mesas redondas, exhibiciones, la ceremonia de inauguración, las actividades para niños y, finalmente, los talleres. Con excepción de los talleres, tenemos más o menos las mismas proporciones en Guadalajara con res-

⁶ Aquí y en los diagramas siguientes, la cantidad de menciones en la feria de Buenos Aires se ha multiplicado con el factor tres para facilitar la comparación, pues se entrevistaron en Buenos Aires casi tres veces menos personas que en Frankfurt y Guadalajara.

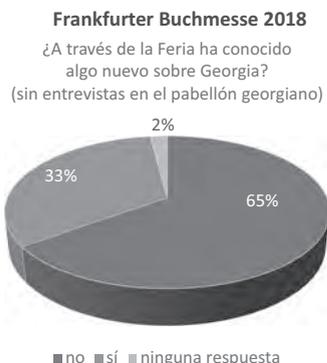
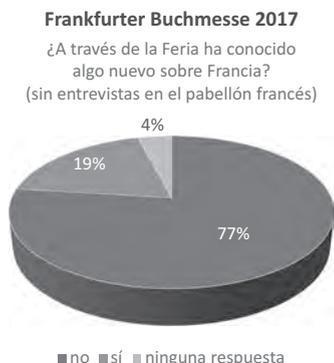


Figura 3: Eventos más populares para el público organizados por el invitado de honor (cantidad de menciones).

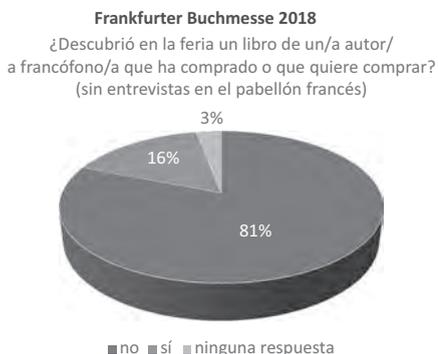
pecto a las actividades organizadas por su invitado de honor de 2017, la ciudad de Madrid. Lo mismo cabe decir de los entrevistados en la feria de Buenos Aires, con la ciudad Barcelona como invitada de honor.

Aunque el impacto del formato del país o de la ciudad invitados de honor en las ferias es bastante desigual, al mismo tiempo se detectan ciertas proporciones bastante estables en cuanto al público dispuesto a comprar libros de autores provenientes de los países invitados de honor. En todas las ferias, al menos una cuarta parte de las personas entrevistadas declara haber estado en el pabellón del invitado de honor. En Guadalajara incluso es la mitad, lo cual se debe al hecho de que el pabellón del invitado se encuentra allí en la misma entrada principal de la feria. La adquisición de nuevas informaciones sobre el invitado de honor, en cambio, depende mucho del caso específico.

Así, por ejemplo, en el caso de Francia en Frankfurt un 19% de los entrevistados confirmó haber conocido algo nuevo sobre Francia, mientras que en el caso de países pequeños y poco conocidos, como Georgia, el porcentaje de personas que ha adquirido nuevas informaciones sobre el país es, lógicamente, bastante más alto: un 33% (cf. Figuras 4 y 5). Sin embargo, ello influye poco en la cantidad de potenciales compradores de libros, pues un 16% declaró haberse comprado o querer comprarse un libro de un autor francés o francófono en 2017, mientras que en 2018 tan solo un 11% declaró hacer lo mismo con libros de autores georgianos (cf. Figuras 6 y 7).



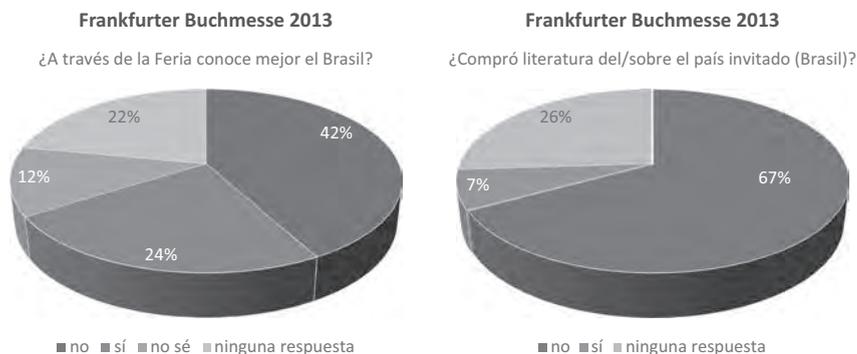
Figuras 4 y 5: Adquisición de nuevas informaciones sobre el invitado de honor en Frankfurt.



Figuras 6 y 7: Disposición a comprar libros de autores provenientes del país invitado de honor en Frankfurt.

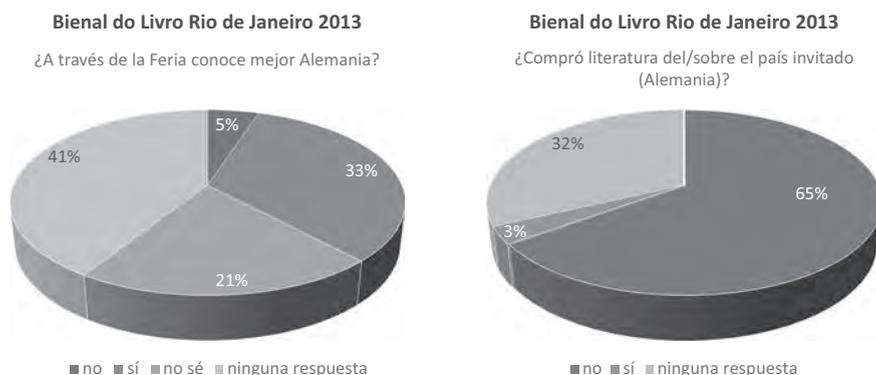
Desgraciadamente, los datos de Brasil en Frankfurt 2013 son menos fiables porque la pregunta que formulamos en el anteproyecto no fue exactamente la misma, tal vez dejando lugar a algunas dudas (cf. Figuras 8 y 9). Aun así, resultó que una cuarta parte del público creyó haber conocido algo nuevo sobre el país invitado; en cambio, el escaso porcentaje de personas (7%) que se ha comprado un libro de un autor brasileño posiblemente se debe a una especie de eurocentrismo poco atento a las literaturas escritas en órbitas más lejanas como Brasil o, también, Georgia. Este es un aspecto sobre el cual volveremos más adelante.

Para comparar, los resultados de las encuestas en la Bienal do Livro 2013, con Alemania como país invitado, son parecidos (cf. Figuras 10 y 11). Aquí incluso es una tercera parte de los entrevistados quienes dicen haber adquirido



Figuras 8 y 9: Adquisición de nuevas informaciones sobre Brasil y disposición a comprar libros de autores brasileños en Frankfurt 2013.

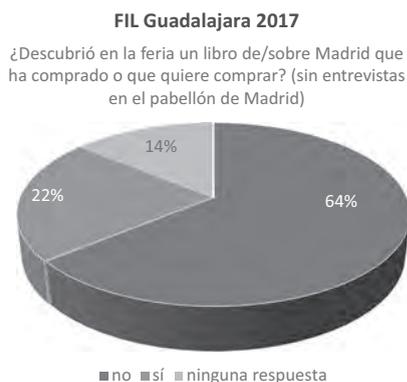
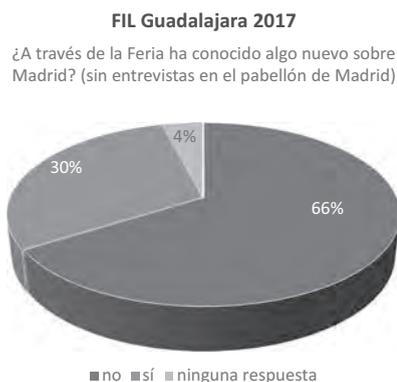
nuevos conocimientos sobre Alemania, pero solo un ínfimo 3% compró realmente un libro de autores alemanes. Parece entonces que también desde la perspectiva latinoamericana hay una distancia notable que impide acercarse a la cultura literaria del Otro europeo, en este caso a la literatura alemana.



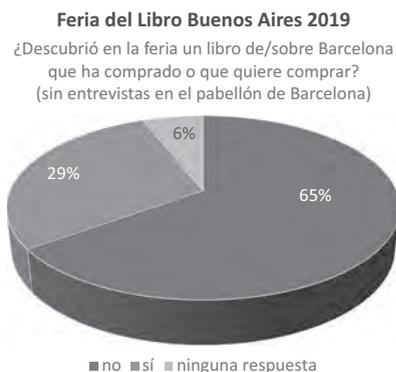
Figuras 10 y 11: Adquisición de informaciones sobre Alemania y disposición a comprar libros de autores alemanes en Rio de Janeiro 2013.

En Guadalajara también nos topamos con casi una tercera parte de personas (30%) que ha conocido algo nuevo sobre Madrid, pero con la diferencia de que allí, alrededor de una quinta parte del público (22%) declaró haberse comprado o querer comprar un libro (cf. Figuras 12 y 13). Finalmente, las proporciones en Buenos Aires son un poco distintas en comparación con las demás ferias. Allí

contamos con solamente un 9% de personas con nuevas informaciones sobre Barcelona, pero con un 29% de personas con intenciones de comprar un libro (cf. Figuras 14 y 15). Hay que destacar, sin embargo, que en el pabellón de Barcelona en Buenos Aires se vendían libros de casi todas las editoriales radicadas en Barcelona, independientemente de si sus autores publican en catalán o en castellano o de si viven allí o no.



Figuras 12 y 13: Adquisición de nuevas informaciones sobre Madrid y disposición a comprar libros de autores madrileños en Guadalajara 2017.



Figuras 14 y 15: Adquisición de nuevas informaciones sobre Barcelona y disposición a comprar libros de autores barceloneses en Buenos Aires 2019.

Generalmente se puede decir, entonces, que el público receptivo a las propuestas de los invitados de honor en ferias del libro suele constituir una quinta o hasta

una cuarta parte de todos los visitantes; en circunstancias especiales (es el caso de Georgia o la visibilidad más alta del invitado de honor en Guadalajara), este público interesado todavía puede aumentar. Los compradores potenciales de libros de autores provenientes de los países o ciudades invitados de honor, en cambio, tan solo constituyen alrededor de una décima parte de los visitantes de ferias en Europa (y aumentan solamente si la literatura en cuestión tiene mucho prestigio, como en el caso de la literatura francesa). En las ferias latinoamericanas (donde la venta de libros es más común y frecuente, y donde muchas veces se presentan invitados cuya lengua también es el español) los compradores de libros pueden abarcar alrededor de una cuarta parte del público total.

A primera vista, estos datos parecen apoyar el formato de los invitados de honor en las ferias del libro. Sin embargo, si miramos el asunto más de cerca, resulta que no es el formato preferido por el público. Pues si los visitantes pudieran elegir, optarían por un tema central de carácter general o actual, alrededor del cual se armaría la feria (cf. Figura 16). En todas las ferias, el formato tan conocido y establecido del país invitado de honor tan solo ocupa, con una distancia notable, el segundo puesto en cuanto a su popularidad, después del formato del tema central. El formato de una ciudad o región invitada, en cambio, no goza de mucha aceptación —ni siquiera en Buenos Aires, hecho notable, donde es el formato común por tradición y costumbre—.

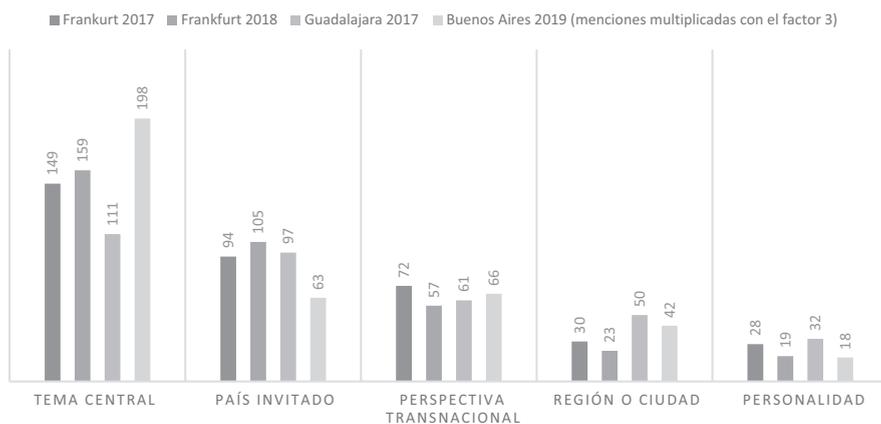


Figura 16: Popularidad de los formatos temáticos para el público general (cantidad de menciones en primer lugar).

3 Profesionales de editoriales y agencias literarias

Pasemos ahora al segundo grupo de entrevistados, que son los visitantes profesionales de las editoriales y agencias literarias, y que en este caso nos respondieron en línea tras las ferias de Frankfurt y Guadalajara en 2017 y de Buenos Aires en 2019. Ante todo, cabe repetir enfatizando la importancia de Frankfurt para el sector profesional (cf. Figura 17). Un 95% de esos profesionales de los países de habla alemana (Alemania, Austria y la parte alemana de Suiza)⁷, como también de los tres mercados del libro más importantes en el mundo hispanico⁸ (México, España y Argentina) declara que fue a la feria de Frankfurt. Un 90% de los profesionales francófonos dicen lo mismo⁹. Todas las demás ferias, en cambio, parecen más o menos locales. Aunque es lógico que un 73% de los profesionales francófonos vayan al Salon du Livre de París, la asistencia alemana a esta feria es, con un 3%, casi inexistente; en cambio, al menos una cuarta parte de los profesionales hispanohablantes sí la tienen en cuenta. También es lógico que la feria profesional española, LIBER, y la feria mexicana y argentina tengan sus públicos profesionales oriundos del lugar, mientras que la presencia alemana en otras ferias mundiales (con la excepción de Boloña y Londres) sigue siendo casi invisible. En cambio, una pequeña, pero visible parte de los profesionales francófonos sí visita de vez en cuando las ferias latinoamericanas: un 15% han estado en Guadalajara y un 7% en la Bial y en Buenos Aires.

Estos datos comprueban la existencia del ya mencionado eurocentrismo en una industria editorial supuestamente tan globalizada. Porque si reformulamos la pregunta pidiéndoles a los entrevistados que solamente indiquen la asistencia regular a las ferias —según nuestra definición por lo menos tres veces en los últimos cinco años—, las ferias latinoamericanas, salvo la de Guadalajara para algunos pocos profesionales franceses, desaparecen completamente (cf. Figura 18).

⁷ Después de Frankfurt obtuvimos respuestas de 192 personas de las 1060 editoriales literarias y agencias alemanas, austríacas y suizas oficialmente registradas.

⁸ De las 192 empresas registradas de estos países recibimos respuestas de 61 personas.

⁹ En este caso nos respondieron 91 personas de las 288 empresas registradas, la gran mayoría desde Francia. Decidimos dirigirnos también a las empresas registradas de la Bélgica y Suiza francófona, de Luxemburgo, Québec y África y el Caribe francófono puesto que Francia interpretó su papel en la feria de Frankfurt de 2017 enfocando la lengua francesa, invitando a otros países donde se habla el francés.

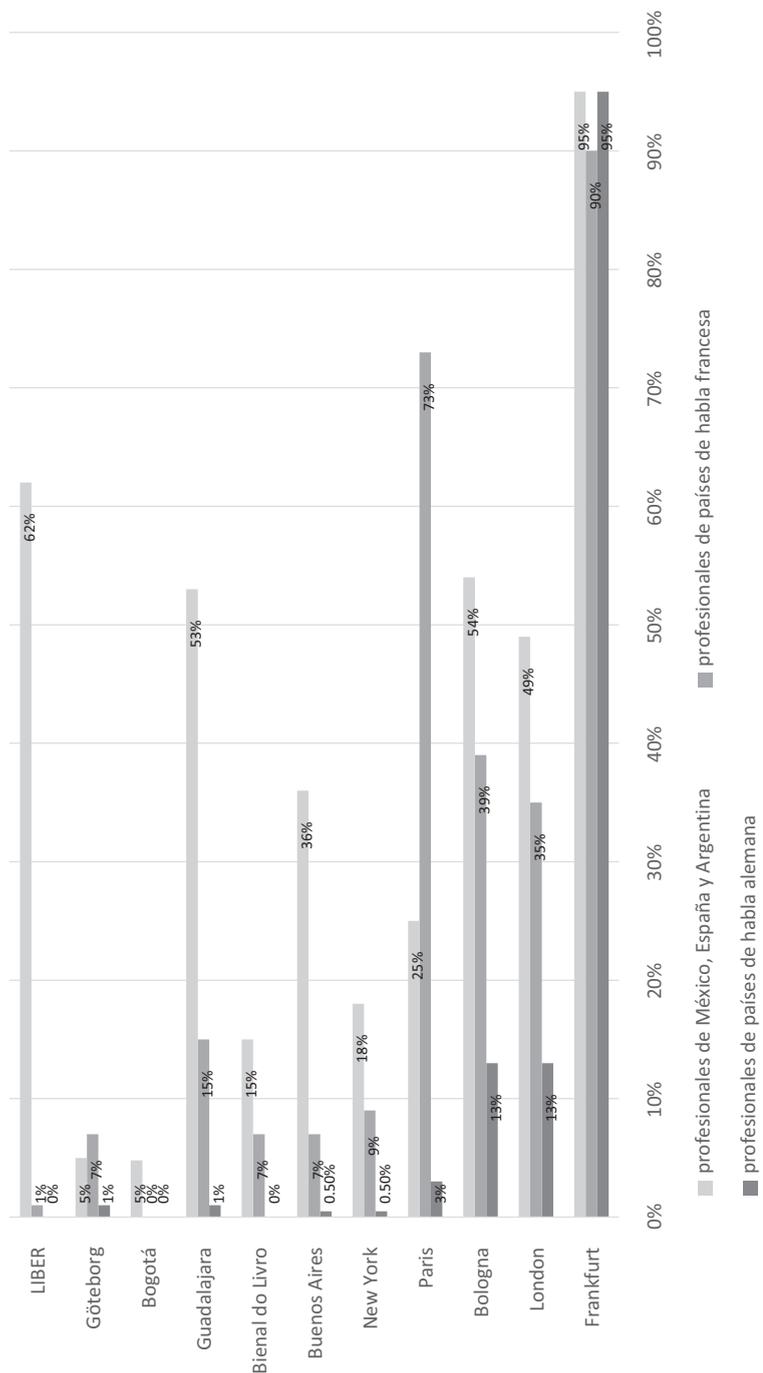


Figura 17: Visitas a ferias del libro en los últimos cinco años: encuesta entre profesionales en Frankfurt 2017.

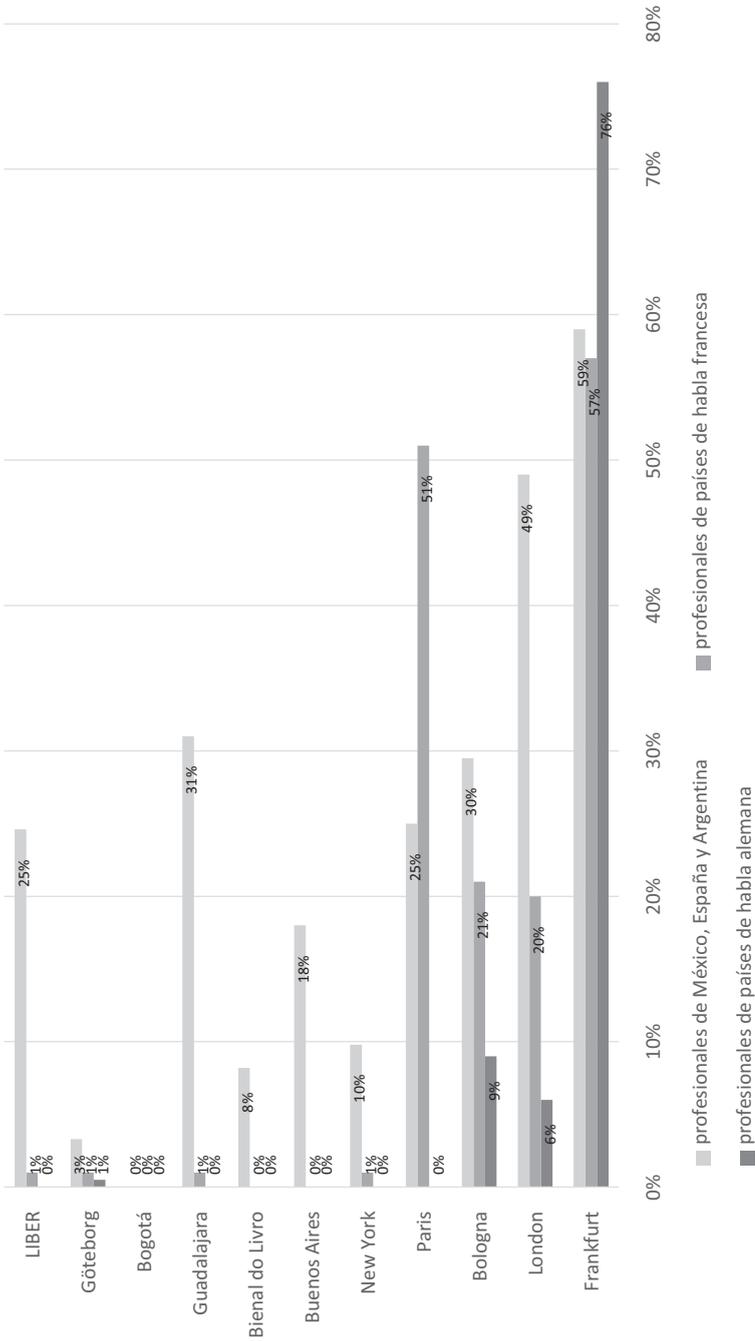


Figura 18: Visitas regulares a ferias del libro (mínimo tres veces en los últimos cinco años): encuesta entre profesionales en Frankfurt 2017.

Son interesantes las modificaciones que sufre este cuadro si miramos las respuestas con respecto a las asistencias regulares desde la feria de Guadalajara¹⁰. Podemos formular la conclusión que desde América Latina, Guadalajara casi alcanza la misma importancia que Frankfurt a nivel global, mientras que LIBER, Buenos Aires y Frankfurt compiten entre sí por el puesto de la segunda feria más visitada (cf. Figura 19). Los visitantes profesionales —sobre todo argentinos— de la feria de Buenos Aires, en cambio, tan solo toman en cuenta, además de la propia feria argentina, Guadalajara, mientras que Frankfurt resulta para ellos, sorprendentemente, tan remota como todas las demás ferias mundiales (cf. Figura 20)¹¹.

Ahora, con respecto a la importancia del formato del invitado de honor hay un alto grado de homogeneidad entre los profesionales. Si nos fijamos en las ilustraciones siguientes siempre en las dos primeras partes del diagrama en el sentido horario exclusivamente (que representan aquellos profesionales que consideran el formato del invitado de honor el evento central de su trabajo o, al menos, un evento importante), podemos observar que estos profesionales siempre constituyen un poco más de la tercera parte del total.

En Alemania, hasta alcanzan un 40% del total, en el área francófona es un 33%, y en el área hispánica, finalmente, un 37% (cf. Figuras 21, 22 y 23). Desde Guadalajara, en cambio, más de la mitad de los profesionales, un 55%, opina que el formato del invitado de honor es cabal o importante, casi igual que en Buenos Aires, con un 54% (cf. Figuras 24 y 25). Hay que señalar, sin embargo, que entre estas muchas respuestas positivas contamos en ambos casos con un alto porcentaje de profesionales españoles, pues como sabemos, Madrid y Barcelona fueron los invitados de honor en el año de la encuesta y la delegación española/madrileña/catalana, por lo tanto, fue mucho más numerosa de lo normal.

Complementamos este diagnóstico con las respuestas a otra pregunta en la cual ya no preguntamos por la relevancia general del formato del invitado de honor, sino que queríamos saber si el formato influye, según los profesionales, en las ventas reales (tanto de libros como de derechos). En las respuestas volvemos a observar la misma homogeneidad entre los profesionales, independientemente de su procedencia. Si nos fijamos otra vez solamente en las dos primeras partes de los diagramas en el sentido horario, podemos concluir que las respuestas afirmativas aumentan considerablemente, alcanzando o incluso superando los 50%: en el caso de los profesionales de habla alemana en Frankfurt son un 53%, lo mismo

10 Debemos señalar, sin embargo, que en este caso hay que tener cuidado con los resultados, pues de las 947 empresas registradas de México, Argentina y España tan solo nos contestaron 67 personas.

11 Tras la feria de Buenos Aires nos contestaron 241 personas que casi todas trabajan para empresas en Hispanoamérica y España registradas en la FLBA de 2019.

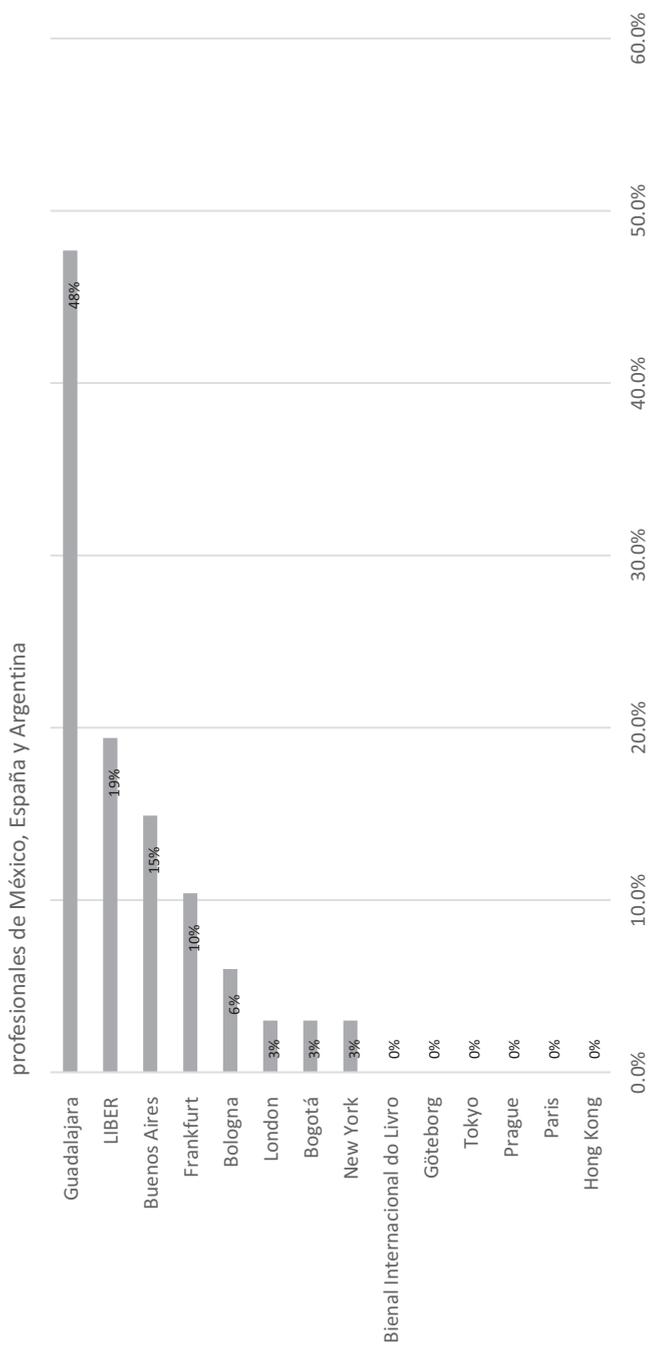


Figura 19: Visitas regulares a ferias del libro (mínimo tres veces en los últimos cinco años): encuesta entre profesionales en Guadalajara 2017.

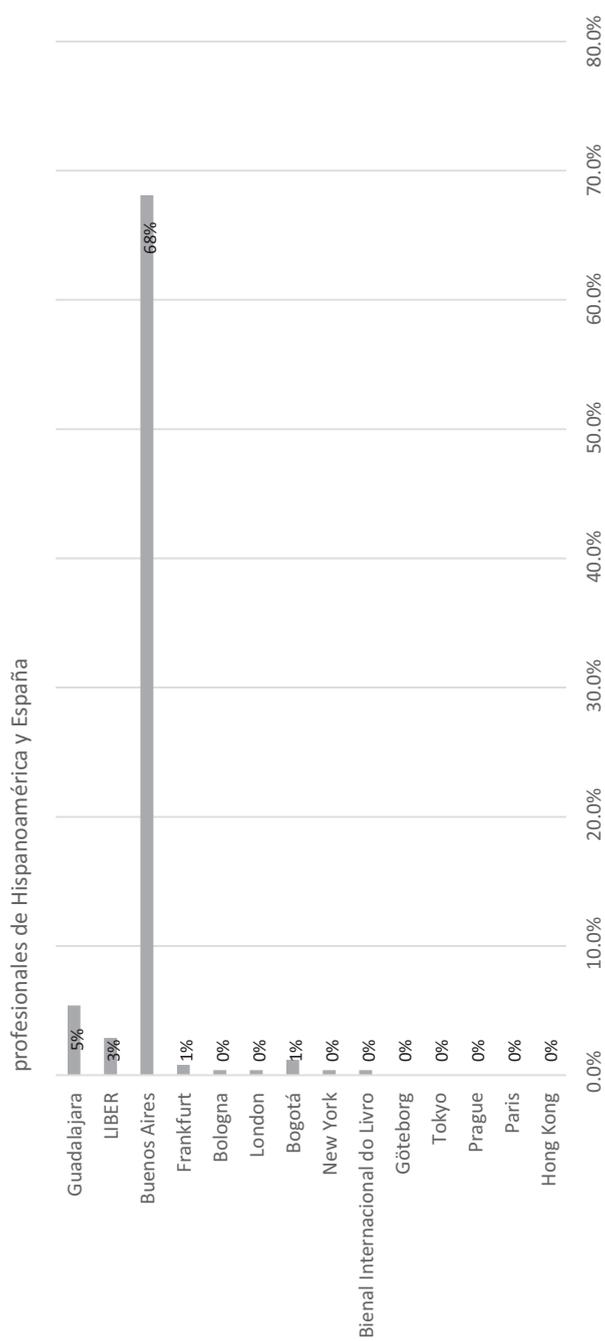


Figura 20: Visitas regulares a ferias del libro (mínimo tres veces en los últimos cinco años): encuesta entre profesionales en Buenos Aires 2019.

profesionales de países de habla francesa (89 de 91)



profesionales de países de habla alemana (188 de 192)



profesionales de México, España y Argentina (59 de 61)



Figuras 21, 22 y 23: Importancia del formato invitado de honor: encuesta entre profesionales en Frankfurt 2017.

profesionales de México, España y Argentina (67)



profesionales de Hispanoamérica y España (239 de 241)



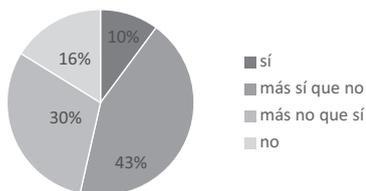
Figuras 24 y 25: Importancia del formato invitado de honor: encuesta entre profesionales en Guadalajara 2017 (izquierda) y Buenos Aires 2019 (derecha).

cabe decir de los profesionales francófonos, mientras que en el caso de los profesionales hispanohablantes son un 50% (cf. Figuras 26, 27 y 28).

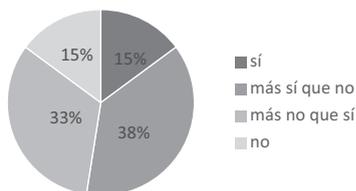
De nuevo, visto el asunto desde Guadalajara, hay, con un 64% de respuestas afirmativas, considerablemente más personas que creen en esa influencia en las ventas, mientras que los profesionales de Buenos Aires asumen más bien, con un 52% en favor, la actitud de sus colegas en la feria alemana (cf. Figuras 29 y 30).

Dada esa actitud benévola de los profesionales hacia el formato del invitado de honor, podríamos suponer que este formato también es el que goza de más

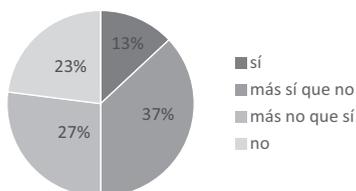
profesionales de países de habla alemana (184 de 192)



profesionales de países de habla francesa (88 de 91)



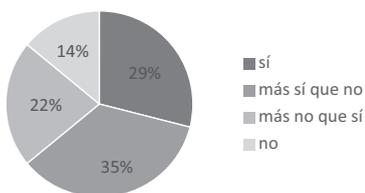
profesionales de México, España y Argentina (48 de 61)



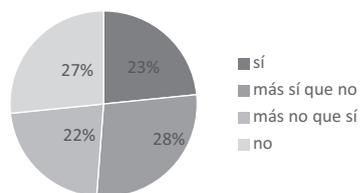
Figuras 26, 27 y 28: Influencia del formato invitado de honor en las ventas: encuesta entre profesionales en Frankfurt 2017.

aceptación y popularidad entre los integrantes de este grupo. Sin embargo, a la hora de preguntarles, de modo idéntico a como le preguntamos al público general, acerca del formato favorito en ferias del libro, se produce una pequeña sorpresa. Con la excepción del grupo de los profesionales hispanohablantes entrevistados después de Frankfurt, todos los profesionales prefieren el tema central de carácter general frente al formato del país invitado (cf. Figura 31).

profesionales de México, España y Argentina (55 de 67)



profesionales de Hispanoamérica y España, sin respuestas "no sé" (158 de 241)



Figuras 29 y 30: Influencia del formato invitado de honor en las ventas: encuesta entre profesionales en Guadalajara 2017 y Buenos Aires 2019.

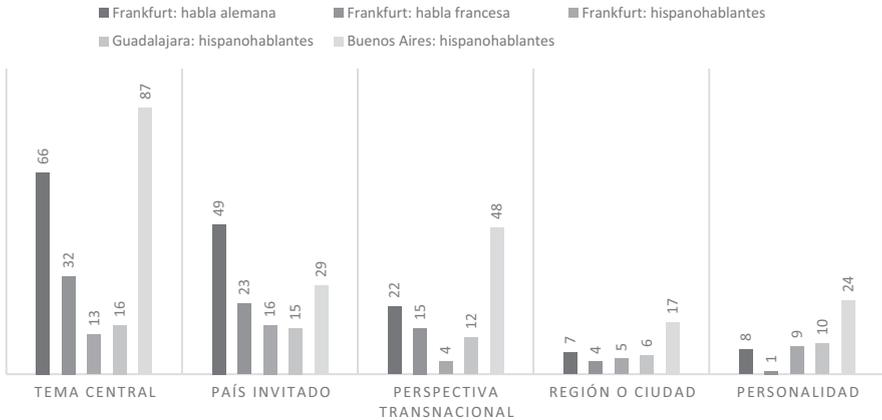


Figura 31: Popularidad de los formatos temáticos para profesionales (cantidad de menciones en primer lugar).

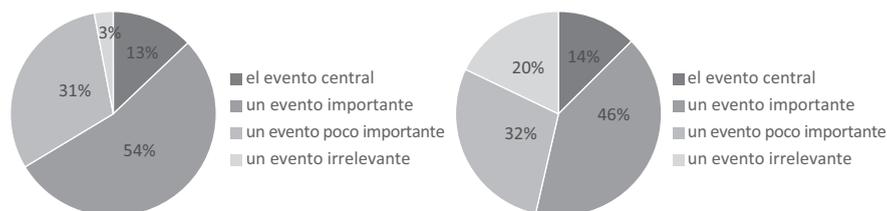
4 Libreros

En el caso de las ferias de Frankfurt en 2013 y 2017 y de Guadalajara en 2017 también contamos con datos de libreros alemanes y mexicanos, respectivamente. Resulta un reto bastante grande convencer a los libreros para que participen en sondeos de este tipo. Especialmente en Alemania no suelen responder en línea de modo que, muchas veces, hace falta contactarlos por teléfono para que rellenen y reenvíen, en papel, sus cuestionarios. Así, a pesar del apoyo del *Börsenverein*, la asociación alemana de editores y libreros, en cuyo boletín de noticias se anunció la encuesta, junto con el enlace para participar, de los miles de libreros alemanes recibimos tan solo 23 respuestas *online* después de la feria de Frankfurt 2013 y 5 (!) después de Frankfurt 2017, de modo que decidimos, para el año 2017, seleccionar 139 librerías representativas en toda Alemania. De estas 139 librerías preseleccionadas, tras insistir mucho, finalmente nos contestaron 35, de modo que contamos, con las 5 respuestas en línea, con un total de 40 cuestionarios rellenos para el año 2017. En cuanto a los libreros mexicanos, entrevistados también *online* después de la feria, el índice de respuestas asimismo es precario, dado que nos respondieron solamente 24 de las 220 librerías o libreros registrados en Guadalajara 2017 a los que nos habíamos dirigido.

Por eso, hay que tener bastante cuidado con los resultados que conciernen al grupo de los libreros. No obstante, hay una peculiaridad que nos permite formular algunas hipótesis. De las 40 librerías alemanas que nos contestaron casi

todas son librerías independientes, o sea no pertenecientes a una cadena. Ante el reto de sobrevivir como librería independiente, muchos libreros parecen hacer un esfuerzo para distinguirse de las grandes cadenas con sus sucursales tratando de diversificar la oferta de sus libros. Es por eso que también podemos suponer que existe en este tipo de librerías una gama más amplia de bibliodiversidad. Con este trasfondo no sorprende tanto que tengamos en estos librereros, por lo menos en Alemania, a los más importantes aliados y defensores del modelo de los países invitados de honor con sus literaturas respectivas que muchas veces se traducen por primera vez con motivo de la feria de Frankfurt.

Si nos fijamos, otra vez, solamente en las dos primeras partes (en el sentido horario) de los diagramas siguientes, nos damos cuenta que las proporciones de las respuestas positivas y negativas casi se invierten frente a las que hemos podido observar en el caso de los visitantes profesionales cuando les preguntamos por la importancia del formato. Entre los libreros alemanes, más de dos tercios de las personas (y ya no solamente alrededor de una tercera parte como fue el caso de los profesionales de las editoriales y agencias), o sea un 67%, consideran que el formato del invitado de honor tiene gran importancia para su trabajo (cf. Figura 32). En México, casi la misma cantidad de libreros, un 60%, afirmó lo mismo tras la feria de Guadalajara (cf. Figura 33).



Figuras 32 y 33: Importancia del formato invitado de honor para libreros: encuesta entre libreros alemanes (izquierda) y entre libreros mexicanos (derecha) en 2017.

No obstante, el impacto del formato varía según los países invitados. Pues frente al impresionante 67% de los libreros alemanes que afirmó la importancia del formato del invitado de honor en 2017, con la *Grande Nation* francesa y su prestigiosa lengua y literatura como invitada de honor, solamente un 26% de los libreros había declarado lo mismo en 2013, cuando Brasil era el país invitado de la feria de Frankfurt (cf. Figura 34). Así, parece que el eurocentrismo que ya detectamos en la actitud de los profesionales europeos —que casi siempre van a Frankfurt pero casi nunca a las ferias fuera de Europa— tiene su contraparte en la de los

libreros que prefieren vender lo que el público ya conoce, al menos de oídas. Como resultado, muchos libreros pasan por alto las literaturas no europeas y no les dan la misma importancia.

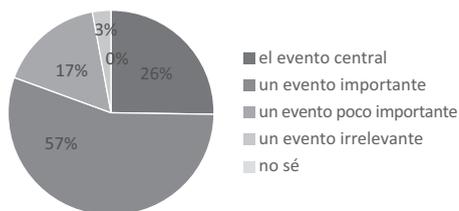


Figura 34: Importancia del formato invitado de honor para libreros: encuesta entre libreros alemanes en 2013.

Finalmente, nos topamos con otra peculiaridad en el grupo de los libreros. Pues a diferencia del público general y de los visitantes profesionales de las editoriales y agencias, su formato preferido en las ferias del libro sigue siendo el del país invitado (cf. Figura 35). Así, el grupo de los libreros es el que más se aferra a la tradición, dado que el formato del país invitado tiene una larga tradición en la feria de Frankfurt —remontándose hasta el año 1988 (Italia como el primer país invitado; cf. Rütten 1999) y con antecedentes en los años 70 (el subcontinente latinoamericano como primer enfoque temático en 1976; cf. Einert 2015 y Moreno Mínguez 2019)—, mientras que en México, la FIL estableció el formato del país invitado, asumiendo el modelo de Frankfurt, en 1993. Como consecuencia, los libreros de Alemania y México parecen haberse acostumbrado tanto a este formato que siguen aprovechándose de él a la hora de definir sus ofertas de libros.

5 A modo de conclusión

Aunque es indudable que el formato del invitado de honor puede contribuir a una oferta más diversa de libros —esto es, contribuir a aumentar la bibliodiversidad—, habría que comprobar aún si esta oferta más diversificada también encuentra sus consumidores reales. A primera vista, aquella pequeña cantidad estable de los entrevistados que siempre parece dispuesta a comprar un libro de algún autor proveniente del país invitado, parece un dato prometedor. Pero si lo contrastamos con la segunda observación de que la gran mayoría del pú-



Figura 35: Popularidad de los formatos temáticos para libreros (cantidad de menciones en primer lugar).

blico prefiere un formato distinto al que se ofrece en las ferias, hay que poner en tela de juicio el formato de los países o ciudades invitados de honor.

Si me permiten una observación final bastante personal, debo confesar que la práctica de los invitados de honor en las ferias del libro empezó a aburrirme después de algún tiempo en mis diez años de trabajo como editor. Aunque sea cierto que la moneda de la cultura, según Yúdice (2003; cit. en Aronczyk 2013: 31), es la diversidad, en el contexto de las ferias del libro con sus países invitados —prácticas que se inscriben en las estrategias del *nation branding*—, casi siempre se trata de esencializar esta diversidad (cf. Aronczyk 2013: 75). El resultado de este proceso esencializador coincide, cual un *Eurovision Song Contest* trasladado al mercado del libro con sus productos muchas veces casi idénticos (no importa de qué país provengan), con la vuelta de los sempiternos estereotipos nacionales que constituyen lo menos diverso dentro de una diversidad superficial devenida *mainstream*.

Como demuestran nuestros datos empíricos, parece que el aburrimiento lo comparto, al menos parcialmente, con muchas otras personas del campo literario. Al mismo tiempo —y he aquí el dorso de la moneda, un argumento que apoya mantener el formato a pesar de todo—, no podemos renunciar a instrumentos que nos ayudan a promocionar las literaturas latinoamericanas (y, también, otras literaturas no europeas) que aquí en Europa han perdido mucho impacto desde los tiempos del *boom*, cuyo efecto retrasado finalmente llegó, con la Feria del Libro de Frankfurt de 1976, también a Alemania. Pero la feria de 1976 aún tenía un formato bastante distinto al de hoy. Además de ser transnacional y multilingüe, con toda América Latina invitada, contó con un acompañamiento más sofisticado de

parte de los organizadores aquí en Alemania, mientras que hoy la organización de estos eventos obedece a la lógica del *outsourcing*: se la confía cultural y económicamente a ministerios extranjeros de cultura y a funcionarios culturales procedentes de los propios países invitados, por lo cual, a menudo, queda poco espacio para aquellos discursos literarios y culturales más opuestos al discurso oficial. Creo, por eso, que el futuro será el pasado: asumir, como en 1976, perspectivas transnacionales y comparativas, y desarrollar, en grupos de curadores también transnacionales, temas urgentes en varios países al mismo tiempo para así poder combinar las expectativas del público tradicional acostumbrado a los países o ciudades invitados con aquellas del público que prefiere enfoques más específicos y actuales.

Bibliografía

- Aronczyk, Melissa (2013): *Branding the Nation. The Global Business of National Identity*. Oxford/Nueva York/Auckland: Oxford University Press.
- Bosshard, Marco Thomas (2019): “Visitantes no profesionales y libreros en la Feria del Libro de Madrid y su aceptación del formato del país invitado de honor: encuestas entre el público y libreros”. En: Bosshard, Marco Thomas/García Naharro, Fernando (eds.): *Las ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica*. Vol. I: *Planteamientos generales y testimonios desde España, México y Alemania*. Fráncfort del Meno/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, pp. 173–190.
- Bosshard, Marco Thomas (ed.) (2015): *Buchmarkt, Buchindustrie und Buchmessen in Deutschland, Spanien und Lateinamerika*. Berlín/Münster: LIT.
- Bosshard, Marco Thomas/Brink, Margot/Hertwig, Luise (eds.) (2018): *Der Frankfurter Buchmesseschwerpunkt “Frankfurt en français” 2017: Inszenierung und Rezeption frankophoner Literaturen in Deutschland*. Dossier en: *Lendemains. Études comparées sur la France 170/171* (2018), pp. 7–144.
- Bosshard, Marco Thomas/García Naharro, Fernando (eds.) (2019): *Las ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica*. Vol. I: *Planteamientos generales y testimonios desde España, México y Alemania*. Fráncfort del Meno/Madrid: Vervuert/Iberoamericana.
- “Declaración de los editores independientes del mundo latino” (2005). En: <https://www.alliance-editeurs.org/IMG/pdf/decla_Guadalajara_esp-2.pdf> (última visita: 28/10/2019).
- Einert, Katharina (2015): “Chronik einer angekündigten Entdeckung: Die Frankfurter Buchmesse 1976 – ein Rückblick mit Archivalien aus dem Lateinamerikabestand des Siegfried-Unseld-Archivs”. En: Bosshard, Marco Thomas (ed.): *Buchmarkt, Buchindustrie und Buchmessen in Deutschland, Spanien und Lateinamerika*. Berlín/Münster: LIT, pp. 161–191.
- García Naharro, Fernando/Martínez Martín, Jesús Antonio (eds.) (2019): *Entre libros y ferias: espacios y (des)equilibrios en el campo editorial*. Dossier en: *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 41, pp. 13–180.

- Galliard, Étienne (2011): “Editorial”. En: *Bibliodiversity. Publishing & Globalisation*, 1, pp. 3–8.
- Hawthorne, Susan (2014): *Bibliodiversity. A Manifesto for Independent Publishing*. Melbourne: Spinifex Press.
- Hertwig, Luise (2019): “Bibliodiversity in the Context of the Presence of Guests of Honour at International Book Fairs. An Outline of the Analysis of *Frankfurt en français 2017*”. En: Bosshard, Marco Thomas/García Naharro, Fernando (eds.): *Las ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica*. Vol. I: *Planteamientos generales y testimonios desde España, México y Alemania*. Fráncfort del Meno/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, pp. 109–132.
- Moreno Mínguez, Carmen (2019): “La feria como espacio político: el caso de la Feria del Libro de Frankfurt de 1976 como plataforma de denuncia de las dictaduras del Cono Sur”. En: *Cuadernos de Historia Contemporánea* 41, pp. 69–87.
- Niemeier, Sabine (2001): *Funktionen der Frankfurter Buchmesse im Wandel – von den Anfängen bis heute*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Rütten, Marion (1999): “Die Länderschwerpunkte ab 1988. Fallbeispiele Italien und Frankreich”. En: Füssel, Stephan (ed.): *50 Jahre Frankfurter Buchmesse 1949–1999*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, pp. 139–149.
- Sorá, Gustavo (2002): “Frankfurt y otras aduanas culturales entre Argentina y Brasil. Una aproximación etnográfica al mundo editorial”. En: *Cuadernos de Antropología Social* 15, pp. 125–143.
- Weidhaas, Peter (2003): *Una historia de la Feria de Fráncfort*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Yúdice, George (2003): *The Expediency of Culture. Uses of Culture in the Global Era*. Durham: Duke University Press.

Gustavo Guerrero

Mediación editorial y dinámicas actuales de la circulación internacional

Hace poco más de un siglo, Vassily Kandinsky plasmó una de las visiones más etéreas y extremas de la experiencia estética en su conocido libro *De lo espiritual en el arte* (1912). Según el pintor ruso, toda obra verdadera surgía misteriosamente del interior del artista por una vía mística y, una vez ejecutada, se comunicaba con el espectador gracias a una suerte de silencioso diálogo en el que las almas conversaban entre ellas – una especie de comunión en la que platicaban en el lenguaje del espíritu. Prácticamente no había mediadores ni mediaciones en este intercambio que, así descrito, con su vocabulario religioso, no solo ponía en escena, sino que llevaba hasta sus últimas consecuencias varios principios de las doctrinas esotéricas y neoplatónicas recicladas en aquellos años por el simbolismo. Muchas de ellas sirvieron de fundamento a las teorías idealistas de un arte o una poesía puros para los cuales la realización material de la obra no era sino la expresión visible de un contenido inmaterial que constituía el objeto primordial de la experiencia estética. O para decirlo con las palabras del propio Kandinsky: “la obra es la forma material exterior que posibilita la comunicación del contenido inmaterial, el lenguaje de alma a alma que habla de la emoción” (Kandinsky 1996: 47). Mal puede sorprender de este modo que, desde sus comienzos, y como lo han señalado ya varios críticos, la pintura abstracta llevara infusa la aspiración secreta a ser un arte aéreo y sin soportes, lo suficientemente desprendido e intenso como para hacer olvidar que no existiría sin el papel, el bastidor y los pigmentos que convierten la pintura en un cuadro, en un objeto en un mundo de objetos.

A un siglo de distancia, la visión iluminada de Kandinsky nos permite medir retrospectivamente buena parte del trecho que hemos recorrido en nuestra manera de concebir la literatura y el arte, ese largo camino que nos trae hasta el momento contemporáneo y hasta el aquí y el ahora de nuestro congreso. Para ser breves, digamos que, gradualmente, nos hemos ido alejando del idealismo especulativo que signa buena parte de la estética moderna desde el romanticismo y hemos ido como aterrizando y como encarnando, es decir, hemos ido incorporando a nuestra lectura las condiciones materiales de fabricación, de circulación y de recepción de las obras, junto a los nuevos actores necesarios a la

Gustavo Guerrero, CY Cergy Paris Université

 Open Access. © 2021 Gustavo Guerrero, published by De Gruyter.  This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. <https://doi.org/10.1515/9783110713015-020>

interpretación de estos procesos en una perspectiva ampliada de las dinámicas del campo artístico y literario. Así, a la vieja triada autor-texto-lector, que dominó durante tantos años la definición y el objeto de estudio de la literatura, hemos ido agregando otra u otras figuras que hasta hace poco no formaban parte del esquema, pero cuyo papel se revela capital a la hora de analizar la fortuna de un escritor o una obra. Simultáneamente, hemos aprendido a mirar con otros ojos la distancia que lleva del manuscrito al libro y hemos comenzado a descifrar los distintos modos en que este último, a través de sus portadas, sus cuartas de forro y hasta sus tipografías, configura una propuesta de lectura que pretende fijar o identificar el horizonte de expectativas de los lectores. En fin, y como consecuencia de todo ello, hemos aprendido a desmitificar la poética romántica del genio solitario cuyo acto de creación soberano le impone de una vez y para siempre un sentido a sus obras, independientemente de la forma y manera en que luego se publiquen, se distribuyan y se lean.

En las últimas décadas del siglo XX y en las que van del XXI, el aporte disciplinario más importante a este cambio de paradigma procede sin lugar a duda de la sociología y de la historia del libro y la lectura. Recordemos que la serie de conferencias de Donald McKenzie recopiladas en el volumen *Bibliography and the Sociology of text* (1986) marcan un hito al poner de manifiesto la necesidad de recontextualizar la lectura de una obra dada en el entorno que constituyen sus condiciones de fabricación, de transmisión y de recepción, como parte de las prácticas editoriales a través de las cuales una comunidad produce y difunde su cultura. Rompiendo con el formalismo, McKenzie proponía una innovadora aproximación al texto que, lejos de considerarlo como un conjunto abstracto de signos, tuviese en cuenta su aspecto material y las características propias de una edición que definían su formato, el diseño de sus páginas, las tipografías, la disposición de los párrafos, las ilustraciones y hasta el encabezado de los índices. Borges afirmaba en una de sus muchas conversaciones que, para él, el verdadero *Quijote* sería siempre aquel tomo de la casa Garnier con letras de oro y láminas de acero que leyó de niño, hasta tal punto que todos los demás le parecían apócrifos. McKenzie le habría dado en buena parte razón, pues, para el bibliógrafo neozelandés, la continuidad era evidente entre forma material y producción de sentido. Aún más, y como lo muestran varios de los ejemplos que comenta en sus conferencias, la imposición y el control de la significación están históricamente vinculados a la materialización del texto en el libro, lo que hace que la hoja de estilo de un editor se traduzca a menudo en un estilo de lectura y prefigure así los efectos que la obra quiere producir en sus públicos.

En 1996, diez años después de la aparición de *Bibliography and the Sociology of text*, y ya en el campo disciplinario de la historia del libro y la lectura,

Roger Chartier resumía con su habitual lucidez el cambio de paradigma en curso:

Los autores no escriben *libros*; no; los autores escriben *textos* que se convierten en objetos grabados, impresos y ahora informatizados. Esta brecha entre texto y libro, que es precisamente el espacio en el que se construye el sentido, ha sido olvidada con demasiada frecuencia no solo por la historia literaria clásica, que considera a la obra como un texto abstracto cuyas formas tipográficas y materiales no importan, sino incluso por una estética de la recepción que postulaba, a pesar de su deseo de historiar la experiencia lectora, una relación pura e inmediata entre las señales emitidas por el texto y el horizonte de expectativas del público al que se destina (Chartier 1996: 137).

Gracias al impresionante desarrollo que la historia del libro y la lectura ha conocido en las últimas décadas, la mediación editorial se ha ido convirtiendo en un objeto de atención creciente entre los investigadores, los críticos y los universitarios que tratan de asociar el aporte de los procesos editoriales a la interpretación de las obras literarias. Así, en el ámbito hispánico, no solo contamos ya con un sinnúmero de artículos, libros colectivos y monografías sobre el tema —muchos de los cuales han sido escritos, dicho sea de paso, por varios de los invitados a este congreso—, sino que hemos visto emerger paralelamente ambiciosos proyectos en Humanidades Digitales que se proponen cartografiar el pasado y el presente del paisaje editorial en lengua española, amasando una suma de datos indispensables a la comprensión de nuestra historia literaria y cultural. Me refiero a proyectos como la plataforma EDI-RED, Editores y Editoriales Iberoamericanas siglos XIX-XXI, coordinada por la profesora Pura Fernández desde Madrid y alojada en la Biblioteca Virtual Cervantes, un proyecto cuyos objetivos científicos y patrimoniales pasan por la salvaguarda y el archivo de una memoria de la edición y la cultura del libro, así como también por un estudio de los intercambios literarios y editoriales entre España y América a lo largo de los tres últimos siglos. Quisiera mencionar igualmente el proyecto ECOEDIT de la Universidad de Granada, coordinado por la profesora Ana Gallego Cuiñas, que pone a disposición de los investigadores una plataforma en línea donde se censan las principales editoriales independientes en lengua castellana, con el fin de dar a conocer las características éticas, estéticas y económicas de estas empresas y visibilizar y evaluar sus prácticas editoriales.

Un mapa estrictamente contemporáneo del campo literario latinoamericano no debería prescindir del aporte substancial que están haciendo estos portales ni de la reflexión en curso sobre el papel de la mediación editorial como el conjunto de procedimientos de formateo, transformación y transmisión de un texto que deviene libro. Y es que dicho devenir no es insignificante por lo que toca a los estudios literarios, ya que, como bien ya señalaba McKenzie, nos conduce a una noción distinta de la obra, concebida ahora como el resultado de

una colaboración plural y polifónica en la que intervienen distintos agentes que participan en la calificación, el diseño y la producción del texto que se edita. De lo que se trata así es de no seguir considerado a la obra fuera de su realidad material y social, de no seguir considerándola en sí misma, sino dentro una situación que remite a sus condiciones de fabricación, difusión y recepción. O para decirlo en otra forma: un mapa contemporáneo de la literatura latinoamericana no debería seguir respondiendo a las solas coordenadas que nos fija la triada autor-texto-lector, sino que tendría que incorporar otras que se podrían formalizar y resumir en la ecuación autor-texto-editor-libro-lector.

Creo que, a grandes trazos, este es el esquema con el que trabajamos hoy muchos de los que nos ocupamos de la literatura latinoamericana y de sus circulaciones locales y globales. La mediación editorial ya forma parte efectivamente de nuestra manera de concebir y de interpretar el hecho literario no solo en una perspectiva histórica sino en nuestras distintas aproximaciones al momento presente.

Sin embargo, bien visto, y sometido a la prueba de la realidad de las prácticas actuales, nuestro pentágono es pobre y ya resulta insuficiente para dar cuenta de otras mediaciones acaso menos aparentes, pero no por ello menos determinantes. Quisiera dedicar así los minutos que me restan a borrar y a complicar el esquema, agregando al menos dos figuras suplementarias que serán tema de varias intervenciones en este congreso y sin las cuales nuestra comprensión de la mediación editorial, de los modos de funcionamiento de los circuitos internacionales y de los mecanismos de producción de valor no estarían completos. Por un lado, voy a dedicar algunos párrafos a los agentes literarios y al papel que hoy cumplen sus agencias; por otro, quisiera referirme brevemente a los *scouts* y a sus intervenciones en los procesos de evaluación.

Como suele ocurrir con muchos nuevos paradigmas a los que se les suelen reconocer méritos y poderes excesivos, la importancia que ha ido adquiriendo recientemente la mediación editorial en los estudios literarios puede conducir al error de atribuirle al solo editor y a sus colaboradores unas facultades y unos niveles de autonomía discrecionales de los que acaso dispusieron en otras épocas, pero que habría que revisar a la luz de prácticas más contemporáneas y, en particular, de la influencia creciente de las agencias literarias. En efecto, situados estratégicamente en un punto intermedio entre el autor y el editor, entre el texto y el libro, los agentes pueden intervenir hoy con cierta frecuencia en varias de las decisiones editoriales cuya negociación se pacta previamente en los contratos y que no conciernen solamente aspectos económicos, como el monto del anticipo o el cálculo de los *royalties*, sino que se extienden a elementos tan esenciales como la elección de una colección, la ilustración de una portada o el programa de prensa y comunicación. Es un lugar común decir que ningún sector

dentro de mundo del libro ha crecido tanto como el de las agencias en los últimos treinta años; acaso lo sea menos decir que ese crecimiento se traduce también en un aumento de su injerencia en tareas que antes se reservaban exclusivamente a los editores.

En realidad, no habría que asombrarse de ello, pues, como representantes del escritor, los agentes son, en principio, los portavoces de la lectura que este hace de su manuscrito y que puede coincidir o no con la del editor, dando lugar a discusiones e incluso a conflictos entre la soberanía que reclama un escritor como creador del texto y la que exige el editor como creador del libro. Uno de los roles principales de las agencias consiste en anticipar y administrar estos desencuentros, lo que abre las puertas a su participación en los procesos de edición a unos niveles a menudo muy significativos y las convierte en coprotagonistas de la fábrica del sentido de la obra en el espacio que va entre texto y libro. Cualquier investigación en el ámbito de la mediación editorial no puede ignorar hoy tal fenómeno a la hora de identificar a los actores responsables de la propuesta de lectura que corre infusa en las distintas características de los ejemplares que finalmente salen de la imprenta. Si, en un comienzo, este tipo de intervenciones eran características de las agencias anglosajonas y se reservaban esencialmente a autores ampliamente reconocidos, en la actualidad se han convertido en algo bastante más corriente entre agencias de las más distintas latitudes y por supuesto, en España y Latinoamérica.

Los agentes intervienen también en otros estadios menos evidentes o explícitos, pero no menos determinantes en la producción del sentido de una obra. Por un lado, son a menudo los primeros lectores de los manuscritos y, como tales, participan en la génesis misma del texto a través de su intercambio de pareceres con los autores; por otro lado, son igualmente muy a menudo los primeros que elaboran un discurso crítico sobre el texto que no solo le atribuye un género y una serie de características generales de orden estilístico, temático y estructural, sino que además lo sitúa dentro del campo literario local y global en relación con la obra del propio autor y/o con la obra de otros autores, confiéndole así un valor e identificando al mismo tiempo a los posibles editores y lectores del libro por venir. Un buen agente sabe a quién o a quiénes puede interesarles un manuscrito y, en principio, cuál es el tipo de argumentación con que puede presentarlo a sus eventuales editores. De ahí que el funcionamiento de las agencias, aún más que el de las propias casas editoriales, dependa de su capacidad para generar y administrar redes de información que les permitan intervenir eficazmente en el campo de la edición internacional y colocar a sus autores en las diversas áreas culturales y lingüísticas. No fue otra la estrategia de Carmen Balcells en los años del boom ni es distinta la que siguen actualmente muchas agencias. En este sentido, para entender las dinámicas globales

de la circulación de los autores latinoamericanos, no basta ya con dibujar las redes editoriales, sino que sería necesario asociarlas hoy con las redes que conforman las agencias, lo que nos daría un interesantísimo mapa de las afinidades electivas entre agentes y editores, y una proyección visual del movimiento de los manuscritos y la publicación de las obras con sus respectivas trayectorias y cronologías. Es más, sería incluso posible imaginar una base de datos que nutra el mapa y cruce los catálogos de las agencias y de los editores, de tal modo que haga explícito los puntos de intersección entre unas y otros, y permita recomponer las listas de autores y obras comunes, los corpus latinoamericanos internacionales que generan juntos. Pero aun así nuestra cartografía estaría incompleta, pues muy a menudo entre la proposición de un manuscrito que hace el agente y la lectura del mismo que hace el editor, en ese momento clave de la evaluación, interviene un *scout*, ese tercer ladrón en las dinámicas de la circulación global que ocupa una posición intermedia entre el agente y el editor.

En su libro *How Books Travel* (2015), Thomas Franssen recuerda que la figura del *scout* es aún tan secreta y tan poco conocida que no son muchos los que saben a ciencia cierta quiénes son ni cuál es el papel que cumplen en los procesos editoriales. De ahí la necesidad de describirlos explícitamente, como él mismo lo hace:

Los scouts literarios son intermediarios que actúan como guardianes (gatekeepers) al filtrar información y como agentes culturales a través de las correspondencias que crean entre manuscritos y actores. Son coproductores en el proceso de valoración de nuevos manuscritos en los mercados de libros estadounidenses y mundiales, intercambian información entre actores como editores extranjeros y estadounidenses, y crean nuevas relaciones entre ellos. Su papel como coproductores es especialmente importante porque los manuscritos aún no son libros (Franssen 2015: 64).

A diferencia del agente, el *scout* no representa a un autor y, a diferencia del editor, nunca publica libros. En un siglo en que el volumen de publicaciones ha hecho imposible leerlo todo, su trabajo es identificar los principales manuscritos que circulan entre las distintas lenguas y los distintos ámbitos editoriales, y elaborar una lectura detallada de los mismos que le permita al editor hacerse una idea clara del tipo de texto de que se trata y de la posibilidad o la necesidad de publicarlo. En este sentido, los *scouts* son básicamente lectores, a menudo grandes lectores políglotas, que trabajan principalmente para las casas editoriales y cuyas evaluaciones intervienen en el proceso de toma de decisión. De hecho, sus informes adquieren frecuentemente un peso decisivo en el diálogo o en la confrontación entre el agente y el editor por lo que toca a la descripción, a la caracterización y a las formas de argumentación sobre el valor de un manuscrito. Como bien lo señala Franssen, este debate crítico previo es

uno de los momentos capitales en el proceso de mediación editorial, ya que saca a la luz el arbitraje entre distintos modos de evaluar, que van desde el recuento de una experiencia estética marcada por una identificación emocional o afectiva con el manuscrito, hasta criterios de orden institucional o político, como el perfil editorial de la colección que acogería el texto o las posiciones del autor sobre el feminismo, la guerra o el aborto. Evidentemente, los informes de los *scouts* incluyen también elementos para la tasación del manuscrito y para una anticipación de las expectativas comerciales, pero estos aspectos económicos no están desligados de la discusión literaria que los acompaña y participan en el establecimiento de una cierta manera de leer el texto que ha de devenir libro, hasta tal punto que no es raro encontrar luego sus ecos en las cuartas de forro, en las presentaciones de los catálogos o aun en los comunicados de prensa. Actores de la sombra, los *scouts* operan igualmente en redes que tejen con los editores y agentes, a fin de disponer lo antes posible de la información sobre los manuscritos en preparación o en circulación y adelantarse a otros lectores en la elaboración de una descripción y un juicio sobre ellos. Si hace unos treinta años su influencia era muy limitada, hoy desempeñan un rol tan secreto como decisivo en la circulación de los textos que aspiran a convertirse en libros.

Unas rápidas palabras a manera de conclusión para hacer hincapié en la necesidad de avanzar hacia una visión más compleja y realista no solo de los procesos de mediación editorial sino de las dinámicas globales que son el objeto de este congreso. Creo que una cartografía contemporánea de la circulación de la literatura latinoamericana no debería dejar de tener en cuenta la emergencia y la consolidación de nuevos actores que, en estos principios del siglo XXI, se han convertido en protagonistas de los movimientos de nuestros escritores y nuestras obras a través de las distintas zonas del planeta. Asimismo, me parece indispensable, en buen método, distinguir entre dos circuitos interconectados pero diferentes: el circuito de los textos y el circuito de los libros. Porque ni los actores ni los modos de leer ni las formas de evaluar son idénticas en ambos, aunque, insisto en ello, están estrechamente relacionados. Lo que sí es común a los dos y a nuestra época es una idea cada vez más frecuente de la obra literaria como fruto de una colaboración o incluso de una co-producción en la que participan, junto al autor, toda una serie de mediadores cuyas intervenciones ya no pueden seguirse ignorando. De ahí la importancia de hacer alternar en este encuentro a profesionales e investigadores y de darle un espacio a la vieja conversación interrumpida hace ya muchos años entre nosotros. Si la genética textual nos ha mostrado la importancia de la historia del proceso de escritura en la producción de sentido de un manuscrito, la genética editorial debería poder mostrarnos la prolongación, la modulación y densificación de ese sentido en el tránsito entre manuscrito y libro, y en los modos de circulación de

unos y otros. Creo que, para entrar con pie firme en este nuevo capítulo de los estudios literarios, el acercamiento entre el mundo universitario y el mundo de la edición es indispensable. También creo que es necesario para que no olvidemos que, desde sus orígenes, la edición moderna siempre quiso ser algo más que un negocio y las humanidades, algo más o algo menos que un lenguaje inmaterial.

Bibliografía

- ECO EDIT: *Editoriales Independientes para el ecosistema literario*, <<http://ecoedit.org/>> (última visita: 15/03/2020).
- EDI-RED: *Editores y editoriales iberoamericanas (siglos XIX-XX-XXI)*, <http://www.cervantesvirtual.com/portales/editores_editoriales_iberamericanos/> (última visita: 15/03/2020).
- Chartier, Roger (1996): *Culture écrite et société, l'ordre des livres (XIV-XVIII siècles)*. París: Albin Michel.
- Franssen, Thomas (2015): *How Books Travel. Translation flows and Practices of Dutch acquiring Editors and New York Literary Scouts 1980–2009*. Leiden: Tesis de doctorado.
- Kandinsky, Vasili (1996) [1922]: *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós.
- McKenzie, Donald Francis (1986): *Bibliography and the Sociology of text. The Panizzi Lectures*. Londres: British Library.

(World) Literature in the Digital Age

Carolina Gainza C.

Nuevos escenarios literarios

Hacia una cartografía de la literatura digital latinoamericana

Las tecnologías digitales han afectado múltiples aspectos de nuestras vidas: la comunicación, las relaciones interpersonales, las formas de acción colectiva, la política, la construcción de sentido, la identidad. Es decir, la experiencia que tenemos del mundo. En este contexto, por supuesto, la literatura no es ajena a esos cambios. ¿Qué formas literarias han surgido a partir de los usos de las tecnologías digitales? ¿Cómo han afectado los usos de estas tecnologías la manera en que se produce, circula y recepciona la literatura? Estas preguntas nos invitan a mirar el contexto literario en su conjunto —la creación, la edición, los lectores— para entender cómo se reconfigura el campo en las condiciones culturales contemporáneas, pero también, qué nuevas formas surgen, sus características y los desafíos que plantean al campo literario. Esto último es lo que abordará este artículo, desde la óptica de la literatura digital.

La materialidad de las tecnologías digitales, así como el modelo en el cual se encuentra inserto su desarrollo, afectan a la literatura. La innovación, quizás uno de los términos más utilizados en la actualidad para explicar la fuerza creadora/destructora del capitalismo, es una “destrucción creativa”, concepto acuñado por Schumpeter (2015), donde todo se transforma y es desechado constantemente. La obsolescencia, producto de este movimiento innovador, afecta el desarrollo tecnológico en cuanto existe una cadena en que los objetos tecnológicos deben ser cambiados continuamente, lo que obliga a las personas a actualizar el software con la misma frecuencia. Nuevos modelos y versiones de todo tipo se suceden en el mundo tecnológico. En este cambio, lo que no es capaz de “actualizarse” se pierde en el mar de información. La aplicación ya no es posible de ejecutar, desaparece, se pierde, y con esto, se esfuma una memoria.

Notes: Este artículo es parte de las reflexiones y análisis realizados en el marco del proyecto Fondecyt N°1880771, “Cartografía de la literatura digital latinoamericana” (2018–2021), del cual soy investigadora responsable.

Carolina Gainza C., Universidad Diego Portales

 Open Access. © 2021 Carolina Gainza C, published by De Gruyter.  This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. <https://doi.org/10.1515/9783110713015-021>

Si innovación y obsolescencia son dos caras de la misma moneda, entonces, ¿Cómo afecta este movimiento de cambio constante a las obras que son generadas con estas tecnologías? El proyecto “Cartografía de la literatura digital latinoamericana”¹, del cual presentaré algunos resultados en este artículo, surge de la preocupación respecto a qué pasará con las obras digitales en el futuro. Al pensar este proyecto, imaginaba que en el año 2050 nos preguntaríamos por las obras digitales creadas a principios del siglo XXI, a las cuales ya no podíamos acceder. Esa pregunta por el futuro está ya instalada en nuestro presente. En efecto, hay obras de los años ochenta que ya no es posible ver. Y sin ir más lejos, se ha anunciado que el software flash dejará de funcionar en los navegadores de internet en el año 2020. Esto implica que gran parte de las obras que utilizaron ese software por sus posibilidades interactivas, especialmente entre los años 2000 y 2010, se volverán inaccesibles. Ese software se utilizó bastante para generar obras interactivas en esos años, dando incluso el nombre al género de “narrativas flash”. En este sentido, se vuelve urgente hoy la pregunta por la preservación y el archivo de estas obras, así como también qué significa preservar y archivar en la era digital.

Para comenzar este recorrido, entonces, me referiré en primer lugar a la literatura digital, su definición y características, para luego dar cuenta de algunos resultados de la investigación mencionada, la cual, esperamos, entregue algunas luces respecto a los cambios en el mundo literario en las primeras décadas del siglo XXI.

¿Qué es la literatura digital? Definiciones y contextos

La literatura digital surge como tal a partir de los usos de las nuevas tecnologías en la creación literaria. Si bien las tecnologías digitales han modificado varios aspectos del campo literario, la literatura digital es aquella en la que podemos observar un cambio estructural, no solo en las formas de escritura, sino que también en las maneras en que circula y se lee. Existe bastante discusión respecto a la definición de literatura digital. Por tratarse de un campo nuevo de creación, su definición ha ido cambiando según las transformaciones

¹ El equipo del proyecto está formado por Carolina Gainza como directora y Carolina Zúñiga como co-directora. Además, colaboramos con Rejane Rocha, investigadora de la Universidad Federal de Sao Carlos (Brasil), quien, junto a su equipo, está a cargo de la recopilación de literatura digital generada en Brasil.

de la misma creatividad digital, asociada a los usos y experimentaciones con las nuevas tecnologías, así como también a los cambios constantes que provoca la innovación en el contexto capitalista.

A principios de la década de 1990, su definición estaba principalmente vinculada al hipertexto, la literatura digital que empezaba a aparecer en aquella época, principalmente en Estados Unidos y Europa, utilizaba el hipertexto para generar escrituras expandidas, con ramificaciones de lectura que podían derivar en distintos desenlaces. George Landow, referente de la teorización de la literatura hipertextual, publica a principios de los noventa su libro *Hypertext. Critical Theory and New Media in an Era of Globalization* (1992). Si bien en este texto no define directamente la literatura electrónica o digital —abordaré la diferencia entre estos dos términos más adelante— asimila la literatura en medios digitales con el formato hipertextual. El autor, aludiendo a G. Lukacs, señala que cada era tiene su propia forma narrativa dominante: “Thus the classical ages had epic, the medieval (or Christian) ages the chivalric romance, and the modern ages the novel” (Landow 2006 [1992]: 264). Si nos remitimos a la relación de lo anterior con las tecnologías, “We see that oral civilizations produce epic, scribal culture the romance, and print culture the novel” (Landow 2006 [1992]: 264). A partir de esto, Landow argumenta a favor de la hipótesis de que el hipertexto sería la forma de la era digital, asociado tanto a una poética como a una tecnología.

Scott Rettberg (2014) señala que, a mediados de los noventa en Estados Unidos, el término literatura electrónica era uno más de los que circulaban en aquella época para referirse a las escrituras nacidas para el medio digital. Términos como *ficción hipertextual*, *ficción interactiva*, *e-poetry*, *poesía digital*, *literatura digital* o *cibertexto* eran utilizados por la comunidad de académicos que en ese momento discutían las características de las escrituras literarias que estaban apareciendo en la experimentación con las nuevas tecnologías. Hacia fines de los noventa comienza a aparecer con más fuerza en Estados Unidos el término *literatura electrónica*, entendido en los círculos académicos como un tipo especial de literatura en la cual la computadora es parte esencial para su existencia. Ya no refiere, entonces, a los e-books ni a la digitalización de textos, sino que se trata de una estética y forma literaria que solo puede existir en ese formato: literatura nacida en y para el medio digital. No se trata solo de un cambio de soporte, sino que de un cambio inédito comparable a la invención de la escritura. Como señala Chartier: “La revolución digital modifica todo de una vez: los soportes de la escritura, la técnica de su reproducción y diseminación, y las maneras de leer. Tal sincronía resulta inédita en la historia de la humanidad” (Chartier 2013: 34).

No es hasta la formación de la Electronic Literature Organization en 1999 que el término *Electronic Literature* comienza a convertirse en el concepto dominante para referirse a la literatura creada exclusivamente en medios digitales. En el año 2004 ya existía un consenso dentro de esa organización respecto a la definición de este tipo de literatura, “The ELO agreed to define electronic literature as ‘works with important literary aspects that take advantage of the capabilities and contexts provided by the stand-alone or networked computers’” (Rettberg 2014: 171).

Si bien este constituye el término dominante, junto a su definición, y que podemos encontrar replicado en casi todos los autores que hacen referencia a la literatura electrónica durante la primera y segunda década del siglo XXI —principalmente por el rol que ha jugado Katherine Hayles en la teorización del fenómeno y quién difundió mayormente esta definición en el campo académico— considero que dentro del campo latinoamericano predominó la denominación “digital” en la mayoría de las discusiones respecto a estas formas de escritura. En efecto, ya en textos del año 2004, el teórico y escritor de literatura digital colombiano, Jaime Alejandro Rodríguez, hablaba de *narrativa digital* y *relato digital* para referirse a narrativas y estéticas interactivas e hipertextuales que tanto él mismo como otros autores latinoamericanos estaban desarrollando. Posteriormente Claudia Kozak abordará en diversos escritos la diferencia entre literatura electrónica y literatura digital. En efecto, la autora señala que, “la inestabilidad de las nuevas formas de producción y consumo literarios se reprodujo en la inestabilidad de los nombres. Se habla hasta hoy de ciberliteratura, literatura digital o de manera más amplia de literatura electrónica casi como sinónimos, aunque no lo sean en sentido estricto” (Kozak 2012: 31). Sin embargo, en un acomodo similar al que observamos en la academia estadounidense a mediados de los noventa, lentamente se ha ido asentando el concepto de *literatura digital* en la región. Claudia Kozak señala al respecto:

La literatura digital es entendida aquí como un conjunto de prácticas artísticas y obras por lo general multimediales, pero que evidencian una función poética relevante en diálogo reconocible con la literatura (analógica) en su sentido convencional —su historia, sus géneros, por ejemplo— y en cuyos procesos de producción, circulación y recepción intervienen no solo dispositivos digitales sino, con variantes de grado, la programación en código informático. En mi trabajo crítico he optado por utilizar el término literatura digital, para referirme específicamente a aquellas literaturas que utilizan los lenguajes y medios digitales con el objetivo de experimentar literariamente (Kozak 2018: 4).

En mi propia producción teórica he preferido también utilizar el término literatura digital para referirme a las experimentaciones literarias que observamos en la era digital. Considero que posee mayor precisión para apuntar a aquellas escrituras que no solo utilizan un aparato electrónico como medio, sino que,

y más importante en su definición, se basan en diversas formas de manipulación de códigos informáticos, ya sea de forma directa o indirecta. En este sentido, la denominación “digital” permite delimitar una literatura propia de esta época, que refiere a prácticas relacionadas con la experimentación con el lenguaje de códigos o con medios digitales, como las redes sociales. Por otra parte, y este quizás es un elemento que ha marcado las literaturas digitales en la región, su desarrollo ha estado asociado a prácticas vinculadas a la cultura libre, es decir, aprovechar la libertad que permite internet y las nuevas tecnologías no solo para circular libremente las obras, sino que también para potenciar prácticas vinculadas a la copia, la piratería y el hacking como herramientas artísticas. Kozak ha denominado estas prácticas creativas como *tecnopoéticas*, “En tanto las poéticas tecnológicas asumen el fenómeno técnico que les es contemporáneo son también políticas” (Kozak 2012: 183). En mi caso las he definido como estéticas digitales que se vinculan al hackeo de la cultura o “hacking cultural” (Gainza 2018: 25).

En este sentido, mi definición de literatura digital dialoga con la discusión crítica que se ha desarrollado en la región en los últimos años respecto a este fenómeno. En algunos de mis escritos (Gainza 2016; 2018) la defino como literatura concebida en un formato digital destinada, generalmente, a ser leída en la pantalla de un dispositivo electrónico, tales como la pantalla de una computadora, un libro electrónico, una tablet o un celular. Sin embargo, digo “generalmente”, porque en las últimas experimentaciones con el lenguaje de código observamos la aparición de obras generadas por algoritmos cuyo destino es el libro impreso. Sin embargo, siguen siendo digitales en su concepción. Cuando señalaba anteriormente que la literatura digital está marcada por un trabajo con el lenguaje de código, ya sea de forma directa o indirecta, me refería a que podemos identificar dos grandes ramificaciones de la literatura digital: aquella que experimenta directamente con el código, donde podemos observar hipertextos, poesía de código, bots literarios o literaturas generadas por algoritmos, y aquella que experimenta con medios digitales, donde encontramos la literatura en twitter, Instagram, Facebook, la meme-literatura, poesía de emojis, entre otras manifestaciones. En ambas el elemento subyacente es el código, con diferentes niveles de consciencia respecto a este como lenguaje.

En este sentido, lo que se encuentra en el centro de mi definición actual, es el trabajo estético con un lenguaje, el lenguaje algorítmico, el que subyace a todo objeto tecnológico digital. Cuando digo “definición actual” me refiero a que la definición a la cual he llegado hasta ahora es fruto de los cambios que ha experimentado la misma literatura digital, donde la definición que utilizaba en mis primeros análisis, correspondiente principalmente con la de Katherine Hayles, no consideraba los trabajos con el lenguaje algorítmico ni con las redes

sociales. En efecto, investigadores latinoamericanos (Kozak 2018; Flores 2019) coinciden en identificar tres momentos en la literatura digital. El primero tiene que ver con aquellas obras producidas antes de la aparición de internet, las cuales utilizaban las computadoras y software disponibles en ese momento. En este periodo, en América Latina, las experimentaciones con tecnologías digitales provienen principalmente de la poesía (Kozak 2018). Un segundo periodo corresponde a la década del noventa y hasta aproximadamente el 2005, donde predominan los hipertextos y posteriormente los hipermedias. En América Latina los primeros textos hipertextuales aparecen a fines de los noventa, mientras que en Estados Unidos se sitúan a principios de esa década. A partir de mediados de los noventa, Kozak (2018) señala que en América Latina predominan los cruces entre literatura y videojuegos, a lo que se puede agregar que se observa una mayor experimentación con el lenguaje de códigos que permite la aparición de obras de mayor complejidad, como la poesía interactiva, de código y en los últimos años, la literatura generada por algoritmos. Leonardo Flores (2019) agrega un tercer momento en la literatura digital, en el cual la masificación de las tecnologías y las redes sociales permiten la aparición de formatos que utilizan las plataformas de internet y que favorecen la masificación de experimentaciones a través de prácticas creativas como la repetición y la apropiación, el *sampling* y relatos colaborativos. Es el caso de los memes, la literatura en twitter, los microrrelatos en whatsapp, la gif-poesía, poesía en historias de Instagram, relatos con emojis, entre otras manifestaciones que ponen en cuestión los géneros literarios y la misma definición de literatura.

De esta manera, la literatura no es ajena al contexto en el cual se desarrolla. Funciona como un espejo y, al mismo tiempo, devuelve una imagen a partir de la cual es posible reflexionar sobre la realidad circundante e imaginar otros mundos posibles. En este sentido, la literatura no constituye un mero reflejo de la sociedad, sino que al mismo tiempo nos hace experimentar el mundo de diversas maneras. A través del lenguaje somos capaces de experimentar estéticamente el mundo, y en las literaturas digitales se ponen en juego diversos procedimientos estéticos —de manipulación, interacción, creación, colaboración, entre otras— que nos hacen conscientes del mundo en que vivimos. Estas literaturas nos permiten experimentar el lenguaje de códigos, no solo los efectos que tienen en nosotros, sino que también cómo nosotros afectamos y manipulamos ese lenguaje. Y esto ocurre a través de las diversas formas de interacción que podemos apreciar cuando nos acercamos y operamos este tipo de objetos. En este sentido, nuestra subjetividad se ve afectada cuando entramos en contacto con estas tecnologías. Poner punto seguido, y comenzar en “En la literatura” en la literatura, el trabajo con el lenguaje de código genera una estética digital, donde no solo somos activos en el proceso de realizar interpretaciones sobre estas obras, sino que,

además, ese proceso de interpretación del objeto, y del mundo, está mediado por un lenguaje que apenas alcanzamos a comprender: el código.

Sin embargo, al mismo tiempo, estas literaturas no son ajenas al movimiento de la innovación tecnológica característica del capitalismo. Las creaciones literarias digitales que hemos visto pasar en los últimos veinte años están fuertemente relacionadas con el software y hardware utilizados para su funcionamiento, y estos están en permanente actualización, en un movimiento que se conoce como obsolescencia tecnológica. La innovación capitalista está fuertemente marcada por la *destrucción creativa* Schumpeteriana, donde todo lo que se crea está condenado a una pronta obsolescencia. Los dispositivos y el software se vuelven desechables, y por tanto, esto también afecta a la literatura y su permanencia. Todo lo que existe en digital parece estar destinado a desaparecer frente a la nueva tecnología de última generación. ¿Cómo resguardar la literatura digital de esta constante amenaza de desaparición? ¿Cómo preservarla de la lógica de la innovación y la obsolescencia tecnológica? O, quizás ¿tendremos que aceptar que esta condición efímera es parte de su estética también?

Mapeando la literatura digital latinoamericana

En las preguntas con las que termino el apartado anterior se juegan dos cosas. Una es la obsesión de archivista por conservar las obras. La otra es considerar el elemento propio de las tecnologías digitales como parte de una estética de la obsolescencia y la desaparición, propias de lo que denomino estética digital. En efecto, cuando planteamos a algunos autores la posibilidad de preservar sus obras, algunos han señalado que parte de su propuesta estética es la desaparición, en cuanto existen en un formato tecnológico cuya característica principal es el cambio constante. Si los libros surgieron para preservar y fijar las historias a través de la escritura, pues los formatos digitales parecen operar en una forma totalmente diferente. El lenguaje de códigos puede ser manipulado, extendido, y así las historias y las poéticas están en una actualización permanente. El original se diluye en las copias, hasta que ya simplemente desaparecen el hardware y software que los soportan.

Una de las preocupaciones urgentes de este momento, entre quienes trabajamos en el campo de la literatura digital, es la desaparición del software flash. Prácticamente no funciona en ningún navegador y se ha anunciado que desaparecerá a fines del 2020 (ver figura 1). Gran parte de las obras creadas entre el año 2000 y 2010 se hicieron utilizando ese software, porque permitía realizar

obras interactivas, que eran las que predominaban en aquel entonces. Frente a este dilema, podemos optar por respetar la propuesta estética de la obra y su tendencia a la desaparición. Sin embargo, cuando trabajamos en el nivel de la memoria colectiva, no puedo dejar de pensar en el ejemplo con el que parto este artículo, es decir, qué sucederá en el año 2050 si en este momento no hacemos nada por recuperar aquellas obras que han desaparecido o que se encuentran en peligro de desaparecer en un contexto en que la tecnología depende de las fuerzas innovadoras del modo de producción imperante. Siguiendo a Elika Ortega, “Archives of born-digital materials desperately try to slow down the passage of time and delay the rapid cycles of innovation and obsolescence that constantly threaten their integrity” (2018: 234). En este sentido, se trata de una cuestión política, de preservar aquello que, dado el modo de producción basado en las fuerzas de la “destrucción creativa”, está destinado a desaparecer en corto tiempo.

Si bien uno de los objetivos principales de la cartografía que estamos construyendo es pensar las formas de archivar y preservar estas obras en la era digital, otro objetivo no menor es el de visibilizar la producción literaria digital latinoamericana. El proyecto parte por la inquietud por la preservación y, en este sentido también por la memoria, es decir, la pregunta por cómo preservar la literatura que surge en este medio y que está constantemente en peligro de caer en el olvido producto de las condiciones de producción y de existencia que se generan en relación con las características materiales de las tecnologías. Luego de la pregunta por la preservación de estas obras, pasamos a esta otra preocupación, es decir, la construcción de un archivo que nos permita dar visibilidad a la producción literaria digital latinoamericana, la que es puesta en jaque no solo por estas condiciones materiales de existencia de las tecnologías, sino también por el lugar que ocupa Latinoamérica en la producción literaria mundial. En efecto, si miramos los pocos archivos que existen actualmente, disponibles en la web, como la Electronic Literature Collection, curatoría de obras literarias digitales realizada por la Electronic Literature Organization, o la Electronic Literature Knowledge Base (ELMCIP), encontramos muy pocas obras provenientes del mundo luso-hispano o de otras regiones, como África, Asia y otras. De esta forma, se podría afirmar que el canon literario digital mundial reproduce las desigualdades existentes respecto a la visibilidad que tienen autores y obras generadas en otras lenguas que no sean la inglesa, además de excluir aquellas provenientes de otras regiones que no sean de Europa occidental y Estados Unidos.

Respecto a lo señalado, encontramos que Derrida afirma que “al ser siempre finito y, por consiguiente, selectivo, interpretativo, filtrador, censor y represivo, el archivo representa siempre un lugar y una instancia de poder” (Derrida 2003: 61). Siguiendo a Naas, “el hecho de que uno no puede salvar o seleccio-



Figure 1: Una de las secciones de la obra literaria *Wordtoys*, de Belén Gache.

nar todo, se convierte, en el archivo, en una condición política” (Naas 2015: 135), donde las decisiones respecto a qué se guarda, qué se visibiliza y qué se preserva están marcadas por relaciones de poder. En este sentido en que Foucault plantea que el archivo no es solo un conjunto de documentos, sino que está marcado y formado por las condiciones de existencia de las *formas de enunciación* de una época dada, donde se definen las formas de inscripción y registro. Para el autor, existe un *apriori histórico*, entendido como la condición

de realidad de los enunciados y que “se define como el conjunto de reglas que caracterizan una práctica discursiva” (Foucault 2007 [1970]: 217). Así,

En lugar de ver alinearse, sobre el gran libro mítico de la historia, palabras que traducen en caracteres visibles pensamientos constituidos antes y en otra parte, se tiene, en el espesor de las prácticas discursivas, sistemas que instauran los enunciados como acontecimientos (con sus condiciones y dominios de aparición) y cosas (comportando su posibilidad y campo de utilización). Son todos esos sistemas de enunciados (acontecimientos por una parte, y cosas por otra) los que propongo llamar *archivo* (Foucault 2007 [1970]: 218s.).

En este sentido, como señala Tello, el archivo constituye una máquina social, donde se juega un doble principio “no hay archivo sin el despliegue de una violencia archivadora” (Tello 2018: 61), donde se seleccionan algunos elementos y, en ese proceso, se borran otras huellas. En el trabajo cartográfico y de archivo que estamos realizando en este proyecto estamos conscientes de ese doble principio, y por eso consideramos necesario explicitar la definición de literatura digital con la cual trabajamos y los criterios de selección que se desprenden de esa definición.

Entendemos como literatura digital latinoamericana aquella producida en castellano y portugués, la cual ha sido creada para ser leída en la pantalla de un dispositivo electrónico o es producto de diversas formas de experimentación con el lenguaje de códigos. Este último punto es relevante, ya que excluye aquellas literaturas que experimentan con el medio. En nuestras reflexiones dentro del proyecto realizamos esa distinción con el objetivo de dar cuenta de dos formas de experimentación en la literatura digital: aquellas que requieren de programación y que implica una experimentación directa con el lenguaje de códigos —y una consciencia mayor de este quizá—, como los hipertextos, hipermedias, literatura gif, poesía interactiva, literatura generada por algoritmos, entre otras; y aquella que experimenta con el medio, como la que encontramos principalmente en redes sociales, tales como la twitteratura, la literatura por facebook, memes poéticos, y algunos casos de literatura transmedia y multimedia. La exclusión de estas últimas no tiene que ver con ningún criterio más que el de la cantidad: en esta etapa del proyecto no podemos abarcar toda la literatura digital en su definición más amplia. El trabajo con la literatura que experimenta con el medio constituye, esperamos, una etapa futura de la investigación y el trabajo de preservación y archivo comenzado en esta.

Dado que nos proponemos realizar una cartografía crítica de literatura digital latinoamericana en castellano y portugués, es relevante preguntarse qué constituye una cartografía crítica. Dado que las obras que queremos abordar se encuentran dispersas en internet y muchas de ellas no son de fácil acceso, nuestro objetivo es reunir obras y construir un panorama de este campo crea-

tivo, tomando en cuenta las restricciones y conflictos expresados con anterioridad. Entonces, una cartografía crítica es un esfuerzo por visibilizar nuevos territorios literarios, dando cuenta de sus características y prácticas, con el objetivo de poder ubicarnos en un terreno poco conocido de la literatura contemporánea (Areco 2015). Como señala Areco, “la crítica cartográfica no es valorativa, predictiva ni definitiva, lo que significa no buscar establecer listados de mejores obras y menos aún sacar del mapa aquellas que, por los motivos que sean —comerciales, conservadoras, anticuadas o escandalosas— parecen deficientes” (2015: 18), con lo cual, nuestro objetivo es situarnos y ayudar a los lectores e investigadores a ubicarse en este mapa, siendo tarea de los que vienen realizar los análisis en profundidad de las obras, a las cuales nosotras solo nos acercaremos desde lejos.

Hasta el momento hemos construido una base de datos con 130 obras de literatura digital en español. Nuestras colegas de Brasil, de la Universidad Federal de San Carlos, han recopilado alrededor de 115 obras solo en ese país. Las formas en que preservaremos las literaturas seleccionadas, cuyas características pasaremos a describir, consisten en tres formatos: capturas de pantalla, videos de navegación y, en los casos que sea posible, los archivos fuente de las obras. Para aquellas obras que se encuentran fuera de la web, debido principalmente a que el software y hardware en que funcionaban ya no están disponibles, habíamos considerado en un primer momento realizar simulaciones del software que permitiera reproducirlas. Sin embargo, nos encontramos con una serie de complejidades, de programación y costos, que no nos permitieron realizarlo en esta etapa del proyecto. El resultado final será una web que contendrá un diseño de visualización y un archivo compatible con otras bases de datos de literatura digital, con el objetivo de que estas puedan conectarse fácilmente. La disponibilidad libre de este archivo en la web, la posibilidad de conectarse con otros archivos que faciliten la búsqueda de obras, su potencia expansiva y que, además, permita la visibilidad de estas producciones latinoamericanas, va en la dirección de lo que plantea Andrés Tello:

Si algo así como una política del porvenir puede continuar orientándonos aquí no es más que a partir de la compatibilidad con una estrategia por la disputa de sus plataformas tecnológicas. Este es el suplemento indispensable de toda política del por-venir: una disputa por el archivo, traducida en la democratización radical de sus tecnologías de archivación (2018: 218).

Como ocurre en todo proceso de archivo, utilizamos categorías que nos permitirán ordenarlo y caracterizarlo. La base de datos se ordena como muestra la figura 2. Elinar punto y aparte, debe ser punto seguido.

Estas dimensiones y sus respectivas variables nos permitieron realizar una descripción de las obras junto con organizar la estructura de información que contendrá el archivo que será publicado en la web y que permitirá realizar la visualización de los datos de las obras. A continuación, presentaré resultados descriptivos generales, pero no por eso menos relevantes, dado que aún nos encontramos en proceso de analizar los datos. El análisis descriptivo de la información², recogida durante el año 2019, muestra que la mayoría de las obras provienen de autores de nacionalidad argentina y mexicana tal como muestra la figura 3.

En cuanto al año de publicación de las obras, la figura 4 muestra que la mayoría fueron publicadas en internet en el año 2015 y 2018, y se observa una tendencia de crecimiento en el número de obras digitales publicadas. Sin embargo, una dificultad que hemos encontrado es que un total de 21 obras, de las 131 recopiladas hasta el momento, no tienen información disponible sobre el año en que fueron publicadas en internet. Esperamos poder subsanar esto la siguiente etapa, en la cual contactaremos a los autores para solicitarles información sobre sus obras. Por otra parte, la baja en el año 2019 podría explicarse porque la recopilación presentada se realizó hasta agosto de ese año.

Con respecto a la propiedad intelectual, la mayoría de las obras no establecen ningún tipo de protección. En otro estudio realizado en un proyecto anterior sobre cultura digital en Chile (2014–2017)³, que incluía obras digitales en música, cine y literatura, observábamos que en el caso de la música que circula en internet gran parte de las obras explicitaban algún tipo de licencia creative commons. En la literatura, en cambio, no se hacía explícito ningún tipo de derecho, lo que, de acuerdo con la legislación vigente respecto a derechos de autor, significa que esa obra queda automáticamente protegida por copyright. Esta es la razón por la que las obras que no explicitan licencia de propiedad aparecen como “obra protegida con copyright” como muestra la figura 5, lo cual no significa que los autores hayan tomado una decisión consciente al respecto. En este sentido, se podía deducir, de la investigación anteriormente mencionada, que entre los músicos que elegían internet como espacio de difusión de sus obras existía un activismo a favor del uso de licencias libres, mientras que en la literatura no existía esa con-

² Agradecemos la colaboración de los ayudantes de investigación y tesistas que participaron en la recopilación de información en esta etapa del proyecto: Javier González, Aracelly Alvear, Pía Marián y Rodrigo Umaña. También a Daniela Schutte, investigadora que nos asesoró en la selección de taxonomías y la organización de la arquitectura de información del archivo.

³ Este proyecto se puede consultar en www.culturadigitalchile.cl. Los resultados mencionados en este párrafo pueden ser consultados en https://www.researchgate.net/publication/341714316_Presentacion_formas_de_circulacion_de_la_cultura_en_internet-Chile y serán publicados en un artículo que aún se encuentra en proceso de escritura.

Identificador	Código único, alfanumérico que identifica la obra en el repositorio. Usualmente una sigla y 7 dígitos. (DD-RR-000001)	Información técnica	Accesibilidad	Normalizado
Título	Texto libre		Pago	Normalizado
Autor principal	Normalizado (tesauro autores)		Dispositivos de acceso necesarios	Normalizado (ver acciones sugerencias)
Colaboradores	Normalizado (tesauro autores)		Formatos en la publicación	Normalizado
Países de producción	Normalizado (tesauro países)		Proceso de lectura del usuario/lector	Normalizado
Año de producción	Normalizado (DD-MM-AAAA)		Tipo de publicación	Normalizado (ver acciones sugerencias)
Versión	Texto libre (ver sugerencias)		Género	Normalizado
URL	Texto libre		Técnicas	Normalizado
Publicado por/Repositorio	Normalizado (tesauro repositorios)		Programa usado por el autor (software)	Normalizado
Tema de la obra	Texto libre		Procedimientos	Normalizado
Cobertura temporal de la obra	Normalizado (DD-MM-AAAA), en caso de que se trate de un hito cronológico.		Requisitos técnicos	Normalizado
Cobertura geográfica de la obra	Normalizado (tesauro países). Uno o más.		Sistema	Normalizado
Propiedad intelectual	Normalizado	Información complementaria (Comentarios)	Página personal del autor	Texto libre
Descripción de la obra según el autor	Texto libre		Información biográfica del autor principal	Texto libre
Instrucciones de lectura según el autor	Texto libre		Festivales y premios	Normalizado: Nombre evento, Ciudad-País, DD-MM-AAAA, URL
			Comentarios de la crítica	Normalizado: Autor, Título, Fuente, DD-MM-AAAA, URL
		Reservado	Cálculo de paratítulo	Fecha de la captura / Nombre normalizado: código identificador + extensión
			Válido	Fecha de la captura / Nombre controlado: código identificador + extensión
			Directiva web	Fecha de la captura Nombre normalizado: código identificador + extensión
			Archivos fuente	Fecha de recepción / Nombre normalizado: código identificador + extensión
		Información interna*	Creador de la ficha	Texto libre
			Fecha de creación	DD-MM-AAAA

*No visible para el usuario final.

Figure 2: Dimensiones y variables de la base de datos “cartografía de la literatura digital latinoamericana”. Elaborado por Daniela Schutte, asesora del archivo digital para el proyecto.

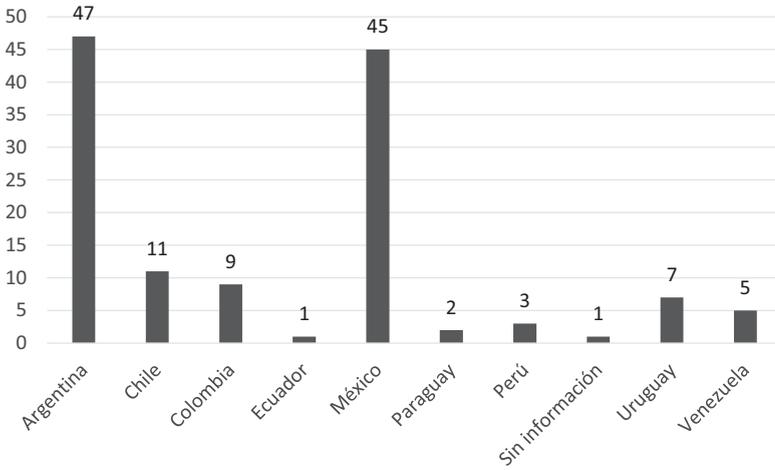


Figure 3: Distribución de obras por países.

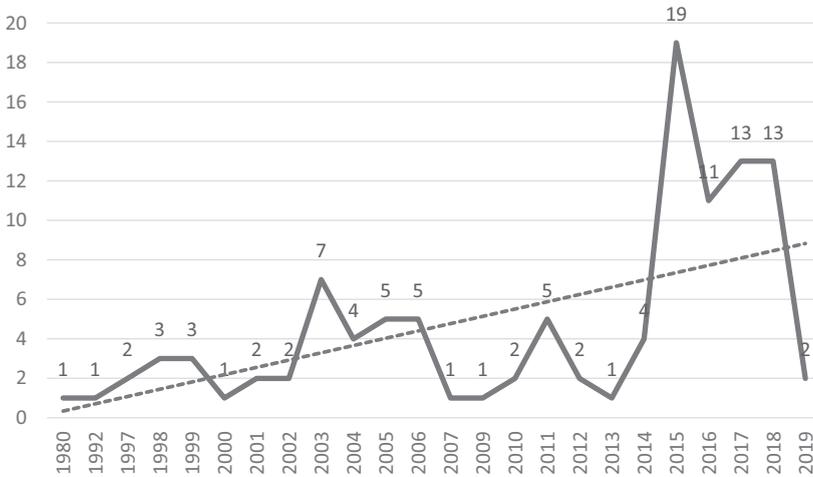


Figure 4: Obras recopiladas distribuidas por año de publicación en internet.

ciencia. Esto que observamos en Chile se reproduce en el campo de la literatura digital latinoamericana que circula en internet, donde podemos observar que 117 de las 131 obras no explicita ningún tipo de licencia.

Respecto a la accesibilidad de las obras, 105 de estas aún se encuentran disponibles en internet. Sin embargo, la figura 6 muestra que considerando el tema

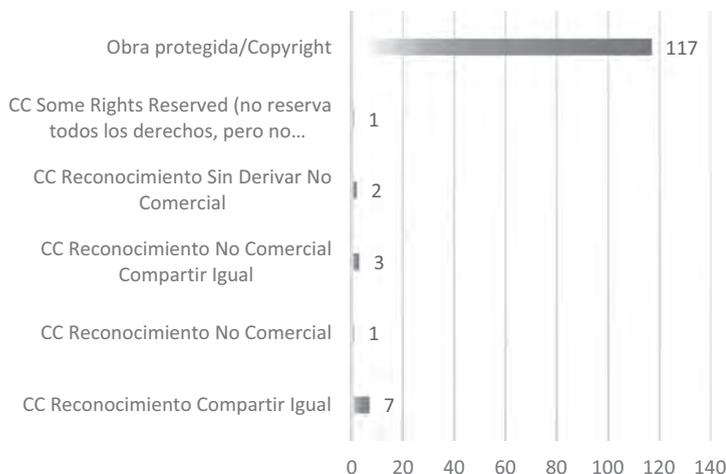


Figure 5: Utilización de licencias de propiedad intelectual.

de la obsolescencia tecnológica, este número podría disminuir a partir de este año dado que el software flash ya no estará disponible en los navegadores.

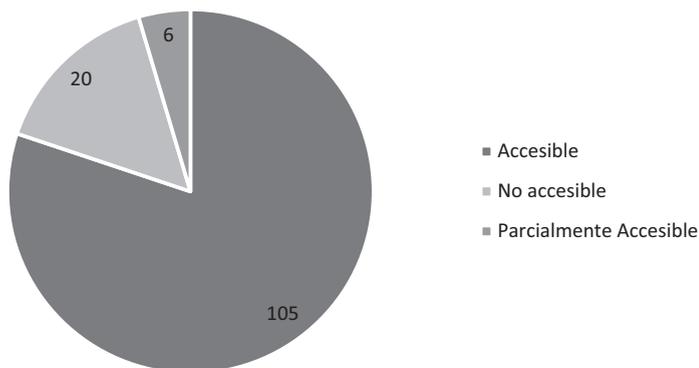


Figure 6: Accesibilidad de las obras.

En relación con los géneros, la mayoría de las obras se inscribe en la poesía, seguido por narrativa.

En este trabajo nos hemos dado cuenta de que el mapa que estamos construyendo se inserta en un contexto de desterritorialización que pone en cuestión no solo los territorios físicos, sino que también los límites de lo humano, los límites de las disciplinas, y, dentro de ellas y pensando en la literatura, su propia defini-

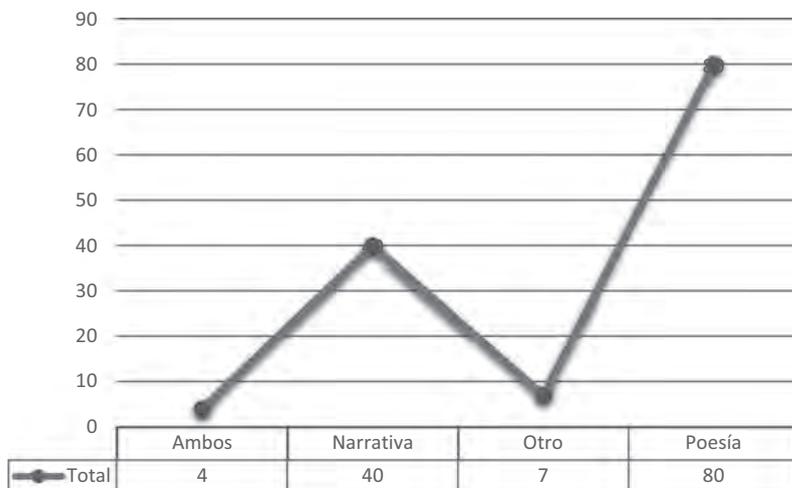


Figure 7: Género de las obras.

ción anclada en sus géneros, textualidades y prácticas de creación, circulación y recepción. Aún nos esperan varios análisis de los datos, como señalé en párrafos anteriores, donde queda pendiente, por ejemplo, una discusión profunda sobre los géneros, ¿Es el hipertexto o hipermedia un género o deberíamos seguir utilizando las categorías tradicionales para describir las obras? De esta forma, junto con dar a conocer estas características preliminares de un mapa que consideramos siempre en movimiento y en construcción, se busca analizar no solo las prácticas creativas, sino que también abordar los desafíos que enfrentan el archivo y la preservación de la literatura en la era digital.

Una cartografía en medio de la desaparición: Re- pensar los archivos y la preservación en la era digital

Volviendo a la preocupación que he expresado en este artículo respecto a la lógica de la desaparición de la literatura digital y nuestro intento por rescatarla, acudo a Derrida, quien señala que los archivos contienen “la cuestión del porvenir mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para mañana. Si queremos saber lo que el archivo habrá querido decir, no lo

sabremos más que un tiempo por venir. No mañana sino en el tiempo por venir, pronto o quizás nunca” (Derrida 1997: 44). Ese tiempo por venir es una posibilidad, donde las formas de preservación y archivos digitales, al existir en una materialidad y lenguaje otro, el digital, están más sujetos a lo indeterminado que los archivos tradicionales, en formatos analógicos. La constante actualización es una característica mucho más acentuada en los archivos digitales, y, en este sentido, debemos aceptar su carácter provisorio.

Su existencia en un lenguaje de programación también hace que sea necesario repensar la tarea de preservar y archivar. El cambio constante en el software que mencionamos al comienzo plantea problemas y desafíos al concepto analógico de archivo y preservación, ya que la “documentación” que los sostiene no tiene soporte físico y se basa en códigos. Este lenguaje definido como aquel que se esconde tras lo que vemos en pantalla, plantea desafíos, tal como señala Rui Torres: “De hecho, el texto-código es una escritura de escrituras, una meta-escritura cuyo código no conseguimos reconocer ni interpretar debidamente sin el apoyo logístico de la maquinaria informática que nos rodea” (Torres 2010: 282). Esta condición de existencia de los objetos en este lenguaje vuelve, también, inestables a los archivos, ya que por mucho esfuerzo que pongamos en preservar las obras, el archivo mismo existente en este lenguaje en algún momento también se verá afectado por las actualizaciones del código, el software y el hardware. Como señala Wendy Chun: “New media live and die by the update: the end of the update, the end of the object. Things no longer updated are things no longer used, useable or cared for, even though updates often ‘save’ things by literally destroying – that is, writing over the things they resuscitate” (Chun 2016: 2). En este sentido, parafraseando a Derrida, la fiebre digital por el archivo puede tener relación justamente con esa constante actualización, que, al mismo tiempo, implica una pérdida, de acuerdo con la lógica de la “destrucción creativa” que domina en el modo de producción capitalista y que se ha acelerado en la era digital. Así, la preocupación por la preservación y el archivo en el contexto digital es una pregunta por la memoria y cómo esta se configura en nuestro presente. Finalmente es la pregunta abierta de qué vamos a recordar en unos años más, en medio de la paradoja de contar con grandes masas de información las cuales, por otro lado, se desvanecen constantemente en la lógica de obsolescencia de las propias tecnologías que permiten esa abundancia de objetos, narrativas, conocimientos e informaciones que tenemos a nuestro alcance en un solo click. En este contexto, la pregunta que subyace no es solo el estatus de los objetos digitales en este movimiento de desaparición permanente, sino que también cuál es nuestra *condición digital*.

Bibliografía

- Areco, Macarena (2015): *Cartografía de la novela chilena reciente*. Santiago de Chile: CEIBO ediciones.
- Chartier, Roger (2013): “Leer la lectura”. En: Plan Nacional de Fomento de la Lectura: *Actas del Seminario Internacional ¿Qué Leer? ¿Cómo leer?*. Santiago de Chile: Ministerio de Educación, pp. 29–46.
- Chun, Wendy (2016): *Updating to Remain the Same. Habitual New Media*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Derrida, Jacques (2003): “La cinta de la máquina de escribir. Limited Ink II”. En: *Papel máquina. La cinta de la máquina de escribir y otras respuestas*. Trad. Cristina De Peretti y Francisco Vidarte. Madrid: Trotta.
- Derrida, Jacques (1997): *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trad. Vidarte, Francisco. Madrid: Trotta.
- Flores, Leonardo (2019): “Third Generation Electronic Literature”. En: *Electronic Book Review*, <<https://doi.org/10.7273/axyj-3574>> (última visita: 30/10/2019).
- Foucault, Michel (2007) [1970]: *La arqueología del saber*. Trad. Aurelio Garzón Del Camino. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Gainza, Carolina (2018): *Narrativas y poéticas digitales en América latina. Producción literaria en el capitalismo informacional*. Santiago de Chile: Ed. Cuarto Propio.
- Gainza, Carolina (2016): “Literatura chilena en digital: mapas, estéticas y conceptualizaciones”. En: *Revista Chilena de Literatura* 94, pp. 233–256.
- Kozak, Claudia (2018): “Comunidades experimentales y literatura digital en Latinoamérica”. En: *Virtualis* 9/17, pp. 1–11, <<http://www.revistavirtualis.mx/index.php/virtualis/rt/prin terFriendly/272/270>> (última visita: 30/08/2019).
- Kozak, Claudia (ed.) (2012): *Tecnopoéticas Argentinas. Archivo Blando de Arte y Tecnología*. Buenos Aires: Editorial Caja Negra.
- Landow, George (2006) [1992]: *Hypertext 3.0. Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Naas, Michael (2015): *The End of the World and Other Teachable Moments. Jacques Derrida’s Final Seminar*. Nueva York: Fordham University Press.
- Ortega, Élika (2018): “Archives, Libraries, Collections, and Databases: A First Look at Digital Literary Studies in Mexico”. En: *Hispanic Review* 86/2, pp. 229–247. DOI, <<https://doi.org/10.1353/hir.2018.0016>> (última visita: 30/08/2019).
- Rettberg, Scott (2014): “Electronic Literature”. En: Ryan, Marie-Laure/Emerson, Lori/Robertson, Benjamin J. (eds.): *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp. 168–174.
- Rodríguez, Jaime Alejandro (2004): “El relato digital”. En: *Universitas Humanística* 52/52, pp. 75–101, <<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/9785>> (última visita: 15/11/2019).
- Schumpeter, Joseph (2015) [1942]. *Capitalismo, socialismo y democracia*. Trad. José Díaz García y Alejandro Limeres. Barcelona: Editorial Páginas Indómita.

Tello, Andrés (2018): *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.

Torres, Rui (2010): “Preservación y diseminación de la literatura electrónica: por un archivo digital de literatura experimental”. En: *Arizona Journal of Cultural Studies* 14, pp. 281–298, <<https://doi.org/10.1353/hcs.2011.0420>> (última visita: 12/12/2019).

Tobias Kraft

Reading in the Digital Age

Innovation, Failure and the Prospects of Digital Philology

In-Between Cultures

The history of the book has reached a tipping point with humankind's entry into the digital age. Consequences of this change have been visible for about 20 years, but its long-term impact on the future of reading is not entirely foreseeable. This is, justifiably, a controversial issue in current debates. The relevant positions generally circulate around arguments about cultural pessimism (the end of book culture is near), medium-specific diversification (print culture will find its new niche), and tech optimism (digital innovation will lead the way). In the midst of this ongoing debate, a puzzling discrepancy emerges. It is easy to diagnose an oversupply of digital technology cultures, *Digitale Technikkulturen*, but we lack a similarly developed set of cultural techniques for digital reading, *Kulturtechniken des Digitalen Lesens*.

This essay attempts to provide some reflections and observations on this crucial issue, and first focuses on the realities of digital reading in our time. They pose a challenging question: will there be a change in the way we consume, process, and share the texts we read?

The Subtle Routines of Disruption

Let us start with everything that *has* changed. Digital transformation has been capturing our attention for almost three decades and is constantly reminding us of its inert but subtle need for action. We have gotten used to its consequences. If the entire music industry transitions from one paradigm to another due to the introduction of an end consumer product that facilitates our use of mp3 files, we take note of that while buying iPod after iPod. We immediately update our habits. If the same industry changes again because of a Swedish start-up that teaches us in little more than a decade (or much less, depending on the country you live in) that we do not want to possess, rather *access* the music we

Tobias Kraft, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften

Open Access. © 2021 Tobias Kraft, published by De Gruyter.  This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. <https://doi.org/10.1515/9783110713015-022>

love, then we do it, pay our subscription, and move on with our lives. The same can be said, of course, for the ways in which we consume TV series and movies, manage our private economies with an app, learn to trust strangers while moving through foreign towns, sleep in apartments that are owned by strangers, and so on. These sudden, but fundamental agents of change are called *disruptive economies*. They have indeed disrupted, and very effectively at that, not only our 19th and 20th century lifestyles, but the cultural techniques that we put into practice while doing the things we like.

The point of this text is to show that this is not happening (yet) in the case of reading. By reading I mean *deep* reading; the kind of intellectual exercise we undertake when we truly (try to) focus on a continuous stream of text with coherent composition. Instead of disruptive change or the evolution of one of our most distinct cultural techniques, something, or many concurrent things, are happening differently. The messiness of this situation has not helped us to see the road ahead clearly, nor even to know what we are talking about, should study, teach, or investigate when we think about reading in today's world. To highlight my point, I will discuss three topics in particular:

1. the failure of innovation
2. the pioneering role of scholarly digital editions
3. perspectives for future (digital) philology.

These three topics sound more ambitious than my capacity to making sense of them might be, so I need to start with a disclaimer. This is merely a first draft of thoughts and observations mixed with some worries and hopes, all of which have been wandering through my head for a couple of years. Additionally, to state the obvious, a midsize paper like this can only provide first impressions of what I would like to extend into broader research in the upcoming years. It is also, of course, a very particular view on reading in the digital age, and many other perspectives, such as cognitive psychology, interface design theory, cultural anthropology, history of reading, and hermeneutics in its many shapes and forms, could be applied. This is also *not* about the field of research coined by Franco Moretti as “distant reading” (Moretti 2013). I will not talk about the tools, methods, and intellectual outcomes of digital textual analysis. I will not so much focus on the things we can do with digital texts, but on the act of reading itself, as well as on the changing position of the reader as a main agent in this process.

I am, nevertheless, convinced that the future of reading in the digital age is not yet defined with any degree of clarity. It has been vastly understudied or ignored by general academia, in part because the craft of philology has not risen to the challenge.

The Failure of Innovation

A natural choice for a discussion on contemporary reading is to start with the evolution of digital publishing. Considering everything else that has changed in the last 20 years, the current state of affairs is surprising. It can be summed up in a few words: there is, for sure, a lot of diversity, but change has not occurred. We still read as we always did, or we stopped deep reading altogether¹ because of everything else that has been happening, consuming our attention, and satisfying our need for digital procrastination. Both scenarios do not provide insights into the lagging culture in digital reading.

When we actively change the way we make sense of the world, we do it because of a change in experience. If we look at books, or more specifically at reading in the digital age, that experience has not yet happened for most of us.

The Dead End of Commerce

A personal experience first: 20 years ago, in the spring of the year 2000, I was working as an intern for *Deutsche Welle*, the German public world broadcasting organization. After a couple of weeks, I was given the opportunity to interview stakeholders at a conference on media transformation in Heidelberg. Among other people, I talked to the representative of a large German publishing house that was announcing a breakthrough strategy they were pursuing on e-books. Of course, everybody was talking about e-books in the year 2000: their unique selling proposition, their easy-to-access approach, their advantages over ink and paper. The e-book was the future; the agent of change for selling, consuming, and reading books. I had, as many did, my doubts.

Today, 20 years later, the e-book might have found its 10–20% niche in certain sectors of literature consumption, mostly attracting already avid readers (Barnett 2014: 144), facilitating an easier pathway towards text distribution by-passing the traditional bookseller retail industry. Some people now read their leisure or summer vacation literature on a Kindle or tablet and praise the mobility

¹ A good overview on this generalized observation is presented in Hayles (2010: 62–68), who cites and discusses several recent studies on (digital) reading and technologies of distraction. The study mostly discusses and summarizes the case of US-American and Canadian readership and cannot therefore completely be transferred to a more global remark on the matter. In light of a decline in close reading capacities, Hayles makes a strong case for a change in disciplinary leadership due to the rise of digital reading. This is an important point to which I will come back later in this essay.

of their digital bookshelf. All of this is true, but does anyone still think the e-book has changed the book industry in a way that most people, both promoters and their adversaries, predicted? Even the most engaged readers of digital-born literature, most of between 13 and 24 years old, reported in a recent worldwide survey by the digital literature site Wattpad that they still widely prefer print paperback to e-books (Pianzola/Rebora/Lauer 2020: 13).

The story of the e-book is full of technological disasters. Since 1989 when the company Franklin Computer created the first stand-alone device for the display of electronic texts (in the form of the Bible²), the technological hard- and software development of the e-book has seen many shapes and forms. Even Amazon's Kindle has not managed to break through the barrier and provoke the type of disruptiveness we ought to expect from a company that revolutionized the way online shopping functioned, albeit at a high cost for workers, bookstores, and small publishing houses. The notorious reliance of small publishers on the globally active distributor Amazon becomes particularly apparent in times of crisis, as the current Covid-19 pandemic shows. While the owner-managed publishing houses were previously at an advantage because they could present their books on an equal footing with the big publishing houses, Amazon's decision in mid-March 2020 to largely suspend print book sales until April has led to serious losses in turnover, which endangers the existence of the small publishing houses (Börsenverein des Deutschen Buchhandels 2020). E-book sales are likely to increase as a consequence of this decision, but concentrated in-depth reading will lose ground if the books it requires are suddenly no longer available and if no electronic alternatives have been developed to compensate for this loss. The US company's decision, which was based solely on profit considerations, provides an indication of the simultaneously diagnosed lack of innovation. Where there is no money to be made, there is no progress. The economisation of such a fundamental cultural technique as reading then inevitably has fatal consequences for the culture of digital reading.

To make it short, the e-book has not provided an experience that produced change. It has done little for the culture of books and nothing for reading. It is a technological and cultural dead end. Given the lack of commercial innovation, some branches of international academia have explored other means of enhancing the book and its reading experience in the digital age.

² See <https://en.wikipedia.org/wiki/E-book> for a comprehensive list.

A Short Typology of Recent Digital Publishing in Academia

Debates in the Digital Humanities

One example of digital innovation can be seen in the case of *Debates in the Digital Humanities*, a publication that is both digital and printed. It was created in 2012 as an interactive, openly accessible platform by the University of Minnesota Press, the Graduate Center at the City University of New York, and the digital development agency Cast Iron Coding. The project has grown since then into a full-scale digital publishing platform under the brand Manifold, and keeps growing as a non-profit entity with funding from the Andrew W. Mellon Foundation³. According to the editors Matthew K. Gold and Lauren F. Klein, the *Debates* platform

will address the core challenge of publishing today: attending to the increasing pace of scholarly conversation at a time when the gap between print and digital continues to grow, while also acknowledging the continuing value of print publication. In both form and process, *Debates in the Digital Humanities* will model a hybrid scholarly publishing process that takes account of networked forms of scholarly communication⁴.

The *Debates* project was well designed and combined content (the Digital Humanities) and form (a common space of textual debate and commentary) in a simple, yet smart way. Since its first publication in 2012, the series has seen two follow-up volumes, one in 2016, and another in 2019, with many more to come⁵. The three digital *Debates* volumes were recently updated in January 2020, and the site has seen an overall upgrade in usability and typographic design, including tools to fully personalize your reading experience via adding your own public or private annotations. The editors Gold and Klein continue to publish open access, full text materials through the Manifold Project site, while their publishing house, University of Minnesota Press, provides commercial book sales of the same texts in paperback and pricey clothbound editions⁶. The continuity and quality of the project is remarkable, and it makes an important contribution to the field. Unfortunately, it fails at its larger goal, which is presumably to create, or at least pilot, new ways of reading and debating critical essays online. The implicit proposition to turn a personal reading experience into an act of scholarly debate never gained real traction.

³ <https://manifoldapp.org/learn>.

⁴ <http://dhdebates.gc.cuny.edu/news>.

⁵ <https://dhdebates.gc.cuny.edu/projects/all>.

⁶ <https://www.upress.umn.edu/book-division/books/debates-in-the-digital-humanities-2016>.

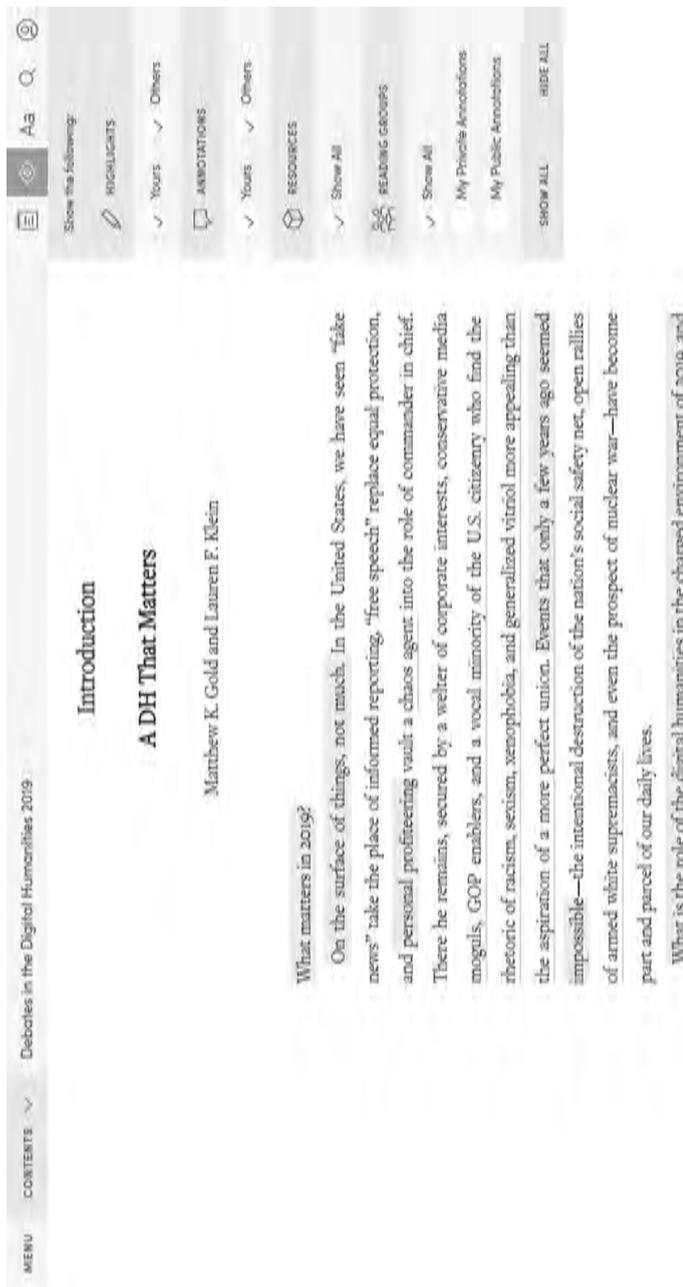


Figure 1a: Screenshot of the “Introduction” to the 2019 volume of the series, with a menu of reading options.

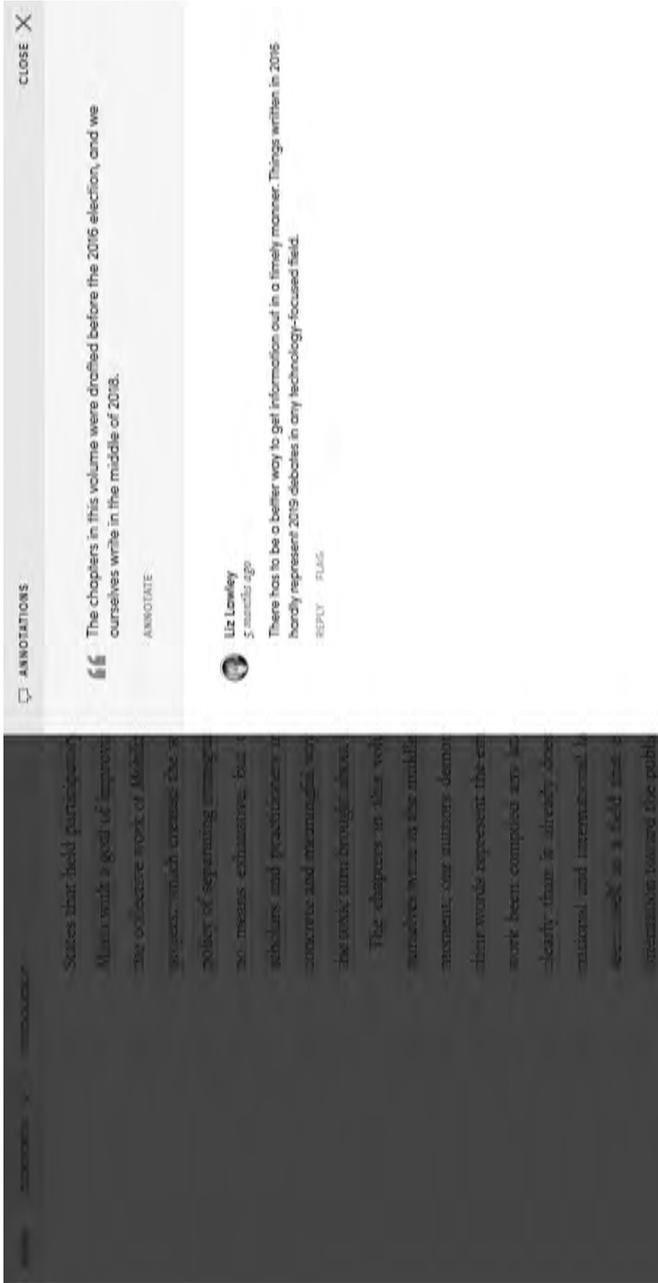


Figure 1b: Screenshot of the “introduction” to the 2019 volume of the series, with a typical annotation.

These two screenshots (Figure 1a, Figure 1b) highlight the problem. Somebody did leave a commentary, in this case in the form of a criticism about the very book-like timeframe in which the production of this highly digitized text came to being. The commentary is directed at the printed, slow moving nature of the text, circulating in an era when world events seem to overwrite and outdate the very work we do in a matter of months. The commentary is obviously directed towards the volume's editors, but there is no feedback, no conversation, no debate, and as far as I could observe, this was the case in most situations. A social networking approach applied to online reading simply never takes off. What we witness instead are singular traces of insular readings, lost in digital translation.

It is almost as if the *Debates* website – not due to its academic content, but because of its socio-technological format – manifests itself as one of those historic attempts to turn web culture into a new social practice. These attempts have already become historic, because, unfortunately, we now live in a world different to 2012. The idea of the web (and digital publications, for that matter) as a space for social debate and communication relies on false premises. The web, as these premises assume, is not a social place of communal (or even common) sense, and technology applied in the form of simple interface design does not necessarily lead to a platform becoming a place of conversation. What we know, and keep referring to, as social media is, in fact, a combination of algorithms and manipulative psychology designed to direct our attention and consumer habits towards singular platforms, or perhaps just to *Facebook*⁷, the de facto monopolist in the social media realm of digital capitalism. It is not a place for social communities, but, as Sascha Lobo pointed out, a “digital social infrastructure, which changes the public sphere, politics and political communities of entire countries” (Lobo 2018; translation T.K.). The Cambridge Analytica scandal, which has gained world-wide attention since the 2016 article by investigative journalists Hannes Grassegger and Mikael Krogerus, shows the dramatic backflip of this infrastructure. The political and legal consequences of the scandal have been widely discussed in public⁸ and thoroughly covered by the Netflix documentation *The Great Hack* (Amer/Barnett/Kos 2019). Its implementations go way beyond the manipulation of national elections, which was bad enough. Facebook as *the* social media platform epitomizes the new reality of a global system of collectively organized emotions (Lobo 2018). In comparison to this new reality, which gained global coverage in the last five to

⁷ By referring to Facebook, I mean primarily the company Facebook Inc. and its products: Facebook, Instagram, and WhatsApp, although the company has already a much broader business model.

⁸ See, for instance, the comprehensive collection of press coverage and essays at <https://medienwoche.ch/tag/cambridge-analytica/>.

seven years, the idea of digital books as a place of socio-academic debate culture seems, unfortunately, naively out-of-date. The reason is, again, simple. All of us were wrong about the internet.

There are, however, other examples of similar projects that need to be highlighted briefly. They all bring us back to the initial question about the status and possible outcomes of digital publishing and digital reading.

The Living Books about History

This *Living Books* project was initiated in 2016 by the Swiss history platform *infoclio*. It portrays itself as,

a new form of scholarly publication and seeks to test the potentials of digital media in innovative ways. It revives the anthology form and connects scholarly articles and sources virtually through hyperlinks. Readers can participate in *Living Books about History* by suggesting further contributions, which will be added to the table of contents after approval by the editors⁹.

Living Books presents an open access anthology of important essays, primary sources, and articles on diverse topics of cultural history (Figure 2). Their most innovative approach comes from the fact that they select and compose material already available elsewhere, first and foremost through public licensing. The project is, hence, more of an online aggregator, rather than a truly book- or reading-oriented attempt to change or do *anything*, really, besides providing an interface for texts that vaguely resembles the physical appearance of books. It needs to be highlighted that we are, in fact, talking about a very recent project, despite the fact that it conceptually embodies a vision of digital culture that dates back to the very early history of online media.

Once again there are intentions to provide something positive for scholarly reading, but there are still no advances or habit-changing processes in sight. This would not be such a problem if we were to actually *read* all these texts online, but the truth is we do not. The Stavanger Declaration, which sums up the collective effort of more than 100 scholars and scientists working for the European research initiative “Evolution of Reading in the Age of Digitisation”, has recently been very clear about this:

Research shows that paper remains the preferred reading medium for longer single texts, especially when reading for deeper comprehension and retention, and that paper best

⁹ <https://livingbooksabouthistory.ch/en/about>.

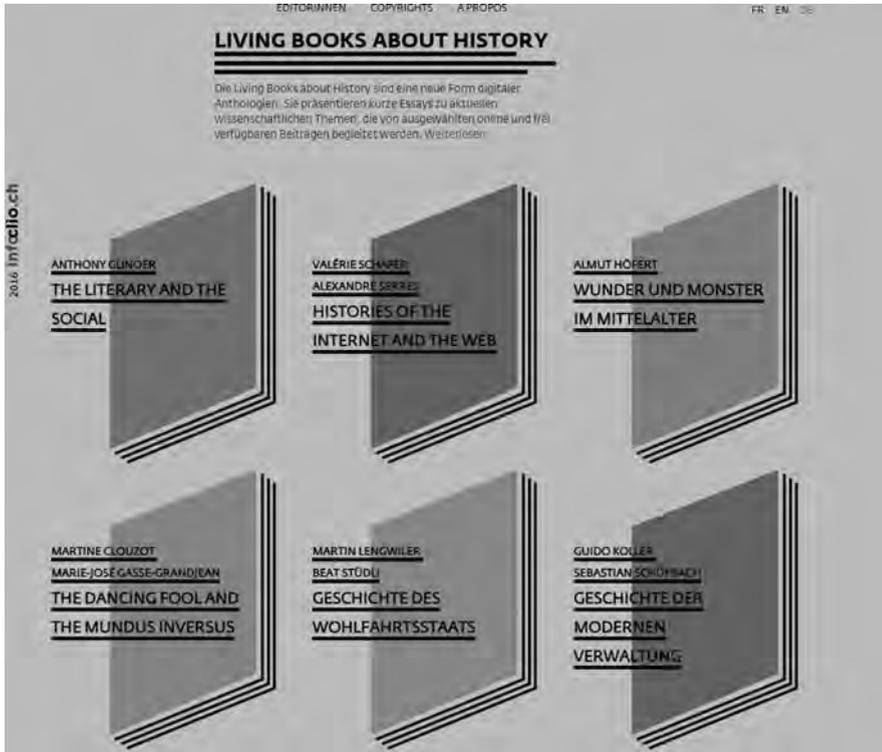


Figure 2: Screenshot of the landing page of *Living Books about History*.

supports long-form reading of informational texts. [...] [A]s screen use continues to grow, it will be one of the urgent challenges to discover ways in which to facilitate deep reading of long-form texts in a screen environment (E-READ 2019).

For now, deep reading is not happening. Not on these platforms, and not via simply redesigning text in resemblance to a book. Despite being decades into the digital transformation of (most of) our cultural artefacts and socio-cultural norms, we are still looking at quite uncharted territory.

The GitBook Project: *Introduction to Text Analysis*

This online publication by digital pedagogy scholar Brandon Walsh and historian Sarah Horowitz is meant as a workbook for classroom use, initially directed towards online history students at the University of Virginia.

Each unit introduces students to a concept, a tool for or method of digital text analysis, and a series of exercises for practicing the new skills. In some cases, studies of particular projects are presented instead of tools in the third section of each unit (Walsh/Horowitz 2016).

The project was, “originally published with and hosted on GitBook”, as the authors point out in the chapter “Adapting This Book” of their analysis (Walsh/Horowitz: 2016). The Git¹⁰ approach was not only used as a means of publishing, but more specifically was created with editors and university teachers in mind. It was intended to be a tool they could use to copy the workbook and then change and reuse the adapted version of the original source code, all on the same platform. But GitBook, like so many other digital platforms (not just those for software development and frontend processing), proved to be “too unstable for us to develop reliable documentation¹¹”.

This is, in fact, a stunning conclusion. Let us be clear: four years ago, two experts developed an online textbook based on an infrastructure that has already become too unstable to adequately document their own work. The *Introduction* project had to be removed from GitBook and reorganized with different software and infrastructure (GitHub, GitHub Pages, Yekyll, as well as some code and admin tools) to stay alive and stable. And this is not the end of the anecdote. Today, the Lyon-based French company GitBook is apparently well-off and the platform seems to be back in business again. This indicates that the *Introduction* project could have very well stayed with its original infrastructure all along, but the economic recovery of GitBook was apparently not foreseeable. Digital start-ups and their emerging technologies come and go, research software engineers develop and fail, and some rise again. Is this a good environment for texts, as they are actually meant to be read?

10 The Git software was designed for code-based projects that imply a workflow of collaborative or generic development and adaptation. Git was originally developed by the Linux creator Linus Torvalds in 2005 and rapidly became the standard infrastructure for any kind of procedural, non-linear development of code-based text (mostly software). It serves as a repository and version-control system and is currently the most important source-code management tool available (<https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Git&oldid=938872488>). It therefore combines well with the premise of creating a workbook that is made to be used, adapted and enhanced by others over time.

11 Coherently enough, this quote can only be cited from an archived version of the *Introduction* at <https://bmv9t.gitbooks.io/introduction-to-text-analysis/content/conclusion/adapting.html>.

Good Intentions Everywhere

All three examples showcase different browser-based strategies for the publication of digital books. Obviously, there are many more, but let us sum up what we just saw:

1. The strong focus of the *Debates* project relies on what we might call a social media approach to scholarship. Being able to add comments and highlight passages in a textbook that is read by others who can also comment on the same text sounds like a promising way to achieve the goal that is implied by the title of the project, mainly creating the space for one or multiple debates on digital humanities. The result is visually convincing, but not intellectually stimulating. I still find myself reading a text onscreen with little motivation to include myself in the more or less anonymous space of co-commentators, which – this needs to be repeated – basically write into the void of the platform and never receive feedback, even from the books' editors.
2. The *Living Books* project basically takes advantage of the open access culture that has, in fact, been one of the blessings of the digital age. As a distribution device, the site provides a neat collection of resources, mimicking a printed book in its structures and layout. However, it ends up merely providing pathways to relevant resources on the web, encouraging others to participate in the gathering of online text resources. It does not even remotely enhance or advance anything related to text, the creation of books, or the habit of online reading.
3. The *Introduction to Text Analysis* is, in fact, a much more *living* digital object than the Swiss project ever can be, but this is only due to the permanent beta condition of the world of research software engineering¹². If it were not for the personal capacities of editors Walsh and Horowitz to enhance their own product by alternative platforms and data models, we would now only be looking at an outdated version of a publishing project that had to move out of its house. While Walsh and Horowitz did explore venues of digital academic publishing, their efforts also show the harsh limitations of the digital technology culture we live in. The case certainly shows some sense for drama: a digital project that has set itself the goal of promoting a flexible publishing system in the field of literary analysis of digital texts, and thus aims at promoting new ways of digital reading and text comprehension, has to fight for its own digital survival because of the technology on which it relies.

¹² This, by the way, also accounts for the Manifold software, on which the *Debates* project is based, cp. <https://manifoldapp.org/docs/installing/ubuntu/index>.

The story of these platforms illustrates three major problems with current digital publications:

1. The social media approach has not worked out for us.
2. Online access to freely available text resources is good, but by itself does nothing to advance a digital reading experience.
3. To create a digital publication you need reliable resources and infrastructure. The web is currently not a good place for that.

The almost systemic problem of work-in-progress projects, which might at some point change their entire data model or stop support and development, has been the root cause for many good intentions to fall short of their own promises. This phenomenon of “perpetual beta”¹³ caused a certain shift in the design of recent scholarly projects. The *Introduction* is a good showcase for that. It is crucial to underline the fact that the project moved to Jekyll software, which does support a database approach, but does not allow for comments or the moderation of any feedback loop. It does not create dynamic websites. It is, as they say, “just your content”¹⁴. Stable, reliable, self-sustaining.

This last observation might provide us with some perspective. Shifting the *Introduction* workbook to Jekyll is, in a way, a sign or symptom of a digital (scholarly) culture slowly moving towards a *digital conservatism* that stays away from perpetual beta development, dynamic infrastructures, bold design approaches, or social media endeavors. There seems to be a new desire to ensure the endurance of the digital text, not just by means of long-time archival repositories, but through the very core design of the textual object itself.

13 The term “permanent” or “perpetual beta” originates in the realm of agile software engineering and describes a process in which software is being launched to the public or a selection of beta users in an advanced but not final version. The further development and continuous improvement of the product is being done on-the-fly, in dynamic and participatory interaction with the users, which in return get accustomed to regular updates and feature enhancements at the cost of reliability. The provisional becomes the new normal. This model of continuous and iterative production and development cycles has expanded to multiple sectors of our modern-day, high-potential (digital) work and creative life (Fredericks et al. 2019: 70–71). It is not hard to see how both the original and the expanded version of this “philosophy” have their roots in the ideology of deregulated liberal capitalism, in which the value of constant productivity, perpetual enhancement and growing net gain outweighs all other values and personal qualities.

14 <https://jekyllrb.com/>.

The Pioneer Role of Scholarly Digital Edition

To ensure the endurance of text over time is precisely the mindset of scholarly editions and the academic practice of text philology. This is what preserving cultural heritage objects is about. Editing a canonical text or the works of a classical author is a task for both today's and future generations. It means working on a long-lasting object of shared textual heritage that provides a reliable resource for others. This kind of work needs professional care, long-term attention and stable public delivery.

This mission is not new. Scholarly editions have always posed special challenges for both books and reading. Throughout history they became, often unintentionally, a borderline experience, because not everything that those who preserve our written cultural heritage wanted to convey could be bound within the confines of a book. Oftentimes highly crafted, complicated scholarly editions whose legibility turned the experience of deep reading into a difficult, almost impossible task, were produced despite the most noble intentions of their creators (Sahle 2013a: 316–321). The roots of this problem lie in the content and the medium of philological practice. Scholarly editors work like text archaeologists, dissecting, documenting, and contextualizing different layers of text and meaning. This has, since the days of Karl Lachmann, been an exercise of methodological rigor. Due to that level of accuracy, philologists have always challenged the material, sensory, and even epistemological boundaries of the medium their scholarly work has been bound to.

The ambivalent practice of constant trial and error at the outer realms of book and print culture may explain why this discipline in particular has been able to sustain continuous momentum during the rise of global digital humanities, which has lasted for over 30 years. To this end, the Text Encoding Initiative (TEI) has been developing standards for the formal description and critical edition of texts in digital format. TEI has been working on this task since 1987 – even before the World Wide Web (Cummins 2008: 453) – creating the largest consistency initiative in textual studies worldwide. The TEI Guidelines are created by and for textual scholars as an XML-based data model, and allow, not only to correctly capture character sequences in any kind of text, but also to integrate text structures, phenomena, and contextual information (such as metadata and critical apparatus) within the same data set (Schöch 2016: 332–337). This provides a high level of methodological coherence in the constitution of reliable text and text data for humanities projects. It allows all TEI-based projects to be perceived and used, not as individual publications, but as part of an increasingly global corpus of digital editions with comparable standards. The visualization of this information can lead to various output formats, such as a downloadable

and re-usable XML source code, an HTML online edition, and a printed book or e-book edition.

All of these output options – TEI-XML, HTML, print and e-book formats (e.g. PDF, epub) – demand their own reading environment and produce their own reading expectations. This implies a complex “social contract” (Cohen 2012) with the potential readers of a scholarly edition. The term that Cohen invokes describes the interaction of supply and demand in the relationship between authors (or better: publicists) and readers. The reader of the printed book expects academic reputation, institutional embedding, prestigious publishing houses, scientific excellence, and high production quality. Scholarly digital publications of the last twenty years have tried to translate this social contract into the present with new formats and contents: “as topical portals, interactive maps, deep textual databases, new kinds of presses, primary source collections, and even software” (Cohen 2012). But this alone does not solve the problem of translating the symbolic capital of academic print culture into digital formats. Symbolic capital in the digital world arises “from the scarcity of attention” (Cohen 2012). It is therefore not only the quality of the texts once they have been produced that is important, but also the curation, maintenance and qualitative-functional expansion of this offer in iterative cycles. This fundamentally changes the publication process.

The data-driven approach of scholarly digital editing illustrates one of the many forms in which this new social contract under the conditions of digitally curated content. It formalizes many of the century-old practices of text philology in digital form, but it also pushes forward a hybrid model of publishing that goes way beyond the false premises of the (static) e-book and its unfulfilled promises to today’s readers. The example of the Berlin-based *edition humboldt* might help illuminate this more clearly.

The Process of Scholarly Digital Editions

The hybrid scholarly *edition humboldt* is a product of the long-term research project “Traveling Humboldt – Science on the Move” (AvH-R¹⁵) whose offices are located at the Berlin-Brandenburg Academy of Sciences and Humanities (BBAW). The corpus comprises three major sections: a) the travel journals of the American (1799–1804) and b) of the Russian-Siberian Voyages (1829), a total of 12 bound manuscripts with more than 2,500 handwritten folios to be

¹⁵ The original German title of the project is “Alexander von Humboldt auf Reisen – Wissenschaft aus der Bewegung”.

deciphered. As context to, and material beyond, the travel journals, AvH-R is also preparing c) the edition of selected correspondences and unpublished documents from Alexander von Humboldt's *Nachlass*¹⁶, mainly from the manuscript collections of the Berlin State Library (Staatsbibliothek zu Berlin, SBB) and the Jagiellonian Library in Kraków (Biblioteka Jagiellońska, BJ). The corpus contains a wide variety of material and textual forms, ranging from handwritten notes and working papers to literary and scientific essays, galley proofs, drawings and sketches, memos, excerpts of Humboldt's readings, and letters, covering the wide intellectual horizon of Humboldtian Science¹⁷. They are not only testimonies of the intellectual biography of one man, but provide important insights into a crucial moment in the transformation of modern European science and epistemic culture in the 19th century.

The Hybrid Publication Model

The *edition humboldt* series consists of two parts. Since 2016, the *edition humboldt digital* has been publishing TEI-XML based texts and research data online as a work in progress edition. In 2020, the *edition humboldt print* sub-series will publish the first of its 16 volumes at the prestigious German Publishing House J.B. Metzler, which has been, since 2015, an imprint of Springer Nature¹⁸. The hybrid model follows the idea of a *reader-text* (print) on the one hand, and a critically expanded *research-text* and *resource* (online) on the other.

edition humboldt print

The print edition places a clear emphasis on legibility and coherence. The focus is on text continuity and critical commentary by the editors, not on a detailed

16 In this context, the German term “Nachlass” roughly translates as “personal papers and manuscripts” or “literary estate”.

17 The term “Humboldtian Science” was introduced by Susan Faye Cannon (1978) and has since been in constant use in the international research communities working on Humboldt's legacy and the history of (Western) science in the 18th and 19th centuries. The term was later taken under scrutiny for further precision (Dettelbach 1996) and has recently been extended theoretically to articulate a conceptual matrix for defining the intellectual heritage linking the two brothers, Alexander and Wilhelm (Ette 2018).

18 See <https://edition-humboldt.de/> and <https://www.springer.com/series/16345> respectively.

philological recording of all textual phenomena. The team's decisions while composing the print volumes were not governed by capturing the complete set of available manuscripts and correspondences. Instead, the aim is to publish selected documents and letters or, in the case of the travel journals, a comprehensible reconstruction of travel itineraries, in order to compile a curated collection of texts. This collection is supplemented by contributions from specialists in the relevant research fields of individual volumes, already providing a commentary on the freshly edited materials at hand.

Nevertheless, the print volumes should be seen as a curated derivative of the original source. All texts, both by Humboldt and from the scholarly community, are always published first in their (native) digital environment at <https://edition-humboldt.de>.

edition humboldt digital

While the print edition is primarily aimed at a general public with an affinity for Humboldt, as well as a desire for linear reading coupled with concentrated text study, the online edition is a dynamic tool optimized for the needs of research, and satisfies the demand for textual philological criticism and data processing. The *edition humboldt digital* realizes this goal through a clear research data protocol (following the FAIR principles¹⁹), the digital curation of analog research results, and the integration of external resources and web services.

As is the case for most scholarly digital editions (Sahle 2013b: 148–149), the edition is flexible in its presentation of material. The online interface allows for a simultaneous display of the text-critical transcription and digital facsimile, while also providing a text display designed for online reading. The facsimiles and text transcriptions are linked to each other page by page, whereby the readability of the text is given priority over any attempt to imitate the exact layout of the manuscript. The conceptual principle of the edition thus follows a text-oriented, rather than document-oriented encoding.

Aside from its genuine mission to critically edit and publish formerly unpublished Humboldt originals, the digital edition also uses existing Humboldt research resources, and thereby sees itself as a data curating and aggregating platform (Figure 3). Among many other features, this applies to the integration of (previously printed) correspondence metadata and named entity recognition

¹⁹ See <https://www.go-fair.org/fair-principles/>.

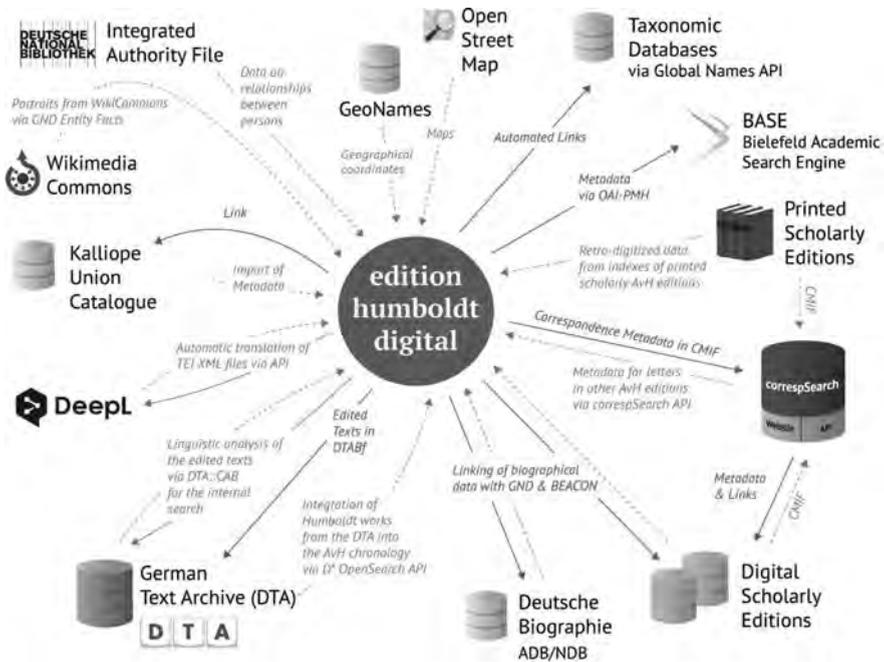


Figure 3: Visual model of the data driven concept behind *edition humboldt digital*. See also Dumont/Kraft (2017).

based research references. To this end, as well as in order to build up the place, person, and institution name index, the reference indexes 25 historic print editions of Alexander von Humboldt research published between 1973 and 2016, all integrated into the edition's database²⁰.

The data curation of the Alexander von Humboldt Chronology, finally, incorporated a valuable information resource that has been highly relevant to the international Humboldt community since its first print publication in 1968 (Schwarz 2017). For more than fifty years, the Humboldt Chronology has provided the largest set of recorded and source proven life events in the field of Humboldt Studies, serving as a foundation for biographical and contextual research inquiries. In order to integrate these important data sets, the chronological entries of Humboldt's life were converted into more than 1,400 TEI-XML documents, and have been successively indexed within the named-entity database. Both the Print to HTML to XML conversion of the Humboldt Chronology, as well

²⁰ For a more detailed discussion of the edition's digital approach see Kraft/Dumont (in press).

as the creation of research data from printed indexes, saves the results of decades of research activity, thereby preserving their crucial relevance as resources for knowledge in digital times. It exemplifies the growing need for the digital curation of the type of research data that was previously only available in print.

The chronology's data is digitally supplemented with data from external resources through the API (application programming interface) and BEACON file of several web services like Wikimedia, GND Entity Facts, GeoNames, Open Street Map, and Global Names. A special "BBAW in-house feature" was developed via the integration of *correspSearch* (Dumont 2016), which aggregates correspondence metadata from many different scholarly projects and makes them available for research in several iterations of the digital edition. In addition, entries from the Calendar of the Prussian Court, in which Alexander von Humboldt is mentioned, can be displayed in the chronology, thereby combining the research data of two neighboring projects into one database via dynamic data assembling. The same can be said for all of Humboldt's publications published by the German Text Archive²¹, which includes a full-text search function integrated into the functionality of the chronology search mask (see Figure 4).

The cohesive approach of the hybrid *edition humboldt* combines the strengths of a reader-friendly book edition with those of a digital full-text and facsimile edition, all based on a carefully curated data infrastructure. Complementary to the advantages of the printed book for concentrated study of longer texts, the online edition offers a technological and methodological framework that provides a scholarly, reliable basis for research into Humboldt's work and life-long research activities.

The Role of the Reader

The hybrid setting of this scholarly edition (and many other comparable projects) profoundly changes the possible outcomes of the scholarly editorial process, both on the level of the publication itself and on the role it plays in providing both material and room for interpretation for the edition's reader. He or she sits, not on the mere receiving end of the publication chain, but is given the explicit, open access license to re-use all data and engage with the edition as a contributor. Digital by nature, the edition relies on feedback for its own enhancement, especially in the realm of cultural patrimonies. To many people (not only citizen scientists) this represents an important, and thus *engageable*, element that makes the edition applicable to their lives.

²¹ <http://www.deutschestextarchiv.de/search/metadata?corpus=avh>.

edition humboldt digital Travel journals Topics Letters Chronology Index English

Alexander von Humboldt chronology – 1848

Ed. by Ingo Schwarz
 Further information on this chronology

ED Filter

7. Januar 1848
 H. signiert die Porträtzeichnung (Halbfigur, sitzend), zu der er Rudolf Lehmann in Paris gesessen hat.

12. Januar 1848
 H. reist von Paris nach Berlin zurück. Übernachtungsorte: Brüssel, Deutz bei Köln (14.1.), Hattusover.

16. Januar 1848
 H. trifft in Berlin ein.

17. January 1848, 11:00 Uhr — Audienz [↗](#)
 Hof: Preußen, König Friedrich Wilhelm IV. (1795-1861)
 Ort: Berlin: Stadtschloss
 Beteiligte Personen: Alexander von Humboldt
 Der König spricht im Vorzimmer des Eßzimmers und später nochmals im Kabinett mit dem aus Paris zurückgekehrten Alexander von Humboldt.

18. Januar 1848
 H. nimmt an einem Kapitel des Schwarzen Adler-Ordens im Berliner Schloss teil.

18. January 1848, bis 14:50 Uhr — Ordenskapitel [↗](#)
 Hof: Preußen, König Friedrich Wilhelm IV. (1795-1861)
 Ort: Berlin: Stadtschloss
 Beteiligte Personen: Wilhelm I., Deutscher Kaiser (und König von Preußen), Leopold I., König der Belgien, Friedrich Wilhelm Nikolaus, Prinz von Preußen, Adalbert Friedrich Wilhelm Prinz von Preußen, Friedrich Wilhelm Karl, Prinz von Preußen, Ingo, Friedrich Wilhelm Constantin Ludwig von (1771-1837) [↗](#), Adry, Ernst Ludwig von (1773-1823) [↗](#), Ludwig Gustav von Thile, Karl Adolph von Knopke, Christian Dietrich Heinrich Wilhelm Tiedemann von Wittenberg, Alexander von Humboldt
 Das Ordenskapitel des Schwarzen Adlerordens wird in der zehnten Sanktionsliste abgeführt.

22. January 1848, 15:30 Uhr — Diner [↗](#)
 Hof: Preußen, König Friedrich Wilhelm IV. (1795-1861)
 Ort: Berlin: Stadtschloss
 Beteiligte Personen: Alexander von Humboldt, Admy, Graf zu Stolberg-Krochalin

26. Januar 1848
 H. wird auf der Gesamtsitzung der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften zu Wien zum Ausländischen Ehrenmitglied gewählt (Bestätigung am 1.2.1848).

Browse

Year
 1848

Show further resources in Chronology

- Letters of this edition [↗](#)
- Letters from Asia to Humboldt from Correspondence [↗](#)
- Events with A. v. Humboldt in the 'Humboldtianity' [↗](#)
- Articles & Papers by Humboldt in the German Text Archive [↗](#)
- Humboldt's Works in the Digital Bibliography [↗](#)

Submit

Fulltext search

Creating the data of the chronology is an ongoing process; the volume and accuracy of the data grows with the progress of the project. We are always grateful for any tips, additions, and corrections. Please write to edition.humboldt@tuwien.ac.at

Figure 4: Screenshot of the Humboldt Chronology from the year 1848 with entries from secondary digital resources.

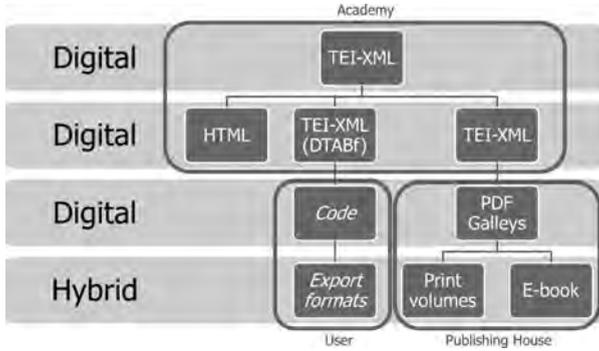


Figure 5: Diagram of the born-digital hybrid publication model.

This leads to a more general observation. Reading in the digital age, when it comes to scholarly editions, is about reading the text, re-using and adapting the code, and re-publishing that code, changed or unchanged, in almost any shape or form. This depends, of course, on the technological and conceptual competence of the reader (Figure 5). The prospects of this shift clearly expand the reader’s profile as one that interacts with the scholarly, edited, digital text. The Danish scholar Krista Stinne Greve Rasmussen coined the term “co-worker” for this new reader role:

The *co-worker* seeks to go beyond the user and reader roles, and to contribute actively to the scholarly enterprise.[. . .] [I]deally speaking, the reader in this role is likely to take part in the editorial work at some level. This could consist of making annotations, reading proofs, adding encodings, or contributing in other ways to the site’s total production of knowledge. The *co-worker*’s contribution, in short, does not merely amount to additions or extensions, but forms a genuine part of the edition (Greve Rasmussen 2016: 127).

These different levels of interaction with the text and – possibly – its editors allow for something that goes beyond the attention for the text itself. A reader/user/co-worker that adapts, corrects or enhances a text does not just provide meaning and context for its immediate usage, but also for the long-term goal of preserving the text’s digital integrity. Use and re-use gives continuous proof of a resource worth to be curated actively, thus guaranteeing its continuous adaptation to evolving standards (of data usage or display, for instance), because “digital resources that stay in use, also stay available” (Gärtner 2016: 21; translation T.K.).

The Reader as Publisher

As stated above, the digital publication ideally makes all parts of scholarly work available beyond the textual level through expanding it into re-usable data sets and publication modules (Figure 6). The reader, who as a user can also become a co-worker, is able to re-engage with an original edition, thus simultaneously becomes a possible re-publisher of the text data.

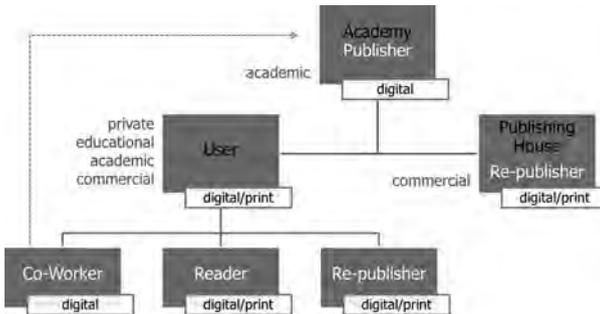


Figure 6: Diagram of the changing roles of publisher and user entities in the digital publication process.

In allowing for readers to decide upon their own role, a wide variety of settings become possible in which the process of contributing, reading, and re-publishing not only appear as distinct options of interaction with the text, but also become intertwined activities that create feedback loops in dialogue with the edition. The results of the readers' interactions with the text, either as text or as code-text (for instance through selection and recombination, digital processing, quantitative and qualitative analysis, or recoding), can be published in almost any imaginable format, including possible commercial ones²². This development alone has, or should have, influence in the way we think about both digital and non-digital philology, the exercise of reading, and about the teaching of text cultures in academia today.

²² This results from the CC BY-SA 4.0 license valid for the *edition humboldt digital*, which permits commercial exploitation of the material whenever the edited source code is also made available under the same open license. For the details on the Creative Commons licensing model see <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.

The Perspectives for Future (Digital) Philology

Many of the methods and technological applications mentioned here, implemented both for the creation of a digital edition, as well as for its competent digital reading and methodological-collaborative-public exploration, require an informed user. Given the current state of affairs in literary studies and looking at the curricula of literature departments, at least in Germany, it is fair to say that we still have quite a way to go. Currently, we are producing scholarly editions for the future, that is, for a prototypical digital reader that so far only exists in highly specialized research communities. But this is changing. Three recent developments indicate that this transformation is in progress.

First and foremost, teaching is changing. This is reflected in the continuously rising amount of Digital Humanities chairs, with often literature- or text-oriented profiles (Sahle 2019). New platforms that are evolving and shaping the way scholarly editions are formed and engaged with continue to emerge. There is, for instance, the important and particularly well-documented platform, *forText*, created and sponsored by a consortium of research institutions, projects, universities and the National Funding Agency DFG²³. Even though it is not the first of its kind, *forText* succeeds in providing a high level of insight into the technological and methodological diversity of contemporary digital philology, while simultaneously offering very specific, hands-on tutorials, work packages, tools, and teaching modules, both at the university and high school level. The highly successful international platform, *The Programming Historian*, works in very similar ways. It currently provides 130, “novice-friendly, peer-reviewed tutorials that help humanists learn a wide range of digital tools, techniques, and workflows to facilitate research and teaching”²⁴. The site, which publishes its content as stand-alone journals, operates without fees and is curated by an international community of digital humanities scholars in English, Spanish, and French.

Second, and no less important than the first observation, is the change in the reading habits of younger generations. This was very recently investigated in a large-scale study on the reading behavior of young readers using the *Wattpad* platform. An international team of researchers found that, contrary to common opinion (and also advocated for in this article), young readers: 1) read longer fictional texts on screen and 2) both the reading and the production of these texts is perceived as part of a social experience, which the authors call

²³ <https://fortext.net/>.

²⁴ <https://programminghistorian.org/>.

“digital social reading” (Pianzola/Rebora/Lauer 2020). This experience of interface-induced social interaction is supposedly an effect of the platform’s design, mostly due to the audience appeal that *Wattpad* has been able to create through focusing on fanfiction and genres related to teenagers, like coming-of-age stories. These findings do require a disclaimer, though. Fanfiction and teen literature are specific sets of texts, and thereby cannot fully reflect or represent tendencies or trends for the general public, nor can they accurately reflect literature as an art form. However, *Wattpad*’s success obviously has a behavioral-changing effect on both authors and readers, providing, for the first time, a showcase of permeable role hierarchies between readers and authors (and old promise from digital literature) on a large scale and opening a possible pathway towards a shared reading culture that gathers around the common experience of reading in chapter installments (as this is a popular way of text production and author-reader-interaction on *Wattpad*) resembling to some degree the feuilleton-based literary production of the 19th century (Pianzola/Rebora/Lauer 2020: 35). This would indicate that the social approach may very well have an influence on reading habits and reading cultures, at least among young readers.

The impact of digital social reading might provide insights for future studies on world literature, as the authors of the *Wattpad* study are convinced that their, “results point out the rise of a global reading culture in youth reading besides national preferences for certain topics and genres, patterns of reading engagement, aesthetic values and social interaction” (Pianzola/Rebora/Lauer 2020: 1, see also 33).

Finally – and this might be the most important conclusion so far – the humanities themselves have started to see that innovation in the realm of reading is not dependent on waiting for until publishers or an ambitious tech lab in California to come up with something new. Innovation and conceptual experiments can and should come directly from universities, academies, and humanities seminars themselves. This might, as all experiments may, lead to failure or new discoveries, or perhaps even breakthroughs. But it is important for reasons of self-affirmation, that the digital humanities, and digital philology in particular, take on the challenge of re-innovating the culture of reading as a new tech-integrated habit. Patrick Sahle, Chair of Digital Humanities in Wuppertal, and his research assistant, Sviatoslav Drach, are currently designing such a tool. The *StreamReader_{SD}* (Sahle/Drach: 2019, Drach: 2019) is an online interface designed to provide an experimental screen-reading experience that completely dismantles reading from the stability of paragraph- (and page-) oriented, stable text layout. It instead provokes the reader, who is able to choose from several texts or even upload their own material, to initiate a different reading experience and disrupt a more traditional conception of reading technique. Of course, the *StreamReader* interface is currently

not available in the form of ready-made software and is far from being a *product*, but that is not the goal here. It presents, as Sahle points out in his abstract to the 2020 Digital Humanities Conference in Paderborn, an experimental setup for the exploration of digital reading.

The debate about reading digital texts (which, besides, does not exist; there is only the reading of various digitally driven text media) often revolves around the loss of concentration and deeper involvement with texts. On the other hand, one of the many aspects of the StreamReader is to allow the (forced?) slow and thus contemplative reading to maybe be given a new option. [. . .] If text is reduced to a line of running text, then the new text medium presented creates completely new spaces for expression in the narrower sense. Reduction and expansion! Suddenly there are spaces in which new forms of text presentation can be experimentally created. By expanding the simple single line, contexts and hypertextual connections can be made more visible, texts can be illustrated or annotated in a positional manner and multiple or synoptic, interrelated streams of text can be realized (Sahle 2020: 257, translation DeepL).

The bottom line to all of this is that change *is* coming. And that is a very good message, because one thing is for sure: there are currently new Humboldts walking this planet. They will become the protagonists of our future debates on the cultural heritage we want to share, be it in the realm of science, literature, the arts, or all three combined. These future high achievers of our cultural memory will be distinct enough to be preserved for decades, given sufficient research funds, but this time it won't be in handwritten manuscripts and letters.

Do we know how to carry out these projects? In the midst of our digital revolution we are witnessing a new hiatus of sources. Digital data is being generated by people and machines on an enormous scale, and most of this data will soon be lost. Are we going to be able to store, archive, and recover the data produced by the Humboldts of today? Will we know and harvest the content of their Twitter feeds, their scattered email correspondences, their Slack working groups, the artwork canvases on their personal iPads, their contributions on Facebook, likes on Instagram, their favorite TikTok channels, viewing habits on YouTube, or the digital footprints of their Google Searches²⁵? Do we *want* to harvest all or any of that? Who can be in charge of collecting this *born digital life data*? How do we process it in any meaningful way?

These are the tasks of a digital cultural heritage philology, which does not exist yet but needs to begin soon. The mission of this (not so far) distant future

²⁵ Cross-sectoral research on these crucial matters has begun in the last five to seven years (Ries/Gábor 2019) and will foreseeably hit the debates on scholarly digital editions in the near future.

discipline will provide the foundations for the archeology of digital texts and media, which will require new skills, methods, technologies, and, above all, a developed culture of digital reading in order to advance. Philology has never been more exciting.

Works Cited

- Amer, Karim/Barnett, Erin/Kos, Pedro (2019): "The Great Hack". *Netflix*, <<https://www.netflix.com/title/80117542>> (last visit: 03/04/2020).
- Barnett, Tully (2014): "Social Reading: The Kindle's Social Highlighting Function and Emerging Reading Practices". In: *Australian Humanities Review* 56, pp. 141–162, <<http://australianhumanitiesreview.org/2014/05/01/social-reading-the-kindles-social-highlighting-function-and-emerging-reading-practices/>> (last visit: 03/04/2020).
- Börsenverein des Deutschen Buchhandels (2020): "Amazon setzt beim Einkauf andere Prioritäten. Der Verkauf gedruckter Bücher ist de facto für viele Verlage nicht mehr möglich". In: *Börsenblatt Dossier Corona*, <https://www.boersenblatt.net/2020-03-20-artikel-_der_verkauf_gedruckter_buecher_ist_de_facto_fuer_viele_verlage_nicht_mehr_moeglich_amazon_setzt_beim_einkauf_andere_prioritaeten.1833523.html> (last visit: 03/04/2020).
- Cannon, Susan F. (1978): *Science in Culture: The Early Victorian Period*. New York: Dawson.
- Cohen, Daniel J. (2012): "The Social Contract of Scholarly Publishing". In: Gold, Matthew K. (eds.): *Debates in the Digital Humanities*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, <<http://dhdebates.gc.cuny.edu/debates/text/27>> (last visit: 04/03/2020).
- Cummings, James (2008): "The Text Encoding Initiative and the Study of Literature". In: Siemens, Ray/Schreibman, Susan (eds.): *A Companion to Digital Literary Studies*, Oxford: Blackwell Publishers, pp. 451–476.
- Dettelbach, Michael (1996): "Humboldtian Science". In: Jardine, Nicholas/Secord, James A./Spary, Emma C. (eds.): *Cultures of Natural History*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 287–304.
- Drach, Sviatoslav (2019): *Neue Leseformen in digitalen Umgebungen - StreamReader SD 0.1 als Webanwendung für Text als Zeichenstrom*. Köln: Master's thesis.
- Dumont, Stefan (2016): "correspSearch – Connecting Scholarly Editions of Letters". In: *Journal of the Text Encoding Initiative* 11, <<http://journals.openedition.org/jtei/1742>> (last visit: 10/02/2020).
- Dumont, Stefan/Kraft, Tobias (2017): *edition humboldt digital vernetzt* [poster], <<http://doi.org/10.5281/zenodo.1035134>> (last visit: 10/02/2020).
- Ette, Ottmar (2018): "Languages about Languages: Two Brothers and one Humboldtian Science". In: *HiN – Alexander von Humboldt im Netz. Internationale Zeitschrift für Humboldt-Studien*, 19, pp. 47–62, <<http://doi.org/10.5281/10.18443/270>> (last visit: 10/02/2020).
- Evolution of Reading in the Age of Digitisation (E-READ) (eds.) (2019): *Stavanger Declaration. Concerning the Future of Reading. European Cooperation in Science and Technology (COST)*, <<https://ereadcost.eu/stavanger-declaration/>>, (last visit: 03/04/2020).

- Fredericks, Joel/Caldwell, Glenda A./Foth, Marcus et al. (2019): “The City as Perpetual Beta: Fostering Systemic Urban Acupuncture”. In: de Lange, Michiel/de Waal, Martijn (eds.): *The Hackable City*. Singapore: Springer Singapore, pp. 67–92.
- Gärtner, Kurt (2016): “Die Anfänge der Digital Humanities”. In: *Akademie aktuell. Zeitschrift der Bayerischen Akademie der Wissenschaften* 1, pp. 18–23.
- Greve Rasmussen, Krista S. (2016): “7. Reading or Using a Digital Edition? Reader Roles in Scholarly Editions”. In: Driscoll, Matthew J./Pierazzo, Elena (eds.): *Digital Scholarly Editing. Theories and Practices*. Cambridge, UK: Open Book Publishers, pp. 119–133.
- Hayles, N. Katherine (2010): “How We Read: Close, Hyper, Machine”. In: *ADE* 150, pp. 62–79, <<http://doi.org/10.1632/ade.150.62>> (last visit: 10/02/2020).
- Kraft, Tobias/Dumont, Stefan (in press): “The Humboldt Code. On creating a hybrid digital scholarly edition of a 19th century globetrotter”. In: *Wiener Digital Revue* 1/1.
- Lobo, Sascha (2018): “Facebook, die erste vernetzte Gefühlsmaschine”. In: *Der Spiegel S.P.O.N. – Die Mensch-Maschine*, 11/04/2018, <<https://www.spiegel.de/netzwelt/web/sascha-lobo-kolumne-was-facebook-wirklich-ist-a-1202360.html>> (last visit: 03/04/2020).
- Moretti, Franco (2013): *Distant Reading*. London: Verso.
- Pianzola, Federico/Rebora, Simone/Lauer, Gerhard (2020): “Wattpad as a resource for literary studies. Quantitative and qualitative examples of the importance of digital social reading and readers’ comments in the margins”. In: *PLoS one* 15, pp. 1–46.
- Ries, Thorsten/Palkó, Gábor (2019): “Born-digital archives”. In: *International Journal of Digital Humanities* 1/1, pp. 1–11, <<http://doi.org/10.1007/s42803-019-00011-x>> (last visit: 10/02/2020).
- Sahle, Patrick (2013a): *Digitale Editionsformen – Teil 1: Das typografische Erbe. Zum Umgang mit der Überlieferung unter den Bedingungen des Medienwandels*. Norderstedt: Books on Demand.
- Sahle, Patrick (2013b): *Digitale Editionsformen – Teil 2: Befunde, Theorie und Methodik. Zum Umgang mit der Überlieferung unter den Bedingungen des Medienwandels*. Norderstedt: Books on Demand.
- Sahle, Patrick (2019): “Professuren für Digital Humanities”. In: *Blog des Verbandes Digital Humanities im deutschsprachigen Raum (DHD)*, <<https://dhd-blog.org/?p=11018>> (last visit: 10/02/2020).
- Sahle, Patrick (2020): “Wie wir lesen könnten. Streamreader_{PS} 0.1”. In: Schöch, Christof (eds.): *DHD 2020 Spielräume: Digital Humanities zwischen Modellierung und Interpretation. Konferenzabstracts*. Paderborn: Digital Humanities im deutschsprachigen Raum e.V., pp. 255–258, <<https://doi.org/10.5281/zenodo.3666690>> (last visit: 03/04/2020).
- Sahle, Patrick/Drach, Sviatoslav (2019): *StreamReader SD*. Cologne Center for e-Humanities: Master’s thesis.
- Schöch, Christof (2016): “Ein digitales Textformat für die Literaturwissenschaften: Die Richtlinien der Text Encoding Initiative und ihr Einsatz bei Textkonstitution und Textanalyse”. In: *Romanische Studien* 2, pp. 325–364.
- Schwarz, Ingo (eds.) (2017): “Alexander von Humboldt Chronologie. Basierend auf ‘Alexander von Humboldt. Chronologische Übersicht über wichtige Daten seines Lebens. Bearbeitet von Kurt-R. Biermann, Ilse Jahn und Fritz G. Lange’”. In: *edition humboldt digital*, <<http://edition-humboldt.de/X0000001>> (last visit: 25/08/2019).
- Walsh, Brandon/Horowitz, Sarah (2016): *Introduction to Text Analysis. A Coursebook*, <<http://walshbr.com/textanalysiscoursebook/>> (last visit: 10/02/2020).

Christoph Müller

Between Digital Transformation in Libraries and the Digital Humanities

New Perspectives on Librarianship

Ever since knowledge and other results of creative processes have been recorded on mobile information carriers so that they can be passed on from the producer to potential recipients, their dissemination and storage have been accorded an important role. In addition to copyists, printers, publishing houses and literary agents, it is also and above all libraries that, for centuries, have been guaranteeing secure storage for, and appropriate access to, various types of information carriers.

The basic principle of library work has changed very little over time. Regardless of whether they are dealing with papyrus scrolls, medieval manuscripts, printed books, or any other type of analogue or electronic information carriers, libraries have always collected them, stored them appropriately based on the type of material they are composed of, and made them available to the relevant user community. Although various types of library now exist – private libraries, abbey libraries, royal libraries, university libraries, national and state libraries, public libraries, special libraries, etc. – they all follow the same basic library principles of selecting, collecting, indexing, preserving, and providing access to information carriers. Aside from traditional library items, such as books and journals, these carriers can also be manuscripts, documents, maps, photographs, and, most recently, audiovisual and electronic media. Libraries make – as they have always done – these materials available to students, teachers, researchers, members of the public with an interest in science and scholarship, and general-interest readers.

The development of digital technologies for documenting knowledge and creative processes has given rise, not only to digital copies and parallel editions of conventional analogue information carriers, but also to new forms of electronic media and associated additional metadata about digital objects. As well as requiring specific forms of storage and means of access, these types of media in their presentation also need comprehensive contextualisation because their intangible form would otherwise leave users unable to tap into their content and potential use.

Christoph Müller, Ibero-Amerikanisches Institut Berlin

 Open Access. © 2021 Christoph Müller, published by De Gruyter.  This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. <https://doi.org/10.1515/9783110713015-023>

The development of information technology has also created new opportunities and challenges for libraries. While the introduction of electronic library catalogues greatly simplified and improved methods of indexing and recording media, it also created a need for developing new infrastructures and forms of storing and accessibility for the new electronic media. Electronically produced or subsequently digitised books, journals, maps or photographs can only be used if they are as barrier-free as possible, able to be retrieved and displayed at any time, in any place. To guarantee this, modern libraries must use new technologies, appropriate and robust infrastructures, new forms of management, new logics of communication and new routes to financing.

At the same time, the digital form of the source of information makes it possible to link and circulate it beyond its local context in an individual library. Central catalogues offered by library networks allow users to find materials from wherever they are. Digital presentations of electronic media make them regionally, nationally and internationally accessible. Standardised data formats for metadata and digital objects make it possible to create virtual collections according to theme or material, able to be assembled and presented anywhere in the world, irrespective of where the originals are actually stored.

The digital transformation is not only having a profound effect on the way knowledge and creative processes are documented, collected, and shared, it is also comprehensively changing and expanding the way they are produced. Computers are used to compose, format, and structure texts. Software is used to generate, process, and analyse research data. IT-based research infrastructures enable the development and use of new digital research methods. Having information in electronic form opens the door to methods of processing, linking, and contextualisation that would not have been possible with conventional analogue information carriers. Particularly for knowledge production, but also for artistic processes, this has given rise to new forms of collaboration, interaction and exchange between the actors involved. This, in turn, leads to new technologies, new financing needs, and new professional requirements.

What do these developments mean for the way libraries work? And what challenges do they present for modern librarians?

Development in the field of information carriers is resulting in libraries collecting, indexing and storing electronic media to the same degree as conventional types of media. This is due to the current technological and cultural situation, in which digital media are emerging in parallel to analogue media, and in which there are different continually evolving demands articulated by traditional readers and the digital humanities, developing new specific methods and digital tools for their different types of investigation. This has a direct

impact on library infrastructure¹. In addition to traditional furniture, such as shelves and special units for securely storing books, maps, and physical audio storage media, libraries now also need suitable and robust IT infrastructures. Of course, libraries have been using IT infrastructures for decades to run their electronic catalogues and library systems for users and order management. However, the high number and increasingly extensive production of electronic publications mean that libraries now also need systems for storing and presenting electronic data, and for archiving them over the long term. These systems must be accessible at all times and perform adequately. They should ideally use standard interfaces that enable free and unlimited data exchange.

Long-term archiving in particular, presents challenges that are difficult to solve. Given the rapid development of hardware and software and corresponding changes in file formats, libraries need technical solutions that make it possible to view and use the digital content regardless of the data carrier, original file format, or the software used to produce or needed to access it. The wide range of hardware, software, and file formats available today demands correspondingly complex systems that individual libraries are scarcely in a position to develop or operate. As a result, libraries and other knowledge archives generally must come together in partnerships that are suitably designed, contractually and financially secured, and technologically advanced.

In addition to new financing pathways, political support is sometimes also needed, as institutions with different national backgrounds often collaborate. The political will to expand the availability of digital information and digitise analogue information carriers frequently motivates libraries to prioritise collecting digital information and making it available. However, in many cases the technical and organisational efforts, as well as the financial costs involved in storing electronic media and archiving them over the long-term, are not taken into account. Irrespective, libraries must still make these investments and perform the corresponding tasks.

When making digital information accessible, libraries must also address the complex challenge of complying with the law. Copyright, personal rights, and usage rights place limitations on the public accessibility of digital information. Libraries must correctly apply these limitations according to the context of the information, type of material, type of library, use of the information, and the user community.

¹ The changes in libraries that are resulting from the digital transformation in information production are also dealt with by Daigle (2012: 244–264) and Degkwitz (2014: 411–416).

In addition, as academic practice becomes increasingly project-based and the volume of information becomes increasingly vast and unwieldy, libraries must focus ever more closely on the concrete needs of their respective user groups when assembling and presenting collections. They need to acquire materials that respond to specific requests by users, provide the necessary breadth of information, and are capable of fulfilling future needs. Libraries must also consider and seize opportunities for contextualising connections and linking them with other collections, both at home and abroad.

Parallels between analogue and digital information carriers and the corresponding shifts and growth in library tasks are also altering the way in which librarians work and perceive their roles².

For centuries, librarians have been tasked with indexing, managing, and storing physical materials. Today, however, they must also process and safeguard intangible media. This demands comprehensive and specific IT knowledge about data formats, storage and presentation systems, and methods of long-term archiving. Librarians must also understand the technical and organisational frameworks of digitisation in the context of analogue-to-digital conversion. They need to know which scanning devices can be used for different types and conditions of material. They must also be familiar with metadata schemes and formats and be able to generate and use them appropriately, which requires knowledge of interfaces and presentation formats.

Legal expertise is also crucial, as it is necessary for making digitally produced information media available for different types of usage and for negotiating any necessary licences with the providers. Librarians also need to be familiar with the abovementioned laws regarding copyright, personal rights, and usage rights. This knowledge allows them to correctly apply the appropriate legal limitations when making digitised sources of information publicly accessible.

In order to conclude cooperation agreements with other institutions at home and abroad, as well as to open up new opportunities for financing additional IT needs, librarians must also have extensive knowledge of administrative and budgetary matters. In addition, they should be able to participate in political negotiations, master several languages, and possess intercultural skills.

In academic contexts, it is especially important that librarians are comprehensively informed about current academic methods and requirements, as well as about new developments in these areas. This is crucial if they are to interact

² Tappenbeck (2015: 37–48) describes the way in which library tasks and, as a result, the profile of academic librarians in particular are changing in detail.

with academics on equal footing, fulfil needs with precisely tailored information, predict future requirements, and develop their collections accordingly.

Ultimately, librarians must be capable of processing and communicating the materials and content collected in their libraries with both methodological skill, and in a manner that is oriented towards specific target groups. In addition to the soft skills already mentioned, this also demands mastery of the various social media channels in use today.

In recent decades, therefore, the increasingly electronic nature of information production has also triggered a digital transformation in libraries. In addition to conventional forms of collecting, indexing, and preserving analogue information carriers, libraries now also record, store, and present electronic media and information. In parallel to this development, the needs of various library user communities have evolved. Both non-academic readers and those working in academia – particularly in the digital humanities – increasingly request digital information that they can either access using modern devices, or analyse and evaluate using IT-supported processes³.

As a result, modern librarians have updated their centuries-old function as collectors and preservers of sources of information. Their tasks now also involve bridging and minimising the differences between the analogue and digital worlds of information. Due to the many opportunities that digital information offers, librarians can actively participate in contextualising and linking their collections with other collections at home and abroad, becoming actors in academic and research contexts in the process. They have evolved from gatekeepers to brokers of information who, particularly in the field of academic literature, perform an important function in communicating and disseminating information.

Works Cited

- Bonte, Achim (2014): “Wissenschaftliche Bibliotheken der nächsten Generation. Sind die Institutionen und ihre Mitarbeiter für die Zukunft gerüstet?”. In: *Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie* 61/4–5, pp. 239–242.
- Ceynowa, Klaus (2014): “Digitale Wissenswelten – Herausforderungen für die Bibliothek der Zukunft”. In: *Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie* 61/4–5, pp. 235–238.
- Daigle, Bradley J. (2012): “The Digital Transformation of Special Collections”. In: *Journal of Library Administration* 52/3–4, pp. 244–264.

³ More in-depth descriptions and considerations of the new challenges for academic librarianship in particular can be found in the articles by Mittler (2014: 344–364), Bonte (2014: 239–242) and Ceynowa (2014: 235–238).

- Degkwitz, Andreas (2014): “Digitale Sammlungen – Vision eines Neubeginns”. In: *Bibliothek, Forschung und Praxis* 38/3, pp. 411–416.
- Mittler, Elmar (2014): “Nachhaltige Infrastruktur für die Literatur- und Informationsversorgung: im digitalen Zeitalter ein überholtes Paradigma – oder so wichtig wie noch nie?”. In: *Bibliothek, Forschung und Praxis* 38/3, pp. 344–364.
- Tappenbeck, Inka (2015): “Fachreferat 2020: From collections to connections”. In: *Bibliotheksdienst* 49/1, pp. 37–48.

Christoph Bläsi

Automation Approaches to Book Licensing

Business Studies and Information Science Aspects
of a Phenomenon from Literary Life

Introduction

When discussing the licensing of books, the focus is typically on fictional content, or more specifically, on the migration of literary fiction across linguistic boundaries. From the point of view of the scholarly disciplines primarily involved – literary studies and comparative literature, among others – this focus does make sense. Licensing, however, moves past the realm of fiction. But apart from the fact that there is, of course, also the licensing of non-fiction materials, the licensing of content can also happen across various formats (for example, from hardcover to paperback) and between types of media (for example, from book to film), which shifts its relevance beyond the context of content. Licensing can be seen as part of a cultural practice that reaches beyond simply writing or authoring texts, namely publishing. This is where, in the differentiation of disciplines, book and publishing studies comes in. Book and publishing studies covers the materiality and mediality of book communication, from the production and distribution to the reception of books – books, of course including digital manifestations of books like e-books, book apps, or PDFs of scholarly texts.

The subject of this article is not book licensing in its entirety, which would also have to include e.g. a historical perspective; rather, I will specifically discuss issues of the automation of the licensing process. Automation approaches develop in an environment where, in a globalized world, there is additional demand for licensing, as well as additional supply with respect to technological solutions for licensing tasks, usually in the form of digital and artificial intelligence options. Systematically, the latter aspect is covered by information science, information studies, and business informatics.

The focus chosen, however, challenges the traditional and core methodological “toolset” of book and publishing studies: it can be assumed that the dominating hermeneutics approaches of book and publishing studies might not suffice when trying to make sense of licensing automation, as hermeneutics

Christoph Bläsi, Johannes Gutenberg-Universität Mainz

 Open Access. © 2021 Christoph Bläsi, published by De Gruyter.  This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
<https://doi.org/10.1515/9783110713015-024>

can do little here beyond describing the process and its results and potentially analysing and interpreting the *perception* of the agents and bodies involved. Hence, focusing on the subject of book license automation and the business that surrounds it naturally also gives rise to issues concerning the discipline of book and publishing studies itself, e.g. the self-perception and the theoretical and methodological foundations of the discipline.

Book and Publishing Studies; the (Scholarly) Context of the Discussion

The Book World and Book and Publishing Studies – an Integrative View as Vanishing Point

The primarily philological thrust of this volume suggests that a few words should be said about the discipline this contribution is rooted in, its position within the concert of relevant disciplines, and its theoretical and methodological coordinates. To put it very simply, book studies as it is represented at a number of German universities is the combination of the history of books on the one hand and publishing studies on the other. Publishing studies, the study of contemporary publishing, does exist as a separate discipline in various other countries, particularly in the UK.

Historically, being a “spin-off” from German literary studies, book studies¹ is more or less restricted to the hermeneutics “toolset” it inherited (this restriction is not as distinct in publishing studies of e.g. anglo-saxon shaping). This methodological heritage appears to be somewhat strained in the face of many phenomena moulding the current book economy and culture, particularly when it comes to issues of its digitisation (cf. Bläsi 2015). This shortcoming is brought home when looking at other disciplines that cover aspects of the current book world. Business studies, communication studies, business informatics, and information studies all have a broader, or at least significantly different, methodological “toolsets” at their disposal. Methods of empirical social research or constructivist approaches (analogous with those of engineering sciences) could be mentioned. Scholars from these disciplines, using the methods of their disciplines, are able

¹ In this article, I will talk about the part of book studies that is concerned with the contemporary book world, as well as about publishing studies proper and refer to them together as “book and publishing studies” or in places “book studies” for short.

to participate in the discourse about the digitised book world with numerous and valuable contributions, indeed.

Particularly since book studies is only represented in a small number of institutes and study programmes in Germany, holistically integrating a superset of appropriate theories and methods from other disciplines is not a viable option. Other options, therefore, have to be considered. One option is to see the main role of book studies as one of integrating different perspectives (including its own hermeneutical one) onto the media and communication system of books, crossing boundaries between disciplines, theories, and methods. However, even choosing this option means that the methodological expertise of book studies has to be extended, since an integration of different perspectives presupposes a solid understanding of the theories, methods, potentials, and limitations of the disciplines these perspectives are rooted in.

For the issue in focus here, the automation of (book) licensing, and taking the disciplinary landscape of the year 2020 as a point of departure, business studies and, among others, information science and information studies, provide the concepts, theories, and methods for an appropriate analysis. These methodological-theoretical “imports” provide levers to address strategic management issues regarding automation on the demand side (imports from business studies), and artificial intelligence issues regarding automation on the supply side (imports from information science and information studies), respectively.

Previous Work on Licensing

Licensing issues in the book industry are covered predominantly from a legal and operational perspective, as well as, of course, from a statistical one. With regards to the language and national literatures focused on in this publication, it is known, for example, that in 2017 the book export to Spain amounted to 37,5 m € (Börsenverein des deutschen Buchhandels 2019: 80) and that in 2018, 151 translations from Spanish (1.5 % of all translated titles) appeared on the German market (Börsenverein des deutschen Buchhandels 2019: 98), whereas 373 licenses were sold to Spain (4.8 % of all licenses sold) (Börsenverein des deutschen Buchhandels 2019: 107–108).

Beyond this type of analysis and the occasional coverage in b2b magazines of the book trade, there are two main consolidating accounts about the business of book licensing, both with a primarily practical-vocational focus. They are Lynette Owen’s *Selling Rights* (Owen 2015) and Petra Christine Hardt’s *Buying, Protecting and Selling Rights. Wie man urheberrechtlich geschützte Texte*

erwirbt, sichert und verbreitet (Hardt 2014). Lynette Owen worked for Pearson for many years, and Petra Christine Hardt works for Suhrkamp.

Although these books have to be categorised as how-to books rather than as theoretical accounts, there is good reason not to underestimate their relevance and significance also within a scholarly context. They can, in addition to what had been said concerning the theoretical and methodological “toolset” of book studies above, be seen as initial critical reflections of an essential and complex cultural practice, namely “book making”, or publishing. Such a view is clearly compatible with John Maxwell’s alternative (integrative) conception of publishing studies (that is how they label it in Vancouver) which sees it explicitly as exactly that: as a ‘higher order’ cultural practice that is (exercised in a mindset of experimentation and) continuously subjected to critical reflection, in the first instance in a manner that is agnostic to boundaries between disciplines (cf. Maxwell 2014).

Artificial Intelligence in Publishing – an Example Instead of a Holistic Account

The concepts from business studies I will make use of will be introduced below. With respect to technology, automation does not necessarily require the use of artificial intelligence (AI). However, AI applications in publishing have increasingly been discussed (cf. Bläsi 2019) and open up an extensive arena full of new options for automation. When talking about the use of artificial intelligence in publishing, typically editorial processes are focused on. This is the reason why – despite there also being AI applications for e.g. dynamic pricing or asset management – one application, QualiFiction’s LiSA, is currently talked about in Germany in particular. This application is advertised as a tool for supporting editors in evaluating manuscripts, by, for example, categorizing them into genres or, going farther, by predicting the size of their potential readership. It serves well as a catalyst to guide the discourse about potentials, limitations, and risks of applying AI to publishing. This discourse requires, however, concepts and argumentations that go beyond what would be possible by just using hermeneutics and only looking at LiSA and its use “from the outside”. Without going into detail here, LiSA combines modules from all three main approaches to contemporary artificial intelligence: rule-based, statistical, as well as solutions that utilise the deep learning paradigm (cf. Bläsi 2019: 173–174). The last item in the list, deep learning, a further development based on neural networks, has been broadly discussed lately and has contributed to most of the visible advances in artificial intelligence in recent years. The implications of these different approaches and in particular the possible consequences of the

use of tools based on them for publishing, publishing houses, and society have to be assessed. Following this, fundamental decisions between the extremes of foregoing cogitation about the implications altogether on the one and taking a broad and long-term perspective as well as taking responsibility for the digital transformation of culture and society on the other hand have to be made by publishing houses. It is apparent that humanities-related issues are clearly touched upon here, but that insights from business informatics or information science are undoubtedly needed as well.

After a few methodological remarks concerning book (and publishing) studies, a short account of the previous coverage of book licensing matters, and the reference to a somewhat exemplary AI application in publishing, we come back to an interventional version of the core question of this contribution, namely, in how far recent technological developments can help to increase the – politically and culturally desirable – flow of (licensed, typically translated) written content across linguistic and cultural spaces. In order to be able to tackle this question the main characteristics of traditional licensing must first be outlined.

Traditional Licensing and its Analysis

Traditional Licensing and its Limitations

The traditional trading of title licenses in the publishing industry is a complex business.² It requires a considerable amount of experience and knowledge since it cannot be handled schematically or according to fixed rules, and it is often largely based on personal relationships (cf. Hardt 2014, Owen 2015). Jane Tappuni dwells on a number of typical complications in more detail by pointing out that “[. . .] rights ownership is inherently complicated. IP for a work might sit in several places due to format and ownership. The work might have multiple licenses, but the tracking of the work doesn’t sit in one place. It is disparate, making it very hard for the licensor to get a global picture of their rights distribution” (Tappuni 2018). This sketchy analysis clearly shows determinants that appear to make efforts to automate the process as a whole, or even decisive parts

² Parts of the sections “The Traditional License Business and its Analysis” as well as “Approaches to an Automated License Business” I have also used in: Christoph Bläsi: “Buch-Lizenzgeschäfte mit einer alternativen Marktstimulierungsstrategie und die Notwendigkeit der Automatisierung” (to appear in a volume edited by Maud Pfaff). I have explicitly been granted the permission to do so.

of it, presently difficult or outright impossible. It can furthermore be assumed that, due to the fact that the negotiation and further processing of licenses is complex and therefore expensive, quite a few licensing business opportunities are not even considered more closely. After all, the proceeds expected from a licensing deal should typically be greater than the efforts involved on both ends. Examples of licensing deals that are generally “left behind” are ones that involve small quantities of content, such as shorter texts like poems or short stories, or texts written in languages with small (target) markets. The question now is whether or not traditional licensing, which I will describe as a “short head” business that follows a differentiation strategy (using categories from strategic management and from retail and web economics, discussed in more depth below) can be complemented by a business model following “long tail” and cost leadership strategies. This would enable the realisation of business opportunities that had previously been missed.

Analysis Approaches from Strategic Management and Retail/Web Economics

To systematically postulate and describe a licensing business that goes beyond the traditional one, categories are necessary or at least helpful that move beyond what book and publishing studies has at its disposal, given its traditional methodological and theoretical orientation as a humanities-based discipline. These categories come from business studies, or more specifically, from strategic management and retail and web economics.

According to strategic management (cf. Barney/Hesterly 2012) and not surprisingly, the strategic process of a company begins with an analysis of the current situation. This analysis can be divided into an analysis of the company’s surrounding world, as well as an analysis of its “inside world”. A frequently used analysis tool for the “outside world”, or the market side, is Michael Porter’s 5-Forces Model (cf. Barney/Hesterly 2012: 53–65). This model assumes that the chances for a company to gain a competitive advantage over others in a particular market is, among other things, dependent on the competitive pressure, the bargaining power of suppliers, and the danger of (categorially) new market entrants. Concepts that play a role in the analysis of the “inside world” are assets and competencies, both concepts of the resource-based view of management (cf. Barney/Hesterly 2012: 84–101). Assets constitute what a company possesses – tangible and intangible items such as a brand name, a branch networks or a customer database – while competencies are the company’s ability to combine its assets into marketable products and services. Such products and services, for

example, addressing customers from a customer database (asset), with explicit reference to the brand name (asset) in a direct marketing campaign (combination of assets = competence), are designed to provide the company with a competitive advantage. The rarer and the more inimitable a company's assets and competencies are, the better. This insight comes from the so-called VRIO framework, which Barney and Hesterly use to describe assets and competencies; this framework focuses on the value, rarity, imitability and organisation of assets and competencies.

Strategies can systematically help companies gain a competitive advantage, but only if they assume the baseline situation as assessed by the different steps of analysis (as previously discussed) as their point of departure. By way of abstracting from concrete cases, business studies research was able to organize baseline situations from different companies in different times into a number of categories. Mapped onto these categories, promising fundamental strategic options have been identified. These fundamental strategic options are often arranged in pairs of opposites. One central pair of opposites of strategic options is the one with a (product) differentiation strategy (cf. Barney/Hesterly 2012: 148–176) on the one hand and a cost leadership strategy (cf. Barney/Hesterly 2012: 120–145) on the other. Using a differentiation strategy, a company attempts to make an offer to customers in the form of products (or services), that satisfy their needs as precisely as possible. The development and production of such products tends to be more complex and more expensive, but the model assumes that customers are ready to accept a correspondingly higher price. The proceeds derived from this price premium then compensates for the higher costs incurred on the side of the company. In contrast, when using a cost leadership strategy a company seeks to produce products as cheaply as possible, passes this advantage on to customers in the form of low prices, and thereby achieves the high sales figures required to cover fixed costs. To present examples for each of these two basic strategies – and this goes beyond Barney and Hesterly's *Strategic Management and Competitive Advantage: Concepts and Cases* – I will have a look at the automotive industry. Audi is clearly pursuing a differentiation strategy (differentiated product, price premium), while the Romanian budget carmaker Dacia is pursuing a cost leadership strategy (cheap production, high volume). Whether it is possible to combine these two strategies is an ongoing academic debate, as it seems like that would constitute an ideal model incorporating the best of both worlds: a precise satisfaction of consumer needs and, at the same time, low costs and a high sales volume. Recently, it has been argued that this might in fact be possible under certain circumstances (cf. Barney/Hesterly 2012: 172–175), namely with the help of digitised development and production processes under the headings like mass customisation or Industry 4.0. To take another example from the automotive industry, the Fiat Cinquecento is both

relatively inexpensive and, at the same time, individualisable to a high degree. For a considerable amount of time, Fiat claimed that no two cars among the hundreds of thousands had come off the assembly line were exactly identical due to all the various individualisation options. This indicates that the Cinquecento can be seen as a differentiated product that is also produced relatively cheaply.

The term “long tail” and its much less frequently used opposite “short head” come from retail and web economics (cf. Anderson 2007). “Long tail” refers to the phenomenon and intentional strategy of selling a large number of unique items with relatively small quantities sold of each, in contrast to selling large quantities of a small number of products, which is referred to as “short head”. In *The Long Tail - Der lange Schwanz*, Chris Anderson (Anderson 2007) has identified the long tail pattern as an essential feature of online e-commerce. The term has since become an integral part of the analysis inventory for the web economy. A pithy concretisation of the concept of the long tail comes in the form of an often-quoted statement by an unnamed Amazon employee: “We sold more books today that didn’t sell at all yesterday than we sold today of all the books that did sell yesterday” (Reason Street 2014). This employee, speaking about his or her company, has become something like an industry myth and this particular quote has been circulated in various wordings. Of course, due to low quantities, a long tail strategy can only be made work economically if original costs are correspondingly low. This links, in this case, the long tail strategy to the cost leadership strategy as introduced above.

Traditional Licensing – the Analysis

Applying these concepts to traditional licensing, it is easy to see that this can be analysed as a business following a differentiation strategy. As has previously been explained, the licensing business typically requires detailed knowledge about the target market on the side of the licensor, mostly ensured by personal relationships that often had been developed over the course of years. The publisher, offering content to be licensed, tries to present and market its content in an individualised manner, possibly even having developed the content with a possible licensing agreement and specific licensees in mind. This suggests that in order to make sure that the content to be licensed is likely to satisfy sustained or current customer needs as precisely as possible, the publisher typically does not shy away from costs (to be imposed on the license fee to be paid, ultimately). Customer needs to be taken into account are the ones of the license buyer, but in a mediated fashion also the ones of book buyers and readers in the target market. Due to the considerable efforts required, it is realistically

only possible to apply this process to a rather small selection of the licensor's portfolio, as well as only for a few selected, particularly relevant language markets. These are both dimensions of a short head strategy: a small number of products and deals on – comparatively – large scales. The traditional licensing business can, therefore, be described as a business that follows a short head differentiation strategy.

Usually a licensing enquiry directed to the licensing department of a publishing house on an individual basis will be dealt with in a benevolent manner, even if this enquiry comes from a small language market or only concerns a minor text. It might even lead to an agreement, regardless of whether or not the proceeds from this transaction could potentially cover the costs incurred for closing the contract and transferring the content, or possibly even provide a contribution margin for the underlying intellectual property. However, such a business practice, as pleasant as it may be on an individual level, is not scalable, in the sense of not being applicable to a large number of cases. In accounting terms, such cases would be dealt with as being on the receiving end of what is called a “mixed calculation”, which is a widespread business practice in other areas of the book industry as well³. Therefore, it does not make sense for publishers to make such small business possibilities explicitly public by way of, for example, license marketing, thereby inviting additional interest. Proactive marketing of the licensing of small quantities of content and of licensing in small language markets only makes sense if the costs for these types of deals (marketing, closing the contract, content delivery) can be reduced to an extent that the small projected proceeds become economically interesting. If it is assumed that there is, in fact, a market for small quantities of content and small language markets, then the question is this: what are the prerequisites for a long tail cost leadership licensing business, and how can the costs for marketing, closing the contract, and content delivery be reduced significantly and systematically?

³ Following a mixed calculation, an offsetting between profitable and less profitable products takes place: low margins of one product are compensated by correspondingly higher margins of another product.

Approaches to an Automated Licensing Business

How Costs for Marketing, Closing a Contract, and Content Delivery in Licensing can be Reduced

Since the acquisition of in-depth knowledge about target markets and personal commitment vis-à-vis license customers have been recognised as main drivers of the costs for licensing transactions on the supplier's side, this is where cost reductions have to start. If the number of target markets is large but superficial knowledge of the respective target markets seems to be sufficient, there is an obvious way to proceed. Taking the long tail side of its portfolio, the licensor might try to rely on the proactive interest of potential licensees. In order for this to work, the licensor has to present its offer(s) in an easily accessible place for all prospective licensees to access. The offer(s) must be presented in an explicit and well-structured way so that prospective licensees get all relevant information needed to make licensing decisions, ideally without further enquiries. This place can, of course, only be the web. In order for interested publishing house to reduce search efforts, and hence costs, as well as to possibly give its own offer(s) a competitive advantage, the licensor should be familiar with known triggers for selecting an offer over others. The decision to take content presented on the web into closer consideration and to check the information given in greater detail (for example by inspecting the texts to be licensed or reading samples from them, in case they are made accessible on the web platform) might be dependent on expectations based on certain features of the content itself, or on its metadata and paratexts. Such expectations might, for example, be based on previous experiences and business relationships with the licensor, or on accessible third-party evaluations; on the web, such evaluations cross borders easily. Brands as used in the publishing industry, authors, characters, series, or, of course, publishing imprints, support the former, whereas a literary prize or bestseller status would be examples of the latter. Obviously, as a licensor it is advisable to make explicit use of such assets by harnessing brands and linking to third-party evaluations. Irrespective of the remaining challenge to get prospective licensees interested on a global scale in the first place, following advice like the one just given might indeed limit the amount of enquiries from the side of potential licensees and hence considerably release burden from employees of the licensor, at least in so far as such enquiries are triggered by just the lack of information. It is not so easy, however, to identify spots for cost reduction further on in the process, as usually steps are entailed that go considerably beyond the explication of standardised information. It is precisely these steps that could have, so far, only been exercised in the form of actual

personal encounters. If it is assumed that, due to the necessity of in-depth knowledge about the content and its potential market, as well as due to the need to convey a consistent image of the brand (specifically corporate behaviour using, for example, consistent wording and a specific communicative style), finding cheaper alternatives in the form of offshoring these interactive steps to a call centre in a country with lower wages is not an option. Therefore, significant cost reductions for the steps beyond the explication of (marketing) information will only be possible by way of automation.

In the following, I will present products and services as well as explorative approaches, which, by way of utilising different degrees of automation, could help to make (book) licensing simpler, and hence more economical in the near future. Of course, companies and projects offering such products and services do not appear on the marketplace with the message that they want to support long tail differentiation strategies in the licensing business as the issue has been framed in this article. A marketing statement from IPR License, a provider of such solutions, rather sounds like this: “Permissions licensing is a perfect area for automation. If the permissions process is not automated this requires the publisher to check the rights, come up with a price and email the permissions seekers back. This is time consuming, often taking months, and is hugely inefficient” (IPR License 2017).

Exemplarily: the Products of IPR License

IPR License is an international digital licensing marketplace for the publishing industry, founded in 2012 and now essentially controlled by Frankfurt Book Fair.⁴ Other shareholders are the Copyright Clearance Centre and the China South Publishing & Media Group. IPR License is a self-proclaimed digital marketplace where providers of licenses and potential customers meet. This marketplace is meant to complement the opportunities offered by existing marketplaces for licenses, above all by book fairs like the ones in Frankfurt and London. Its contributions feature the presentation of license offers that first of all induce or increase their visibility. As is typical for so-called two-sided platforms, however, offers are

⁴ It is not the intention of this article to give a comparative, let alone exhaustive overview of different providers of automation solutions for the licensing business. I have chosen the offers by IPR License as the main examples because they are prototypical and because they have a prominent market position. Moreover, IPR License is economically linked to Frankfurt Book Fair, the most important license trading location in the (real) world. The analysis does not include a judgement about the quality of the products and services offered.

not only just presented, but actual transactions are also made possible. For this, such platforms require digital backend solutions designed for their specific purposes. Therefore, IPR License can offer some of the various digital tools it has developed to support the licensing process on its platform also in other product formats, to publishers directly. According to the information given on their website, offers so far (as of March 2019) have been inspected by potential rights buyers from more than 214 countries and 267 linguistic areas. As has been pointed out, the services offered address not only efficiency gains in inter-publisher relations, but also the management of licenses within publishing houses. The main digital products of IPR License are marketed under the names “Instant Rights” and “Instant Permissions”.

IPR Licence’s Instant Rights is a product that allows publishers to present and market content to be licensed to registered users. These users can view content and, after and in case they have chosen an offer and paid for it, download it for further use right away, under the conditions of the license just acquired. When looking at this process from the point of view of effort and workflow, it is important to note that it is carried out without the involvement of employees on the provider’s side. As an alternative to having low-involvement offers presented and marketed on IPR License’s website, the necessary software functions can be integrated into the publisher’s website. The inviting advertisement on IPR License’s website, “Let Instant Rights automatically handle low-value transactions, leaving you to focus on high-value deals” (IPR License), strongly points towards essential aspects of the above mentioned retail / web economics dichotomy, long tail and short head⁵. Instant Rights tries to limit or save human intervention for a certain type of licensing transaction on the side of the provider – if so desired only up to the step it might not want to be automated, though, the final approval of a transaction. Instant Rights can do all of this, as far as can be seen from the surface, without overstepping the boundaries between effective ‘smart’ software and artificial intelligence proper. This distinguishes it from some of the applications presented in the following.

As a product, IPR License’s Instant Permission, the second of IPR’s main products, is not quite as relevant in the given context; looking at it, a few relevant aspects can be illustrated, though. Instant Permissions largely implements the traditional licensing process as described above – a process which, due to its complexity, cannot reasonably be fully automated any time soon. Instant Permissions offers publishers digital support for process management, mainly with respect to associated administrative tasks of the process. This includes, for

⁵ For more on that, see Miller (2019).

example, documentation and accounting issues, as well as the provision of interfaces to other ICT systems and indeed to customers⁶. Depending on the provider's demands, existing ICT landscape, and technical capabilities, web forms can e.g. be presented to potential licensees on behalf of the publisher. Whatever gets entered into such webforms by potential licensees triggers human processes in the licensing department of the licensor. This is a typical example for computer-supported process management. The applications can be individualised to a high degree and adapted to the specific needs of the publishing house so that, for example, the web forms not only appear in its corporate design, but also implement its specific business rules. In particular, this allows publishing houses to specify when exactly the automated process ends and the enquiry is presented to decision makers in relevant departments. The management of rights in a publishing house in toto, usually incorporating a dedicated rights management system in its centre, goes beyond negotiating and concluding license agreements as is the focus of this article. The corresponding functional extension is, however, also offered by IPR License, for cases in which this component of the digitisation of publishing processes has not yet been realised in the publishing house earlier.

Beyond Pre-Fixed Conditions and the Automation of the Transaction: Ideas for the Future

Following this short digression into the computerised support for the management of traditional licensing processes, we are now back to the main argument concerning the automation of licensing processes following a long tail and cost leadership strategy. The product Instant Rights of IPR License as presented above has already shown that it is possible to implement systems that realise at least some of the corresponding requirements in a relatively simple, but quite effective manner, without the use of artificial intelligence proper. However, it is still easy to identify cases for which types of automated systems like Instant Rights cannot yet decrease the workload for employees – such systems can for example only operate under the condition of pre-fixed prices and conditions. Moreover, important process steps (for example, verifying the receipt of payment) have to be fulfilled separately and inevitably require the involvement of people. It would certainly be way too optimistic to assume that a central (international) body that manages rights and the transaction of those rights, also

⁶ All these software components are realised as software-as-a-service (SaaS) solutions that run on IPR License's servers rather than on the ones of the purchaser.

capable of taking stock of the status of account payments, could be operational any time soon. Therefore, essential parts of the automation process need to be decentralised.

A decentralised architecture is one of the underlying principles of blockchain technology. Jane Tappuni makes a proposal in this vein, following her analysis that the licensing process was “broken”. “[. . .] Building a (decentralised, C.B.) global rights database using blockchain technology is, in my view, the obvious solution” (Tappuni 2018). Jane Tappuni combines this with a short introduction of the blockchain concept, which begins with the factual impossibility of building a central super-database that combines all the relevant license master data with transaction data from participating publishers’ company-internal systems. “Here is a simple, one line definition of blockchain: it is a way of decentralising transactions, taking them out of our corporate systems and making them open and accessible to all” (Tappuni 2018). In an extended license business automation agenda, as it were, the step prior to the payment using blockchain technology just addressed – negotiating, reconciling different interests with regard to conditions like price – definitely looks like a task for professional and experienced buyers and sellers which seems particularly hard to automate. However, since involving experts is excluded in the scenario chosen because of the low business volume to be expected (and allowing only predetermined prices and conditions is not an option), the only way forward is to implement at least basic automated negotiation capabilities. These negotiation capabilities should cover price, duration, and geographical area of the license, at the very minimum. Going further, they could for example also cover a specification of the forms of media that the agreement is supposed to extend over – and indicate potential “red lines” for every dimension of the automated negotiation. This would undoubtedly require the use of artificial intelligence proper. In such a case, it makes sense to automate operations on the side of both the potential licensor and licensee, as otherwise the licensee might incur costs that are disproportionate to the potentially small volume of the business under negotiation.

The next step beyond products like IPR License’s Instant Rights would, therefore, be an intelligent software agent acting for the licensor, who would offer itself as a partner to the (intelligent software) agent of potential licensees. Pairs of such agents would enter into a “conversation” and start negotiations about content searched for on the one and content offered on the other side. The full picture of such a process would include the person responsible on the licensee’s (!) side compiling metadata of the content he or she is looking for and the key parameters surrounding an intended “deal”, namely duration, regions covered, media forms covered, and price. A relative prioritisation of target parameters and “red lines” concerning dimensions of the agreement or combinations of

different dimensions might also be included. Then the software agent, equipped with these orientation data, would try to identify suitable content on the web offered for licensing. This can be achieved via comparing the metadata of offered content with the metadata of content looked for, starting with imperative high-level variables like genre. It is also conceivable to make use of considerably extended metadata at this point, for example in the form of semantic web triples on both the supplier and demand sides. Such metadata could be much more granular and require or indicate, respectively, for example, whether or not the protagonist is or should be female and/or young. Alternatively, reading examples of the offered texts could be compared to texts specified in advance by the potential licensee (to help to specify the texts looked for) according to their similarity; algorithms that analyse the similarity between texts are typical and well-developed artificial intelligence/digital humanities applications.

If the two software agents involved in this “conversation” agree⁷ that there is serious interest in concluding the transaction, an attempt must be made to equalise the conditions offered by the licensor (with its software agent) and the ones conceivable to the potential licensee (with its software agent). It is exactly at this point in the process where the abilities only found in systems with artificial intelligence become indispensable. Essentially, these intelligent systems must be able to execute specific strategies on the basis of “mindsets” on the side of the licensor and the licensee, respectively. These “mindsets” result in “negotiation styles”: cautious, dashing, with or without alternative business opportunities in the background, etc. If an agreement is reached, the transaction will be documented in a blockchain, thus making it impossible to manipulate the result afterwards and, in effect, legally binding; for the licensor, this constitutes an enforceable claim to a payment from the licensee. I will not present this in greater detail here, because it is a topic in its own right, the subtleties of which do not contribute to the understanding of the main argument. In this process step, payments can be automatically distributed also to other beneficiaries, for example upstream (author or authors). Finally, the content delivery can be completed, for example in the form of an enabled download.

In the case that the two parties do not reach an agreement – this can be due to “red lines” being touched in the negotiations, for example by disagreeing over price, duration, or location – contingency conditions can be specified. The licensor would, in this case, need to consider it worthwhile to involve a person with decision-making authority. This person could then, in further person-to-person

⁷ The attribution of intentionality to machines here is only a manner of speaking, not the result of a corresponding analysis.

negotiations, also deliberately violate original negotiation objectives, overrule “red lines” that had bound the software agent initially – in the wider or more long-term interests of the company.

Conclusion

It is clear that a certain degree of automation in book licensing is already here, and that there is likely more to come. Attempts and plans to automate book licensing must not be seen simply as a cost-cutting technique. With the help of concepts from strategic management and web/retail economics, they could also be analysed as a way for publishers to implement consciously chosen strategies and making those strategies economically viable. It allows publishers to have a competitive advantage by following up business opportunities that would have been considered too small previously. This effectively allows more content to get licensed – content that had previously not been taken into consideration by publishing houses due to the unfavorable relationship between effort expended and returns expected. With an international focus, this increases the diversity of content available cross-culturally; this is a result that can only be advocated for. Licensing automation, when looked at it this way, is a contribution to the vitality of the intellectual property business.

Automation attempts in licensing will, as we have seen, not stop at simple products like Instant Rights by IPR License. Future attempts might not leave traditional knowledge- and relationship-intensive licensing practices completely unchanged, either. However, the fact that licensing has been dependent on strong knowledge of content and markets and on personal relationships for its success, it is unlikely to be taken over by machines in the foreseeable future.

Why is all this interesting in a literary studies context? In traditional licensing, the people involved were typically included in the literary studies discourse, at the very least by way of a literary studies education. When some of the business, starting with long tail cost leadership cases, gets taken over by machines, the question arises, how insights and values of literary studies can find their way into such systems. How can its voice be heard by those who develop the algorithms? The discipline that provides the bridge over this gap might well be computational philology, a discipline of digital humanities.

With respect to book/publishing studies as a discipline, it has been made clear that concepts from beyond its traditional “toolbox” have made it possible, at least much easier to substantiate and analyse what is going on in book licensing and book licensing automation. More detailed insight into the potential

applications of artificial intelligence (not taking into account its limitations and risks, though), combined with concepts from business studies have helped to contextualise book licensing and its automation in a fruitful manner. Similarly interesting is the finding that, at least in this case, following a primarily economic and technological agenda does not contradict what is desired by humanists.

Works Cited

- Anderson, Chris (2007): *The Long Tail – Der lange Schwanz*. München: Hanser.
- Barney, Jay B./Hesterly, William S. (2012): *Strategic Management and Competitive Advantage: Concepts and Cases* [int. edition]. Upper Saddle River: Pearson.
- Bläsi, Christoph (2019): “KI im Verlagswesen. Hilfreiche Werkzeuge mit Disruptionspotential und Herausforderung für Selbstverständnis und Verantwortung [Artificial Intelligence in Publishing. Helpful Tool with the Potential for Disruption and Challenge to Self-Conception and Responsibility]”. In: Klimczak, Peter/Petersen, Christer/Schilling, Samuel (eds.): *Maschinen der Kommunikation. Interdisziplinäre Perspektiven auf Technik und Gesellschaft im digitalen Zeitalter [Machines of Communication. Interdisciplinary Perspectives on Technology and Society in the Digital Age]*. Heidelberg: Springer, pp. 167–187.
- Bläsi, Christoph (2015): “Literary Studies, Business Studies – and Information Science? Yes, It’s a Key Discipline for the Empowerment of Publishing Studies for the Digital Age”. In: Pehar, Franjo/Schlögl, Christian/Wolff, Christian (eds.): *Re:inventing Information Science in the Networked Society. Proceedings of the 14th International Symposium on Information Science (ISI 2015)*. Boizenburg: Hülsbusch, pp. 81–92.
- Börsenverein des Deutschen Buchhandels (eds.) (2019): *Buch und Buchhandel in Zahlen 2019*. Frankfurt: Buchhändler-Vereinigung.
- Hardt, Petra Christina (2015): *Buying, Protecting and Selling Rights: wie man urheberrechtlich geschützte Texte erwirbt, sichert und verbreitet*. Frankfurt am Main: Bramann.IPR License (2017): IPR, <<https://iprlicense.com/>> (last visit: 20/01/17).
- Maxwell, John W. (2014): “Publishing Education in the 21st Century and the Role of the University”. In: *The Journal of Electronic Publishing*, <<http://dx.doi.org/10.3998/3336451.0017.205>> (last visit: 20/01/17).
- Miller, Mareike (2019): “Why Permissions Licensing is a Perfect Area for Automation”. In: *IPR License Blog*. <<https://iprlicense.blog/2019/03/11/why-permissions-licensing-is-a-perfect-area-for-automation/>> (last visit: 20/01/17).
- Owen, Lynette (2014): *Selling Rights*. London: Routledge.
- QualiFiction (no date given): *QualiFiction*, <<https://www.qualifiction.info/>> (last visit: 20/01/17).
- Reason Street (2017): “Long Tail”. In: *Business Model Library*, <<https://reasonstreet.co/business-model-long-tail/>> (last visit: 20/01/17).
- Tappuni, Jane (2018): “Our rights process is broken. Can blockchain fix it?”. In: *BookBrunch*, <<http://www.bookbrunch.co.uk/page/free-article/our-rights-process-is-broken-can-blockchain-fix-it/>> (last visit: 19/06/06).

Yvette Sánchez

El imparable crecimiento de los microformatos literarios digitales

Introducción

Los microformatos, cuyo tamaño permite la visualización en pantallas pequeñas, se prestan especialmente bien para su difusión en redes sociales. Pero aún queda por averiguar en qué medida dichos canales, marcados por su inmediatez y dispersión, afectan la creación textual en términos de rigor escritural y longevidad.

La convergencia simbiótica entre el dinosaurio y el pajarillo de Twitter ha terminado por alcanzar una dimensión mayor en la blogosfera. Sin embargo, puede producirse un alejamiento entre ambos, como bien revela el legendario microrrelato de Augusto Monterroso. Los microtextos ficcionales y poéticos ofrecen mensajes trascendentes, muchas veces metafísicos, que plantean un desafío, al abrir espacios de densa reflexión e ir mucho más allá de los cotidianos tuits en noticias y debates compactos.

Los tuits ideológico-políticos suelen favorecer la producción de un “pensamiento necio”, por citar a Ottmar Ette, quien tiene en proyecto un libro titulado *El poder peligroso del mensaje corto*, donde sugiere que cabría analizar estos mensajes políticos también en clave nanofilológica. Hasta la fecha, la investigación ha sido principalmente cuantitativa. Así, se procedió, por ejemplo, al recuento de 2500 tuits de la campaña electoral de Trump, según un “análisis lingüístico de sentimientos” (*sentiment analysis*), que reveló una banalidad: la abrumadora mayoría de adjetivos negativos y signos de exclamación en esta propaganda (Crockett 2016: 1–4). Ottmar Ette sugiere la literatura como contra-veneno y densa reflexión contra la inundación de este pensar insensato en los tuits de noticias políticas (Ette 2017: 86).

La disminuida extensión textual aumenta las proyecciones y construcciones. Las nuevas tecnologías, por el mero hecho de facilitar la distribución, animan a producir y leer microtextos. Como afirma mi colega de San Gallen, Jessie Ramírez, trasladan nuestra forma de pensar desde el cerebro hasta las yemas de los dedos, que se mueven, se deslizan, se orientan y navegan sin descanso por mini pantallas, digitalizando literalmente nuestro pensamiento.

Yvette Sánchez, Universität St. Gallen

Por supuesto que la difusión inmediata tiene un impacto en la escritura, como lo digital lo tiene en cualquier ámbito de nuestras vidas.

Difusión y cooperación entre editoriales y redes sociales

Frente a su circulación en forma de libro, la escritura creativa electrónica permite la espontaneidad de las combinaciones multimediales mezclando las mini-ficciones literarias con imágenes, sonidos, vídeos y *performances*.

La influencia de internet en el microrrelato queda patente en términos de creación, difusión y recepción. Reactiva y anima el género: la tuiterratura con sus 140 caracteres (280, desde 2017) apoya plenamente la concisión y densidad. Los formatos ultrabreves se difunden y redifunden proyectados en las reducidas superficies de las TIC. Y de tales concentrados textuales de mayor impacto y extensa interpretación se ocupa la nanofilología, de acuerdo con el lema: cuanto menor la superficie, tanto mayor la proyección. La fragmentariedad, la discontinua estructura rizomática y la economía de la atención favorecen formatos de pocos segundos. Pongamos como ejemplo la *mise en abîme* del ratoncito que mueve montañas o, en el caso de un vídeo ultracorto de la fotógrafa vienesa Renée del Missier, que escenifica una mosca que manipula la masa de un limón gigantesco (del Missier 2015). Los microtextos condensan asimismo muchas fuerzas y apoyan un sistema de pensamiento entrelazado. Una brevísima forma se apodera de todo el cosmos, como en la teoría del caos, donde el aleteo de una mariposa puede desencadenar un huracán en el sector financiero.

El micropoema sigue asimismo los principios de a) modelizar la miniaturización (el *modèle réduit* de Claude Lévi-Strauss) con grandes alcances estéticos y epistemológicos; b) la puesta en abismo de André Gide o c) el fractal de Benoît Mandelbrot.

Para ilustrar la alta coyuntura de los microformatos literarios, nos serviremos de una colección de textos narrativos y líricos, bien previamente canonizados e impresos por editoriales renombradas, o globalizados a causa de su divulgación en la red e impresos a posteriori. Recientemente, las editoriales literarias se han ido fijando en el éxito (número de seguidores, *likes* y pulgares levantados) de textos cortos en las redes sociales (Instagram, Snapchat, Twitter, Facebook y blogs) aprovechándolos para su publicación en forma de libro. Es decir que las editoriales sacan los textos de su contexto informal y los consagran en el papel como obra impresa, en tiradas, además, con las cuales antes, dado lo minoritario de este género, los poetas solo podían soñar. Del consumo inmediato los devuel-

ven a una circulación más pausada. Valparaíso es una de las editoriales que buscan el rastro de textos digitales. Publica a autoras y autores emergentes que “venden miles de ejemplares” (Diego Álvarez Miguel, citado en Martínez Périco 2018: 152). La poeta Elvira Sastre afirma que “tanto la publicación de sus poemas en su blog como sus seguidores (60 000) en las redes sociales facilitaron que las editoriales en papel contactaran con ella” (Rosal Nodales 2018: 256).

Los poetas españoles que, al lado de Elvira Sastre, han irrumpido a través de los medios sociales son: las pioneras Ajo (María José Martín de la Hoz) e Irene X, Loreto Sesma, Teresa Mateo o Sara Búho (María Rosal Nodales (2018: 257) sumi- nistra una lista bastante extensa).

Las casas editoriales especializadas en las abundantes antologías del microrrelato, Menoscuarto, Páginas de Espuma, Thule, rastrean algo menos obviamente que Valparaíso los éxitos de la inmersión literaria en el espacio virtual. Pero, para aglutinar la difusión más bien fragmentaria, rizomática en la esfera digital de las miniaturas que conquistan a un número importante de lectores, ¿cabe seleccionarlas, publicarlas en papel y así canonizarlas? Quien se autoedita en la red, llega a más lectores sin intermediarios, agentes o *scouts* y, además, lo hace abarcando todo el mundo hispánico, con lo que supera las limitaciones de los mercados editoriales nacionales.

La publicación digital previa favorece descubrimientos de nuevos autores de interés. La antología de microrrelatos, *Velas al viento*, por ejemplo, compilada por Fernando Valls, apareció primero en uno de los blogs de referencia, *La nave de los locos*. Y sus ventajas son obvias: difusión instantánea, accesibilidad, inter- textualidad e hipertextualidad facilitadas por el medio (el blog *Narrativa breve* suministra varios enlaces tras cada texto, que remiten a otros microrrelatos temática o formalmente conectados, por ejemplo, microrrelatos epistolares de José Luis García Martín, Juan José Millás o Luis Mateo Díez. Es decir, el trabajo crítico se favorece enormemente. Puedo crear mi antología personal de miniaturas mediante un proceso interactivo y dialogante. De esta forma, todos los lectores se acercan más a los autores, en comunicación inmediata y co-creadora y en retroalimentación por los comentarios añadidos directamente. La interacción digital puede incluir materiales multimedia.

También los teóricos del microrrelato, como Lauro Zavala, se aprovechan de la difusión digital y publican su discurso crítico sobre el género en una revista electrónica, *El cuento en red* y en un blog, *Ficción mínima*.

Simbiosis y calidad

Si hay un formato literario que por excelencia predispone a entrar en una simbiosis con las pequeñas pantallas y los medios sociales, ese es el microrrelato o el micropoema, moviéndose como pez en el agua en un “hábitat natural” (Fernando Valls, citado en Delafosse (2013: 70/78)). Como suele ocurrir en una simbiosis, la influencia es mutua: se produce una interacción lógica, una relación o conjunción estrecha, a menudo (aunque no siempre), beneficiosa para ambas partes.

Allá por el año 2011, Andrés Neuman ya subrayó dicha simbiosis y aprovechamiento bidireccional en la interfaz, al afirmar que no solo cabría preguntar por los cambios y beneficios de la difusión digital ampliada, contagiosa, estimulante y acelerada de los microrrelatos [la literatura], sino también observarlo a la inversa: “cómo [la microficción] dota [las nuevas tecnologías] de contenido sustancial” (Neuman 2011, citado en Delafosse [2013: 78]). El propio Neumann proporciona, en enero de 2013, un ejemplo con brillantes reminiscencias del dinosaurio, en *hashtag* microcuento:

@microcuentos: NOVELA DE TERROR Me desperté recién afeitado. Andrés Neuman @odremanarturo.

Este sitio web (<<https://twitter.com/microcuentos?lang=de>>), cuenta actualmente con 4229 tweets y 596.000 seguidores.

Si bien los medios sociales nos fuerzan cada vez más a mantenernos entrenados en la búsqueda de estrategias para protegernos del aluvión de textos, no siempre fáciles de eludir, queda aún el muy citado problema de distinguir su calidad literaria, dado el crecimiento exponencial de textos hiperbreves publicados en el espacio predilecto, la red. La pregunta de Rubén Abella, citada por Ana Sofía Marques Viana Ferreira (2016: 218) es legítima: ¿Habrà hoy en día más escritores que lectores de microficción (relatos y poemas)? Tomemos un micropoema que, como la lírica en general, equivale a la creación de espacios de reflexión condensada. No es nada fácil la tarea de entresacar la calidad del amasijo ingente de creaciones de *amateurs*, que se prodigan en festivales y concursos de microrrelatos, alcanzando un millón de entradas en los buscadores.

Aquí cabe destacar la brecha existente entre los nativos digitales y las aspiraciones selectivas de las anteriores generaciones, que intentan separar los textos valiosos de los que no lo son. Los primeros creen menos en la canonización de los microrrelatos publicados en papel, en forma de libro o librito (tras su salida en la red). Lo que no existe en pantalla, no existe. La “pantalla total” de Baudrillard tiene sus efectos y crea el dilema entre la democratización participativa y la canonización. Luis Mateo Díez (*1942), perteneciente a la generación

de escritores de microrrelatos de más edad, toma una posición bien clara: deplora la “trivialización” y “degradación” (citado en Delafasse (2013: 76)) de la literatura por la red.

La generación de los nativos digitales apenas lee libros, pero no lee menos que anteriores generaciones. Lo hace simplemente de una manera más fragmentada, troceada (según el principio del *slicing*). Los mileniales miran el teléfono inteligente 150 veces al día (Alex Mayyasi 2016: s.p.). Cabe despedirse de la idea de que solo los que leen libros aprenden a escribir. Los nativos digitales sí se han “alfabetizado” y escriben sorprendentemente bien.

¿Hasta qué grado cambia la lectura fragmentada la forma de pensar? Puede que los mini-fragmentos de información aletarguen, disuadan, anestesien el pensamiento crítico, simplifiquen ideas más complejas, provoquen medias verdades y un pensamiento maniqueo, crecientemente instrumentalizado. Se ha discutido, en muchos estudios, el cambio en el abanico o periodo de atención o concentración (*attention span*), sobre todo desde que Microsoft Canadá lanzara, en 2015, su tesis bastante polémica y controvertida, basada en estudios neurológicos y rastreo en línea. Microsoft alegó que la duración media de la atención humana había disminuido de 12 segundos en 2000 a 8 segundos en 2013 (McSpadden 2015: s.p.). Para el estudio se midió la pérdida de concentración debida a la influencia digital en una muestra de 2000 participantes.

Lo que los nativos digitales pierden de memoria, lo ganan en rapidez de asimilación y aprendizaje apresurado, en ejecución simultánea de tareas (por los numerosos *pop-ups* que distraen la concentración, interrumpen y dividen la atención) y en estrategias de ensayo-error. Rompen con el acceso lineal a la información y generan nuevos hábitos de uso.

Mark Prensky describe estos importantes cambios cognitivos en la construcción de conocimiento, que Begoña Gros (2005: 66) caracteriza mediante la metáfora del “mariposeo”, indicando que se procesa información erráticamente, en mayores cantidades y a más velocidad.

Dicha predisposición de navegante por la web, favorece descubrimientos, como el de Pablo Bongiovanni (2017) que dio con un microcuento en Instagram sobre la personificación de una de las fuerzas de la naturaleza y lo publicó en su blog.

Y entonces mi mundo tembló, dio un giro de 180°, allí en ese instante, comprendí por qué los huracanes siempre llevan nombres de personas.

—@ valentinacordobaa
microcuento.es

En cuanto a la longevidad o sostenibilidad de los microrrelatos en línea, podemos preguntarnos si amenazan con desaparecer repentinamente, cual burbuja

que metaforiza plásticamente la fragilidad y la fugacidad. El éxito repentino y masivo de notoriedad y circulación podría ser efímero. Como en otros ámbitos, el boom explosivo de la presencia de los microformatos en línea implica tal amenaza.

Los clásicos

Al navegar por las innumerables plataformas de los medios sociales, los blogs, las bitácoras, los posts, también puede darse el caso de toparnos con un clásico que nos absuelve de la difícil tarea de evaluar la calidad, el rigor, el valor estético de un microtexto, que sea poema o relato. De repente, descubrimos un micropoema nunca visto antes de un autor canonizado desde siempre, como es Federico García Lorca (1960: 71). Di con él cuando analizaba el paratexto de los micropoemas, el título, en este caso de extensión casi idéntica si contamos las sílabas.

AL OÍDO DE UNA MUCHACHA

No quise.

No quise decirte nada.

Son cuantiosos los microrrelatos y micropoemas de clásicos como Cortázar, Borges, Monterroso, Arreola, o en la actualidad, Andrés Neumann, AJO o Irene G. Punto; los haikús de Machado, Cernuda, Juan Ramón Jiménez, Paz, Borges, Benedetti, que también penetran, circulan y ennoblecen las plataformas digitales.

Federico García Lorca (1960: 51) anuncia tranquilidad, un espacio manso, pacífico, de una naturaleza idílica. Asigna una especie de árbol a un tipo de agua, estancada, cristalina, profunda. La cuarta pareja sale de la serie. En vez del árbol, aparece el corazón. El alma se ve en la pupila del ojo, y del ojo saltan lágrimas.

REMANOS

Cipreses.

(Agua estancada).

Chopo.

(Agua cristalina).

Mimbre.

(Agua profunda).

Corazón.

(Agua de pupila).

La tipología del agua la podemos asociar al *leitmotiv* del mismo elemento (lluvia, ríos), que para el yo lírico de Jorge Luis Borges recupera el pasado, escapando al tiempo (y al espacio) o subrayando, mediante el agua (o el río heracliteano), el carácter circular, pasajero y, a la vez, infinito. Dejemos que Borges (1972: 469s.) aporte dos de trece micropoemas llamados “monedas”.

LLUEVE

¿En qué ayer, en qué patios de Cartago,
cae también esta lluvia?

MIGUEL DE CERVANTES

Cruelles estrellas y propicias estrellas
presidieron la noche de mi génesis;
debo a las últimas la cárcel
en que soñé el Quijote.

No podría ser más extrema la ambivalencia de las circunstancias y del destino que llevó a Cervantes a crear la idea del Quijote en la cárcel. Una de las mayores obras de la literatura universal y con ella su escritor nacieron de la desgraciada situación de estar desprovisto de libertad y convertido en un paria. El concepto bíblico del “génesis” subraya el fuerte contraste entre una mayor adversidad y la inspiración decisiva (el sueño) que lleva a la obra magistral. Este microhomenaje lírico de Borges a Cervantes es uno de tantos ejemplos de textos muy breves que se amolda al redescubrimiento masivo de clásicos en las redes sociales. Me parecen especialmente interesantes los nuevos canales de reproducción y redistribución de estos microformatos de Borges, especialmente en el contexto de la relación de Borges con Cervantes, que destaca en el personaje de Pierre Menard y en muchos otros textos de Borges. La reescritura borgesiana y el *sampling*, tan importantes en la literatura distribuida por canales digitales, subrayan el papel del lector. Justamente, el acercamiento de las dos instancias autor-lector, hasta su confluencia, es uno de los rasgos más prominentes de la literatura en la red.

Apropiación e intertextualidad

En vista del correspondiente ejercicio de reescritura, es raro que se haya montado un caso de plagio contra Pablo Katchadjian, autor argentino de apropiación, quien creó y autopublicó en una tirada de 200 ejemplares la obra *El Aleph engordado* (2009). En ella, se había apropiado experimental y declaradamente (en el epílogo) del clásico de Borges, añadiéndole el doble de palabras. Dicha

modificación, al tener lugar en la era digital donde los conceptos de autoría y originalidad se han transformado – ya el propio Borges había experimentado con ellos en su *Menard*, no debiera haber llevado al escritor a la cárcel. Menos mal que la paradoja fue descubierta por el juez, quien dictó simplemente “un procesamiento por ‘defraudación’ (sin prisión preventiva) y embargo por treinta mil pesos (unos dos mil dólares)” a Katchadjian (Bianchini 2016: s.p.). Previamente, se generaron muchas iniciativas en defensa de Katchadjian en la red (una cuenta Facebook con 9000 seguidores y un videojuego), y renombrados autores y críticos, entre ellos Beatriz Sarlo, Ricardo Piglia, César Aira, Claudia Piñero, respaldaron al joven colega: “El Aleph mismo es una reescritura de la Divina Comedia. Es decir, el texto de Borges trabaja intertextualmente con Dante. Esto significa que toda obra artística está en diálogo con otras”, agregó el académico Daniel Molina. “Y se refiere también a los artistas de apropiación Duchamp y Warhol” (Oqueando 2016: s.p.). Aunque este caso “engorda” y no reduce el cuento de Borges a microformato (no olvidemos el motivo del Aleph como microformato del macrocosmos o *mîse en abyme*), sirve perfectamente para ilustrar los actuales debates entre el arte de la apropiación y el plagio en las redes sociales, y la convivencia de la escritura con internet. Borges, con sus ficciones, ya pronosticó muchos aspectos de la red, entre ellos, la disolución parcial entre lector y autor.

Impacto de los medios sociales en la poética

El tema de la intertextualidad nos lleva a la parte final del artículo, en la que quisiera comentar el impacto que ejerce el ciberespacio en la creación literaria actual. La intertextualidad, ya de por sí muy prominente en el género del microrrelato, se ve aún más favorecida, por ejemplo, mediante los hiperenlaces. A esto se añade el argumento de que los microformatos narrativos, tan compatibles con la red y cultivados en los medios sociales, conducen a una desnarrativización.

El año pasado, salió un nuevo estudio de una joven profesora de Berkeley, Alex Saum-Pascual (2018), titulado *#Postweb! Crear con la máquina y en la red*, que explora el papel de las tecnologías digitales en la transformación literaria, un cambio de la poética ocurrida en la España de los últimos 15 años. Saum-Pascual opina que la experimentación digital con la forma y la memoria se plantea, además, como un revulsivo contra el canon literario y la historia oficial. Ella misma redacta poemas y los publica en canales digitales.

Hace seis años ya, Émilie Delafosse (2013: 76ss.) elaboró una lista de repercusiones, desde el internet como motivo literario en sí (en cuentos como “El chat” o “Ciberrelación”) o terminología cibernética que entra en el discurso literario, hasta la proliferación de escritores amateurs, concursos de microformatos, incluso organizados por Twitter. Reescrituras, imitaciones, parodias por doquier, del “dinosaurio”, por ejemplo.

La poética se torna más movediza, fluctuante, como evolución acelerada de las propias tecnologías. Marisa Martínez Pérsico (2018: 141ss.) analizó primero el impacto genérico con “blognovelas” o “twitterrelatos” y luego, entrevistando a varios autores, la fragmentariedad del discurso y su nueva sintaxis, la ruptura de linealidad, una “estructura en red [rizomática], la utilización de la primera persona y la reivindicación de lo íntimo”, y subcapítulos autónomos de extensión pantalla, además de una “desterritorialización de la lengua” (Martínez Pérsico 2018: 142s.). Por otra parte, caracteriza la ciberpoesía según los textos de la “instagramera” Sara Búho, y dedica un subcapítulo a cada una de las siguientes características detectadas: intermedialidad, metapoética, lenguaje claro, cotidiano y coloquial, brevedad y bimetración (antítesis, oposiciones, bisemias), imperativos, usos aforísticos, frases hechas, conjunciones adversativas y coordinantes, el verbo copulativo (Martínez Pérsico 2018:147–152). Lírica sencilla y directa, lenguaje informal, provocador, controvertido, pero también sentimental, con temas de todos los tiempos, con el amor y el sexo, y poemas que se acercan al aforismo (Rosal Nadales 2018: 254, 258, 259 y 260).

He aquí un ejemplo del lenguaje cotidiano, sencillo, sobrio de Sara Búho, con un énfasis en lo visual y el *leitmotiv* del espejo (Sánchez 2018: 148).

INTENTO NÚMERO UNO

Casi te olvido.

Casi.

Pero el vapor del agua caliente de la ducha

ha sacado a relucir

el último corazón que pintaste en el espejo (Búho 2017: s.p.).

Se condensa toda una historia de amor con su final en estos versos llanos que poetizan el intento, no del todo logrado, de olvidar el pasado amor. El elemento del agua condensada devuelve el símbolo del amor dibujado en su momento en un espejo opaco, empañado y concuerda literalmente con la condensación del formato. El dibujo desaparece con el espejo seco, pero reaparece, cuando vuelve a empañarse la superficie. Es decir que el intento —casi— logrado fracasa por un proceso químico, que tiene pinta de fenómeno mágico o guiño del destino. El género del micropoema, con su construcción sencilla, va muy bien con el contenido de una escena instantánea aparentemente cotidiana y nimia,

que abre toda una historia esencial de amor y su final. El poema se publicó luego en la Editorial Valparaíso, en el volumen *Y yo a ti*.

Un yo lírico que se dirige a un tú, en un diálogo de relación amorosa, también guía los micropoemas de Elvira Sastre, publicada por Visor. Asimismo, la poeta los recita, autografa y publica en el canal Youtube, en una serie inédita titulada *Ya nadie conocerá nuestra historia* (Elvira Sastre 2019: s.p.). Es muy interesante el encuadre de la imagen filmada: solo se ve la parte de la cara en torno a la boca que recita, no los ojos, no la personalidad íntegra. El vídeo alcanzó la impresionante cifra de 41 000 clics en los primeros tres meses desde su publicación el 5 de octubre de 2019. Igual que Alejandro Sanz, quien recibe por un solo poema de amor (del 8 de septiembre de 2019) en Twitter 12 000 “me gusta” y 2400 retuits: “Dame un segundo de tu silencio y te devolveré el estruendo de mil canciones” (Sanz 2019: s.p.). Pero, en su caso, la masiva recepción se debe también a su estatus de músico pop. De hecho, el contraste poético de la hipérbole amorosa proviene de su primera profesión.

Irene G. Punto, una de las más prominentes micropoetas españolas, es otro “bestseller” (publica en Random House y circula por todos los medios sociales) con poemas no complejos, en cambio, accesibles y lúdicos, a base de la figura retórica del calambur.

VINOTeca SECA
Hay noches de VINOS.
Días DIVINOS.
Y tardes DE espera al que nunca VINO (Irene G. Punto 2016: 119).

Género y digitalización: evolución paralela

Los microtextos han existido desde siempre, mucho antes de la digitalización. Pero como objeto de estudio que llevó a crear género, es más o menos coetáneo de la digitalización y reducción de mensajes transferidos. Hace más o menos un cuarto de siglo, en 1992, se envió el primer mensaje corto de 160 signos, un SMS. En 2006, siguió el servicio microblog de Twitter, de 140 signos, ahora duplicados. En 2009, surgió WhatsApp, que desde 2016 carece de coste.

Casi paralelamente se iba formando un gremio de críticos, quienes elaboraban estudios sobre el microrrelato forjando su estatus de género propio. 1994 fue el año, en el que Irene Andres-Suárez publicó su artículo “Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo” (en la revista *Lucanor*). Le siguió Lauro Zavala en 1996, con su libro *Poéticas de la brevedad* o, en 1999, *El cuento ultracorto* o bien *Seis propuestas para la minificción* (2000). En el

mismo año, Fernando Valls sacó su artículo “La abundancia justa: el microrrelato en España” y, en 2002, la “Bibliografía sobre el microrrelato”, más la antología *Los microrrelatos de Químera* (2005).

La evolución paralela entre minitextos y plataformas digitales, por lo menos en sus inicios, se desarrollaba independientemente. Hoy, el nexo y la fusión de los dos ámbitos es un hecho y no pueden separarse ya, llegando incluso al extremo de que los algoritmos adoptan el papel del poeta. Así, en el caso del programa *Pentametron* (desarrollado en 2012 por el artista conceptual Ranjit Bhatnagar), que crea sonetos en inglés a base de tuits recolectados en la red, que riman en pentámetros yámbicos. El papel central que desempeña el azar en este proceso de creación nos trae reminiscencias de la apropiación por los surrealistas del juego infantil del “cadáver exquisito”.

De modo que, al lado de la unión, co-creación o interactividad entre lector y autor, los algoritmos asumen el papel del autor, generando literatura basada en múltiples variantes o patrones que alimentan programas de inteligencia artificial, e imitan, pero no innovan en la expresión artística. Son francamente malos los sonetos, por lo que renuncio a citarlos, y me limito a remitir al lector a un ejemplo titulado “I really fancy Justin Timberlake” (*Pentametron*). Tal subversiva, mecánica y azarosa fusión lírico-digital subraya una vez más, un alejamiento del canon y del medio consagrado del libro impreso. Podría catapultarnos a un mar de dudas, como al yo lírico de AJO cuando piensa en el amor y sus incertidumbres.

CERTEZA

No hay campo de margaritas
que resuelva mis dudas (AJO 2011: 99).

La micropoetisa AJO publica digitalmente en Twitter, pero también recoge sus poemas en libritos y los escenifica en *performances*. Los impresos, a su vez, se distribuyen bien, por su circulación en las redes sociales y por las presentaciones- conciertos físicos. Un círculo virtuoso. De *Micropoemas 1 y 2*, según información de la editorial, se han vendido ya más de 20 000 ejemplares, por lo que podemos decir que las nuevas tecnologías ejercen de catalizador, impulsando mejores ventas editoriales y volviendo la poesía más visible y rentable (Calles 2015: 64). Se escribe, lee y edita más poesía que en la era predigital (Adams 2009: s.p.), y también el éxito y la contundencia del microrrelato se alimentan de internet, donde la distinción entre la afición y la profesionalidad literarias se difumina, conjuntamente con el binomio autor-lector.

Bibliografía

- Adams, Stephen (2009): "Internet is causing a poetry boom". En: *Telegraph UK*, 27.2., s.p., citado en: Antonio Cruz (2019): "La difusión del microrrelato como fenómeno social". En: *Momarandu.com*, <<http://www.momarandu.com/amanoticias.php?a=3&b=0&c=171536>> (última visita: 05/01/2020).
- AJO (2013): *Micropoemas 3*. Madrid: Arrebató Libros.
- Álvarez Miguel, Diego (2018): "Fui poeuitero pero vi el peligro y decidí parar la maquinaria". En: Martínez Pérsico, Marisa (2018): "Poetuiteros, Instagramers, influencers. Algunas notas sobre las últimas tendencias de la poesía digital hispánica". En: Sánchez, Remedios (coord.): *Nuevas poéticas y redes sociales. Joven poesía española en la era digital*. Madrid: Siglo XXI España, pp. 141–154.
- Arrebató Libros (Madrid): <<http://www.arrebatolibros.com/es/producto/micropoemas-3/>> (última visita: 05/01/2020).
- Bianchini, Federico (2016): "El caso del escritor sentenciado por alterar un cuento de Borges". En: *The New York Times de España*, 30/11/2016, <<https://www.nytimes.com/es/2016/11/30/el-caso-del-escriptor-sentenciado-por-alterar-un-cuento-de-borges/>> (última visita: 04/01/2020).
- Borges, Jorge Luis (1972): *Trece monedas*. En: *El oro de los tigres*. En: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Búho, Sara (2017): "INTENTO NÚMERO UNO". En: Pinterest, <<https://www.pinterest.at/pin/827958712719641170/>> (última visita: 05/01/2020).
- Calles, Jara (2015): "Literatura y nuevas tecnologías. Blogs, redes sociales y cultura de nuestro tiempo". En: Noguero, Francisca et al. (eds.): *Letras y bytes. Escrituras y nuevas tecnologías*. Kassel: Edition Reichenberger, pp. 60–71.
- Crockett, Zachary (2016): "What I learned analyzing 7 months of Donald Trump's tweets". En: *VOX*, 16/05/2016, <<https://www.vox.com/2016/5/16/11603854/donald-trump-twitter>> (última visita: 03/01/2020).
- Delafosse, Émilie (2013): "Internet y el microrrelato español contemporáneo". En: *revista letras* 11, pp. 68–81.
- Ette, Ottmar (2017): "Die gefährliche Macht der Kurznachrichten". Entrevista con Andreas Wenderoth. En: *National Geographic*, Hamburgo/Múnich, abril, pp. 86–89.
- García Lorca, Federico (1960): *Antología poética*. Buenos Aires: Losada.
- Giovanni, Pablo (2017): "Los #microcuentos están de moda (y no parece que vayan a dejar de estarlo)". En: <<https://www.instagram.com/p/BQThg88jEtL/?taken-by=microcuento.es>> (última visita: 03/01/2020).
- Gros, Begoña (2005): "Pantallas y juegos: de la observación de modelos a la participación". En: *Revista Juventud* 68, junio, pp. 61–71, <https://www.researchgate.net/publication/28097777_Pantallas_y_juegos_de_la_observacion_de_modelos_a_la_participacion> (última visita: 03/01/2020).
- Martínez Pérsico, Marisa (2018): "Poetuiteros, Instagramers, influencers. Algunas notas sobre las últimas tendencias de la poesía digital hispánica". En: Sánchez, Remedios (coord.): *Nuevas poéticas y redes sociales. Joven poesía española en la era digital*. Madrid: Siglo XXI España, pp. 141–154.
- Marques Viana Ferreira, Ana Sofia (2016): "Potencialidades del microrrelato en internet". En: *MATLIT: Materialidades da Literatura* 4/2, pp. 207–231.

- Mayyasi, Alex (2016): “Which Generation is Most Distracted by Their Phones?” En: *PRICEONOMICS*, 26/02/2016, <<https://priceonomics.com/which-generation-is-most-distracted-by-their/>> (última visita: 03/01/2020).
- McSpadden, Kevin (2015): “You Now Have a Shorter Attention Span Than a Goldfish”. En: *TIME*, 14/05/2015, <<https://time.com/3858309/attention-spans-goldfish/>> (última visita: 03/01/2020).
- Missier, Renée del (2015): “Fliege”. En: *ultrashort*, Hochschule Luzern – Design & Kunst, <<https://www.hslu.ch/de-ch/design-kunst/aktuelles/veroeffentlichungen/die-nummern/no-5/num-mer-5-ultrashort/>> (última visita: 03/01/2020).
- Oquendo B., Catalina (2016): “Pablo Katchadjian, el escritor argentino enjuiciado por haber ‘engordado’ con 5.600 palabras ‘El Aleph’, una de las grandes obras de Jorge Luis Borges”. En: *BBC Mundo*, 30/11/2016, <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-38145698>> (última visita: 04/01/2020).
- Pentametrón*: “i really fancy justin timberlake”. En: <<https://pentametrón.com/timberlake.html>> (última visita: 05/01/2020).
- Rosal Nodales, María (2018): “Poetas de ahora. La recepción, las redes”. En: Sánchez, Remedios (coord.): *Nuevas poéticas y redes sociales. Joven poesía española en la era digital*. Madrid: Siglo XXI España, pp. 251–262.
- Sanz, Alejandro (2019): “Dame un segundo de tu silencio y te devolveré el estruendo de mil canciones”. En: *Twitter*, 08/10/2019, <<https://twitter.com/AlejandroSanz>> (última visita: 05/01/2020).
- Sastre, Elvira (2019): *Ya nadie conocerá nuestra historia*. En: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=tq2i5_9ODZw> (última visita: 05/01/2020).
- Saum-Pascual, Alex (2018): *#Postweb! Crear con la máquina y en la red*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.



Editing World Literature – Two Roundtables

Roundtable World Editors

A Conversation with Leonora Djament (Buenos Aires/Eterna Cadencia), Gustavo Guerrero (Paris/Gallimard), Isabelle Gugnion (Paris/Translator), Michi Strausfeld (Berlin/Editor), and Frank Wegner (Berlin/Suhrkamp)

Hannover, July 1, 2019

Participants: Leonora Djament (LD), Gustavo Guerrero (GG), Isabelle Gugnion (IG), Michi Strausfeld (MS), Frank Wegner (FW), Público (P)

GG: Muchas gracias a ustedes cuatro por haber aceptado estar esta noche con nosotros. Voy a comenzar con una pregunta general para todos. Quisiera que comenzáramos a hablar un poco del presente y luego, si quieren, vamos un poco más atrás en el tiempo. Voy a dar tres datos que me resultan inquietantes: hace una semana, el 22 de junio del 2019, el periódico *Le Monde* publicó en Francia un suplemento con las 100 novelas que, según sus redactores, han marcado las siete décadas de existencia del periódico, desde 1944 hasta 2019. Esta panorámica elaborada por los actuales responsables de las páginas de cultura de *Le Monde* es una perspectiva, pues, sobre prácticamente 75 años de literatura. Curiosamente dentro de la lista de 100 autores solo aparecieron tres novelas latinoamericanas: 2666 de Bolaño, *El entenado* de Saer y *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. Mi comentario en Twitter a esa lista fue el siguiente: “como si el boom nunca hubiera ocurrido”. Porque pareciera que en la perspectiva francesa actual de los años 60, 70, 80, sobreviven solo tres novelas latinoamericanas dispersas en el tiempo, como si el momento del boom nunca hubiese existido.

Segundo dato: hace un par de semanas Javier Rodríguez Marcos, en *El País*, decía que para un autor latinoamericano hoy en día era más fácil ganar el premio Cervantes que encontrar lectores en España.

Tercer dato que quisiera darles y que llega de México: en los inventarios que se han hecho en las distintas librerías del *Fondo de Cultura Económica*, ahora que hay una transformación, digamos, de la gestión de esa editorial, se han encontrado cientos de libros publicados en Argentina, en Colombia, en Chile, en Venezuela que jamás se vendieron en México.

Quisiera con estos tres datos comenzar la discusión con ustedes: ¿Qué pasa? ¿En qué estamos hoy? ¿Cuál es la situación de la literatura latinoamericana en Argentina, en Alemania, en Francia? ¿Cómo ven ustedes hoy la presencia de esa literatura desde las localidades de cada uno y a nivel global?

MS: Bueno, la situación actual es pésima. Es deprimente. Uno puede hacer los esfuerzos que se quieran, pero parece como si la literatura contemporánea latinoamericana no pudiese interesar ya a los lectores alemanes. Todos los que estamos trabajando en este campo nos rompemos la cabeza sobre el por qué y cómo se pueda solucionar. Y hasta la fecha no creo que hayamos encontrado argumentos que verdaderamente convengan. Cuando veo mi trayectoria, cuarenta años trabajando en la edición, he podido publicar en los años 80 y 90 en Suhrkamp diez libros anuales latinoamericanos. Hoy llegamos entre todas las editoriales alemanas, tal vez y con suerte, a diez libros anuales. Y la recepción por supuesto es muy modesta, las cifras de ventas son más que modestas y la crítica ya no tiene un papel importante. Nosotros nos alegramos, como siempre, cuando hay una crítica positiva, y hasta cuando hay una crítica regular, pero la incidencia en la venta de tal libro prácticamente se ha reducido a mínimos.

¿Entonces, a qué se debe todo esto? La atención política hacia América Latina ha menguado muchísimo, los periódicos, la prensa, la televisión, las radios ya no tienen muchos corresponsales fijos, la información es muy aleatoria y, por ello, la cultura sufre los daños colaterales, es decir existe una falta de interés tremenda.

GG: Pienso que hay que contrastar esto, porque la opinión de Javier Rodríguez Marcos, que nos ha hecho reír —yo entiendo perfectamente que hoy sea más fácil en España ganar el premio Cervantes que conseguir lectores— es una opinión que se puede trasladar también aquí a Alemania. Antonio Ortuño está en Berlín, con una beca del DAAD, con la que ha estado también Samanta Schweblin, y dentro de unas semanas, tú me decías, que el *Festival Internacional de Literatura de Berlín* invita a diez escritores latinoamericanos. O sea, que no se puede decir que no haya, por el lado de las instituciones culturales, un esfuerzo para mantener la presencia de esta literatura.

FW: Una palabra en cuanto a lo que dijo Michi, creo que desgraciadamente es totalmente correcto ese análisis, pero creo que, o me parece que lo mismo se aplica a las literaturas italianas, francesas, etc., creo que la situación de la literatura latinoamericana es, como dijiste, una catástrofe, pero no es nada excepcional, desgraciadamente.

IG: En Francia dicen que cualquier director de literatura extranjera tiene a los inversionistas y los grandes directores detrás de ellos. Ahora bueno, paramos un

poco de comprar, porque la literatura extranjera es una catástrofe, toda la literatura extranjera, salvo uno o dos norteamericanos, incluso para los norteamericanos, porque hay gente que dice: los norteamericanos siempre funcionan, siempre se venden. No es cierto. Yo creo que la política de los flujos tendidos de las librerías hizo mucho daño de forma general a los libros que no tuvieron éxito desde las primeras semanas de su publicación. Entonces después de un mes son sacados. Muchas veces, la dirección comercial de una editorial se dice: este libro no se va a vender, entonces no le vamos a dar su oportunidad y vamos a poner en librerías una cantidad muy reducida. Hay toda esta mecánica económica del libro, que está hecha para los libros muy comerciales, que tienen su suerte desde el primer momento, y los que reclaman más tiempo ya no tienen la suerte de tener visibilidad en librerías . . . Hay que componer con esto, mediante invitaciones en librerías, firmas, o festivales, o reseñas de prensa, y mediante una comunicación muy estrecha con los libreros, porque los libreros hacen mucho también.

FW: Sí, puede ser, también está la dimensión de metas, no coinciden, ¿no? . . . Un ejemplo que acabamos de discutir sería Samanta Schweblin, tiene un prestigio impresionante a nivel mundial, pero en términos de ventas efectivas es una pesadilla. Y esa idea de mecanismo, se dice: ¡ah! Bolaño es una gran cosa y en los Estados Unidos automáticamente se traduce, en ventas en Alemania ese tipo de causalidad no existe, no existe automáticamente, es algo que podría funcionar bajo ciertas circunstancias contingentes, pero no es algo que pasa automáticamente.

LD: Una primera cuestión me parece que tiene que ver con la cantidad y con una cuestión de escala. Ya no existen esas grandes ventas, como las que existían con los autores del boom. Seguir confrontando nuestras expectativas con aquellas míticas ventas ya no es posible; entonces, tenemos que pensar de otra manera. Tampoco vende la literatura argentina en Argentina y en América Latina (sacando casos puntuales: Samanta Schweblin en Argentina, por supuesto vende muy bien). Pero un autor latinoamericano o una autora latinoamericana no necesariamente vende grandes cifras, entonces, en principio creo que, lo que hay que acostumbrarse es a nuevas escalas y hacer que esto funcione, que sean rentables las editoriales, que pervivan en el tiempo con una escala más reducida de lo que era antes.

Por otro lado, hay una segunda cuestión que habría que discutir. Hay un editor británico, Michael Bhaskar, que publicó un libro que se llama *La máquina de contenido*, donde sostiene: no alcanza con decir que lo que hacemos es publicar libros, sino que, lo que hay que hacer es un montón de cosas para que esos libros lleguen a esos lectores potenciales. No estamos solos en esa tarea, una parte la hacemos los editores, en donde tenemos que buscar alianzas y cómplices, básica-

mente cómplices del otro lado del Atlántico para conseguir también traducciones, y cómplices también en América Latina, cómplices entre críticos literarios, etc., este es un trabajo de cómplices, básicamente eso es la edición, pura complicidad, y por eso las ferias editoriales siguen siendo tan importantes, porque hay algo del vínculo interpersonal. Y luego necesitamos los apoyos institucionales, empezando por el Estado, que está prácticamente ausente, no solo en Argentina, sino en toda América Latina.

GG: Se acaba de evocar el caso de Samanta Schweblin, que ha sido publicada en casi toda Europa. Samanta tuvo una gran presencia estos últimos dos años dentro de *Man Booker Prize*, ese gran premio internacional. Este premio de pronto ha hecho visibles no solamente a Samanta, sino también, por ejemplo, a Juan Gabriel Vásquez, que fue finalista, y a Alia Trabucco Zerán, la chilena, que también fue finalista. De modo que uno tiene la impresión, pero ustedes me corregirán, de que la vitrina de la lengua inglesa está como moviendo criterios de valor global que se extiende ahora más allá del inglés, hacia otras áreas lingüísticas. Me pregunto si es así o no. Me lo pregunto con respecto a este premio, pero me lo pregunto también con respecto al lugar que las agencias anglosajonas están tomando dentro de la distribución y venta de derechos de traducción de autores latinoamericanos.

FW: Creo que los éxitos más visibles que tuvimos en Suhrkamp no tuvieron nada que ver con las agencias. Claro, hay un impacto, sin duda, pero en el caso de Suhrkamp no es tan grande. Creo que no son tanto las agencias, son instituciones como *New Yorker*, *New York Times Book Review*, algunos premios, *Man Booker*.

MS: Yo creo que en Europa no necesariamente dependemos de las publicaciones en Estados Unidos para decidir si tal editorial va a comprar a tal autor.

IG: Yo lo dudo también pero digo: Estados Unidos ayuda.

MS: Y claro, algunas figuras como Susan Sontag, cuando ella elogiaba a un autor, sobre todo en aquellos años, fue sin duda importante. Pero hoy ya no existen voces que tengan tanta fuerza, es decir, que no se me ocurre ninguno que tuviese tanto poder como Susan Sontag en su momento; tampoco en Francia como lo tuvo Bernard Pivot con su programa de televisión “Apostrophes”.

GG: ¿Y por qué camino hay que pasar, entonces, hoy para conseguir esto? ¿Cuáles son las vías que ustedes ven hoy por las que se puede mover un autor?

IG: Cuando hay un texto que me gusta, me pongo siempre en contacto con los agentes y lo presento. Sin embargo, el campo español para todas las editoriales

es secundario, entonces, como traductor voy hacia ellos y les digo “mira, esto es interesante”, y les hago un informe de lectura. Y los agentes como María Lynch, por ejemplo, siempre ahora hacen *samples* en inglés, para seducir a estas personas que no practican el castellano, entonces, después de mi informe de lectura, llega el *sample* a los editores que trabajan con traductores y eso ayuda mucho a vender el libro.

MS: Una vez que el libro está publicado, entonces ¿qué se puede hacer?, esa es la pregunta que nos ponemos ahora todos. Por una parte tenemos la ilusión del editor que lo ha comprado, que prepara todo el material útil para la prensa, para presentarlo de la mejor manera posible. Luego el libro aterriza en las librerías, ¿qué pasa entonces?, la crítica tiene escasa incidencia y la única manera que todavía puede funcionar un poco, captar la atención del lector, es una publicación casi simultánea de críticas en cuatro o cinco periódicos. Pero los librerías, que antes leían atentamente los suplementos literarios, y a continuación pedían los libros de acuerdo a sus preferencias, esto, digamos, hoy ya no existe. Miran el *Perlentaucher* en la web, que es muy útil, pero sobre todo miran cuántas estrellas tiene el libro en Amazon y basta.

FW: Menos libros, esfuerzos de concentrarse más en cada uno de los libros que, por ejemplo, nosotros publicamos, necesita un esfuerzo de micro marketing, hay que tratar cada uno de los libros como un *start-up*, es una retórica un poco agresiva, pero eso es lo que tratamos de hacer en Suhrkamp. Claro, hay esa dimensión de prensa que debería funcionar, también necesitamos cubiertas instagrammables, necesitamos algo que pueda funcionar en varios contextos, es decir, que hay que pensar varios aspectos del libro para promocionarlo. Creo que deberíamos enfocarnos en libros que importan. No se puede tratar de llenar puestos de programas, necesitamos libros con sustancia.

GG: Volviendo a las dinámicas globales, el tema de nuestro coloquio, muchos autores y muchos agentes también miran hoy hacia los Estados Unidos, donde solo el 5%, un pequeño 5% de la producción total, es una producción de libros traducidos, mientras que en los países europeos pueden llegar hasta el 30 o el 35% en algunos casos. Los norteamericanos explican que una de las razones por las cuales no se traducen más libros al inglés es porque el público tiene una resistencia hacia la traducción. Yo quisiera que habláramos de este asunto, es decir, ¿cómo ven ustedes la relación de sus públicos con la traducción?, ¿hay una resistencia?, ¿hay una indiferencia hacia la producción de libros traducidos?, ¿hay un interés en la traducción?

FW: Resistencia tal vez a traducciones mal hechas, pero si existieran libros traducidos por Susanne Lange por ejemplo, no es problema . . . No es una pre-

gunta de interés, es política cultural, creo que generalmente no hay ese efecto descrito como “*Jameson effect*”, que dice que necesito un modelo narrativo bastante rico y puedes añadir aspectos locales. Es decir, que si la pregunta es resistencia a la traducción, es decir, a culturas diferentes, no creo que haya ese tipo de resistencia. Pero todo depende de cómo está hecha la pieza de literatura.

MS: Yo creo que tanto Francia como Alemania tienen una riquísima tradición de leer libros traducidos, Italia y España también la tienen. Los ingleses siempre pensaron que ellos son los dueños del mundo, y por lo tanto todo el mundo habla y tiene que hablar su lengua. En cambio, ellos no necesitan necesariamente abrirse a los otros. Por lo tanto, cada traducción al inglés se celebra como si fuese algo extraordinario, una maravilla.

LD: En Argentina, en muchos casos, contamos con subsidios que dan en general las embajadas de cada país o instituciones de fomento de la literatura de los diferentes países. En la mayoría de los casos: con la gran excepción de Estados Unidos. Sin embargo, a la hora de elegir a qué libros se les otorga un apoyo económico a la traducción, lo que prima muchas veces son las novedades. Y como nosotros publicamos, sobre todo en ensayo, muchos libros de Suhrkamp, por ejemplo, que no son “novedad” estrictamente hablando, son ensayos filosóficos y demás, bueno eso no es prioritario, evidentemente, en términos de materia de subsidio de traducciones. Por eso, me parece que la única manera de que cada proyecto sea viable sigue siendo cómo pensar una ecuación donde las letras y los números funcionen, por decirlo de alguna manera. También por esto mismo en *Eterna Cadencia*, desde el comienzo hace diez años y medio, teníamos claro que necesitábamos publicar y distribuir nuestros libros en toda América Latina y en España por muchas razones, una de las razones es en términos de ecuación económica: traducir las clases de Theodor Adorno —que estamos traduciendo en este momento— solamente para Argentina es absolutamente inviable, hacerlo con un alcance regional sí funciona. Por otro lado, este no es el único modo de pensar las traducciones, tan costosas a veces. En muchos casos compartimos traducciones con editoriales amigas y cada uno publica la traducción en su propia edición, o coeditamos, o compartimos sesiones de derecho. Practicamos todas las maneras de asociatividad que se puedan imaginar, inclusive trueque de libros, trueques de derechos, hemos inventado todo lo posible. Debido a las crisis que hemos tenido en Argentina y en América Latina, digamos que no queda más remedio que esta creatividad, de la que no me enorgullezco, sino que es simplemente subsistencia. Pero todavía con España no lo hemos hecho. Hablando de España, sí tengo que decir que es el único lugar donde, por momentos, hay resistencia a las traducciones hechas en Argentina. Nosotros, cuando traducimos, traducimos pensando en

toda la región, en América Latina, y en España. Eso no significa que inventamos un español neutro, como los dibujos animados que ven mis hijas que hablan una lengua que no existe, que ninguno de nosotros habla, pero sabiendo que no existe ese español neutro, tratamos de traducir no en porteño o rioplatense, sino con respeto a la diversidad del lector. Bueno, aun así cada tanto vienen reseñas del otro lado del Atlántico, que es este lado, quejándose de las traducciones porteñas.

GG: Es más fácil editar ahora que antes, Michi, ¿cómo se hace hoy para tener acceso a ciertas informaciones?

MS: Pues, antes uno viajaba y cargaba luego una maleta llena de libros. Tuvimos que conseguir información de países que no estaban en el circuito inmediato, información que era menos fácil. Por ello tuvimos que comprar los libros físicos, ir a las ferias, y luego ver lo que podíamos hacer. Y claro, siempre hubo una red de amigos, sobre todo con Francia, también con Italia, y nos intercambiábamos información, lo mismo que se hace hoy. Antes, digamos, en este aspecto la vida literaria era un poco más tranquila y, por lo tanto, uno podía darse el lujo de recibir un manuscrito en papel y luego obtener una opción de tres meses que luego se redujo a dos meses y finalmente a uno solo, hasta que todo eso se fue al traste. Ahora ya no hay opción ni nada, es decir, todo llega al mismo momento a todas las editoriales en formato PDF. Con lo cual la presión es muy fuerte.

GG: ¿Y cómo estamos con la circulación de libros, como los de Eterna Cadencia, dentro de la propia América Latina? ¿Cuál es la situación del libro argentino en el continente?

LD: Es difícil, como siempre, por las particularidades de América Latina. Aun así, logramos distribuir en prácticamente todos los países de América Latina. Pero es difícil porque la inestabilidad económica de cada uno de los países hace que los distribuidores o las librerías cierren, quiebren, te dejen con la deuda, se quedan con los libros o los libros llegan muy caros a varios de los países. Chile, por ejemplo, todavía tiene IVA sobre el libro, con lo cual a lo que uno lo exporta, hay que sumarle el 19%. Los costos de transferencia para recibir el dinero son todavía muy altos, los fletes, las logísticas son malas, los libros se pierden, son caros, entonces es bien complejo. Y, de vuelta, hay ausencia del Estado en facilitar este tipo de circulación. Pese a esto, hay distribuidores, hay librerías que subsisten, y hay muchas de ellas que hacen un gran trabajo. Y, si bien hoy todo el trabajo pareciera que se hace por email, las ferias del libro, Guadalajara, Bogotá, Buenos Aires, Frankfurt, son lugares de encuentro —ja

veces nos encontramos en Frankfurt los latinoamericanos!—; las ferias son esos lugares donde seguir afianzando vínculos.

PREGUNTAS DEL PÚBLICO

P1: No se ha hablado tanto de los cambios en ese público lector, más de consumidor. Si han notado esos cambios, ¿cómo llegamos a ese público?

FW: Bueno, yo creo que en el caso de la literatura latinoamericana, ya no hay un lector habitual, pero es una pregunta más general, creo que estamos en una competencia muy tensa con otras formas, otros formatos, como Netflix, Amazon Prime, todo eso. Es un desafío, pero francamente en la editorial alemana hay muy poco dinero, es decir, que prácticamente no hay recursos para hacer *marketing research*, es decir, que el lector, la lectora es una figura prácticamente desconocida para nosotros.

P2: Estamos enfrentados a una generación de estudiantes para la que la literatura ya no sirve para acumular capital simbólico. Eso es el principal problema. Somos muchos de nosotros, tal vez, la última generación de filólogos haciendo filología clásica en las universidades, porque a esas alturas también se nos están extinguiendo los alumnos. Aquí en Alemania tenemos ese sistema de formar profesores de institutos, colegios y lo que pasa ahora es que la literatura ha perdido todo el valor que tal vez tenía en algún momento, por ejemplo lo que sale de la lista de lectura para el bachillerato sobre Argentina es un solo texto, es una novela juvenil torpe. Esa es la única ambición que tienen esos alumnos a esas alturas, y estamos fallando en ese sentido, porque no hay alianzas entre el mundo editorial y el mundo universitario en ese sentido.

LD: Creo que hay dos cuestiones que habría que separar y pensar: o se lee menos, o no se lee lo que queremos. Al menos en Argentina, en América Latina, yo diría que, en España, corríjanme si me equivoco, el género que más está subiendo es el de literatura infantil y juvenil, con lo cual se lee, y cada vez se lee más. No se lee tal vez lo que nosotros queremos, y en todo caso a mí, personalmente, lo que me preocupa en todo caso es la lectura crítica, como se está perdiendo la lectura crítica. Pero en términos de lectura no estamos en un retroceso necesariamente.

GG: Hay un punto que es interesante y es el de la aparición en los años 90 de una literatura infantil y juvenil que ha traído consigo toda una serie de temáticas . . . y está ocurriendo, no sé si lo hemos visto muy bien, pero está ocu-

riendo, que la nueva generación de escritores, y sobre todo de escritoras latinoamericanas, que está escribiendo hoy, se nutrió de esa literatura que hoy vamos a encontrar en el imaginario colectivo con temas de *fantasy*, con temas de distopía, temas de horror, temas de ciencia ficción . . . hay toda una serie de temáticas con las que están trabajando las autoras contemporáneas latinoamericanas, que vienen directamente de su formación como lectoras de ciertos géneros. No hay que pedirles que reescriban el boom, porque no están reescribiendo el boom, están reescribiendo en parte esa otra literatura, como lo hace, por ejemplo, Mónica Ojeda, como lo hace Mariana Enríquez, como lo hace la propia Samanta Schweblin, están reescribiendo y dándole otro nivel a unos imaginarios que ellas frecuentaron en un momento de su formación como lectoras a principios de los 90 y fines de los 80.

P4: Yo creo que hay dos representaciones que son importantes de aclarar por lo que se dijo. En Estados Unidos los *big five* no publican traducciones de literatura latinoamericana, o lo hacen de manera muy excepcional. Todo el boom de la literatura latinoamericana en inglés viene de las editoriales independientes. La otra cuestión que me llama la atención, quizás lo lanzo como pregunta para ustedes que trabajan en las ediciones, yo creo que hay una suerte de desfase entre lo que se está leyendo en América Latina y lo que se traduce. Voy a mencionar dos nombres porque [ininteligible], pero si yo enseñara ahorita un curso de novela latinoamericana contemporánea, dos de los últimos nombres que se me ocurriría poner en esa lista son Rodrigo Fresán y Juan Gabriel Vásquez, que no quiere decir que sean malos escritores, mas no son autores vibrantes como, digamos, Mónica Ojeda, Valeria Luiselli, Rita Indiana, Rodrigo Blanco, Selva Almada. En una de esas hay un problema de escala . . . A lo mejor Suhrkamp, y esto también como pregunta, Suhrkamp o Gallimard necesitan una escala, los editores independientes no necesitan.

LD: Me parece que los premios que se mencionaron, los rankings de bestsellers, etc., son faros para las editoriales grandes, para las *mainstream*. Las editoriales independientes no estamos mirando (solamente) esos lugares; al contrario, lo digo un poco en broma un poco en serio, si un agente me dice: “el autor que estás leyendo se acaba de ganar . . .”, no me interesa más, lo digo en serio, no es un acto de demagogia, porque sé que automáticamente las grandes editoriales se van a pelear por ese libro y van a pagar un montón de dinero, pero además, porque hay algo con la lengua seguramente en ese libro que no resiste más, digamos, una pérdida de resistencia en la lengua, en la escritura, en la lectura, y a mí personalmente me siguen interesando los libros que tienen una resistencia a ser traducidos, que quiero que sean traducidos pero con una resistencia.

P6: Para los editores especialmente, ¿qué tanto están ocupando la tecnología en estas traducciones?: libros digitales, audiolibros, creo que el futuro va mucho hacia allá, y entonces quiero saber ¿cómo lo están haciendo?, ¿lo usan o no lo usan?

LD: Te respondo cortito: hacemos E-books y empezamos a hacer audiolibros, pero es muy poco lo que se vende en Argentina y en América Latina. No hay dispositivos, la piratería es más importante que la venta legal . . . es un tema enorme, lo hacemos porque hay que hacerlo, porque seguramente el futuro va por ahí, pero no sabemos.

MS: En Alemania el audio también funciona, y funcionaba divinamente hace un par de años, aunque me parece que últimamente ha bajado un poco. Pero las cifras siguen siendo muy altas y las empresas contratan siempre a locutores o locutoras con gran prestigio. Un libro, digamos, del cual el editor supone que va a tener bastante venta, sale casi simultáneamente en audio, E-book y papel.

GG: Y la batalla por los derechos de audiolibro es importante, porque las ventas han crecido en esa área y la gente ahora escucha muchísimo esos libros.

Roundtable Global Book Markets

A Conversation with Susanne Lange (Berlin/Translator), Diego Lorenzo (Buenos Aires/Programa SUR), Benjamin Loy (Universität Wien), María Lynch (Barcelona/Casanovas & Lynch), and Sandra Pulido (Bogotá/Bogotá Book Fair)

Hannover, July 2, 2019

Participants: Susanne Lange (SL), Diego Lorenzo (DL), Benjamin Loy (BL), María Lynch (ML), Sandra Pulido (SP), Público (P)

BL: El propósito de esta conferencia es promover el diálogo entre académicos y profesionales del mercado del libro: ¿cómo definirían sus funciones dentro del mercado literario, mercado del libro?; y también, ¿cómo han cambiado quizás esas funciones, las tareas, las exigencias, que tienen que enfrentar desde que ustedes entraron a sus respectivas posiciones laborales?

ML: De mi función ya se ha hablado bastante *in extenso* en las conferencias y creo que ha quedado clara la función comercial, la de gestión y asesoramiento legal, la venta de derechos subsidiarios y el aumento de los ingresos de los autores. Haciendo honor a mi carrera anterior de bióloga, suelo describir mi función como la de una enzima, que es un elemento catalizador de una reacción química que a veces se daría de todos modos, aunque mucho más despacio, pero otras no se daría jamás. La enzima se ocupa de unir las dos piezas involucradas para que se contacten; en el caso de la edición, que se publique un libro.

Me gustaría señalar cuatro puntos que creo que no se han desarrollado mucho con respecto a la función del agente actualmente. El primero de todos, y siguiendo el orden cronológico, es el de la primera lectura del manuscrito, en el entendido de que es un momento muy frágil para el autor y para la psicología del autor. La primera lectura del agente es una lectura más cómplice que la del editor o en la que el autor tiene menos miedo al rechazo, porque parte de un contrato preexistente que consiste en que el agente siempre va a defender los intereses y los deseos del autor. Aparte de esa complicidad, sí creo que en muchos aspectos, y a lo largo de la carrera del autor, el agente participa del seguimiento de una idea y de su desarrollo; pensar, por ejemplo, desde dónde se escribe, el punto de vista, los personajes, la trama . . . Son momentos del desa-

rollo de una obra, en las que normalmente participamos y aconsejamos los agentes. Hablo por mi experiencia, al menos, ya que hay tantos modelos de agencias como modelos de editoriales. Creo que no se ha hecho quizás suficiente hincapié en esta faceta del trabajo del agente literario como primer lector y, en segunda instancia, también como oteador o como *scout* de autores. Me refiero, por ejemplo, al caso de autores latinoamericanos que a menudo están publicados por editoriales independientes, que hacen una labor muy interesante de crear una cantera de autores jóvenes en sus países y que muchas veces no tienen los recursos suficientes ni la capacidad de internacionalizarlos.

El segundo punto, que creo que además ha cambiado mucho en los últimos diez o quince años, tiene que ver con las estrategias de difusión de los autores dentro de la lengua española, no tanto de internacionalización o traducción, sino que a veces es muy difícil que a un peruano lo lean en México, que a un argentino lo lean en Colombia o a un español en Argentina. Conseguir que un autor en lengua española se lea en todo el territorio de habla hispana, que es muy amplio y muy grande, a veces es un gran reto. En ese aspecto normalmente yo aplico dos estrategias: cuando es una editorial que publica globalmente en lengua española, ya sea a mediana escala, como el caso de Anagrama, o de algún grupo, si cedo los derechos mundiales, después cumpla una labor bastante ardua de perseguir como un sabueso al editor para que el libro circule, se publique, se invite al autor y se promocione en todo el territorio. En otras ocasiones, lo que hago es atomizar los derechos de esa obra. Trabajo mucho con editoriales independientes en cada uno de los territorios que aseguran una publicación más específica para el territorio y el mercado, además de ser más competitivas en el precio de venta. También quería dejar en claro que muchas veces son estrategias que no comportan beneficios económicos. Es decir, evidentemente cuando trabajo con editoriales independientes los anticipos van a ser muchas veces simbólicos, pero la diferencia que significa que un autor se publique en una edición de 500 o 1000 ejemplares en Bolivia, con el trato específico que dará al libro ese editor es mucho mayor que el rendimiento económico. Digamos que, cuando trabajas con autores literarios, como es mi caso, a medio o largo plazo uno no espera recibir un rédito económico inmediato, sino que los ciclos son un poco más largos.

El tercer punto, que creo que es importante, es que el agente cumple una función de fidelidad, constancia y continuidad, que ya no existe tanto en la figura del editor. Ya sea porque los autores cambian de editor o porque los editores cambian de editorial, como ocurre cuando un editor cambia de sello editorial y deja atrás a los autores que ha contratado. Si uno mira los catálogos de los agentes españoles, hay autores que han estado con Balcells, no sé, cuarenta años, es decir, prácticamente toda su carrera la han hecho con ella. En mi

caso, con autores de mi generación, en ocasiones la figura del agente se acerca a la del albacea; es una figura que ha vivido la gestión de una obra desde que es una idea, conoce los libros que se han abortado, los proyectos que no han salido, la concepción de una obra en general, en el sentido amplio y no de un libro en particular, y que también reúne la obra de un autor cuando practica distintos géneros, cosa que no necesariamente hacen las editoriales puesto que quizá no todas las obras encajan en su línea editorial. Actualmente represento autores que son poetas y novelistas, o son ensayistas y novelistas . . . y en esos casos hay varios editores que tratan con un autor, pero digamos que la figura aglutinadora sería la del agente. A veces, sobre todo cuando se trata de internacionalizar, se necesita de un montón de elementos que tienen que encajar para poder hacerlos funcionar en sinergia.

El último aspecto es el del trabajo que ejerce el agente postventa de los derechos, tanto en español como en el extranjero. Trabajamos mucho con los traductores, no tanto en la edición de la traducción, que es un trabajo enteramente del editor, sino en asesorar a los editores en cuanto a posibles traductores, por ejemplo. Puede parecer algo muy obvio, pero no lo es tanto. Opinar sobre pruebas de traducción, títulos, cubiertas, circular información de todas las ediciones extranjeras; compartir cómo se ha publicado un libro en distintos países, y qué estrategias se han utilizado en cada uno de ellos. También aconsejamos y asesoramos en los viajes y en la promoción a los autores. Ahora es muy importante en la carrera de un autor que tenga una trayectoria internacional y muchas veces un autor que todavía no ha dado ese paso no distingue si un festival italiano es importante, o no, si vale la pena hacer el viaje. Pienso también, por último, que lo que se desarrollará en el futuro es también la venta de los derechos audiovisuales, de cine y televisión. Es algo que ha cambiado radicalmente en los últimos, diría, tres años, de forma exponencial.

BL: Si la agente es la enzima, ¿qué sería la traductora dentro del ecosistema literario?

SL: Estamos en el otro lado, no al comienzo, sino casi al final, pero hay cosas paralelas, me parece, porque también los traductores son a veces oteadores que buscan textos interesantes. Para las editoriales de su país muchas veces actúan un poco como los agentes, proponiendo cosas, incluso haciendo pruebas de traducción, todas cosas que hacen también los agentes, pero a los traductores nadie les paga por eso. A veces también trabajan el texto, las novelas, hoy en día llegan muchos en forma de manuscrito, normalmente se trabaja con libros ya publicados, pero ahora muchas veces te llegan textos que no se han publicado y las traducciones salen al mismo tiempo que los libros. En este caso el traductor no es el primer lector que mira un texto en ese estado tan frágil del

que hablaste, pero sí lo mira tal vez tan minuciosamente como nadie, ningún editor o lector, lo puede mirar.

Nadie mira un texto tan minuciosamente, palabra por palabra, como un traductor. Se supone que en las editoriales de habla española hay un corrector o un lector que trabaja los textos, pero a veces se tiene la impresión de que ni el autor lo ha leído una segunda vez, lo que seguramente no es cierto, pero muchas veces se tiene la idea de que alguien hubiera debido darse cuenta de ciertas incongruencias o imprecisiones o repeticiones, pero no. Y cuando el lector de la editorial mira la traducción pueden surgir incluso más cosas para corregir, es un trabajo tan minucioso. Si el original no se ha publicado aun, está bien, se puede corregir todavía, pero cuando ya ha salido en español, a los escritores no les gusta a veces cambiar, porque después la traducción difiere del original.

Al mismo tiempo me parece que la traducción conlleva una responsabilidad muy grande hacía el autor y hacía tu propia lengua. Ya Don Quijote dice, cuando en la segunda parte se entera de que la gente ha leído la primera parte y que incluso han salido traducciones: “una de las cosas que más debe de dar contento a un hombre virtuoso y eminente es verse, viviendo, andar con buen nombre por las lenguas de las gentes, impreso y en estampa. Dije con buen nombre, porque, siendo al contrario, ninguna muerte se le igualará”. Y eso es verdad: si la primera traducción o también las siguientes de una obra no son cuidadosas, es como si estuviera enterrado vivo el escritor y la obra. Muchas veces los editores, o los agentes, subestiman esta importancia, esta responsabilidad de la traducción y no quieren invertir demasiado en ella. También hay editoriales que sí, que la toman muy en serio, pero hay, por ejemplo, pequeñas editoriales de poesía, que hacen un trabajo magnífico sacando a poetas que nadie ha querido publicar, pero no cuidan el aspecto de la traducción, tal vez porque no tienen dinero para financiarla, pero es una lástima, porque si no salen en buenas traducciones, bueno, están como . . . si no existieran en la lengua de la traducción. Pienso que los traductores deberían tener este compromiso con su propia lengua y no introducir automáticamente giros de la otra y echarla un poco a perder de esta manera. Realmente se trata de *reescribir* una obra y para eso hay que estudiar mucho la propia literatura, no solamente la extranjera y el mercado extranjero, los libros extranjeros, sino juntarlos con la tradición literaria propia.

BL: ¿Y en el caso de la ferias del libro?

SP: Comienzo por decirles que la Cámara del Libro en Colombia es el gremio que agrupa editores, libreros y distribuidores de libros en el país, a diferencia de otras cámaras en América Latina. Pensando en la internacionalización, nos asociamos estos últimos dos años con la Biblioteca Nacional y el Ministerio de Cultura para sacar adelante: *Reading Colombia*, un programa de becas de tra-

ducción. Además, representamos a Colombia en ferias internacionales como Bolonia, Frankfurt y Guadalajara, esta última con apoyo del Gobierno Nacional.

Pensando en el fortalecimiento al interior del país, creamos una red de ferias de libro en Colombia inspirada en un grupo de ferieros, del que la Feria del Libro de Bogotá hace parte. La FILBa y la FIL también están. Es un trabajo principalmente colaborativo. Lo que nos inventamos en Colombia ha tenido muy buenos resultados. Hoy somos 13 ferias del libro que nos comunicamos permanentemente, preguntamos desde datos de un autor, hasta temas de logística. Ha sido un trabajo muy bonito, compartiendo desde la generosidad del conocimiento. Una muestra de que sí se puede hacer un trabajo colaborativo en promover la lectura y el libro en Colombia.

Ahora hablando principalmente de la FILBo, como ya algunos saben es una feria con una programación cultural reconocida a nivel internacional. En los últimos años hemos tenido la oportunidad de diversificar el programa a contenidos como ciencia, música, gastronomía, cine, entre otros.

En el punto literario y trabajando de la mano de la ASEUC, sacamos este año un proyecto que se llama FILBo Debates, queríamos mejorar la participación de estudiantes universitarios en la feria porque justamente queríamos jugar con la idea de generar debates, entonces, un invitado internacional, un profesor universitario y un periodista hablaban sobre uno de los temas pilares de la feria: género, territorio, medio ambiente, entre otros. Fue muy interesante ver que llegaron estudiantes de colegio, público general, cuando habíamos pensado en llegar solo al público universitario.

BL: Muy transversal todo lo que implica, también siempre con la perspectiva de crear un cierto discurso de la representación nacional, lo que evidentemente en las ferias y en el concepto de los países invitados siempre tiene papel importante.

DL: Claro, para el caso de la Argentina, el Programa SUR, que es un programa de subsidio a las traducciones fruto de una invitación de honor a la Feria de Frankfurt en 2010, es un programa 100% estatal, es decir, que está muy ligado a una concepción de lo nacional en términos de una política cultural, eso es lo bueno, y al mismo tiempo está ligado a una cultura política, lo cual lo deja a merced de cambios y coyunturas, eso es lo menos bueno.

Quiero decir que navegamos en esa tensión, pero definitivamente en cuanto a su intervención en el mercado del libro como una política está muy ligado a lo nacional, a la presencia en ferias, a una imagen de la Argentina en el exterior, etc., El programa es técnicamente muy similar a otros programas, que se han tomado como modelos y nuestro nacimiento, por estar muy ligado a la feria de Frankfurt y al mercado alemán, fue adoptado en el marco de la Cancillería argentina y, logrando sortear cambios de gobierno hoy, luego de once

años de duración del programa, ha permitido, en comparación con otros programas latinoamericanos, una permanencia y una ampliación que lleva 1360 obras a 45 idiomas en 50 países.

No me parecen desdeñables esas cifras ya que si se piensa lo que se traducía o lo que se conocía como cifra de traducción previa a la existencia de este programa en Argentina, es un fenómeno sorprendente y sobre el cual sería lícito hacer un análisis. En principio, nosotros como gestores y burócratas culturales, no reflexionamos académicamente sobre nuestra propia concepción de trabajo, no hacemos eso ni es nuestra competencia, pero cuando empezamos a leer bibliografía académica, informes y las pocas estadísticas internacionales que existen de manera consolidada, o empezamos a escuchar a los profesionales del sector, e incluso cuando vengo a estos ámbitos, la verdad es que miro para atrás y digo, bueno, es un raro milagro esto que hemos logrado; dejemos que lo expliquen otros, pero definitivamente lo que quiero decir es que estas herramientas puestas al servicio de la internacionalización del libro argentino, en el ámbito estatal, en el caso argentino puntualmente, han funcionado bien.

Como es una política de promoción en sentido amplio, aun cuando obviamente tenemos que definir ciertas esencias, está abierto a todo el sector editorial; el Programa SUR no tiene restricciones ni de género ni de autores, esa es la parte buena de la cultura política, el Estado no es árbitro del gusto ahí. Como decía, es una política que interviene en el mercado facilitando el costo de la oferta del libro argentino, específicamente el costo de la traducción. En Argentina todavía prevalece una tradición —bien fundada, dicho sea de paso— de una cultura exportadora del libro muy ligada al libro físico.

Ahora bien, el derecho como un bien de exportación, si bien probablemente no da grandes números, indiscutiblemente genera prestigio en los catálogos, es una ampliación de paradigma que el Estado puede ayudar a consolidar y representa un símbolo de lo nacional en el sentido positivo: posicionar y defender un capital literario nacional en un mercado muy globalizado y altamente jerarquizado como es el campo de la edición internacional.

Por último, creo decididamente que una política pública debería nutrirse de la reflexión de la academia para empezar a generar círculos virtuosos de mejora en la política pública. Por lo que se alcanza a ver por ahí, no siempre están esas intersecciones, nosotros lo hemos buscado y logrado con un equipo de investigadores que están en Argentina como Gustavo Sorá o Alejandro Dujovne, quien ahora participa del comité de traducciones. Digo que lo hemos buscado también para que desde la Academia se entienda que la burocracia cultural tiene sus *bemoles*, que a veces se puede reflexionar desde un ámbito académico de manera muy precisa, pero cuando lo querés implementar en la gestión hay un montón de meandros administrativos que no lo permiten o lo retrasan, porque

suele ocurrir que alguno no quiere firmar esto o aquello, y en la base de estos engranajes desde luego están las discusiones administrativas y políticas sobre el presupuesto.

BL: ¿Observamos, al igual que en el caso de los escritores, una creciente profesionalización también del mercado literario y de sus diferentes sectores? Tenemos cada vez más carreras especializadas, por ejemplo de edición, los numerosos *fellowships* que hay en las ferias, las becas de traducción, etc., ¿cómo juzgarían ese desarrollo?

ML: Bueno, yo creo que lo que hay es más figuras intermediarias, que antes no existían. Antes Michi Strausfeld hablaba con Manuel Puig directamente, y ahora casi siempre está el agente de por medio. Los *scouts* se han convertido también en una pieza muy importante . . . y también estoy de acuerdo con lo que decía Diego Lorenzo, que los programas de ayuda a las traducciones son vitales para que los libros se traduzcan. Son realmente importantes sobre todo cuando se trata de autores literarios, ya que de nuevo es una apuesta a largo plazo, en la que los editores tienen que esperar a que el ciclo de un retorno.

DL: El Programa SUR, en la práctica, se funda en el pilar del traductor y del agente, para finalmente poder generar después una fidelización del editor extranjero, porque generalmente una traducción trae a otra, ese efecto multiplicador, que se ha puede observar en las reflexiones de Pascale Casanova o Johan Heilbron en el Programa SUR, es claramente comprobable.

Se confirma sobre todo que hay “lenguas faro”, si se traduce al inglés luego de esto va a ocurrir que la obra va a ir hacia otros mercados, y resulta patente que los mercados se miran entre sí. Es decir, todo lo que se lee en cierta bibliografía sobre la geopolítica de la traducción es cierto y resulta patente en la gestión, y observamos que se genera a partir de ciertos agentes claves, mediadores insoslayables que en nuestro caso son los traductores y los agentes.

SP: A mí sí me gustaría que la academia tuviera una mayor participación en toda la profesionalización del libro en Colombia, existe una universidad con pregrado, que es la Javeriana, con énfasis en editorial, hay un par de diplomados, está la *Maestría Caro y Cuervo*, pero creo que si hubiera más opciones esto permitiría que se enriquezca más. Entonces creo que se están haciendo esfuerzos desde Colombia, y sin duda alguna la profesionalización, los escritores también, están saliendo escritores muy interesantes, de editores, editoriales independientes, librerías independientes que están haciendo un trabajo maravilloso.

BL: Nos quedamos quizás un momento en general con la función de las ferias del libro, porque quería llegar a eso también, no son solamente lugares de nego-

ciación de derechos, sino básicamente de comunicación, de hablar sobre libros, generar un discurso, debates en torno al libro: la pregunta sería ¿si reemplazan en cierto sentido las ferias del libro como, o diversifican quizás el conjunto de instancias comunicativas con respecto al libro? ¿Y cuáles fueron experiencias que ustedes mismos tuvieron con las diferentes ferias y sobre todo cuando había países invitados, como Argentina 2010 y quizás Brasil en el 2013 en Frankfurt, y cuáles podrían ser posibles expectativas para España ahora en 2021?

SP: Pues, cada feria es distinta y tiene una personalidad diferente. Bogotá es ciudad capital, por ende tiene la cercanía con la mayoría de los medios de comunicación del país. Con mucho esfuerzo, una gran campaña 360, todos los medios del país están hablando de lo que está pasando en la FILBo. Y tiene un impacto directo al invitado de honor pues es la principal novedad que comunicamos masivamente. Intentamos hacer adopciones de autor en colegios y universidades, descentralizamos la programación del recinto ferial a toda la ciudad, y ahora lo estamos llevando al resto del país.

La FILBo y las demás ferias del libro de Colombia están siendo determinante en un país que tiene muy pocas librerías. Seguimos trabajando como gremio y como feria en el fortalecimiento de la cadena del libro, en especial en la distribución y comercialización que es tan débil en el país. FILBo emprende es un resultado concreto que busca encontrar, poner a prueba y fortalecer nuevas ideas de negocio editoriales.

DL: Nosotros participamos como país invitado de honor, en un ciclo muy intenso, 2010 Frankfurt, 2014 Guadalajara, luego 2016 Bogotá. Genera mucha necesidad de presupuestos, mucha inversión ser país invitado de honor. Para nosotros, creo que esa inversión valió la pena porque el mercado alemán se ha mantenido: el alemán es la segunda lengua más requerida en el marco del Programa SUR dentro de estas 45 lenguas que tenemos, y básicamente nuestro 65% de exportación de derechos va a Europa, o sea, que eso está marcado y nos ha funcionado cuantitativamente. Después, sabemos que hay controversias respecto a los criterios de presentación de nuestra imagen en el exterior, pero está más ligado al ámbito periodístico y, por ende, tiene más repercusión nacional que en términos de repercusión internacional, lo cual —dicho sea de paso— sería más deseable.

ML: Siento ser la pesimista de la mesa, pero en mi experiencia no supone una cosa a largo plazo. Ser invitado de honor en la feria de Frankfurt implica que todos los alemanes se vuelcan a comprar autores del país invitado, pero no necesariamente se mantienen las publicaciones ni hay continuidad. El resto de editores de todo el mundo que están en la feria en Frankfurt no necesariamente

prestan atención a esos autores, porque están preocupados por las dinámicas de la propia feria, que generalmente van en paralelo al país invitado. Además suelen ser polémicos: yo estuve cuando Cataluña fue país invitado en Frankfurt y se discutió y criticó mucho la selección. Solo participaron los que escribían en catalán, a pesar de que se discutió muchísimo si tenían que estar también los catalanes que escribían en español. En el caso de Argentina también resultó polémico porque se les acusó de hacer una selección basada en un criterio político, de apoyo al gobierno del momento. En cambio, creo que sí es muy interesante que los autores vayan a las ferias y que estén mezclados con los autores locales.

SL: Para volver un momento al aspecto de la profesionalización: los traductores se han profesionalizado bastante hace un tiempo ya, hay el Fondo de Traductores, el *Deutsche Übersetzerfonds*, que organiza muchos seminarios y talleres, entre ellos algo que me parece muy lindo, talleres que se llaman *viceversa*, en los cuales participan traductores españoles y latinoamericanos que traducen del alemán al castellano y al revés, seis de cada lengua. Se encuentran en Argentina, en México, en España. También tenemos un foro de traductores: estamos en contacto y si hay un problema de traducción, alguien hace la pregunta al foro: un intercambio realmente bueno y efectivo también.

Sin embargo, aunque haya muchos seminarios y talleres, el interés está menguando. Tal vez, para hacer la conexión con la universidad, eso tiene que ver un poco con las universidades, porque cuando ocupaba la cátedra Schlegel en Berlín para estudiantes de literatura comparada al nivel de máster, todos tenían mucho interés en la traducción, pero ninguno realmente tenía experiencia en analizar un texto, el lenguaje de un texto. Sabían muy bien las lenguas extranjeras, pero no sabían analizar un texto lingüísticamente. Así que comencé con un análisis de textos en alemán, antes de hablarles de la traducción, para que pudieran ver de qué manera tal y tal autor forma su estilo y por qué se expresa de esta manera y no de otra. Me parece que es algo que hoy en día ya no tiene tanto lugar en los estudios de filología, los estudiantes se ocupan de motivos, de sociología, de muchas cosas, pero no realmente del lenguaje literario de un texto. Puede que eso cree traductores que realmente piensen que hay que traducir una trama y no vean la estructura lingüística del texto. Y hay que llegar a este nivel para traducir bien.

ML: Yo tengo una pregunta para Susanne Lange también respecto a la profesionalización, porque tengo entendido que lo que ha cambiado en Alemania son las condiciones de los traductores. Hace unos años que se empezó a reconocer un *royalty* para los traductores, las tarifas también han mejorado. Ha habido un cambio paradigmático también.

SL: Sí, hace ya un tiempo que los traductores participan en la venta de las obras. Pero considerando, por ejemplo, la traducción de la poesía, en eso no hay ninguna relación entre el trabajo y lo que pagan. Es una desproporción completamente absurda. Han cambiado las condiciones, pero claro que todavía hay bastante camino por recorrer . . .

PREGUNTAS DEL PÚBLICO

P1: Tenía una pregunta para María Lynch, sobre todo al respecto del primer punto que comentabas de la agente literaria como primera lectora del manuscrito. Y me gustaría quizás que fueras un poco más detallista, en qué se traduce, por ejemplo, en el archivo de García Márquez antes de, bueno siempre te encuentras con varias versiones de sus obras, y luego tienes una versión Balcells, que él le envía a ella . . . correspondencia, en la que ella tiene, por ejemplo, un debate muy precioso con García Márquez, en que le insiste en que el nombre para contarla es gramáticamente incorrecto, le da una lista escrita con mucha gramática, para explicarle que no puede poner contarla, porque eso viola las reglas de la gramática . . . entonces, en tu caso, ¿a qué se traduce ese ser lectora?, ¿consideras que lees y buscas erratas, inconsistencias?

ML: La labor como lectora depende mucho de la relación que tengas con ese autor y de la necesidad que tenga. A Javier Marías no le toco ni una coma, no, ni me atrevería seguramente (tampoco su editora), pero hay otros autores con los que tengo otra relación. También depende mucho del libro, hay autores que están muy inseguros con un libro y luego están convencidos con otro; he tenido experiencias de cambiar la estructura de una novela, como *La forma de las ruinas*, que tenía capítulos alternos y que a mí no me acababan de funcionar cuando los leí. Sugerí que extrajera una de las tramas de la novela, que estaba en capítulos alternos, y que los reuniera en una suerte de novela dentro de otra novela. Hay muchos niveles en los que uno puede intervenir y a veces no es más que una cuestión puramente psicológica: que el autor necesita que alguien crea en un libro que nadie más ha leído hasta ese momento. Puede ser tan sencillo como eso, pero es muy importante para que el autor se sienta cómodo con su novela, su ensayo, su libro de cuentos . . .

P2: En el caso de las agencias españolas, uno siempre tiene que preguntar a una agente española ¿cómo se posiciona con respecto a la figura de Balcells?

ML: Yo creo que Carmen Balcells fue imprescindible, no solo para las agencias literarias, sino para el ecosistema editorial español: desde cambiar las leyes,

hasta la manera en que los autores se independizaron de los editores. Creo que es indiscutible su papel y su valor, no solo en el ámbito español sino en el ámbito mundial. Dicho esto, creo que ella tenía una manera de entender la agencia de su época, y yo la admiro mucho pero también hay cosas que me gusta hacer de otra forma. Por ejemplo, esos intercambios y presiones que hacía con un autor para que publicaran a otro autor, yo no los aplico hoy y además tampoco creo que en el largo término sean buenos.

P3: En el Programa SUR, la pregunta es, ustedes hacen los contratos, la editorial extranjera solicita, se autoriza la traducción, se paga la traducción y ¿qué pasa con los libros después?, ¿ustedes tienen algún seguimiento si esos libros se venden, no se venden?

DL: Como buen argentino, vos sabés que nos cuesta, el largo aliento nos cuesta. Es un vértigo desconocido.

Hablando en serio: hace dos años estamos buscando que se apruebe una encuesta cualitativa para los editores extranjeros, trabajando con el equipo de investigación que mencioné antes: una encuesta en cinco idiomas dirigida a los editores extranjeros, son más de 800, para efectivamente ver cuál ha sido la suerte o el impacto de los libros que hemos apoyado. Estamos superando los tres millones de dólares, desde un principio hasta ahora, en término de apoyos, es esperable tener algún dato respecto a eso. No tengo la aprobación, es lo que hablábamos antes sobre los meandros administrativos y sus etcéteras.

P4: La figura del bibliotecario en las ferias, me lo imagino que los bibliotecarios funcionan como prescriptores, ¿son importantes y por qué?

SP: Son muy importantes. Hay una biblioteca por cada municipio del país (1524 en 32 departamentos) y una red distrital en Bogotá de 21 bibliotecas que tanto a la ciudad como al país mantienen en una dinámica interesante y necesaria social y culturalmente. Hay muchas historias maravillosas que poco se conocen. Fuera de Colombia conocí el proyecto *Bibliotecas Móviles por la Paz*. Se hizo durante el gobierno de Juan Manuel Santos con apoyo internacional. El bibliotecario de San Vicente del Caguan contaba cómo se llevó a cabo un intercambio de armas por libros.

Si bien la feria invierte en traer bibliotecarios internacionales para formar a los colombianos, estamos trabajando en visibilizar más las bibliotecas del país, donde en muchos municipios se convierte en el eje cultural. Para mí y para la FILBo cada día son más importantes los bibliotecarios, tanto públicos como escolares. Tienen retos distintos y estamos buscando ofrecerles cada vez mejores contenidos, ofertas y condiciones, tanto a los nacionales como a los internacio-

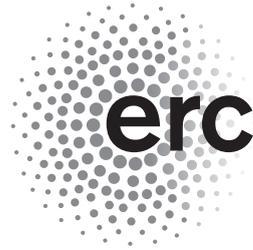
nales, para facilitarles su experiencia de la feria, y que estén más cerca con todos los actores de la cadena del libro.

P5: A mí genuinamente me interesa la experiencia de trabajar en las traducciones de lenguas “menores”, por ejemplo, hay buenos escritores mexicanos que no están traducidos ni al inglés, ni al alemán, ni al francés, pero están traducidos al islandés, al búlgaro y al turco . . . y eso tiene un significado. ¿Cuál es la dinámica y el entendimiento cuándo, por ejemplo, se acerca un agente a ustedes, o un traductor del búlgaro, vamos a decir, y un mercado que a lo mejor no va a ser rentable, pero que puede tener algún tipo de interés simbólico para el escritor, los están acercando a un escritor por cierta razón . . . ?

DL: Nosotros tenemos un comité de expertos, obviamente, y, desde luego, se dan fenómenos rarísimos en la discusión, porque te aparece una traducción al islandés, y algún experto te dice, por poner el ejemplo de Roberto Arlt: “pero escúchame, cómo van a traducir ‘rajá, turrítto, rajá’ al islandés?” En el caso del Programa SUR lo que prevalece es la política de promoción, entendemos que si hay un interés genuino por traducir un autor latinoamericano preferimos que se apruebe para que esté ahí un libro argentino y ver qué efecto multiplicador hay. Pero, así como señalas, hay un montón de casos, de autores argentinos, que no pasan por lenguas centrales, mucho menos por el inglés, y de pronto se van hacia el este de Europa, casi con un efecto cascada, porque evidentemente ahí lo que confirmamos, como dije antes, es que ahí los mercados se miran mucho entre sí, entonces donde empieza uno, efectivamente luego se logra armar un encadenamiento.

ML: Yo promuevo las traducciones en todas las lenguas, no hago diferencias. Mi modelo de negocio, en el caso de las traducciones, no suele ser rentable. El volumen de retorno de un autor es, normalmente, por la lengua española. Hay casos excepcionales de autores que son muy exitosos en el extranjero, pero no es la regla. Las traducciones normalmente son importantes porque es una herramienta de difusión del autor y porque los autores puede que cobren 500 euros por un contrato de traducción al turco, pero la idea de que su libro se traduzca en Turquía les llena de orgullo. No es una relación cuantitativa. Y pongo tanto empeño en que se traduzca al búlgaro como en que se traduzca al francés o al italiano, no hago diferencias en ligas.

This project has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 Research and Innovation programme – Grant Agreement Number 646714.



European Research Council

Established by the European Commission

