



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

*Del texto al lector. Panorama de las instancias
mediadoras en la literatura actual*

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

P R E S E N T A

SCARLET RUBÍ REYES TORRES

ASESOR: MTRO. JOSE ROBERTO CRUZ ARZABAL

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX. 2018





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A María Dolores,
allí donde estés.*

Agradezco al maestro Roberto Cruz Arzabal por haber sido mi principal compañero durante la elaboración de esta tesina. Mil gracias por tu dedicación, enseñanzas y tu infinita paciencia. Éste también es tu trabajo.

A Oralia y Antonio, porque con cada una de sus acciones construyeron para mí un mundo lleno de libros donde, al igual que en ellos, todo es posible. A Dolly, por tu luz y la forma en que iluminas mi corazón. Gracias, familia, por una vida llena de amor, de aventuras, de instantes de felicidad sin límite. Agradezco también los obstáculos, las luchas; sólo con ustedes puedo librar una tras otra y sentir que nunca pierdo.

Carolina, eres el referente absoluto de la amistad, gracias por estar a mi lado a cada paso del camino, en cada prueba del laberinto; sin ti no hubiera podido.

A Samanta, Adán, Marco y a todos aquellos sin los cuales hubiera terminado este proyecto mucho tiempo antes... gracias por los ánimos y la dicha de coincidir.

Muy especialmente agradezco a los doctores Ramón Moreno, Antonio Rosado, Armando Velázquez y Daniel G. Trápaga por el invaluable tiempo que dedicaron a la lectura y comentario de estas líneas.

A la Universidad, mi casa, mi raza, mi espíritu latinoamericano. Por mi gratitud hablará el ejercicio de esta maravillosa profesión.

*Gracias quiero dar al divino
laberinto de los efectos y de las causas
por la diversidad de las criaturas
que forman este singular universo...*

Jorge Luis Borges, *Otro poema de los dones*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
I. BOURDIEU Y LA TEORÍA DE CAMPOS	5
El campo económico y la economía cultural	11
El campo literario.....	17
La consagración.....	19
El mito creador	27
II. DEL TEXTO AL LECTOR	31
El libro y sus dos naturalezas.....	31
El sistema del libro	43
La mediación editorial.....	51
III. LAS INSTANCIAS MEDIADORAS	59
Primera etapa de mediaciones	63
1. Acuerdos de publicación.....	64
2. Diseño del libro.....	64
3. Producción	66
Segunda etapa de mediaciones.....	68
4. Distribución y promoción.....	69
5. Venta	72
6. Recibimiento.....	74
7. Regulación.....	79
8. Uso.....	83
IV. LA PRODUCCIÓN DEL VALOR: FASE ACUERDOS DE PUBLICACIÓN	89
Dueños de derechos	90
Asesores legales.....	95
Lectores de dictamen.....	96
Agente literario	102
Antologador.....	107
Traductor.....	116
TRANSCATEGORÍAS	124
Ferias del libro	124
Ilustrador.....	128
Editor	135
Editoriales	152
CONCLUSIONES	162
FUENTES CITADAS	169

ÍNDICE DE IMÁGENES

Esquema 1. Dicotomía del libro según Robert Chartier	35
Esquema 2. Dicotomía de la obra	38
Esquema 3. El libro y la obra	41
Esquema 4. El sistema del libro	46
Esquema 5. Canales de comercialización del libro según Thierry Discepolo	50
Tabla de instancias mediadoras por fases	62
Ilustraciones de las portadas de <i>Balún-Canán</i>	134

INTRODUCCIÓN

Entre los enfoques posibles o necesarios para el estudio del fenómeno literario, el que atañe a los factores que median entre un texto y un lector trasciende el plano formal y ubica la literatura en un sistema cultural en constante movimiento con determinadas relaciones y prácticas. Este sistema está conformado por una serie de instancias mediadoras encargadas tanto de hacer llegar las obras literarias a los lectores, como de construir valoraciones alrededor de ellas. Por esta razón, es necesario que existan métodos de estudio enfocados específicamente en dichas instancias mediadoras; sin embargo, los existentes resultan insuficientes para analizarlas, desentrañarlas, problematizar la manera en que funcionan, las dinámicas que se establecen entre ellas y las funciones que desempeñan en relación con el campo literario. Ante esta situación, es importante proponer un método que lo haga pues esto complementaría el estudio literario al enfocarse en las condiciones materiales de los textos que, en muchas ocasiones, se obvian.

Éste es el objetivo principal de esta investigación: ofrecer una metodología que permita establecer, de forma concreta y sistemática, la importancia de las instancias mediadoras en el campo literario. Para ello, el primer paso es identificar el momento de su intervención en la industria editorial; después, clasificarlas y ubicarlas como integrantes de un complejo sistema de relaciones y dinámicas con efectos literarios y culturales.

Otros objetivos son, por un lado, evidenciar que los textos literarios dependen de un conjunto de instancias encargadas de otorgarle materialidad y hacerlo llegar al lector como un producto simbólico muy particular con identidad editorial, diseño y costo determinados, y que aparece acompañado de una serie de paratextos que anuncian diversos mensajes acerca de la calidad de ese texto; por otro lado, analizar las relaciones y prácticas de un sistema cultural para tratar de entender su funcionamiento y el papel que las instancias mediadoras desempeñan en él, como contribuir a la formación, dinamismo y control de la cultura de un país o incluso de una zona multinacional; asimismo, pretendo exponer que más de un factor influye en

nuestra configuración de la literatura: lo que esperamos de ella, cómo construimos las categorías con que la valoramos, el papel social que le otorgamos, la idea de lo literario, o bien, cómo se percibe a las personas que dependen económicamente de alguna actividad relacionada con ella, no sólo a los escritores y estudiosos, sino también a todas las figuras intermediarias.

Este trabajo está estructurado del siguiente modo: en el primer capítulo presento, basada principalmente en la teoría de Pierre Bourdieu, los elementos teóricos necesarios para hablar del campo literario, su comportamiento y las relaciones que en él se entablan. En el segundo capítulo, hablo del libro y de sus dos naturalezas, es decir, acerca de las diferencias concretas entre texto y objeto, para identificar la manera y el momento en que ocurre la mediación editorial y cuáles son las características de este fenómeno cultural; además, ofrezco la primera herramienta sistematizada que elaboré con el fin de analizar los procesos por los que atraviesan las obras para poder llegar a un lector, la expondré visualmente, la explicaré y ahondaré en las definiciones de sus etapas y participantes. El tercer capítulo trata sobre las instancias mediadoras que rodean al fenómeno literario hispanoamericano actual, aportaré una clasificación general de las mismas y sus respectivas descripciones con base en la segunda herramienta analítica que elaboré, una tabla que permite visualizar cómo se relacionan entre sí y cómo son las partidas de valor simbólico que se juegan entre ellas. En el cuarto capítulo presento el análisis específico de las instancias que componen una de las fases del proceso de publicación; en esta parte indicaré con qué acciones concretas las instancias repercuten o no en el campo literario. Por último, se encuentran las conclusiones y la lista de fuentes citadas.

Para llevar a cabo este trabajo, realicé una investigación acerca de los estudios hechos previamente sobre este tema; éstos me dieron las pautas y los conocimientos necesarios para reflexionar y poder desarrollar, finalmente, el método propuesto. Fueron esenciales dos tipos de textos: sociológicos y de carácter anecdótico. De los primeros, hice una selección de aquellos que tratan sobre textos, libros, obras y su comprensión sociocultural actual así como de los siguientes fenómenos: la creación de

redes culturales, las prácticas que implican, las relaciones de poder establecidas entre los actores que participan en ellas, el peso de los organismos mediadores y la importancia de la diversidad editorial y cultural. En cuanto a los segundos, se trata de ensayos, crónicas o artículos vivenciales, conferencias, ponencias, entrevistas, notas periodísticas y libros —literarios o no literarios— cuyo contenido refleje la experiencia de personajes destacados en la esfera literaria en una zona y época determinadas.

Una de las principales dificultades de este estudio es que debido a su naturaleza, las cuestiones editoriales y las mediaciones culturales carecen de una teoría rígida que pueda desentrañar sus fenómenos de forma estricta, dado que el sistema mencionado es imprevisible, ingobernable y difícil de dividir en partes perfectamente separadas; no obstante, tampoco es caótico. Con base en esta perspectiva considero que es posible llevar a cabo un análisis que permita comprender cada vez más su funcionamiento, así como su trascendencia en la cultura y en la sociedad, por ejemplo, a través de un modelo acorde a la teoría de Bourdieu, enfocado en reconstruir este complejo sistema de mediaciones.

Mi interés en este tema surgió principalmente a partir del Taller de edición y redacción editorial que cursé durante la carrera, pues los diferentes temas vistos en clase me hacían pensar en los textos y en los libros desde nuevas perspectivas. Estas cuestiones se volvieron preocupaciones serias cuando se juntaron con otros conocimientos literarios y humanísticos adquiridos en otras materias. Por ejemplo, me inquietaba la concepción que existe alrededor del campo laboral de las carreras humanísticas, el lugar que ocupan en la sociedad y el futuro escenario que se nos plantea como profesionistas. Asimismo, me desconcertaba el carácter a veces demasiado abstracto o tautológico con el que se hablaba de la calidad de un texto, así como la nula atención que recibían los aspectos libresco en la mayoría de las discusiones en el salón de clases a pesar de que, en términos generales, el libro y sus condiciones eran los primeros factores que afectaban nuestro acercamiento al texto —empezando, por ejemplo, por su disponibilidad—; por otro lado, me extrañaba ese grado de omisión en contraste con el fetiche que, sin embargo, muchos parecíamos

compartir, lo cual me generó un mayor número de preguntas. Algunas de ellas todavía me aquejan; pero otras se resolvieron gracias a este trabajo, el cual presento con la esperanza de que encuentre a otras personas —especialmente a otros estudiantes de Letras— con las mismas inquietudes y la misma búsqueda de respuestas; no por la importancia de hallar una en específico, sino por lo que este ejercicio de reflexión nos permitirá descubrir acerca de nuestra formación académica, nuestra deuda con el país y nuestro papel en la defensa de la diversidad cultural.

I

BOURDIEU Y LA TEORÍA DE CAMPOS

En la búsqueda de un nuevo modelo metodológico para entender el lugar de la cultura en la sociedad, Pierre Bourdieu desarrolló una teoría que trascendió su área de especialización —la sociología— y logró ofrecer diversas explicaciones que no sólo fueron compatibles con las necesidades de la ciencias sociales, sino también con las humanidades y las artes, áreas en las que dicha teoría ha permitido realizar estudios con nuevos enfoques que aún hoy continúan dando lugar a nuevas comprensiones del sujeto, la literatura y el lugar de éstos en el mundo social.

Gisèle Sapiro explica en «Redes, institución(es) y campo» que, en los momentos previos al surgimiento de la teoría de Pierre Bourdieu, algunos de los métodos destacados para estudiar el fenómeno cultural, especialmente el literario, eran el formalismo, el análisis de redes y el estructuralismo; el pensamiento bourdiano se opuso al primero puesto que consideraba que el análisis interno de una obra de arte resultaba insuficiente para explicar todas las aristas sociales que intervenían en la misma, pero su relación con los otros dos es más compleja.

En general, el enfoque del análisis de redes es incompatible con el que propondría Bourdieu posteriormente, mas esta oposición puede matizarse si se piensa que la teoría de redes fue una de las primeras que, al igual que la teoría bourdiana, pretendía superar el paradigma funcionalista que dividía a la sociedad en términos simplistas —clases, grupos, roles, organizaciones— y desarrolló un análisis que se ocupó de los diferentes tipos de interacciones y agrupamientos que existen en un espacio social definido. A pesar de esto, Bourdieu lo consideró insuficiente dado que se basaba en el mero aislamiento y descripción de las relaciones sociales sin vincularlas con los atributos de los participantes, ni profundizaba en las características de la actividad analizada —por ejemplo, la cultural—, aspectos que la teoría de Bourdieu sí desarrolló (Sapiro 126, 130-1).¹

¹ El modelo de citación utilizado en esta investigación —así como el resto de criterios ortotipográficos— se basa en las normas de la MLA. Esto quiere decir, a grandes rasgos, que al citar una fuente pueden darse dos escenarios: si el autor o el título se menciona en el cuerpo del texto, al final de la cita se indicará entre paréntesis solamente el número de página o párrafo citado; o bien, si no se menciona, ambos datos aparecerán entre paréntesis al final. De tal modo que cuando en el paréntesis sólo haya un número, éste hace referencia a la última fuente anotada, ya sea en el cuerpo del texto o entre paréntesis; sin embargo, pueden encontrarse algunas excepciones que realicé con el fin de evitar alguna confusión entre las fuentes.

Por último, en cuanto al tercer enfoque, el estructuralismo, la relación fue de mayor entendimiento y, de hecho, la teoría de Pierre Bourdieu se inscribe en él, bajo una rama conocida como *estructuralismo genético* que, con un nombre que alude al proceso de *génesis*, se enfoca en tres cosas en especial: primero, en la comprensión de las estructuras y relaciones objetivas que surgen en un espacio social; segundo, en las características específicas de las actividades que se realizan en éste; y, tercero, en la serie de condiciones que posibilitan que todos estos elementos sean precisamente el objeto de estudio.

Lo anterior resume en qué consistía el reto al que se enfrentaba Bourdieu: construir, frente al análisis de redes, una teoría que no sólo fuera una nueva visión del *contexto* de los productos culturales, sino que también abarcara otros factores como las características de los agentes que las realizan o la serie de condiciones a las que deben su existencia. Asimismo, se presentaba otra dificultad: Bourdieu debía dar el gran paso de la filosofía a la sociología, pues los métodos mencionados eran, por decirlo de alguna forma, jóvenes y subjetivos, es decir, no contaban con el reconocimiento del método científico y apenas habían sido probados en ámbitos como la lingüística o la antropología.

Además, Bourdieu tenía que construir un método riguroso que demostrara su eficacia al momento de estudiar productos culturales específicos, como la pintura o la literatura. En su libro *Meditaciones pascalianas* (1999) el sociólogo francés menciona que no ignora en absoluto el tamaño de estos desafíos y que estaba consciente de haber iniciado un combate «contra fuerzas sociales tan desproporcionadas como el peso de los hábitos de pensamiento, los intereses creados alrededor de la cultura [y] las creencias culturales legadas por siglos de culto literario, artístico o filosófico» (ctd. en Boschetti 72).

Herederero de la tradición marxista, en los trabajos de Bourdieu, el «objetivo teórico fundamental consistía en mostrar el papel que desempeña la cultura en la reproducción y la legitimación de las diferencias sociales» (72); o sea, no se trata sólo de un análisis de las relaciones y de las producciones culturales dentro del espacio donde están ubicadas, sino que también hay un desplazamiento y ubicación de éste, a su vez, en otros mayores, como el político o el económico, una estrategia con la que se

puede observar de qué manera lo que ocurre en un campo influye en otro. Para desarrollar su teoría, Bourdieu trabajó con diferentes productos culturales, entre ellos la pintura, el teatro y la religión, pero los campos de la moda, la fotografía y la literatura fueron los más fructíferos; estudió los productos, quién los hace y quién los consagra, así como el conjunto de prácticas socioculturales que se realizan en estos ámbitos. El resultado fue la llamada *teoría de campos*, la cual no sólo

permite analizar la relación del campo de producción cultural y el campo político y las modalidades de compromiso de escritores y artistas, sino también permite analizar a mucho mayor escala y pensar de otra forma la historia de una variedad de temas muy amplia, desde los intelectuales, hasta la literatura y sus categorías, diluyendo las fronteras disciplinarias tradicionales y analizando los objetos literarios como objetos históricos (Sanz 33).

De modo que definir la teoría de campos de Bourdieu únicamente como un método de estudio sociológico resulta demasiado simple, pues vista en su totalidad crece y se convierte en un esquema ordenador del mundo cuyo propósito es ‘desnaturalizar’ el orden de las cosas a través de cuestionamientos sistemáticos y pertinentes. Quizá una de las partes más complejas dentro de este proceso es que debido al tipo de preguntas que realiza, es inevitable que surjan algunas de carácter reflexivo. Así, por ejemplo, podríamos llegar a preguntarnos por qué podemos realizar dichos cuestionamientos, o bien, cuál es ese orden ‘común’ y por qué se erige como tal.

Como mencioné, la teoría de campos tiene cierto carácter estructuralista, en el sentido de que «es un universo estructurado y no un simple agregado de individuos, productos e instituciones . . . donde cada agente se define por oposición a los demás» (D. García 266-7). Sin embargo, esto no quiere decir que la sociedad sea vista o entendida como una unidad que sólo cobra sentido a partir de la suma de sus partes; al contrario, se trata de una estructura compleja que condiciona y orienta las acciones de los individuos, y no simplemente «nace» de las acciones de éstos (Sapiro 127).

La teoría bourdiana organiza el mundo en una serie de esferas; cada una de ellas sería un *campo*, un microcosmos en el espacio social que se ubica entre la esfera que representa la estructura del individuo y aquella que representa la superestructura de la sociedad en su conjunto total. Los *campos* son los espacios donde se lleva a cabo la vida moderna; cada uno se define y completa su nombre con una palabra que abarca

el conjunto de actividades específicas que le corresponden: campo *deportivo, científico, político, cultural*, etcétera.

Los campos no son concéntricos, ni guardan un orden especial, ni están jerarquizados, pero sí pueden incluirse unos a otros; destacan por ser autónomos —no comparten un conflicto central ni los rige una misma lógica—², únicos —cada uno engloba actividades diferentes—, e históricos —cambian, se desarman y se vuelven a configurar—. Es importante diferenciar este entendimiento de *campo* de otros más banales que se le pueden adjudicar. Bourdieu es insistente en que no se trata de un equivalente de *ámbito, orden o contexto*, sobre todo de este último; tampoco es lo que comúnmente se entiende por *medio* literario o artístico, es decir, no es un simple universo de relaciones personales entre los artistas o los escritores. En cambio, Bourdieu utiliza este término para designar «las relaciones objetivas que unen a un grupo de individuos dedicados a una misma actividad social, ya se trate de creación literaria, musical o incluso de la actividad científica» (127). No obstante, estas relaciones no son lo único que define, ni limita, a los individuos que están dentro del campo, pues Bourdieu postula que en ello también influye la posesión de dos tipos de recursos: el conocimiento de las reglas de juego y el capital.

A partir de esta cuestión se puede visualizar otro rasgo de los campos: éstos constituyen un espacio de *competencia* ordenado y regulado cuyos integrantes buscan poseer más recursos, ya sea la apropiación o la conservación del capital, o bien, el dominio y control de las reglas que permiten pertenecer al campo. Por ello, uno de los puntos esenciales del análisis bourdiano es descubrir qué procesos posibilitan y se ven implicados en esta lucha.

De este punto se deriva lo siguiente: si es posible identificar que hay agentes con más capital que otros, esta desigualdad se manifestará en la estructura del campo, en la que cada uno ocupará una *posición* diferente, opuesta pero equivalente, según la distribución de los distintos tipos de recursos que posean: económicos, culturales y relacionales (126-7). Éstos son, precisamente, los diferentes tipos de capital que

² *Autónomo* aquí sólo significa lo indicado. En *Las reglas del arte* Bourdieu lo utiliza a veces de manera indistinta y lo mismo sucede en otras fuentes, por eso he mantenido el término, pero no es igual a la noción formal de *autonomía* presente en la teoría con respecto a los modos de producción que pueden darse dentro del campo, de lo que hablaré más adelante.

sustentan la estructura del campo y sus efectos pueden variar según sea heredado, adquirido, interno o externo. En otras palabras, todo integrante del campo ocupa una *posición* y entre las posiciones se establece una relación que, de acuerdo al capital con el que se cuente, será de subordinación o dominación.

Mencioné antes que el campo es un espacio de competencia. Ésta se realiza no sólo por la obtención de recursos, sino también por ocupar las *posiciones* dominantes, una lucha cíclica cuyos participantes son las *posiciones* y las *disposiciones*. Las primeras se refieren al lugar que ocupa cada agente o institución en el campo según el capital poseído, mientras que las segundas son «el conjunto estructurado de las manifestaciones de los agentes sociales comprometidos en el campo —obras literarias o artísticas, evidentemente, pero también actos y discursos políticos, manifiestos o polémicas—» (Bourdieu, «El campo» 4) que sirven concretamente para participar en la lucha. O sea, es el producto cultural en sí —por ejemplo, una obra de arte— visto como la herramienta específica y necesaria para entrar en la pugna por una mejor posición.

Si recordamos que las posiciones se establecen de acuerdo al capital, se aprecia la complejidad de este proceso, ya que la existencia de diferentes tipos de capital —económico, cultural o relacional— genera que haya varias posiciones dominantes que ocupar. Así, podría presentarse el caso de un agente que sea tanto económica como culturalmente dominante, mas esto casi no ocurre; por lo general, un agente dominante en lo económico es culturalmente dominado y viceversa: quien ocupa la posición dominante en lo cultural tiende a ser un dominado económico.

Un último rasgo común a todos los campos es la *reproducción* inmanente de su estructura, es decir, la propensión a mantener su funcionamiento (García, D. 269). Entonces, en suma, un *campo* es un sistema estructurado de relaciones objetivas —establecidas entre sus miembros—, caracterizado por la forma concreta de sus interacciones —que siempre son luchas— y que se impone sobre todos los agentes que lo integran. Del mismo modo, la siguiente definición de Sanz Roig sirve para resumir los aspectos expuestos hasta ahora:

Para el sociólogo francés, un campo es un microcosmos en el espacio social; un sistema estructurado según distintas posiciones; un espacio de lucha en el que los actores rivalizan por una posición y por apropiarse de un capital específico.

Este capital, distribuido de manera desigual, propicia la existencia de dominantes y dominados, cuyas estrategias se explican según su posición: conservadora, la de los dominantes; subversiva la de los dominados (13).

Para Bourdieu no sólo son importantes las relaciones y luchas que se generan *dentro* de un campo —como han sido descritas hasta este punto—, sino también las que suceden *entre* los campos. Enfocado en esto, relacionó unos campos con otros a través de la hipótesis de que «existen homologías estructurales y funcionales entre todos los campos» (*Reglas* 273), lo cual quiere decir que entre ellos se establece una serie de correspondencias múltiples. Por lo tanto, es apropiado decir que las posiciones se establecen *dentro* y *entre* los campos; por ejemplo, al interior del campo literario hay grupos que ocupan su respectiva posición, ya sea la dominada o la dominante, pero a su vez, esto no impide que el campo literario en su conjunto ocupe una posición dominada frente a otros como el económico, en el campo de poder,³ o que se establezcan homologías (equivalencias) entre ellos.

Sin embargo, esta cuestión no significa que unos campos dominen a otros, ni que el funcionamiento de uno se imponga sobre otro; por el contrario, es una propuesta para relacionarlos justamente sin establecer jerarquías y, utilizando otro tipo de paralelismos, descubrir si los aspectos comparados se relacionan de alguna manera particular, por ejemplo, averiguar si existe una relación entre las diferentes posiciones dominantes. La existencia de homologías entre los campos es un planteamiento valioso que ayuda a entender, por un lado, que éstos comparten un sistema de comportamiento básico: todos son espacios sociales donde se dan una serie de interacciones, con agentes que ocupan posiciones y se valen de las disposiciones para tratar de obtener un mayor capital, lo que genera luchas constantes, un principio que además de brindar cohesión al campo, marca la entrada de nuevos miembros: cuando se acepta que un agente está en la pugna por el capital —ya sea otorgado o negado—, es cuando oficialmente pertenece al campo; por otro lado, la noción de homologías sustenta la trasposición de campos, que es el análisis de ciertas prácticas de un campo a partir de la lógica o de las características de otro.

³ El *campo de poder* es el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos —económico, político y cultural en especial— (Bourdieu, *Reglas* 319).

EL CAMPO ECONÓMICO Y LA ECONOMÍA CULTURAL

En este sentido, un campo del que resulta muy importante hablar es el económico, ese espacio social donde el mercado, el comercio, las transacciones y los agentes que realizan estas actividades son los protagonistas. En palabras de Bourdieu, se trata del

universo donde los agentes sociales pueden confesarse y confesar públicamente que están interesados [en hacer negocios] y desprenderse del desconocimiento mantenido colectivamente; donde no sólo pueden hacerlos, sino confesar que están ahí para hacerlos, es decir, para comportarse de forma interesada, calcular, sacar provecho, acumular, explotar («La economía» 100).

Su importancia radica en que la comprensión de su lógica particular contribuyó a crear nuevas perspectivas de análisis sobre el comportamiento de otros campos, en especial de aquellos que parecen lejanos o ajenos a él, como el artístico. No obstante, el valor de esta trasposición no debe simplificarse, la toma de rasgos del campo económico no es una simple ‘adecuación’ de los modos de pensamiento económico ya que, como dice Bourdieu, eso sólo sería tomar nociones descontextualizadas de otro universo. Lo significativo de este traslado es la construcción de un objeto de estudio que requiere de esa trasposición y la fundamenta, y no al revés: no se construye el objeto después de la trasposición (*Reglas* 273-4).

Un enfoque que ha tenido un gran papel en la consolidación de este tipo de análisis es la *economía cultural*, pues gracias a su desarrollo teórico se ha podido establecer cuáles son los puntos de contacto o las relaciones que pueden existir entre esos dos campos (la economía y la cultura), aspectos que a lo largo de la historia del campo de producción cultural no habían sido identificados y detallados con tanta claridad.

Pero, como David Throsby explica en *Economía y cultura*, antes de establecer la validez de estos análisis, había una serie de preguntas que era importante plantear y responder, tales como: si de verdad el adjetivo *cultural* podía acompañar adecuadamente al sustantivo *economía* y conformar el nombre de una teoría; segundo, a qué convenciones se tendría que llegar para poder hacer juicios desde esta perspectiva; y tercero, si desde este punto de vista, la cultura se consideraría un objeto antropológico o un proceso social. Las respuestas a estas cuestiones bien podrían considerarse los mayores aciertos que ha proporcionado dicho enfoque.

Para comenzar, en cuanto a la primera interrogante, la respuesta fue positiva: sí era posible hablar de una economía *cultural* dado que este adjetivo designa tanto a un conjunto de actividades relacionadas con los aspectos morales, artísticos e intelectuales de la vida humana —entre ellas la economía—, como a los productores o realizadores de las mismas. Además, esta frase que une dos nociones que por lo general se consideran opuestas, expresa la necesidad «de pasar del contexto cultural de la economía como sistema de pensamiento a su contexto cultural como sistema de organización social» (Throsby 32).

Para ello es necesario realizar el siguiente planteamiento: si bien es fácil observar que los agentes económicos viven, respiran y toman decisiones dentro de un entorno cultural que «tiene cierta influencia sobre sus preferencias y la regulación de su comportamiento, independientemente de que éste se observe a escala del consumidor o la empresa individuales, o en la escala agregada de la macroeconomía» (32), lo recíproco también es cierto: «es posible observar que las relaciones y los procesos culturales existen dentro de un entorno económico y pueden interpretarse en términos económicos» (33). Por medio de esta premisa se expone uno de los objetivos principales: determinar el papel de la cultura y su influencia significativa en el curso de la historia económica. Las dos ideas más importantes de este enunciado coinciden en la expresión *economía cultural*, por lo tanto, el nombre resulta apropiado en varios niveles.

Con respecto a la segunda pregunta, los juicios de valor en esta nueva teoría se hicieron posibles sobre todo gracias al desarrollo de tres nuevos conceptos: *valor*, *capital* e *industria cultural*. Primero, las comparaciones del *valor* en ambos campos —el económico y el cultural— permitieron redescubrirlo como punto de partida y de llegada de la vinculación de estos campos. Partir de lo económico era una empresa un poco más sencilla puesto que en esta área existen tipos de valor muy bien delineados (el de uso, de cambio, el económico, etcétera); de ahí, el paso hacia el campo cultural era identificar qué objetos culturales podían ser tratados como ‘mercancías’, es decir, que se ajustaran a los estándares de la valorización económica.

No obstante, en este proceso, las nuevas ‘mercancías culturales’ destacaron por tener características propias, como si son privadas o públicas, colectivas o individuales,

tangibles o intangibles, y que podían ser cotizadas con distintos tipos de precios.⁴ Entonces, en el campo cultural se desarrollaron diferentes estrategias para hablar de valor en términos diferentes que en la economía —por eso el valor es un factor que une y separa—. Así, surgió una nueva comprensión del *valor cultural* que se puede definir como una noción que abarca varios tipos de valores, o sea, el valor cultural reúne el valor estético, espiritual, social, histórico, simbólico y el de autenticidad de un producto cultural o artístico.

La economía cultural «se concentra en la producción y el consumo de cultura (principalmente las artes) caracterizados como procesos puramente económicos» (Throsby 36), de tal manera que «si se toma en serio el intento de formular una teoría completa y, en última instancia con validez operativa en la toma de decisiones, es esencial que el *valor cultural* figure junto al *valor económico* en el análisis del valor total de los bienes y servicios culturales» (72).

Al poner este nuevo entendimiento de valor cultural junto al de valor económico, surgió el segundo concepto que mencioné: el de *capital cultural*. Éste aplica para objetos y personas: en cuanto a los primeros, es «un activo que representa, almacena o proporciona valor cultural además de cualquier otro valor económico» (75), es un equivalente de lo que son los activos económicos ordinarios (el dinero) para el valor económico; en cambio, referido a personas, se trata de un conjunto de capacidades. En este último sentido esta expresión ha sido usada de forma especializada en varias disciplinas pero se consolidó en la sociología y los estudios culturales, sobre todo gracias a los trabajos de Pierre Bourdieu, quien considera que «los individuos poseen capital cultural si han adquirido competencia en la alta cultura de su sociedad» (79). Para el sociólogo francés, el capital cultural

adquiere tres formas: un estado *personificado*, es decir, una disposición duradera de la mente y del cuerpo del individuo; un estado *objetivado*, cuando el capital cultural se convierte en bienes como “cuadros, libros, diccionarios, instrumentos, máquinas, etcétera”; y un estado *institucionalizado*, cuando el capital cultural personificado es aceptado en forma de, por ejemplo, una credencial académica (ctd. en Throsby 79).

⁴ A diferencia del campo económico, en donde sólo existe un tipo de precio que, aunque no siempre es la medida directa del valor de un producto, es el mejor ‘indicador’ y el más aproximado.

En conjunto, el *capital cultural* «es un principio organizador fundamental para concebir los fenómenos culturales en términos reconocibles tanto por el discurso económico como por el cultural» (Throsby 91-2).

El tercer concepto que queda por explicar es el de *industrias culturales*. Este nombre fue acuñado originalmente por Max Horkheimer y Theodor Adorno, de la escuela de Frankfurt, en 1947, «como una desesperada acusación contra la mercantilización inherente a la cultura de masas» (35), razón por la que en ocasiones, su uso implica un juicio ideológico peyorativo pues se piensa que impone una motivación económica a quienes participan en la industria cultural. Además, «aplicar la palabra *industria* al arte y a la cultura centra la atención en los procesos económicos por los cuales los bienes y servicios culturales se producen, comercian, distribuyen y venden a los consumidores» (156). El problema es que señalar de forma explícita estos asuntos en los ámbitos culturales rara vez es apreciado; sin embargo, visto de otro modo «la parafernalia del análisis industrial constituye simplemente una caja de herramientas conveniente para representar y analizar la manera en que tiene lugar el proceso de producción, consumo e intercambio de determinados artículos» (156).

Desde esta perspectiva, la acepción contemporánea de las *industrias culturales* destaca como ninguna otra «el potencial económico del quehacer cultural para generar bienes y servicios, empleos e ingresos, y para satisfacer las demandas de los consumidores» (156), también constituye una propuesta para situar la producción y el consumo de cultura dentro de un marco industrial y genera «que los bienes y servicios producidos y consumidos puedan considerarse mercancías en los mismos términos que otras mercancías producidas en el sistema económico» (35).

Es decir, la perspectiva de las industrias culturales, por un lado, toma en cuenta a las personas que trabajan en el sector cultural —entre ellos los artistas, cuyos propósitos pueden incluir algún beneficio económico—; y por otro, abre un lugar en el mercado para la cultura. Asimismo, ayuda a reconocer de manera objetiva el lugar de la cultura en el entorno físico ya que tanto los edificios históricos, instituciones culturales, teatros, salas de concierto, talleres artesanales, galerías, etcétera, como las personas que producen bienes y servicios culturales en tales centros —actores, músicos, artesanos, escritores, técnicos, diseñadores, administradores y muchos

otros— pueden considerarse activos de capital que, con su existencia y actividades, contribuyen a la generación de valor económico y cultural a lo largo del tiempo (Throsby 178).

En cuanto a la tercera y última interrogante, la respuesta es muy concreta: en vez de ser considerada un objeto o un resultado, la cultura será vista como un proceso, lo cual es un asunto polémico porque, cuando se contempla esta idea compatible con la visión marxista, es necesario reflexionar acerca de las relaciones de poder que se establecen en el transcurso, en los afectados y en los afectados. En estas condiciones la cultura puede convertirse un lugar común de desacuerdos, más que de coincidencias y armonía, puesto que se vuelve fácil cuestionar la preponderancia de la cultura dominante, que en este caso estaría impuesta intencionalmente sobre un sector de la población que no forma parte de esa élite social. Además, la comprensión de la cultura como espacio de transacciones señala «el hecho de que no es homogénea y estática, sino un fenómeno en evolución, cambiante, diverso y con múltiples facetas» (29), lo cual sugiere que el inventario de prácticas y objetos que conforman la cultura es inestable y su contenido impugnado, sobre todo si conocemos su dinámica y las relaciones de poder que éstas implican (29). Lo anterior plantea la necesidad de abordar y reconsiderar asuntos como el papel de los agentes culturales —en particular del intelectual— en la sociedad, o bien, la relación entre cultura e ideología o política.

En conclusión, a través de estas reflexiones se fundamenta el valor de la propia trasposición del campo económico y el cultural, si entendemos el primero como una herramienta muy productiva para confrontar y cuestionar nuestra percepción actual del mundo, en la que parece ‘normal’ que todo funcione a la manera económica. Incluso, comenta Bourdieu, la economía que conocen y estudian los economistas está basada en una razón «natural», lo cual es muy comprensible si se piensa que la economía presenta «todas las apariencias de la naturaleza para unas mentes moldeadas, precisamente, por sus estructuras» (*Reglas* 261).

De hecho, una de las mayores dificultades de esta cuestión es que a veces no es fácil descubrir los puntos de encuentro y desencuentro entre el sistema económico y el comportamiento de los individuos, ni identificar la lógica económica presente en las actitudes de éstos, porque no se manifiestan ante el ojo del observador y se disipan por

dar la apariencia de lo evidente, es decir, por la conformidad con la realidad, que procura la armonía entre el orden económico y las actitudes individuales (D. García 263). No obstante, en esto se basa uno de los principales beneficios que ha generado la homología entre el campo económico y el literario: la posibilidad de percibir, desde otra perspectiva, algunas propiedades que la teoría económica había puesto de manifiesto pero que se consideraban exclusivas de este campo. En esta línea, Throsby apunta:

el punto de vista económico de la cultura acepta sencillamente como hecho descriptivo que las actividades de producción y consumo de bienes y servicios culturales dentro de un sistema económico incluyen por lo general transacciones económicas; que de alguna manera se puede trazar un círculo alrededor de dichas actividades y que todo el contenido en ese círculo se puede denominar industria (37).

Insertándose en la tradición marxista, lo anterior configura uno de los aspectos más valiosos de este análisis, el haber establecido las credenciales económicas de la cultura en general y las artes en particular con el fin que sean consideradas importantes, especialmente en términos políticos en un mundo en el que los economistas son reyes . . . y qué mejor modo de hacerlo que cultivar la imagen del arte como una industria» (Throsby 156-7).

Es importante señalar que este análisis ha tenido beneficios en ambos sentidos. Por un lado, ya se ha mencionado que, en un nivel teórico, a través de las homologías se aprecia la fecundidad y los límites de las transposiciones, pero a la luz de estos conocimientos no sólo el campo cultural se vio enriquecido, sino también el económico pudo cuestionar y confirmar la validez de sus presupuestos (*Reglas* 274). Por otro lado, así como se reconoce que los entes económicos pertenecen a un determinado entorno sociocultural, este enfoque proporcionó «los medios para reintegrar la cultura al mismo mundo material y natural de la economía» (Throsby 34), una reconciliación que parecía difícil de lograr si se considera que a lo largo de su historia, el campo de producción cultural había eludido constantemente su funcionamiento económico; por lo tanto, este análisis logró replantear la relación entre estos campos. A continuación hablaré del campo de producción cultural, del campo literario y, en particular, del comportamiento económico al cual me he estado refiriendo.

EL CAMPO LITERARIO

Con el término *campo de producción cultural* se designa a cada uno de los microcosmos sociales, espacios separados y autónomos, en los que se engendran los productos culturales, por ejemplo, los campos de la religión, la filosofía, la moda, la ciencia y el arte; de modo que todo producto artístico es cultural, mas no viceversa.

El campo artístico, por su parte, abarca las diferentes manifestaciones artísticas: la pintura, la música, el teatro, la literatura, etcétera, y alrededor de cada una de estas expresiones creativas se erige una industria —las mencionadas industrias culturales— que se sostiene gracias al negocio de los *bienes simbólicos*, de los que hablaré más adelante. Para analizar aquéllas, se puede empezar por hacer una distinción, en general, entre los sectores de la industria artística *con* y *sin* ánimo de lucro, un principio que no es más que un indicador de la distancia que guardan las empresas de producción cultural con respecto al mercado y sus exigencias:

la oferta con fines de lucro abarca espectáculos populares y formas culturales en las que la demanda es fuerte y se halla muy extendida, y en las que los motivos financieros dominan a los valores artísticos al momento de organizar la producción . . . El comercio no enfocado al lucro, por otra parte, abarca formas de arte más esotéricas como música clásica, jazz, teatro “serio”, poesía, ópera, danza clásica y moderna, bellas artes, arte visual contemporáneo y demás (Throsby 164).

De tal manera, las empresas de producción artística quedan divididas en dos polos: «la subordinación total y cínica a la demanda, o bien, la independencia absoluta» (Bourdieu, *Reglas* 213-4). Si bien estos límites en la realidad no se alcanzan nunca por completo, esta división resulta muy útil porque funciona en el negocio de todo tipo de bienes simbólicos, como el que se da en el campo literario. Éste es el microcosmos social que se edifica a partir de las obras literarias y, al igual que el resto de campos, se caracteriza por las luchas constantes que se llevan a cabo en su interior.

Aunque en apariencia es un universo anárquico y arbitrario, en *Las reglas del arte* Bourdieu define el campo literario como el lugar donde en realidad «se mueve una especie de ballet bien regulado en el que los individuos y los grupos van evolucionando, ora oponiéndose unos a otros, ora enfrentándose, ora marcando el mismo paso . . . y así sucesivamente» (175).

De acuerdo con lo ya mencionado, el campo literario en particular también presenta una «oposición principal entre la producción pura, destinada a un mercado restringido a los productores; y la gran producción, orientada a la satisfacción de las expectativas del gran público» (186). Por consiguiente, dentro del campo literario pueden identificarse dos modos de producción: por un lado, la producción *heterónoma* que —en teoría— se impondría de forma absoluta si los escritores se vieran totalmente sometidos a la ley común del campo de poder y en especial del campo económico; y por el otro, la *autónoma*, que se impondría de forma absoluta si la producción llegara a ser totalmente independiente de las leyes del mercado. Los parámetros que utilizan para medir su éxito constituyen un factor importante para diferenciarlas: mientras que para el polo heterónimo el éxito se mide con índices numéricos —la tirada de libros, el porcentaje de ventas, el número de reediciones, presentaciones, premios, la cantidad de dinero generado, etcétera—, para el polo autónomo, el éxito se basa en el *grado de consagración específica* —el «prestigio» literario y artístico—, es decir, el grado de *reconocimiento* concedido por los semejantes (definidos, de manera circular, como aquellos que les parecen dignos de ser reconocidos y dignos de reconocerlos —lo que explica por qué algunos círculos literarios parecen clubs de admiración mutua—) (Bourdieu, «El campo» 15-6).

Estos dos polos mantienen una relación antagónica⁵ dentro del campo literario y, por lo mismo, generan que en él coexistan dos lógicas económicas inversas. Primero, a la producción autónoma le corresponde la economía anti-económica característica del «arte puro», basada en el desinterés y en el rechazo de lo comercial y del beneficio «económico» —por lo menos a corto plazo—; esta producción está orientada hacia la acumulación de capital simbólico que, a pesar de ser capital económico negado, sí puede proporcionar, en determinadas condiciones y a largo plazo, beneficios «económicos». En contraste, una lógica explícita y propiamente económica rige la producción heterónoma, o sea, a las

industrias literarias y artísticas que, al convertir el comercio de bienes culturales en un comercio como los demás, otorgan la prioridad a la difusión, al éxito inmediato y temporal, valorado por ejemplo en función de la tirada, y se

⁵ Esto debido a que la gran industria tiene una «vocación monopólica imposible de soslayar» (127), como apunta Fernando Escalante en *A la sombra de los libros*.

limitan a ajustarse a la demanda preexistente de la clientela (no obstante, la pertenencia de estas empresas al campo queda manifiesta en el hecho de que sólo pueden acumular los beneficios económicos de una empresa económica corriente, y los beneficios simbólicos propios de las empresas intelectuales si rechazan las formas más vulgares del mercantilismo y se abstienen de proclamar abiertamente sus fines interesados) (Bourdieu, *Reglas* 214-5).

Esta cuestión es la que reproduce y en la que se basa la ruptura fundadora con el orden económico, es decir, si un artista sólo puede triunfar en el ámbito simbólico perdiendo en el económico y viceversa, estamos en un *mundo económico al revés* (130), o quizá sería más adecuado hablar de un *doble discurso económico*, ya que por un lado hay una economía «activa pero negada», y por el otro, una explícita que sí se acepta. Este sistema se evidencia, por ejemplo, cuando el éxito inmediato —el económico o numérico— de un escritor se considera una señal de inferioridad intelectual.

Amén de estas características, el campo artístico crea las condiciones «de un verdadero interés por el desinterés . . . [y] como mundo económico invertido, las “locuras” más antieconómicas son en determinadas condiciones “razonables” puesto que el desinterés está reconocido y recompensado» (Bourdieu, «La economía» 108). En el caso del campo literario, la recompensa específica a la que aspiran sus integrantes es la *consagración*; con este fin, se organiza un complejo sistema en el que sus integrantes emplearán diferentes estrategias de acuerdo con la posición que ocupen en el campo y según deseen conseguirla, mantenerla, aumentarla o darla.

LA CONSAGRACIÓN

La consagración literaria consiste en *hacerse un nombre*, un nombre conocido y reconocido que sea capaz de otorgar un determinado valor tanto a objetos —el efecto de marca o firma—, como a personas —mediante la publicación, la exposición, etcétera—. En términos de la teoría bourdiana, significa *hacer existir una nueva posición* en el campo más allá de las existentes y las posibles, introduciendo una diferencia que repercutirá no sólo en el sistema de posiciones —donde ocupará la de *vanguardia*—, sino también en los esquemas de apreciación con los que las obras futuras serán valoradas y juzgadas; por ello, en la medida en que produce el tiempo —el futuro— y lo confronta con el pasado, a este proceso también se le llama *hacer época* (*Reglas* 237).

En un mundo donde existir es diferir, como en el campo literario, *hacerse un nombre* es muy importante porque sólo a través de ellos —ya sean propios o comunes, individuales, de grupos o de escuelas— se genera la existencia. *Hacerse un nombre* es producir una identidad que agrupe, en una o varias palabras, una serie de propiedades distintivas atribuidas a un conjunto de obras o de productores. Creados por los propios artistas, los críticos y los marchantes de arte en la lucha por el reconocimiento, los nombres son instrumentos *prácticos* de clasificación que funcionan como *signos de reconocimiento* para distinguir obras, grupos, artistas, etcétera, al enunciar las similitudes y diferencias entre ellos (237-8).

Otra cuestión que juega un papel importante en el proceso de consagración es la *creación del valor simbólico* del producto. Para entenderla, retomaré el tema de los *bienes simbólicos*, éstos son realidades de doble faceta, mercancías y significaciones, cuyos valores material y cultural son relativamente independientes uno del otro,⁶ mas se necesita de ambos para conformar el valor comercial total (213).

La economía de los intercambios de este tipo de bienes tiene algunas propiedades importantes: primero, se trata de prácticas con verdades dobles difíciles de conciliar, una dualidad que es posible y se sostiene a través de una especie de autoengaño que nunca es individual, sino colectivo;⁷ en segundo lugar, impone el tabú de la explicitación, o sea, no se puede proclamar el «precio verdadero» de los bienes simbólicos, dado que eso sería destruir el intercambio; tercero, implica la elaboración y uso de un lenguaje eufemístico que permita hablar de estos intercambios en términos no-económicos; y por último, se consolida a través de la *creencia en su valor simbólico*.

Por ello, en un sentido podría ser acertado decir que el valor comercial total de la obra de arte no depende de su costo de *producción*, pero esto es verdadero si sólo se tiene en cuenta la fabricación del objeto material; en cambio, se vuelve falso en cuanto se recuerda que las obras de arte son bienes simbólicos, por lo tanto, dicha producción

⁶ Aunque sí pueden llegar a relacionarse, por ejemplo, en el caso de las ediciones de lujo donde los materiales utilizados en la manufactura también influyen en el aumento de precio del objeto.

⁷ Esta ambigüedad que puede llegar a aportar un carácter contradictorio a estos preceptos más bien debe entenderse como una dualidad propia de las verdades mutuamente excluyentes, «tanto en la práctica como en los discursos (eufemismos) no ha de tomarse por duplicidad, hipocresía, sino como negación que garantiza la coexistencia de los opuestos» (Bourdieu, «La economía» 116-7).

no implica sólo su manufactura material, sino también la producción de su *valor simbólico*, un proceso que consiste en

una inmensa empresa de *alquimia simbólica* a la que contribuyen, con la misma convicción y con beneficios muy desiguales, el conjunto de los agentes implicados en el campo de producción, es decir tanto los artistas y los escritores desconocidos como los “maestros” consagrados; tanto los críticos y los editores como los autores; tanto los clientes fervorosos como los vendedores convencidos (257).

Este fenómeno ocurre en todo el campo de producción cultural en general pues, a diferencia de los objetos cotidianos o de algunos productos que implican un diseño —como la publicidad— cuyo valor simbólico es escaso o nulo, «la obra de arte, como los bienes o los servicios religiosos, amuletos o sacramentos varios, sólo recibe valor de una creencia colectiva en tanto que es un desconocimiento colectivo, colectivamente producido y reproducido» (259). Esta es la diferencia específica entre el mero objeto (herramientas, prendas de vestir, etcétera) y la obra de arte consagrada, ya que «la labor de fabricación material no es nada sin la labor de la producción del valor del objeto fabricado» (259-60). Este valor es lo que le adjudica un carácter especial —incluso sagrado—, a un objeto cotidiano que, por los simples materiales con los que está hecho, no alcanzaría el valor que las obras de arte alcanzan, como es el caso de algunos cuadros o libros.

A pesar de que he hablado de la producción de un *valor*, coincido con Bourdieu en que, en terrenos de lo simbólico, lo más adecuado sería hablar de la producción de la *creencia en el valor*. Una labor cuyo personaje principal no es el artista, sino el campo de producción en conjunto —cultural, artístico o literario—, entendido como la serie de participantes que produce una especie de *fetiché* mediante el cual el poder creador del artista se convierte en una *capacidad sublime*, ‘mágica’ o hasta milagrosa. Este discurso es consistente con la ruptura con el mundo económico y sustenta la creencia de que el campo artístico escapa de lo económico. Si recordamos que las obras de arte alcanzan la consagración cuando son conocidas y reconocidas, para que puedan convertirse en objetos simbólicos provistos de valor, es indispensable que además haya agentes «espectadores dotados de la disposición y de la competencia estéticas necesarias para conocerla y reconocerla como tal» (*Reglas* 339). Es por ello que un

análisis de las obras de arte tiene que tener en cuenta la conjunción de lo que en términos marxistas podría entenderse como la relación entre infra y superestructura, lo cual para fines de este estudio en particular, significa que abarque

no sólo a los productores directos de la obra en su materialidad (artista, escritor, etc.) sino también al conjunto de los agentes y de las instituciones que participan en la producción del valor de la obra a través de la producción de la creencia en el valor de la obra de arte en general y en el valor distintivo de tal o cual obra de arte: críticos, historiadores del arte, editores, directores de galerías, marchantes, conservadores de museos, mecenas, coleccionistas, miembros de las instancias de consagración, academias, salones, jurados, etc., y al conjunto de las instancias políticas y administrativas competentes en materia de arte (ministerios varios —según las épocas—, Dirección de los Museos Nacionales, Dirección de Bellas Artes, etc.), que pueden actuar sobre el mercado del arte, sea mediante veredictos de consagración acompañados o no de ventajas económicas (compras, subvenciones, premios, becas, etc.), sea mediante medidas reglamentarias (ventajas fiscales concedidas a los mecenas o a los coleccionistas, etc.); sin olvidar a los miembros de las instituciones que concurren a la producción de los productores (escuelas de bellas artes, etc.) y a la producción de consumidores aptos para reconocer la obra de arte como tal, es decir como valor, empezando por los profesores y los progenitores, responsables de la inculcación inicial de las disposiciones artísticas (339-40).

Todos estos personajes son los creadores de las diversas creencias colectivas —tanto en el funcionamiento del campo, como en el valor sagrado de sus envites— que son condición y producto del mismo campo;⁸ en ellas radica el poder que permite a los artistas ya consagrados convertir determinados productos, mediante el milagro de la firma —o del sello— en objetos sagrados (340). Bourdieu propone que para dar una idea total de la labor colectiva cuyo fruto es la consagración, «habría que reconstituir la circulación de los innumerables *actos de crédito*⁹ que se intercambian entre todos los agentes comprometidos en el campo artístico» (340), por ejemplo, entre los artistas individuales y los grupos; entre los artistas y los mecenas o coleccionistas; entre los artistas y los críticos, etcétera; un caso mucho más concreto sería la transacción que ocurre cuando un escritor consagrado elabora un prefacio para un autor más joven —biológica o simbólicamente hablando—; este acto no sólo consagra a este último —quizá admitiéndolo en un grupo o escuela—, sino también a aquel que elaboró el

⁸ Muy cercano a la ideología para Marx, esto es lo que Bourdieu define como *illusio*.

⁹ Destaco este término porque también considero que son actos que se basan en la creencia (e intención) de que los beneficios sí se manifiesten, aunque sea a largo plazo.

prefacio, pues a su vez se consagra como maestro o jefe de dicha escuela, o como una autoridad en el tema (340-1).

Si bien he calificado este ejemplo de concreto, cabe señalar que la lucha por el reconocimiento y la consagración «nada tiene de abstracta: la realidad de toda la producción cultural, y la propia idea del escritor, pueden acabar transformándose profundamente debido a la mera ampliación del conjunto de las personas que tienen algo que decir sobre los asuntos literarios» (*Reglas* 332). Dicho conjunto de personas, junto con otros agentes ya mencionados, conforman la *industria editorial* —la industria cultural organizada alrededor de la literatura— cuyos miembros se dedican a descubrir, consagrar y comercializar escritores y obras literarias.

En el campo literario, la industria editorial desempeña las funciones del comerciante de arte, o sea, se dedica a explotar «el trabajo del artista comerciando con sus productos y aquel que, introduciéndolo en el mercado de los bienes simbólicos, a través de la exposición y la publicación . . . proporciona al producto de la fabricación artística una *consagración* tanto más importante cuanto más consagrado está él mismo» (253). Del mismo modo, la industria editorial contribuye a la creación del valor de autores y obras al darles acceso a la oportunidad de ser conocidos y reconocidos; al encargarse de su publicación y ofrecer «como garantía todo el capital simbólico que ha acumulado, y de hacerlos entrar así en el ciclo de la consagración que los introduce en unos círculos cada vez más selectos y en unos lugares cada vez más exclusivos y codiciados» (253-4).

Sin embargo, debido a la lógica no-económica que rige una parte del campo literario, y en concordancia con la idea mágica del escritor, a los agentes que forman la industria editorial se les ha atribuido la imagen de «descubridores inspirados que, guiados por su pasión desinteresada y no razonada por una obra, han “hecho” al pintor o al escritor, o le han permitido hacerse apoyándolo en sus horas bajas gracias a la fe que habían depositado en él y liberándolo de toda preocupación material» (254); pero en realidad, esta «personalidad» sólo transfigura unas funciones reales, puesto que

sólo el editor o el marchante pueden organizar y racionalizar la difusión de la obra . . . , sólo él puede, actuando como intermediario y como pantalla, permitir al productor mantener una representación inspirada y “desinteresada” de su persona y de su actividad evitándole el contacto con el mercado, y

dispensándole de las tareas ridículas y desmoralizadoras a la vez que van unidas a la promoción de la obra. (Es probable que el oficio de escritor o de pintor, y las representaciones correlativas, fueran totalmente diferentes si los productores tuvieran que ocuparse ellos mismos de la comercialización de sus productos y si dependieran directamente, en sus condiciones de existencia, de las sanciones del mercado o de instancias que no conocieran y no reconocieran más que estas sanciones, como las editoriales “comerciales”) (*Reglas* 254).

Esta es la causa de que la labor editorial que realizan estas personas sea tan particular, se complique y se vuelva tan difusa ya que, al ser la parte más cercana a lo económico, debe disimularse o no ser muy visible, lo cual crea un ideal al que los miembros de esta industria deben aspirar, pero que sin duda es muy difícil de lograr. Éstos, como sujetos en quienes el arte y el negocio se conjugan, deben reunir no sólo en sus personalidades, sino también en su plan de negocios «concesiones mínimas a las necesidades “económicas” negadas (que no rechazadas), y algo de convicción “desinteresada”» (225), en otras palabras, a quienes entran en el campo literario les debe interesar ser desinteresados si aspiran obtener el tipo de reconocimiento propio de la producción autónoma.

Así, por medio de estos personajes dobles la lógica no-económica penetra hasta lo más profundo de la producción artística; en ellos deben concurrir unas disposiciones absolutamente contradictorias (321), pues aunque sus objetivos sí incluyan los beneficios económicos, su éxito ‘total’ también depende de cuánto sepan trabajar en sentido artístico con escritores y obras —valorarlos y promocionarlos de manera adecuada—, es decir, que sean expertos en trabajar con este doble discurso.

Como en el resto de campos artísticos, el literario es un auténtico desafío a todas las formas de economicismo, cuyo máximo exponente se da en la producción autónoma, pues sobre todo en este polo los agentes presentan el interés por el desinterés y es donde más se hace presente esta economía «carismática» basada en los milagros, los fetiches y el propósito estético puro. No obstante, este funcionamiento particular no impide que al mismo tiempo esté presente otro tipo de lógica económica que incluso las empresas más autónomas practican, no sólo por los beneficios económicos que necesitan —al menos para subsistir—, sino especialmente porque los beneficios simbólicos redundan, tarde o temprano, en beneficios económicos (320).

Dicho de otra manera, para las empresas culturales —o artísticas—, el capital económico invertido sólo puede proporcionar beneficios simbólicos si se reconvierte en capital simbólico y la única acumulación legítima de éste, tanto para el autor, el crítico, el marchante, como el editor, consiste en *hacerse un nombre*, conocido y reconocido, o sea, hacerse de un determinado *capital de consagración* que implica, a su vez, la capacidad de consagrar objetos o personas, «por lo tanto de otorgar un valor, y de sacar los beneficios correspondientes [económicos y simbólicos] de esta operación» (224). Este funcionamiento ambiguo y circular provoca que dentro del campo artístico, el cambio de las posiciones generadas por la lucha por el capital —dominadas y dominantes— suceda siempre de la misma manera: los artistas ‘jóvenes’¹⁰ aparecen y ocupan la posición de *vanguardia*; si se consagran, ocuparán la posición *dominante* y, a su vez, quienes ocupaban esta posición pasarán a ser *dominados*, ya sea en calidad de ‘viejos’ o ‘clásicos’ dependiendo de la relación que la vanguardia haya entablado con ellos, es decir, si los valores que los sustentaban fueron descalificados, o bien, reivindicados.

Así como la cuestión de las empresas autónomas y heterónomas permite visualizar los tipos de empresas dentro del campo literario, esta otra clasificación muestra todos los matices de valoración que las obras pueden adquirir en el proceso de consagración: lo ‘nuevo’, lo ‘viejo’ y lo ‘antiguo’. A la primera categoría corresponden las obras de vanguardia, que provisionalmente carecen de valor —simbólico y económico—; las segundas son aquellas obras definitivamente devaluadas, o bien, que fueron ‘superadas’ en el plano artístico; por último, lo ‘antiguo’ abarca las obras de valor constante, o ‘constantemente creciente’, son mejor conocidas como ‘clásicos’ y es el máximo nivel de consagración que se puede alcanzar.

Por tanto, es posible observar que en los ‘nuevos’ productores tiende a recaer la labor de modificar el campo, de *hacer época*, un «privilegio» que, sin embargo, deja a las instituciones, las escuelas, las obras y a los artistas que ya lo han hecho frente a dos opciones: ya sea sumirse en el pasado y ser relegados *fuera de la historia* del campo —los ‘viejos’—, o bien, a *pasar a la historia* como ‘clásicos’, a un «eterno presente de la *cultura*

¹⁰ Este término va más allá del sentido biológico. Si recordamos que el campo se temporaliza gracias a la lucha por los capitales y por la consagración, se puede referir también a una propuesta ‘nueva’ de artistas ‘viejos’.

consagrada donde las tendencias y las escuelas más incompatibles “en vida” pueden coexistir pacíficamente, porque están canonizadas, academizadas, neutralizadas» (235). Lo anterior quiere decir que convertirse en un clásico no impide que los artistas o las obras ‘envejecan’, dado que lograrlo hará que permanezcan «adscritos (activa o pasivamente) a modos de producción inevitablemente datados; [y] permanecen encerrados en esquemas de percepción o de valoración que, convertidos en normas trascendentes y eternas, impiden aceptar o percibir la novedad» (235), es decir, relacionarse con ella.¹¹

Otra de las funciones principales de este conjunto de mediadores es lograr el encuentro entre un espacio de productores y un espacio de consumidores, los cuales se hallan todos dentro del campo. Entre ellos —el espacio de productores y el de consumidores— también se establece una homología que fundamenta los ajustes que ocurren entre la oferta y la demanda. Esto explica por qué cuando un discurso afecta la producción de obras literarias y el contenido de éstas cambia, son aceptadas o no por sus consumidores.

Según Bourdieu, esta homología explica la *coincidencia*, o sea, el que una obra pueda encontrarse con su público «ideal», aquel que sabrá comprenderla y apreciarla. Sin embargo, este encuentro es una más de las creencias que suelen mitificarse, como si se tratara de una cuestión de destino, pero la realidad es que casi siempre se debe al encuentro de una serie de causas independientes entre sí y, sobre todo, a la mencionada relación que existe entre productores y consumidores, una homología que también puede establecerse entre clases sociales.

Bourdieu afirma que «si la coincidencia entre la oferta y la demanda presenta siempre todos los rasgos de una armonía preestablecida es porque la relación entre el campo de producción cultural y el campo del poder adopta la forma de una homología casi perfecta entre dos estructuras quiasmáticas» (371): por un lado, la que se crea a partir del capital económico y, por otro, la del capital cultural. Como ya se ha explicado, estas posiciones no se corresponden, sino que mientras uno incrementa, el otro disminuye, es decir, en el campo de producción cultural, por lo general ocurre que las empresas en el polo heterónimo —dominantes económicos— ocupan una posición

¹¹ Fenómeno que se manifiesta sobre todo en las escuelas o academias.

dominada si se atendiera a su capital cultural y viceversa, las empresas en el polo autónomo, dominantes en cuanto a su capital cultural, son dominadas económicas. De manera que, casi siempre, los productores tendrán los mismos intereses y gustos de quienes consumen sus productos.

Como se puede advertir, la lucha por *hacer época* es un proceso complejo que no se trata de un simple deslizamiento de la obra hacia el pasado, sino del combate entre los artistas, obras o escuelas «que hicieron época y que luchan por seguir durando, y aquellos que a su vez no pueden hacer época sin remitir al pasado a aquellos a quienes interesa detener el tiempo, eternizar el estado presente» (*Reglas* 237); por lo tanto, a través de esta lucha se genera la historia y la propia existencia del campo, puesto que crea su pasado, su presente y su futuro. En el caso de los clásicos, es claro que éstos no aportan nuevos elementos al sistema de apreciación, pero con el paso del tiempo, suelen volverse «cada vez más legibles y aceptables a medida que se banalizan a través de un proceso más o menos largo de familiarización» (241), lo que explica por qué son las obras —y tramas— más conocidas pese a no ser las más leídas.

Las estrategias que la vanguardia —o incluso la retaguardia— de artistas emplean contra la dominación de los clásicos siempre alcanzan a los consumidores más distinguidos de éstos, ya que al ser los más conocidos, es muy fácil encontrar referencias a ellos, incluso en las obras ‘nuevas’. No obstante, para los artistas y obras no-clásicos introducir «un productor nuevo, un producto nuevo y un nuevo sistema de gustos es hacer que se deslicen hacia el pasado el conjunto de los productores, de los productos y de los sistemas de gustos jerarquizados desde el punto de vista del grado de legitimidad» (241). De esta forma, es posible afirmar que el proceso de temporalización del campo —la consagración— «contribuye también a definir la temporalidad de los *gustos* (entendidos como sistemas de preferencias concretamente manifestados en opciones de consumo)» (241).

EL MITO CREADOR

No sólo el sistema de gustos está en juego. Este panorama abre otra cuestión importante que ya se ha asomado en líneas anteriores. He mencionado transformaciones sobre la idea de escritor o que el oficio de escritor sería muy diferente

si los miembros de esta industria editorial, que ya han sido llamados *intermediarios*, no intervinieran. La cuestión es la siguiente: si el valor de una obra de arte depende de la labor de los integrantes de una industria donde las características artísticas de las obras sí juegan un papel importante, mas no protagónico, entonces ¿qué lugar ocupa el escritor con respecto a su creación?

Primero, cabe señalar que la lucha por *hacerse un nombre* implica otra: la lucha por la *legitimidad literaria*, o sea, la capacidad de imponer las categorías de percepción y de valoración legítimas con que las obras serán juzgadas. Aunque ya he mencionado que esto ocurre cuando una obra de vanguardia logra consagrarse y con ello actualiza los parámetros de apreciación, la lucha por la *legitimidad* va más lejos y es más profunda, pues consiste en la lucha por

el monopolio de poder decir con autoridad quién está autorizado a llamarse escritor o incluso a decir quién es escritor y quién tiene autoridad para decir quién es escritor: o, si se prefiere, el monopolio del *poder de consagración* de los productores y de los productos . . . Por consiguiente, aunque universalmente el campo literario sea la sede de una lucha por la definición del escritor, no hay una definición universal del escritor, y del análisis sólo resultan definiciones correspondientes a un *estado de lucha* por la imposición de la definición legítima del escritor (331-2).

Por lo tanto, si en efecto existe una vaguedad semántica en cuanto a las nociones de escritor o artista, es fruto y condición de las luchas que se entablan en el campo por la legitimidad literaria, cuya finalidad es acabar imponiendo la definición dada por un agente en específico —individual o grupal— (332).

Esta indeterminación no es necesariamente un rasgo negativo del campo, pero sí plantea una pregunta importante, ya que si el creador-escritor es considerado una creación más, ¿quién lo crea? Bourdieu es muy concreto al responder que se trata de la industria literaria en su conjunto, cuyo poder de consagrar —muy bien reconocido— se basa en la posesión de capital simbólico que obtiene a partir de las relaciones de avenencia o competencia que establece con escritores y artistas, con otros marchantes y con los críticos; o explicado de otro modo:

Su capital simbólico está inscrito en la relación con los escritores y los artistas que defiende —“un editor, decía uno de ellos, es su catálogo”— y cuyo valor en sí mismo se define en el conjunto de las relaciones objetivas que los unen y los oponen a los demás escritores o artistas; en la relación con los otros marchantes

y los otros editores a los que le unen y le oponen relaciones de competencia, especialmente en lo que a la apropiación de los autores y de los artistas se refiere; en la relación por último con los críticos, cuyos veredictos dependen de la relación entre la posición que ellos mismos ocupan y la posición del autor y del editor en sus espacios respectivos (255).

Este análisis tan complejo invita a reflexionar y a buscar respuestas en los actos de consagración que ocurren dentro del campo, así como en el sistema de relaciones objetivas que lo constituyen, en vez de buscarlos en «el origen del poder “creador”, esa especie de *maná* o de *carisma* inefable alabado sin desmayo por la tradición» (255).

Lo anterior no sólo implica una ruptura con la historia tradicional del arte, que sucumbe ante el fetichismo del nombre de *maestro* sin combatirlo, sino también con la historia social del arte, en caso de que ésta sólo rompa en apariencia con los presupuestos más tradicionales de la creación artística, pero en el fondo conserve al artista como el único productor de la obra de arte y su valor, sin plantear jamás la cuestión de la creación del valor de la obra y del creador mismo (340). Bourdieu añade:

No se trata únicamente de exorcizar el “fetiche del nombre del maestro” . . . [Sino] de describir la emergencia progresiva del conjunto de los mecanismos sociales que hacen posible el personaje del artista como productor de ese fetiche que es la obra de arte; es decir la constitución de un campo artístico (en el que los analistas, y hasta los propios historiadores del arte, están incluidos) como lugar en el que se produce y se reproduce sin cesar la creencia en el valor del arte y en el poder de creación de valor que pertenece al artista (428).

Para ello, una de las propuestas más importantes de esta teoría es realizar un recuento y análisis del conjunto de mecanismos sociales que hacen posible la constitución de un campo artístico como lugar en el que se produce y reproduce sin cesar la creencia en el valor de la obra de arte y del artista. Asimismo, hacer una descripción detallada del conjunto de instituciones específicas que, además de ser unos indicadores muy claros de la autonomía del campo de producción cultural, son la condición del funcionamiento de la economía de los bienes culturales (428).

La reconstrucción de este complejo sistema de mediaciones es un método muy productivo —como Bourdieu lo demostró en su estudio de Flaubert—, a través del cual podemos obtener la siguiente información con respecto a una obra o un autor: las relaciones entre el campo literario y el campo de poder en el que está inscrito; el mercado de bienes culturales y el papel de los medios de comunicación; las

condiciones de posibilidad de una ética del escritor; la economía paradójica «al revés», que distancia cada vez más el polo autónomo de la producción literaria con respecto a la demanda del mercado y amplía el desfase temporal entre la publicación y la consagración; las propiedades y posiciones de los escritores; el espacio de los posibles en un momento determinado; la innovación como cuestionamiento de los límites impuestos en este espacio; y por último, la relación entre el escritor, su estética y sus elecciones temáticas y formales (Boschetti 83-4).

Expuesto lo anterior, en el siguiente capítulo presento un desarrollo teórico acerca del libro como objeto cultural para identificar la manera y el momento en que ocurre la mediación editorial, señalar sus características y cuál es el lugar que ocupan en ese proceso las instancias mediadoras mencionadas en los párrafos anteriores; finalmente, estos amplios planteamientos me permitirán realizar, en el tercer capítulo, un análisis delimitado y pertinente de dichas instancias.

II

DEL TEXTO AL LECTOR

Una vez desarrollado el marco metodológico anterior, a continuación me enfocaré en el libro, por ser el objeto protagónico en la industria cultural edificada alrededor de la literatura, y ampliaré algunas cuestiones que permitan apreciar de qué manera la economía cultural enmarca el mercado del libro y sus problemáticas, la función del mercado —y sus agentes— en el campo literario, y especialmente cuál es su papel en la mediación editorial.

EL LIBRO Y SUS DOS NATURALEZAS

Un libro es un objeto complejo y particular, un instrumento fundamental en la educación y la formación cultural; pero también es un producto industrial que, como se entiende del primer capítulo, moviliza una cadena con muchos eslabones y protagonistas. Es conveniente anunciar que en este estudio, el *libro* estará limitado a su forma más conocida y distribuida durante el siglo XX: un conjunto de hojas de papel, con algún tipo de información impresa, unidas por un lado, encuadernadas y protegidas entre dos tapas de un material por lo general más grueso, conocidas como cubiertas; o sea, un libro impreso de papel.¹² Otra especificación que cabe señalar es que el libro y su contenido serán siempre de tipo literario, a menos que se indique lo contrario.

Para Roger Bartra, el libro es una *prótesis* del ser humano, dado que sustituye al cerebro en funciones que es incapaz de realizar únicamente a través de los recursos naturales de los que dispone; en otras palabras, lo plantea como una sustitución del sistema biológico neuronal. Dichas funciones son la acumulación de toda la información colectiva humana, su almacenaje y difusión. Junto con el libro, otras prótesis serían los archivos documentales, museos, mapas, tablas, calendarios, cementerios, monumentos, etcétera, a las que el autor llama ‘memorias artificiales’

¹² Por lo tanto, el libro electrónico que circula en la actualidad no es considerado objeto de estudio, ya que resulta anacrónico al contexto elegido, sin que por ello se asuma en modo alguno que la teoría aquí presentada no le atañe; alrededor de este tipo de publicaciones algunas mediaciones han tenido una evolución de sumo interés, un análisis que, no obstante, se encuentra fuera de los límites de esta investigación.

—desde pequeñas como el libro, hasta inmensas como el internet—, las cuales crean ‘redes exocerebrales’, circuitos donde se configura un complejo sistema simbólico (Bartra 165-6).

Frente a lo anterior, se encuentra la teoría desarrollada por Marshall McLuhan que, en vez de prótesis, considera al libro una *extensión*, en el sentido de que aumenta, y no reemplaza, la potencia y la velocidad de las capacidades humanas, tales como crear, reunir y transmitir información. Hechas con el propósito de prolongar uno, otro o varios de sus órganos sensoriales, las extensiones —entre ellas el libro— se refieren a toda «simulación tecnológica de la conciencia, por la cual los procesos creativos del conocimiento se extenderán, colectiva y corporativamente, al conjunto de la sociedad humana» (27).

Como se puede apreciar, intentar definir el libro es una labor arriesgada. Al entenderlo como el objeto impreso tradicional con el que hoy estamos familiarizados, no pretendo olvidar tres milenios de libros antes de la imprenta, ni la evolución de los diversos soportes de la escritura, pues el libro es precisamente «una suerte de abreviatura que representa muchas formas de comunicación textual escrita de las sociedades antiguas que emplearon una gran variedad de materiales» (Lyons 12-3). Al ser hoy el soporte privilegiado de la escritura, el libro es un concepto muy productivo a partir del cual se puede desarrollar no sólo una historia material, sino también un recuento de su entendimiento cultural, que abarcaría su relación con la evolución del lenguaje —el paso de lo oral a lo escrito—, del pensamiento y hasta de la comunicación humana en sí; una historia de este tipo comenzaría incluso con el impulso primigenio del hombre por plasmar su experiencia vital de un modo más perdurable y trascendental frente al recurso de la oralidad o de la memoria, o bien, con la creación de un determinado sistema de signos que sirviera a estos propósitos. Al igual que los materiales utilizados, estas ideas han progresado de muchas maneras y, aunque por ahora esta cuestión no sea ampliada, es necesario mencionarla debido a que es un elemento importante en la apreciación y significación del objeto y, por lo tanto, no se pueden separar del todo.

Sin embargo, el libro como objeto¹³ encuentra sus orígenes más remotos en las tablillas de diferentes materiales —piedra, arcilla, cera, madera, yeso— usadas en varias partes del mundo antiguo como Asiria, Babilonia, Grecia, Egipto, Roma o Transilvania en un lapso muy amplio que abarca desde el 2000 hasta el 800 a.C. Después, en el siglo IV a.C. se utilizaron en Grecia rollos de papiro, llamados *biblos*, cuyo almacenaje y preservación tenía gran importancia social y cultural. Mucho más tarde, en el tercer siglo d.C. surgieron los códices ya elaborados con pergamino que, a diferencia del papiro, era un material más ligero, flexible y de fácil conservación. La invención de los códices fue la primera revolución en la historia del libro¹⁴ pues no sólo se trataba de un cambio en su modo de producción sino también una modificación del libro en sí mismo, un nuevo formato cuya primacía ha perdurado durante siglos aunque, al principio, mientras su uso se extendía, coexistieron con los rollos de papiro. A diferencia de éstos, que eran una larga tira de material que se enrollaba, los códices fueron los primeros en *doblarse* para formar cuadernillos de 16 ‘páginas’ que se cosían con hilo por uno de sus lados. Con los códices se desarrollaron, a lo largo del tiempo que ha durado su prevalencia, nuevas estrategias de lectura y organización del contenido, así como diferentes tipos de encuadernación, con lo cual también se dio pie a las variaciones de tamaño y la aparición de una serie de oficios especializados en la elaboración de estos objetos.

A mediados del siglo XV, con la invención de la imprenta de tipos móviles y su uso extendido en Europa, se dio paso a una nueva era libresca: la era *impresa*, denominada así frente a toda la producción anterior hecha en tablas, rollos o códices, que había sido *manuscrita*. En ese entonces, las impresiones comenzaron a llevar los

¹³ Esta breve historia no pretende ser exhaustiva; el enfoque es totalmente occidental, todas las fechas son aproximadas y los datos pueden variar sobre todo en relación con la región geográfica.

¹⁴ Aunque no van a ser profundizadas aquí por ser lejanas al tema principal de esta investigación, las revoluciones del libro es un tema recurrente al hablar de la historia del libro; su discusión abarca diversos aspectos, desde su pertinencia, los periodos entre los que se situaría cada una, duración, hasta los enfoques que se utilicen para responder estas cuestiones. En este caso, me he basado en *Libros: dos mil años de historia ilustrada* cuyo autor, Martin Lyons, señala un total de cuatro revoluciones: la invención del códice, la lenta transición de la lectura oral a la silenciosa, la industrialización de la producción del libro en el siglo XIX junto con el desarrollo del nuevo modelo comercial que implicó y, por último, la revolución electrónica, la más importante en cuanto al formato del libro desde la aparición del códice ya que por fin el papel dejó de ser el soporte tradicional (8-10). En contraste, por ejemplo, Robert Darnton en *Las razones del libro* distingue: la invención de la escritura como la primera, después la invención del códice que sustituyó al rollo de papiro, la imprenta de tipos móviles y la era electrónica.

datos, con rasgos de propiedad autoral, de quienes participaban en su elaboración o en el proceso de publicación. El surgimiento de nuevos públicos, así como de nuevos modos de consumo y producción —se podía pagar por una impresión, el sistema del mecenazgo cambiaba— también implicaron la desaparición de algunos oficios de la misma forma que fomentaron la aparición de otros.

Si bien el objeto con el que convivimos en la actualidad ha mantenido más o menos el mismo formato desde el siglo XVIII, a mediados del siglo XIX el libro experimentó otra revolución: la industrialización de su producción. La imprenta y la fabricación del papel tuvieron una serie de mejoras gracias a diversos adelantos tecnológicos y, por otro lado, el ferrocarril proporcionó nuevas oportunidades de distribución a escala nacional e internacional. Con este nuevo modelo de alcances superiores e industriales, se logró que la producción de libros fuera mayor y más barata que nunca.

Los libros y sus técnicas de manufactura han evolucionado gracias al avance de la tecnología y al mejoramiento de los diferentes procesos involucrados en su elaboración. Esto ha posibilitado su concepción como un objeto ‘mercancía’ que con el tiempo se convirtió en lo que hoy es: un medio de alcance masivo que continúa adaptándose a nuevas necesidades o condiciones materiales. Difícilmente, podría decirse que la historia del libro es un relato sobre grandes autores: su entendimiento y valoración ha dependido siempre de los contextos sociales, políticos, económicos y culturales que han rodeado su producción.¹⁵

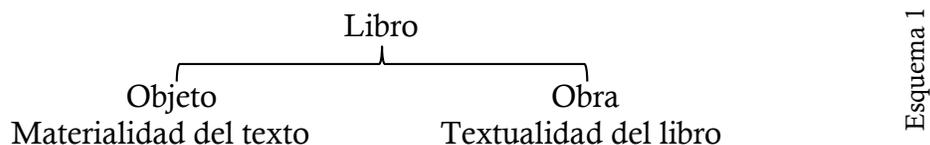
En resumen, entiendo el libro como una extensión que, durante varios siglos, ha cumplido la función de almacenar, conservar y difundir narrativas, sensaciones poéticas o cualquier clase de información producida por el ser humano. Además de tener una función comunicativa, el libro ha sido un medio preferido para preservar datos gracias a su naturaleza pasiva, fija y estable; gran parte de su valor cultural e histórico radica en ello. Esto no se logra sencillamente por su contenido impreso, sino también por la forma que le otorgan las hojas dobladas, reunidas y pegadas (Gitelman

¹⁵ Como base bibliográfica de esta información, o para otras consultas sobre el tema véase: Antonio Castillo Gómez (coord.), *Historia de la cultura escrita*; Guglielmo Cavallo (dir.), *Libros, editores y público en el mundo antiguo*; Svend Dahl, *Historia del libro*; Hipólito Escolar Sobrino (dir.), *Historia del libro español*; Martin Lyons, *Libros: dos mil años de historia ilustrada*; y José Martínez de Sousa, *Pequeña historia del libro*.

187), que genera y posibilita determinadas prácticas de lectura, transporte, conservación, comercio, uso y colección.

Por lo tanto, es posible afirmar que el libro es poseedor de una doble naturaleza en la que radica su complejidad: su parte *objeto* y su parte *obra*. Si recordamos los planteamientos del primer capítulo, es posible observar que esta cuestión concuerda con el entendimiento bourdiano del libro como un bien simbólico, es decir, se trata de una realidad de doble faceta —mercancía y significación—, con un comportamiento particular, cuyos valores material y cultural son relativamente independientes uno del otro, aunque se necesita de ambos para entender su valor total.

Roger Chartier ha sido otro estudioso de esta doble naturaleza del libro. Según él, la parte *objeto* se refiere a la materialidad de un texto, mientras que en la segunda, la más abstracta, yace la textualidad del libro (14). El siguiente esquema ayudará a ver y comprender mejor esta clasificación así como para aclarar los términos que aparezcan posteriormente.



No obstante, esta nomenclatura puede resultar en ocasiones imprecisa e insuficiente. En primer lugar, me parece que los términos empleados apelan a una cuestión de mera materialidad que separa al universo del objeto y al del contenido pues, al utilizarlos, sería más fácil caer en el supuesto de que uno puede llegar a sobrepasar al otro o incluso prescindir de él, es decir, llegar a extremos teóricos. Si se entendiera que al *libro* lo elaboran dos grupos de personas, uno encargado de la materialidad y otro de la textualidad, podríamos caer en una

percepción contradictoria de los textos [que] divide tanto a la crítica literaria como a la práctica editorial y enfrenta a aquellos para quienes es necesario recurrir al texto tal y como su autor lo redactó, imaginó, deseó, reparando las heridas que le infligieron la transmisión *manuscrita* o la composición tipográfica, con aquellos para quienes las múltiples formas textuales en las que fue publicada una obra constituyen sus diferentes estados históricos, y estos deben ser respetados, editados y comprendidos en su irreductible diversidad (Chartier 14-5).

Como se apuntó antes, decir que el valor comercial total de la obra de arte depende de su costo de *producción* sólo es acertado y verdadero cuando, por tratarse de un bien simbólico, se tiene en cuenta la fabricación tanto del objeto material como la creación de su *valor simbólico*, un proceso que, en palabras de Bourdieu, consiste en «una inmensa empresa de *alquimia simbólica* a la que contribuyen, con la misma convicción y con beneficios muy desiguales, el conjunto de los agentes implicados en el campo de producción, es decir . . . tanto los críticos y los editores como los autores; tanto los clientes fervorosos como los vendedores convencidos» (*Reglas* 257).

De no ser así, el libro podría nunca llegar a entenderse como una conjunción, sino solamente como un concepto dividido en dos y entonces también cabe preguntarse, ¿todas las obras son libros?, ¿toda obra de un autor, entendida como el conjunto de títulos que lleva su nombre autoral, es un libro?, ¿qué papel juega la *forma* frente al *contenido* en la trascendencia de dicha obra?

En segundo lugar, los términos de Chartier podrían implicar que la *obra*, en tanto textualidad, es correlativa al texto *original de autor*, ya sea manuscrito o no. Pero diferenciarlas es importante dado que diversos enfoques de la crítica literaria bien pueden referir a uno u otro término y su lugar en el sistema del libro —del que hablaré más adelante— no es el mismo: al texto original de autor lo ubicaría al inicio del sistema, entre el autor y el texto; mientras que la obra, una conjunto de sentidos que se atribuyen a un solo elemento artístico, es una especie de resultado del sistema, es decir, incluso se encuentra fuera de él, la obra es una unidad, «un circuito sintáctico con un cierto grado de autonomía editorial y discursiva» (Castañón, *Trópicos* 128).

Por último, será objetivo principal de esta investigación probar que la *obra* de un autor permanece en el mercado —económico y cultural—, se le considera exitosa o trasciende, no sólo gracias a su carácter abstracto o artístico, sino que en ella también recae una serie de factores muy concretos. Aunque la carga cultural de cada uno de los términos según su uso también intervendrá en esta tarea, para lograr el objetivo indicado he considerado que los términos de Chartier pueden no abarcar los matices necesarios.

Es por las razones mencionadas que, a diferencia de Chartier, en cuyo trabajo me he basado para exponer esta división, llamaré de aquí en adelante a la obra, *texto*. Y

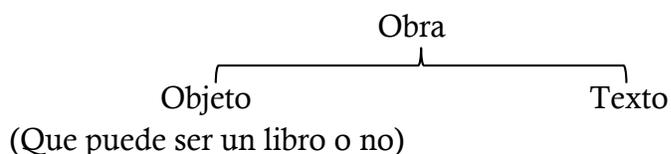
obra al resultado de una serie de decisiones editoriales y presupuestos culturales donde también se conjuntan ambas partes: el formato material y la entidad artística abstracta. De modo que *obra* y *libro* comparten esta dicotomía. Sin embargo, el aspecto que diferencia a la *obra* sería que, mientras el libro se enfoca en la conjunción material; aquélla, en la conjunción abstracta, sin olvidar que toda obra se da a conocer a través de un determinado soporte. La *obra* es «la construcción ideal hacia la cual los editores de texto se dirigen . . . con el fin de alcanzar la mejor suposición que tienen de lo que una creación artística debería ser» (traducción mía; Hayles 265).

En ocasiones, esta idealización puede llegar a niveles tan extremos que se habla de la suerte de las obras como algo predestinado, obviando todas las condiciones materiales que hicieron posible la producción de ese objeto, cuando de hecho se trata de un proceso que ocurre en el sentido contrario. Este fenómeno sucede debido a que en las *obras* también está presente una serie de marcadores puestos para atraer a los lectores, incluso aquellos que, de manera imprevista, se construyen tiempo después de su publicación y éxito: «Es el caso de las novelas rechazadas por muchas editoriales, como *Cien años de soledad* o *La conjura de los necios*. Por supuesto, no se utilizó como argumento de venta en el momento en que —finalmente— se publicaron, pero cuando fueron un éxito se recuperó como parte del relato mítico: de su *predestinación*» (Carrión, *Librerías* 203-4).

En este sentido, se trata de la misma *economía carismática* de Bourdieu explicada en el capítulo anterior: un sistema basado en la personalidad, producto de la presencia de dos lógicas económicas contrarias en el campo literario, que crea unos personajes dobles, aparentemente desinteresados, cuyo éxito se basa en el «carisma» y un «don descubridor»; fetiches que en realidad sólo transfiguran unas acciones económicas muy reales como estar en contacto con el mercado y realizar todas las tareas que implica la promoción de una obra. Amén de este funcionamiento, la lógica no-económica penetra hasta lo más profundo del campo literario pues así es como se crean los expertos en trabajar y representar al doble discurso que implica el comercio de bienes simbólicos.

Por lo anterior, considero que el entendimiento de la *obra* no debe alejarse de las condiciones que le brindan su aspecto físico y posibilitan su existencia para enfocarse

únicamente en su parte abstracta dado que la *obra* es una totalidad que abarca incluso al libro como forma material de sí misma, aunque puede variar. El esquema 2, presentado a continuación, muestra las diferencias tratadas hasta ahora.



Esquema 2

Para definir y distinguir estas dos naturalezas con claridad hay que tomar en cuenta tres rubros: la esencia, el valor y la propiedad. El *objeto* se refiere a una cosa material, aquello que sirve de soporte al texto, que tiene un valor comercial o monetario primordial, cuyo propietario será quien se adueñe de él a través de medios físicos, ya sea comprado, regalado, intercambiado o, incluso, robado. Por su parte, el *texto* es un concepto que remite al discurso contenido en el objeto, esto es, al mensaje colocado y transmitido en él. No obstante, también es un sistema de signos específico a través del cual la obra se manifiesta en el objeto (Hayles 265). El *texto* es apreciado, principalmente, por su valor intelectual, literario y estético, cuya propiedad pertenece, de modo exclusivo e inalterable, a su autor.

Según McKenzie, los textos son datos «verbales, visuales, orales y numéricos en forma de mapas, impresos y música, archivos de registros sonoros, de películas, videos y la información computarizada; de hecho, todo desde la epigrafiología a las últimas formas de la discografía» (31). Aunque se quisiera reservar sólo para el ámbito libresco, se acepta que la palabra texto tiene hoy un significado que abarca todos los sistemas conceptuales que constituyen el mensaje principal en diversos medios (79). Es decir, desde hace más o menos 20 años, circula una definición de texto que vuelve a su origen para entenderse como una red, una construcción de urdimbre y tramas, portadora de sentido y significado. Además, los textos son unidades establecidas por un autor, fijas, históricamente definibles y susceptibles de registrar pues son localizables, descriptibles, atribuibles, fechables y explicables (69).

El *texto* es una abstracción y un producto histórico, pues alguien lo produce y alguien lo establece, de ahí parte la relación calidad-fijeza y la comparación de sus

realizaciones se vuelve pertinente y productiva. Así, «del mismo modo como se pueden estudiar las diferentes ‘encarnaciones materiales’ de un libro, se pueden comparar las diferentes ediciones de un texto . . . El libro, como objeto, es el marco y el soporte de otro producto, que es el texto» (Pizarro 234), pero éste de alguna manera es independiente de los elementos materiales que en un momento dado le dan forma.

Concuerdo con McKenzie en que su fijeza debe entenderse en el sentido más práctico de la no alteración del orden o del discurso específico que lo compone, pues en cuanto a su interpretación, tal fijeza sería sólo una ilusión: sus formas y significados derivan de otros textos y, a medida que es oído, mirado, o leído, se reescribe, pues los textos se relacionan con personas, lugares y tiempos específicos (74). «Esto supone un problema sólo si aspiramos a obtener significados absolutos e inmutables . . . el cambio y la adaptación son condiciones de su ser leídos» (74).

Con el fin de delimitar este panorama tan amplio, en este trabajo se entenderá por *texto* el mensaje conceptual encontrado en un libro, el resultado directo de una creación autoral; el conjunto de palabras —impresas o manuscritas— que no ha sufrido modificaciones, ni cuidados, ni ajustes especiales que faciliten su circulación y la interacción con un lector, o sea, lo que también se conoce como ‘el original de autor’. Sin embargo, para lograr esa interacción, el texto será sometido a una serie de decisiones editoriales, negociaciones, retos y condiciones culturales (Hayles 265). En este sentido, conviene situar y distinguir el texto original del que está contenido en la edición, «porque así como se tiende a idealizar el libro más allá de sus encarnaciones materiales, se tiende a idealizar el texto más allá de su elaboración y su establecimiento . . . Los originales no constituyen el origen absoluto de una edición, pero sí ese origen ‘primitivo’ que con más facilidad se mitifica» (Pizarro 234-7).

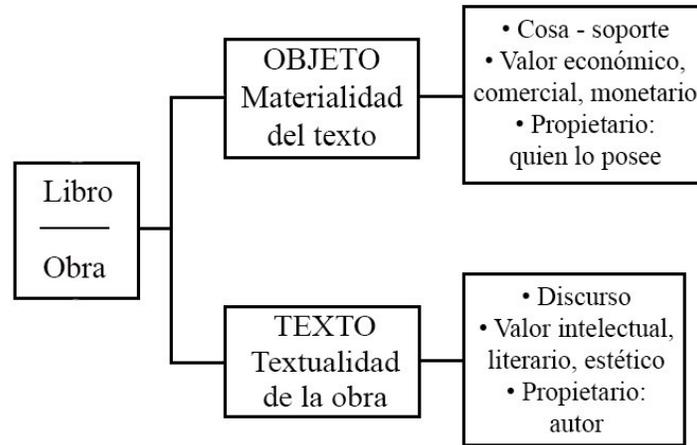
Por otro lado, el objeto *libro* se refiere a la cosa cuya disposición espacial resulta apta, y hasta ahora favorita, para contener un texto o un lenguaje escrito, no sólo el literario, sino cualquier otro sistema legible de signos, al cual otorga forma y orden. Estos objetos pueden variar en innumerables aspectos: tamaño, peso, color, encuadernación, soporte, idioma, diseño, materiales, etcétera, aun cuando contengan

el mismo *texto*. Tanto su tiempo estimado de vida útil como su valor económico dependerán de la calidad de los materiales con los que se elabore y del cuidado que se le brinde. En cambio, el *texto* puede transmitirse durante largos periodos de tiempo —décadas, siglos— sin sufrir modificaciones importantes¹⁶ y su valor radica en sí mismo, en el mensaje que entraña.

Diferente a la *obra*, quisiera enfocarme ahora en el objeto en que también se conjuntan estos rasgos de materialidad y textualidad: el *libro*, puesto que en él se manifiesta que ambas partes son, en realidad, difícilmente separables; la mayor parte del valor del objeto, tanto económico como cultural, depende de su contenido textual que, a su vez, se adapta y adopta una forma acorde a la materialidad del objeto que lo contiene, una materialidad que permite la prevalencia, transmisión y reproducción de sí mismo sin dejar de acatar un determinado comportamiento social que determina su existencia y conlleva ciertos tipos de intercambio, consumo y utilización ya establecidos en su contexto de aparición. En otras palabras, todo mensaje llevado por la palabra impresa —a través del texto visto como unidad— depende de la materialidad del objeto que lo contiene y de las condiciones objetivas de percepción que éste impone como objeto de la realidad exterior.

A continuación, presento un esquema que permite apreciar visualmente, de izquierda a derecha: en un primer nivel, el *libro* y la *obra*, por tratarse ambos de conceptos en los que confluyen ambas naturalezas de una misma cosa: la parte material, dada por el *objeto*, en la parte de arriba; y la parte abstracta, representada por el *texto* en la parte de abajo. Estas partes integran el segundo nivel, junto a una frase que define la esencia de cada una. Por último, en el tercer nivel, presento una breve lista de elementos clave para entender sus respectivas características y diferencias.

¹⁶ Aunque es lo esperable por el lector y lo que supuestamente buscan los personajes encargados de la elaboración de un libro, habría que admitir que no siempre sucede así. Empero, la edición de un libro que demuestre la capacidad de sus realizadores para llevar a cabo esta labor —tanto ofrecer un texto en las mejores condiciones físicas posibles, como buscar en el texto transmitido aquél que sea más auténtico en comparación con otras versiones del mismo, consideradas una corrupción textual— (Hayles 268) es un factor importante que puede implicar un aumento de valor y de cambio para el título pues se estará ofreciendo «la mejor obra a realizar entre las realizables» (Castañón, *Trópicos* 64).



Esquema 3

Esta necesaria bipartición genera un problema básico entre *textos* y *objetos*: aquéllos se crean, éstos se manufacturan. Como se mencionó en el primer capítulo y en líneas anteriores, es importante recordar que en tanto que trabajamos con bienes simbólicos, como el caso del libro, «la labor de fabricación material no es nada sin la labor de la producción del valor del objeto fabricado» (Bourdieu, *Reglas* 259-60) y por tanto no se puede dejar de lado ninguna de las dos partes; empero, es necesario y apropiado profundizar en una y otra precisamente para ahondar en la constitución de ese mismo valor total.

Con esta dicotomía del libro en textos y objetos, no quisiera enfocarme en el carácter abstracto o material de unos y otros, sino profundizar en los diferentes procesos que definen sus rasgos intrínsecos. La creación de los primeros apela a la capacidad imaginativa y creadora de un autor, un proceso variable en grado sumo, por ser individual, artístico e irrepetible.¹⁷ En cambio, la elaboración de los segundos —específicamente los libros— implica la intervención de varias figuras y el resultado será, en este caso, industrial, masivo, calculado y planeado.

A diferencia de quienes se dedican más a la producción del valor simbólico de la obra, las figuras que participan en la manufactura de los libros guardarán una

¹⁷ Hay que reconocer que estas características parten de una idealización y sólo definen a cierto tipo de textos, pues desde que a finales del siglo XIX se desarrolló un mercado masivo de ficción, se busca producir en gran cantidad, en distintos formatos, a precios variados y reeditando a intervalos razonables para maximizar el potencial de diferentes mercados. Con el afán de satisfacer esta demanda y producir a mayor velocidad, los novelistas populares llegan a reciclar fórmulas probadas y, pese a que por lo general se les reproche su mala calidad literaria, suelen venderse en enormes cantidades. Por lo tanto, la producción de textos literarios también abarca los nichos de mercado y los géneros menores como la novela rosa, la ciencia ficción, las novelas gráficas, la novela negra, etcétera (Lyons 11, 163).

estrecha relación con el cuidado formal del texto y con el objeto en sí. Como son externas a él, al primero lo modificarán, no en esencia sino en su presentación; mientras que al segundo lo conocerán a fondo: tamaño, medidas, funcionamiento, composición... pues su principal labor es ‘acomodar’ en éste al texto, un proceso arduo que requiere la participación de varios colaboradores especialistas en diversas áreas. En otras palabras:

Los autores no escriben libros, escriben textos. Los editores, diseñadores e ilustradores dan forma, transforman e interpretan esos textos. [Por ejemplo] el editor debe escoger un tipo de formato, papel y precio. El papel debe fabricarse. Los textos deben componerse, imprimirse y encuadernarse . . . La publicidad y los anuncios han puesto en acción estrategias comerciales al dirigirse a mercados de consumo particulares. Y los sistemas de almacenamiento y distribución guardan el material y lo envían a las librerías. El autor, cuyo genio creativo fue elevado a un pedestal durante el Romanticismo, es en realidad solo un elemento dentro de una complicada cadena de producción [en la que] también los lectores son parte esencial (Lyons 12).

Dicha cadena de producción es la transformación del texto en libro, cuya finalidad es hacerlo llegar de la mejor manera posible a un lector. En ella

concurrer [no sólo] la selección más idónea de los materiales, [sino también] la elección más apropiada de la obra a realizar entre las realizables, la consideración de las cantidades idóneas, la oportunidad o relevancia del texto y del autor elegido, las consideraciones sobre el tipo de letra y el diseño tipográfico adecuado, sobre el papel y la encuadernación, y en general la idea de proporción, de áurea o divina proporción (Castañón, *Trópicos* 64).

No obstante, generar el encuentro con el lector va más allá de hacer las mejores elecciones, tiene que ver, además, con un complejo sistema de relaciones y fuerzas que establecen todas las figuras participantes. Este fenómeno de la *coincidencia* se basa en que una obra se encuentre con su público «ideal», aquel que sabrá comprenderla y apreciarla. Bourdieu, como se dijo previamente, lo explicó a través del establecimiento de una homología entre el espacio de productores y consumidores, gracias a la cual se ajustan la oferta y la demanda. Lograr esta coincidencia es una de las funciones principales de las figuras que participan en la cadena de producción, por ello, el desempeño de los mediadores que participan en la cadena de producción es esencial y determina el grado de eficacia que alcance este proceso, al que llamaré ‘el sistema del libro’.

EL SISTEMA DEL LIBRO

El proceso de publicación de un texto —en el sentido más estricto de ‘hacer público’—, pretende ofrecer al lector un texto «en las mejores condiciones posibles, si es necesario purificando y corrigiendo incluso algunos errores de transmisión que se habían producido por el paso del tiempo y la incuria humana» (Vallcorba 314). Cualquiera que sea su modalidad, el publicar un libro

siempre es un proceso colectivo que implica a numerosos actores y que no separa la materialidad del texto de la textualidad del libro. Por lo tanto, es vano pretender llevar a cabo distinciones entre la sustancia esencial de la obra, entendida como una identidad permanente, y las variaciones accidentales del texto, consideradas como elementos sin importancia para su significación (Chartier 13-4).

Para esclarecer el significado y la pertinencia del párrafo citado, cabe señalar la existencia de dos posturas de aproximación al tema que David Kastan, en su libro *Shakespeare and the Book*, calificó una de platónica, la otra de pragmática. Ubicadas en extremos de pensamiento, la primera asegura que una obra trasciende todas sus posibles encarnaciones materiales; en tanto que la segunda afirma que ningún texto existe fuera de las materialidades que lo dan a leer u oír (ctd. en Chartier 14).

Con el fin de hacer frente a esta resolución generada por ideas tan contrapuestas es importante, quizá más que tratar de librarla o resolverla, identificar el modo en que dichas ideas conviven en un determinado momento histórico. Pero cualquiera que sea la elección, «es conveniente recordar que la producción, no sólo de libros, sino de los propios *textos*, es un proceso que, más allá del gesto de la escritura, implica diferentes momentos, diferentes técnicas, diferentes intervenciones» (13) que gradualmente convertirán el producto literario-intelectual de la mente de un autor en valor de cambio, ya sea para el mercado económico o el simbólico. Esta conversión de las creaciones de una mente autoral en un objeto de consumo implica una serie de pasos que abarcan desde el cuidado del contenido —el mensaje textual—, las diversas consideraciones materiales que implica la realización del objeto —materia prima, tecnología necesaria para su elaboración—, el cálculo de los costos, el cumplimiento de las regulaciones legales, actividades publicitarias, hasta la previsión de los medios necesarios para hacer llegar el objeto a un usuario, como canales de distribución, o lugares para su exposición y venta. En la mayoría de casos, no se pretende elaborar un

objeto de lo más costoso o lujoso, por ejemplo, sino el más perfecto dentro de lo posible: el resultado de un texto propuesto, con un dictamen bien hecho y con un plan que atienda todas las variables o accidentes previsibles, como traducibilidad, costos de producción y oportunidad comercial (Castañón, *Trópicos* 63).

Es importante recordar que estamos tratando con objetos simbólicos, es decir, hay dos procesos de producción que se tienen que considerar. En palabras de Bourdieu ya anotadas antes: la producción de una obra de arte involucra «no sólo a los productores directos de la obra —artista, escritor, etcétera— sino también al conjunto de los agentes y de las instituciones que participan en la producción del valor de la obra a través de la producción de la creencia en el valor de la obra de arte» (*Reglas* 339). Estos participantes se pueden agrupar bajo el término de *instancias mediadoras*, las cuales son definidas por Antonio Ramírez en su ponencia «¿Por qué se venden los libros que se venden?» como: «agentes capaces de transformar con su intervención el valor del objeto mediado»¹⁸ (307); en este caso, el texto que pretende llegar a un lector.

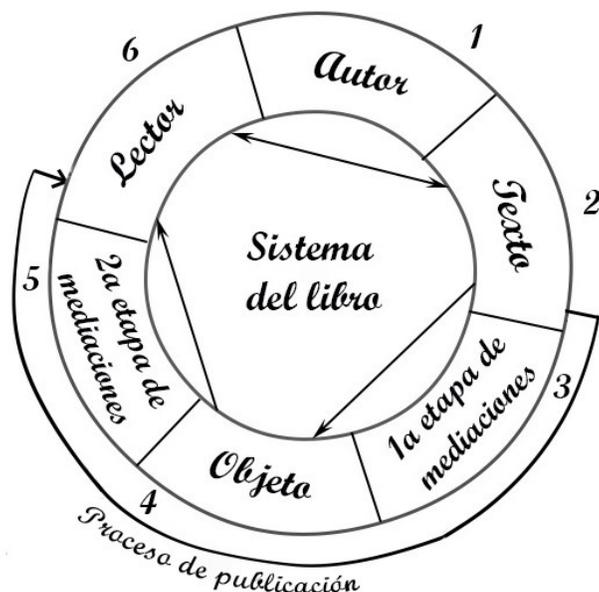
Pero este camino no debe llevarnos a la conclusión de que cuantos menos intermediarios existan entre el autor y el receptor, nos encontramos ante un texto más «puro», con un sentido más diáfano, con cuyo autor es posible establecer una relación más cercana o auténtica, pues esto significaría considerar que, «si entre el creador y el receptor, entre el autor y el lector, han existido intermediarios tan sólo ha sido por las inevitables y arcaicas exigencias del libro de papel» (306). En cambio, «las cosas se ven de otra manera si contemplamos el camino que va del autor al lector no como un trayecto plano donde las etapas por superar serían exclusivamente prácticas, sino como un proceso complejo y abierto en el que intervienen múltiples agentes mediadores»

¹⁸ Ramírez dice que esta cita pertenece a Raymond Williams; sin embargo, la referencia original no aparece, a pesar de que la fuente que utilizo es el registro oficial de la ponencia y tipográficamente aparece entre comillas. Al revisar la bibliografía de Williams, no encontré la cita, pero en su libro *Palabras clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad*, la ‘mediación’ es definida como: «un proceso activo en el que la forma de la mediación modifica las cosas mediadas o indica la naturaleza de éstas por su propia naturaleza» (221), que quizá sea la base de lo citado por Ramírez. Cabe señalar que hay una diferencia de matices: mientras que éste considera que el resultado de las intervenciones se encuentra en la valorización del objeto, la cita de Williams tiene un carácter más abstracto y señala que las mediaciones están presentes en la naturaleza del objeto en sí, es decir, el cambio no ocurre sólo en su apreciación; además, plantea ‘formas’ de mediación. Por otro lado, ninguna de las dos especifica si estas modificaciones son necesariamente positivas o negativas.

(306). Un proceso donde todos los gestos que transforman el libro son «capas de valor que se añaden a cada paso, ropajes de símbolos que distinguen a un libro de otro y gracias a los cuales el lector encuentra el libro que buscaba sin saberlo» (307).

He agrupado este proceso en algo que llamaré, al igual que Ramírez, el *sistema del libro*: «un mecanismo de selección y jerarquización que, con todos sus defectos y distorsiones, permite que algunos libros destaquen sobre los demás y se conviertan en lecturas en común, vínculos y valores compartidos, mientras otros muchos [permanecen] condenados al olvido» (308). Se trata de entender «el sistema clásico de la edición como una cadena de transformaciones, una sucesión de umbrales de sentido, que debe ser atravesada por los textos al hacerse públicos, al convertirse en libros, pero en la que no todos corren con la misma suerte» (308). Aunque sus mecanismos son indisolubles del libro de papel, tampoco son exclusivos pues en la actualidad, aquéllos funcionan de modo similar para el libro electrónico. Sin embargo, opina Ramírez, el libro de papel ha sido la base de un sistema de mediaciones en el que las posibilidades son casi infinitas, dada la riqueza y complejidad que admite su forma, y gracias al lugar que ha ocupado como objeto en el imaginario colectivo de lectores y no lectores (309).

Por su naturaleza, las cuestiones editoriales y las mediaciones carecen de una teoría rígida que pueda desentrañar sus fenómenos dado que el sistema mencionado siempre es imprevisible, ingobernable en su comportamiento y difícil de dividir en partes perfectamente separadas. Empero, considero que es posible llevar a cabo un análisis que permita comprender cada vez más su funcionamiento así como su trascendencia en la cultura y en la sociedad, por ejemplo, utilizando un modelo acorde a la teoría de Bourdieu, enfocado en reconstruir este complejo sistema de mediaciones. Para llegar a ese análisis lo primero que quisiera proponer, en concordancia con Ramírez, es un sistema del libro no lineal, sino circular, dividido en seis partes: autor, texto, primera etapa de mediaciones, objeto, segunda etapa de mediaciones y lector. Por medio del esquema siguiente, lo expongo gráficamente y después lo explicaré detenidamente.



Esquema 4

En primer lugar, he querido presentarlo circular para apreciarlo claramente como un espacio abierto con varios sentidos posibles, a comparación de un trayecto plano, y para destacar la cuestión de que un libro es, finalmente, un conducto mediante el cual la obra de un autor llega a su destino: un lector.

A diferencia de un esquema lineal en el que ambos se encontrarían en polos opuestos forjando la idea de que los mediadores sólo obstaculizan el alcance de ese texto, uno circular puede mostrar que el contenido de la obra llega, en efecto, a un destinatario —sin pretender que la obra se mantiene intacta— y, a su vez, mostraría el incremento de valores materiales y simbólicos que se añaden a cada paso para que eso sea posible.

De los seis elementos que lo conforman, dos ya han sido definidos: el *texto* y el *objeto*. Al *autor* y al *lector* los comprenderemos bajo ciertos matices. Un autor, término problemático, en general se refiere a la persona en quien recae la creación de algo, mas en este caso quedará restringido a la creación de un texto literario. No me refiero al ‘escritor’, sino al «nombre de una figura tutelar ausente, que, como otras construcciones discursivas, cumple un cierto número de funciones» (Pizarro 235), por ejemplo, brindar unidad e identidad al texto —a través de un nombre propio—, de atribución, apropiación o incluso, la de figura institucional, canónica, que valida las interpretaciones de sus obras.

Las funciones y posiciones del autor con respecto a su texto han variado según lugares, escuelas y épocas, por ejemplo, el lugar elevado que el genio creativo ocupaba durante el Romanticismo, al que ya me he referido antes. No obstante, la noción moderna de autor, que va a la par de la concepción de individuo y prestigio, se caracteriza por enunciar su ausencia y por el recurso de la desmitificación.¹⁹ Por ello, aquí apelo a una comprensión del autor como un elemento más dentro de una compleja cadena de producción, que sí tiene que ver con la creación, pero en la que destacaré el factor nominativo que se idealiza y que puede volverse una *marca*, es decir, un elemento del mercado que se utiliza tanto para comercializar, como para atraer la atención de un consumidor —o grupo de consumidores— en busca de una señal.

En cuanto al texto, destacaré la parte del *contenido*, o sea, la parte del significado —si lo viéramos como un signo lingüístico, según fue definido por Saussure—, o bien, al *mensaje* literario intelectual contenido en él. Encuentro pertinente hacer esta aclaración ya que el contenido o el mensaje que el autor desea transmitir mediante su texto, una vez convertido en libro/obra, es lo único que atraviesa por todas las partes del sistema del libro hasta llegar al lector, acompañado del nombre de su autor —incluso las publicaciones anónimas funcionan de manera similar, ser anónimas es precisamente su carga autoral—. En otras palabras, aunque el contenido pase por múltiples transformaciones necesarias en su presentación, su sentido debe permanecer y no sufrir alteraciones. En el esquema, esto también se refuerza con la forma circular, por eso es importante que autor y lector hayan quedado juntos.

Con un matiz un poco irónico, el *lector* no se entenderá necesariamente como aquel que lee el texto, sino que bastará que sea ‘quien lo adquiere’; esta sección, que abarca desde el lector común u ocasional hasta el más especializado, se refiere al sujeto que puede llegar a leer ese libro o no, pero que lo adquiere por alguna razón —la intención de leerlo se presupone—. Cuando se piense en el destinatario de un libro, tiene que ser su destinatario final, por ejemplo, si alguien lo compra para regalarlo, éste no es el lector, sino quien reciba el obsequio, pues consideremos que quien lo regala piensa que el libro es *el adecuado* para esa persona.

¹⁹ Roland Barthes, «La muerte del autor»; Michel Foucault, «¿Qué es un autor?»; y Fernando Escalante, *A la sombra de los libros*.

Con respecto a las etapas de mediación, he hecho una separación importante y las he clasificado en dos: en la primera, se encuentran los mediadores encargados de adaptar el texto a la disposición del objeto, así como de la elaboración de éste; estas instancias fijan la forma del texto y le brindan coherencia, identidad, estabilidad y finitud. Al trabajo realizado en esta etapa se le puede adjudicar autoría, es decir, tiene rasgos de originalidad, identidad y puede contar con protección legal. Por tanto, las personas encargadas de la elaboración de un libro se convierten en los *primeros* mediadores literarios. Por su parte, la segunda etapa involucra a todos los agentes encargados de hacer llegar el objeto, ya constituido como libro, a un lector. No sólo incluye aquellas mediaciones cuyo principal instrumento de mediación es el libro como tal ya elaborado —por ejemplo, las instancias que participan en el proceso de distribución—, sino también a las instancias estrechamente relacionadas con el conocimiento del contenido del libro o, en otras palabras, con su lectura. En esta etapa es donde suelen llevarse a cabo las mediaciones con las que estamos más familiarizados y, en algunas de ellas, qué tan nula o ardua sea la práctica de la lectura tiene un importante papel. Las acciones realizadas en estos procesos conforman un campo muy amplio, pero son tan cercanas entre sí, o bien, influyen tanto unas en otras, que son difícilmente separables, por lo que no he agregado una tercera etapa. En conjunto, estas instancias son los *segundos* mediadores, o en segundo grado, entre las obras y los lectores.

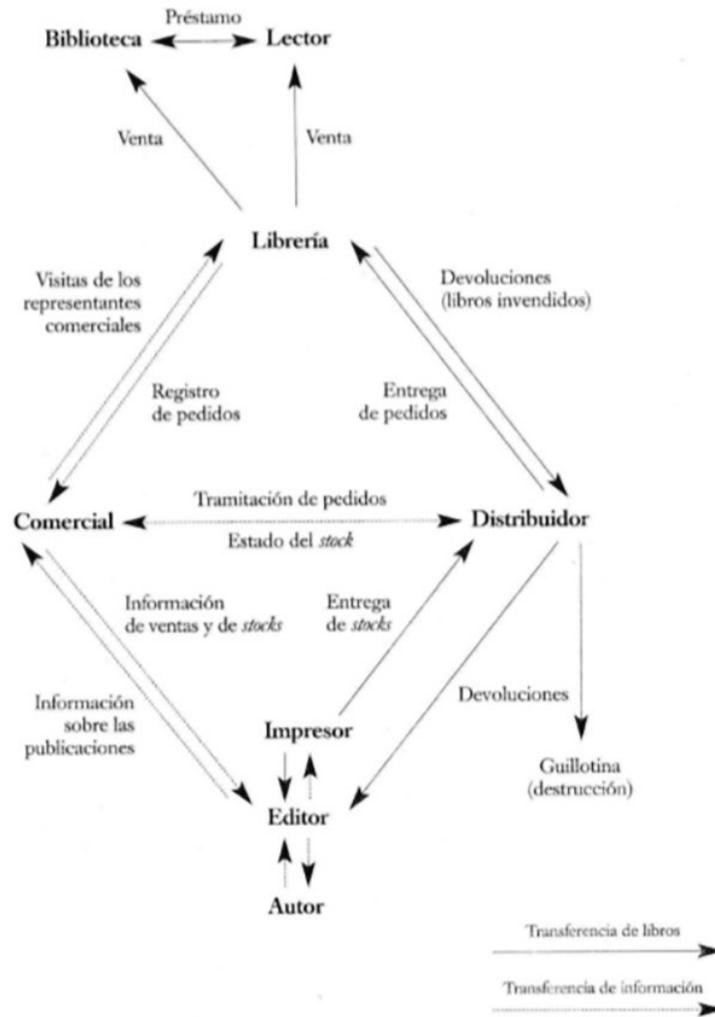
Otro aspecto importante del sistema del libro es que las partes están numeradas. La intención de esto es sugerir el orden en que, la mayoría de veces, ocurren los procesos en el sistema del libro, o sea, un orden prototípico que, sin embargo, tiene variaciones. Por ejemplo, el orden más común sería 1-2-3-4-5-6, que empieza con la creación del autor y termina con el lector que adquiere un libro; mas si se piensa en el caso de un concurso cuyo premio sea la publicación de la obra, el orden podría volverse 1-5-2-3-4-5-6 en el caso de que el escritor ya tenga preparada una obra con la cual participar, o igualmente podría ser 5-1-5-2-3-4-5-6 si el escritor apenas fuera a escribirla o si se tratara de una obra de encargo. Lo destacable en estas sucesiones sería la repetición constante de la parte número 5, debido a que, como dije previamente,

abarca las instancias mediadoras encargadas de las hacer llegar el libro, como objeto ya elaborado, al lector; a saber, incluye actividades como la distribución, promoción, venta y uso, entre otras.

Esto puede volverse confuso ya que éstas a veces son cercanas y otras, muy lejanas entre sí: no es fácil decir que las acciones que se llevan a cabo en una biblioteca o en las escuelas son similares a las de las ferias del libro o las que realiza un promotor de cultura, aun así, todas ellas funcionan a partir de un texto ya creado, esté o no en su formato libro; ni el jurado de un concurso ni el crítico literario pueden prescindir de él. La parte número 5 se repite porque incluso si se tratara de una obra ganadora que está por publicarse, ésta tendría que pasar por el resto de mediaciones que conforman esta sección, desde su adaptación a la forma de un objeto hasta las de distribución y venta.

En cuanto a las flechas de sentido, en la parte interna aparecen tres: la que va del 2 al 6 expresa la importancia de la cercanía entre las partes 6, 1 y 2, ya mencionada; la que va del 2 al 4 indica la primera etapa de mediaciones por la que el texto debe pasar para hacerse objeto; y la que va del 4 al 6 señala la segunda etapa de mediaciones, que comprende los diversos procedimientos por los que debe pasar ese objeto, para llegar, de manera concreta, al lector. La línea externa engloba las partes 2, 3, 4, 5 y 6 mostrando lo que se entenderá como 'el proceso de publicación' que, además de guardar su sentido principal de dar a conocer algo, es el espacio donde las mediaciones ocurren y se juega «una singular partida por la producción, destrucción y reparto de los valores simbólicos» (Ramírez 309).

Me interesa enfocarme en la totalidad de este proceso ya que en el caso de los libros también podría realizarse un esquema que, por ejemplo, sólo mostrara los canales de comercialización, como el que brinda Thierry Discepolo en *La traición de los editores*. Como se puede apreciar a continuación, este autor distingue cuatro figuras principales: «el editor (que lo realiza y lo envía a imprenta), el comercial (que informa a la librería de sus contenidos, de la fecha de publicación, precio, etcétera), el distribuidor (que gestiona los *stocks* y los pedidos, factura y garantiza las facturas de las librerías) y el librero (que lo pone a la venta)» (28).



Esquema 5

Aparte de esta breve explicación, Discepolo no ofrece ninguna otra, pero podemos observar que las flechas indican que ciertas acciones establecen un tipo de relación entre ellas, por ejemplo, entre la librería y el lector se lleva a cabo la venta; o entre dos figuras puede haber dos tipos de relaciones según el sentido de la transferencia de libros o de información, como el caso del distribuidor y la librería, entre los cuales se realizan la entrega de pedidos, o bien, la devolución de los libros que no fueron vendidos.

Empero, es importante distinguir un sistema de otro. Por un lado, la diferencia principal es que el sistema del libro, más grande y complejo, abarca al de comercialización, es decir, éste sólo sería una parte del otro. A diferencia del primero, el sistema comercial se enfoca en las cuestiones materiales del libro visto únicamente como un objeto-mercancía que se almacena, transporta, vende, devuelve o se destruye

si es necesario; por lo tanto, no se profundiza en el entendimiento cultural del mismo, ni en la producción de su valor simbólico, ni en sus repercusiones en el campo literario; así, en el último esquema mostrado, no se hace ninguna aportación acerca del tipo de relación que pueda existir entre el autor y su editor, o con el lector, quien ha quedado en el extremo opuesto, apartado de toda la industria que le hace llegar el libro.

Por otro lado, al reducir en la figura del editor el trabajo de realizarlo y enviarlo a imprenta, han sido omitidas una gran cantidad de figuras intermediarias dado que su labor tiene poco o nada que ver con el comercio del objeto, como los negociantes de derechos, correctores, ilustradores, etcétera; asimismo, en las librerías queda restringida toda la actividad de venta de libros. Además, se excluye a las mediaciones que influyen en la motivación de una persona para adquirir un libro, como los medios de comunicación, la familia, la escuela u otros lectores. Este último grupo es trascendental en el entendimiento del sistema del libro pues, como dije, es donde se genera de manera explícita el deseo o la necesidad de adquirir un libro, una práctica cuya finalidad concreta es hacer pagar a alguien por ese objeto, ya sea en una librería o en cualquier punto de venta. Sin embargo, adquirir un libro no implica sólo el objeto en su materialidad, sino también la parte abstracta, cultural o artística representada por el texto. Generalmente, un libro se adquiere o se da con la intención de ser leído —aunque esto no siempre suceda— y existen instancias mediadoras específicas encargadas de crear esta intención. Por ello, es importante distinguir quiénes son estos participantes, con el fin de identificar cuáles son las relaciones que se establecen entre ellos y analizar su papel en la producción, destrucción o reparto de los valores simbólicos.

LA MEDIACIÓN EDITORIAL

Quisiera recapitular sobre la comprensión que se ha hecho hasta ahora de dos puntos importantes. La primera sería la del libro como un objeto simbólico en el que se juntan dos naturalezas puesto que es tanto una cosa material con determinadas características, como un recipiente de un determinado contenido intelectual o estético con autonomía e identidad editorial y discursiva, que cuenta con rasgos autorales; la segunda, es acerca de la existencia y necesidad de un proceso de publicación —o de alquimia

simbólica en términos de Pierre Bourdieu— donde ocurre un fenómeno de doble mediación gracias al cual, primero, un texto se convierte en un objeto dual —un libro— y después, este objeto llega a un destinatario. Así se ha configurado la industria editorial que moviliza el campo literario.

Este encuentro, el de libros y lectores, «parece una frase ingenua que se refiere a un hecho simple: un lector decide apropiarse de un texto presentado bajo una forma material precisa, al tiempo que rechaza cientos de opciones alternativas . . . [Pero] lograr que unos poquísimos libros afortunados obtengan el favor del público» (Ramírez 302) es una labor difícil y problematizarla es esencial para notar y analizar su complejidad y sus funciones.²⁰ Con esta finalidad, retomaré un tema ya mencionado: el fenómeno de la *mediación*.

Como apunta Raymond Williams en *Palabras clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad*, uno de los sentidos básicos que tiene la mediación es el de un proceso activo que intercede entre dos polos que incluso pueden llegar a ser contrarios,²¹ mas si se piensa en ella sin ese matiz de confrontación, se trata también de «una actividad necesaria y directa entre diferentes tipos de actividad y conciencia» (221). Hablar de la mediación en contextos culturales o artísticos, se refiere específicamente a aquello que sucede entre el objeto artístico y su destino o destinatarios. No obstante, como agrega Theodor Adorno en *Theses on the Sociology of Art*: «la mediación está en el objeto mismo, no es algo entre el objeto y aquello hacia lo que se lo conduce» (ctd. en Williams 222). De manera que «todos los 'objetos', y en este contexto particularmente las obras de arte, son mediados por relaciones sociales específicas pero no pueden reducirse a una abstracción de esa relación; la mediación es positiva y en cierto sentido autónoma» (222). Por lo tanto, si la mediación se acepta como fenómeno autónomo, entonces es posible definirla, tipificarla y hablar de quienes la realizan.

En el caso particular de este estudio, hablaré de la mediación *editorial*. Ésta, como ya se ha señalado, está inmersa en el proceso de hacer público un texto literario.

²⁰ Recordemos que, desde la visión bourdiana, para que este fenómeno de coincidencia ocurra, tiene que darse el encuentro de más de dos estructuras quiasmáticas en las que confluyen otras como el campo político, económico, la de los productores y los consumidores, etcétera (véase el capítulo I).

²¹ Esto justifica la idea de que entre menos intermediarios, mejor. Pero, como ya mencioné, es importante no entender al lector y al texto —los dos polos en el fenómeno de la mediación editorial— como adversarios, sino como dos partes de un sistema circular.

Sin embargo, la publicación, como tal, es sólo una de las fases de un proceso colectivo en el que participan numerosos actores; para hacer esta distinción, conviene ubicar y distinguir muy bien «la edición del *texto publicado*, porque así como se tiende a idealizar el libro más allá de sus encarnaciones materiales, se tiende a idealizar el texto más allá de su elaboración y su establecimiento» (Pizarro 234). Para ello, hay dos pasos a seguir: uno es entender la mediación editorial como un procedimiento de *formación de la forma* que, lejos de la simpleza, implica alteridad: quien edita un texto le da una nueva realidad: el ser impreso (232); editar y publicar es sobre todo fijar forma y establecer autoría, un proceso de edición cuyo resultado completo es una *obra*: una unidad textual coherente, con identidad propia, más o menos estable y finita, con una autoría reconocida y protegida (Ramírez 310) que circulará en el mercado gracias a un determinado soporte material que cuenta con su propio modelo de comercialización. El segundo paso es ver la mediación editorial como un tipo de intervención cultural muy importante que no sólo media entre determinados objetos de un archivo —los textos— y ciertos objetos de un mercado —los libros—, o bien, entre estos objetos y un público que consume, sino que también interviene directamente en el lugar que le otorgamos a un texto literario en el espacio sociocultural y en el entendimiento que tenemos de él tanto individual como colectivamente. Esto se relaciona con la lucha de *posiciones* planteada en la teoría de Bourdieu, a través de la cual el campo literario se transforma, se temporaliza, mantiene su funcionamiento y se relaciona con otros campos.

Además, retomando lo planteado en el capítulo I, puede aportarse otra definición: los mediadores literarios o las instancias mediadoras son los integrantes del campo literario que conforman la industria editorial; son los personajes que llevan a cabo ese proceso de doble mediación en el que se produce tanto la materialidad del objeto —con su respectivo valor económico—, como la creencia en el valor simbólico que éste posee para motivar, o de hecho lograr, la lectura —o la venta— de ese libro. Dicho de otro modo, se encargan tanto de la elaboración de un libro, tratando de realizar la mejor versión entre las posibles, como de la producción de fetiches, discursos dobles y eufemismos que enmascaren el funcionamiento económico del campo literario, o incluso tipos de consumidores, gracias a la construcción de un

sistema de referencias que permite a determinados libros llegar a los lectores *correspondientes* —según las homologías de campos de Bourdieu—, es decir, a los más aptos para apreciarlas.

En conclusión, entenderé la mediación editorial como la serie de actividades realizadas por los diferentes integrantes de la industria editorial, quienes son los agentes capaces de transformar con su intervención, en dos etapas, el valor del objeto mediado, en este caso, un libro que, cuando llega a manos del lector, nunca es exactamente lo mismo que salió de la ‘pluma’ del autor (Ramírez 306-7). Pero esta vez no me enfocaré en las capas de valor añadidas a cada paso —como en el sistema del libro—, sino en las personas o figuras que elaboran esos ropajes y en las referencias que elaboran para distinguir físicamente un libro de otro; o sea, me enfocaré en quienes «hacen que los libros existan para alguien» (Escalante, «Sin catastrofismo» 69) y, cuando sea posible o necesario, en los marcadores creados en sí.

Como dice Fernando Escalante, las *mediaciones* también pueden entenderse como un extenso repertorio de instancias —escuelas, críticos, suplementos culturales, premios, librerías— que construyen un sistema de referencias necesario para la lectura de cualquier libro, que sólo se consolida y fortalece con la práctica constante de la lectura (*A la sombra* 72).²² A través de su trabajo —por lo general creativo—, las instancias mediadoras crean un lenguaje particular con el que cada una de ellas intenta seducir a los lectores atentos. Estos agentes hacen al libro de papel poseedor de «un conjunto de dispositivos cuya función es permitir al lector orientarse [y] ofrecerle indicios para la elección de sus próximas lecturas; son mecanismos eficaces por invisibles, puesto que están siempre ante nuestros ojos sin que los notemos y su funcionamiento [en la actualidad] nos parece natural» (Ramírez 304). Entre estos dispositivos se encuentran, por ejemplo, «las peculiaridades de la forma de libro —la tipografía, los formatos, las ilustraciones, los colores y los símbolos editoriales, las colecciones, las cajas y las frases de la solapa—» (304).

²² En este sistema de referencias construido es fácil apreciar la posición de las obras según el nivel de consagración que alcanzan ya sean ‘viejos’, ‘jóvenes’ o ‘clásicos’ —véase el primer capítulo—, factor que tiene un papel importante en la formación lectora a nivel personal y colectivo —la familia, un grupo social, un país, etcétera— debido a que puede influir en el lector a la hora de escoger un libro.

En suma, lejos de ser abstracciones, las mediaciones son las actividades específicas que realiza una *instancia mediadora*; este término se refiere a cada una de las figuras o personajes que, individualmente o como ente institucional, pertenecen al campo literario e intervienen en el sistema del libro, o sea, aquellos agentes que participan en la transformación del texto en libro llevando a cabo acciones que modifican su valor y que construyen un sistema para hacerlo llegar, como objeto dual, a un lector potencial. En esta conversión, las instancias mediadoras otorgan al libro —de manera consciente e intencional— dos tipos de valor que ellas mismas crean: material y simbólico; lo cual genera jerarquías, influye en su apreciación y logra que un público consumidor tenga ciertas ideas favorables *a priori* acerca de él.²³

No obstante, como indiqué, los marcadores creados por las diversas instancias mediadoras tienen un funcionamiento variable e impredecible ya que, como la propia industria editorial, están basados en un doble discurso donde se conjuntan dos campos no siempre compatibles —el económico y el literario—, que no funcionan exactamente igual y que no siempre comparten los mismos intereses. Este comportamiento particular conforma una de las principales dificultades al momento de querer explicar la industria editorial a partir de una teoría rígida. Pero, aunque se hable de una industria cambiante e impredecible, tampoco es totalmente caótica.

En el capítulo anterior mencioné que Bourdieu, consciente de esta dificultad, estableció que para dar una idea total de la labor colectiva cuyo fruto es la consagración, «habría que realizar un recuento de la circulación de los innumerables *actos de crédito* que se intercambian entre todos los agentes comprometidos en el campo artístico» (*Reglas* 340). En ello se basa una de las propuestas más importantes de su teoría: reunir y analizar el conjunto de mecanismos sociales que hacen posible la constitución de un campo artístico como lugar en el que se produce y reproduce sin cesar la creencia en el valor de la obra de arte y del artista. Del mismo modo, hacer una descripción detallada del grupo de instituciones específicas que, además de ser

²³ Dichas ideas no son necesariamente ‘buenas’, es decir, no parten siempre desde juicios positivos —ya sea desde el plano literario, estético o moral—. El lector puede desear un libro a pesar de haber sabido cosas ‘negativas’ de él —o tal vez precisamente *por* eso—, por ejemplo, si el lector quisiera confirmar ‘qué tan malo es’; o bien, cabe señalar el caso de títulos cuya prohibición por parte de instituciones religiosas o estatales sólo incrementó su circulación. Entiendo estas ideas como *favorables* en la medida que, por una razón u otra, generan el deseo por la lectura o la adquisición de ese libro.

unos indicadores muy claros de la autonomía del campo de producción cultural, son la condición del funcionamiento de la economía de los bienes culturales (428).

Asimismo, la reconstrucción de este complejo sistema de mediaciones es un método muy productivo que permite centrarnos en un objeto de estudio literario —un autor, una obra, una corriente, etcétera— y proporcionar u obtener información como la siguiente: las relaciones entre el campo literario y el campo de poder en el que está inscrito; el estado del mercado de bienes culturales y el papel de los medios de comunicación; las propiedades y posiciones de los escritores en un momento determinado; el desfase temporal entre la publicación y la consagración; y la relación entre el escritor y su estética, o sea, sus elecciones temáticas y formales.

En conjunto, resulta necesario abarcar no sólo a los productores directos de la obra en su sentido artístico, sino también a los agentes que participan en la producción del *valor* de esa obra por medio de la producción de la *creencia en su valor simbólico*; es decir, tal como Bourdieu los enlistó, se trata de

artistas, críticos, historiadores del arte, editores, directores de galerías, marchantes, conservadores de museos, mecenas, coleccionistas, miembros de las instancias de consagración, academias, salones, jurados; [así como] el conjunto de las instancias políticas y administrativas competentes en materia de arte que pueden actuar sobre el mercado del arte, sea mediante veredictos de consagración acompañados o no de ventajas económicas, o bien, mediante medidas reglamentarias; sin olvidar a los miembros de las instituciones que concurren a la producción de los productores (escuelas); y a la producción de consumidores aptos para reconocer la obra de arte como tal, es decir como valor, empezando por los profesores y los progenitores, responsables de la inculcación inicial de las disposiciones artísticas (339-40).

En concordancia con lo anterior y con la intención de realizar un estudio que sea lo más cercano posible al propuesto por Bourdieu, así como mi primera herramienta de análisis fue el planteamiento de un sistema del libro, mi segunda propuesta consiste en la presentación de una tabla —que aparecerá en el siguiente capítulo— en la que reúno y expongo visualmente la serie de instancias mediadoras que participan en un proceso de publicación actual. Sin embargo, es necesario hacer una acotación: a pesar de que la tabla abarcará las dos etapas de mediación, en el análisis detallado que presento en el cuarto capítulo, sólo me enfocaré en ciertas instancias de la primera etapa de

mediación, específicamente, aquellas que participan en la fase Acuerdos de publicación.

Hice esta selección porque, de los dos tipos de mediación que he desarrollado, deseo ahondar en los procesos específicos que ocurren entre el texto y su conversión en libro por ser mecanismos menos visibles que aquellos que funcionan a partir del objeto libro ya elaborado. Considero que las diferentes actividades mediadoras que conforman la segunda etapa son más evidentes no sólo para el especialista ni para el lector asiduo, sino también para el lector ocasional; cualquiera de estos personajes puede identificar estas intervenciones con cierta facilidad e incluso acude a ellas deliberadamente —aunque con diferentes grados de conciencia—; por ejemplo, cuando el lector busca la reseña de un libro o alguna información acerca de su contenido, cuando lee la cuarta de forros en busca de un elemento familiar que lo convenza de adquirir ese ejemplar, cuando visita una feria del libro, cuando el nombre de un premio le hace creer en la calidad de un texto descartando muchas otras opciones, cuando asiste a la presentación de un nuevo título o cuando busca uno en particular porque alguien se lo recomendó, porque escuchó acerca de él en algún medio de comunicación o porque en un salón de clases le indicaron cuál debía leer.

Por el contrario, en el caso de las mediaciones de primer grado, es más común que desaparezcan, se den por hechas o se desconozca su comportamiento; es decir, cuando estamos por comprar un libro, o incluso cuando ya lo leímos y estamos haciendo una valoración del mismo, normalmente no pensamos en cómo se planeó su lanzamiento al mercado, con base en qué lineamientos se configuró la colección a la que pertenece, qué acuerdos monetarios y legales tuvieron que llevarse a cabo para que dicho libro pudiera estar en el estante de una librería, qué porcentaje económico recibirá el autor con la compra de nuestro ejemplar —o a quiénes y a cuántos beneficiará—. Acaso el especialista se haga cuestionamientos como éstos, pero ni siquiera en este caso es lo común; en general, hay una falta de conocimiento acerca de qué tanto estos mecanismos penetran o están presentes en el sistema del libro, o bien se minimiza su importancia.

Quizá por estos mismos factores, los mediadores de la segunda etapa —ya sea en calidad de individuos, fenómenos o instituciones— han sido más estudiados desde

diversos enfoques, por lo que ahondar en ellos en esta investigación tendría menor relevancia. No obstante, de igual forma describiré brevemente las labores que se llevan a cabo en ambas etapas y aportaré información acerca de los estudios relevantes cuando sea apropiado. En cambio, con respecto a las otras mediaciones, es posible señalar una menor cantidad de estudios enfocados en la relación entre estos marcadores y el papel que desempeñan en la configuración de lo literario y en el proceso de consagración, ya sea dentro del mismo campo literario o fuera de él, en un espacio sociocultural más amplio.

Al escoger algunos intermediarios de esta etapa de mediaciones pretendo dilucidar el grado de participación que tienen en dichos procesos, o sea, en aspectos como los siguientes: la construcción de ciertos criterios de calidad literaria —‘bueno’ y ‘malo’—, el motivo por el cual un autor se considera más ‘digno’ de ser leído —y vendido— que otro, designar quién está ‘autorizado’ para apreciar o siquiera acercarse a un texto literario, qué premios vale la pena recibir, bajo qué sello editorial es mejor ser publicado, etcétera. También pretendo exponer cómo es el valor simbólico que producen, cómo lo gestionan o ante qué circunstancias responde; observar si, por medio de sus acciones y el valor simbólico que producen, destruyen o manejan, intervienen en el proceso de consagración del campo literario o de qué manera lo modifican; así como comprobar si estos intermediarios influyen en la percepción con la cual se identifica a los miembros de la industria editorial y el lugar que se les asigna en la sociedad.

Por último, cabe mencionar que la necesidad de reducir los objetos de estudio también se debe a que la realización de un análisis tan detallado como el descrito previamente se contrapone a la cantidad de información que representaría abarcar todas las instancias. Expuesto lo anterior, en el siguiente capítulo presento mi segunda herramienta analítica, la explicaré y, con base en esa clasificación, ofrezco un panorama general de las instancias mediadoras que componen el fenómeno literario hispanoamericano actual. Después, en el cuarto capítulo, se encuentra el análisis específico de los intermediarios que participan en la fase Acuerdos de publicación.

III

LAS INSTANCIAS MEDIADORAS

Como fue anunciado previamente, en esta parte presentaré una tabla que conforma la segunda herramienta de análisis que completa mi propuesta para desentrañar el funcionamiento y la trascendencia de las instancias mediadoras en el campo literario. Primero la expondré y con base en la clasificación que representa, haré un desarrollo general de todas las fases que componen ambas etapas del sistema del libro. Sin embargo, antes de mostrarla, me gustaría aportar cuatro claves que ayudarán en su interpretación.

En primer lugar, al tratar de encontrar el método más adecuado para estudiar el peso de cada una de las instancias, para la elaboración de dicha la tabla, los factores histórico, tecnológico, económico y político tuvieron un papel primordial. Entre ellos, el criterio más importante que he seguido es el temporal: el conjunto de instancias mostradas son aquellas que acompañan al libro de papel a finales del siglo XX y principios del XXI. Considero que todos los oficios y profesiones en torno al libro tienen una historia de desarrollo propia y, por lo tanto, entendimientos diferentes en cada momento de esa historia, por eso es importante limitar su análisis en un espacio temporal específico sin olvidar el desarrollo que los posibilitó, así como lo expresé antes cuando hablé de la historia del libro.

Así, la clasificación mostrada no sería posible sin una serie de revoluciones tecnológicas (como la linotipia, el tren, la máquina de escribir, el automóvil, las telecomunicaciones) ocurridas en el siglo XIX, cuando dichos oficios desarrollaron un modelo comercial moderno y hoy familiar, que abarca tanto a quienes intervienen en la producción del libro y su difusión, como a todas las profesiones implicadas en el negocio de la propiedad intelectual; incluso porque estas revoluciones han permitido la fabricación de los materiales con los que convivimos en la actualidad.

En segundo lugar, es preciso aclarar —o quizá admitir— que la tabla sólo es un intento de sistematización, una propuesta de método que, siguiendo los lineamientos de Bourdieu, permita hablar de las instancias con claridad, aunque con las limitantes que implica, por ejemplo, la necesaria elección espacio-temporal o la imposibilidad de

ordenar al cien por ciento un sistema de hecho ingobernable y que, amén de su funcionamiento colectivo, resulta difícil estudiar si se separa en partes.

La tabla, como herramienta esquemática, tiene columnas y filas que crean cuadros, pequeñas áreas que delimitan muy bien un espacio y, en teoría, sería ideal poder trabajar con tanta precisión. Pero en realidad, cuando se enfrenta un fenómeno social como la industria editorial, no se puede hablar de casillas rigurosas y exactas, pues conforme se profundiza en los detalles, queda claro que se trata de un campo que no tiene categorías perfectamente separadas unas de otras sino que éstas se entrecruzan y se relacionan entre sí generando interesantes efectos culturales, como la lucha por las mejores posiciones, por la posesión de capital y por obtener un cierto grado de consagración, como ya he desarrollado.

En tercer lugar, quisiera hacer una recapitulación a partir de la comprensión del libro como un bien simbólico, un objeto particular poseedor de valor económico y cultural que, justamente gracias a esta doble naturaleza, moviliza una industria cultural a su alrededor muy particular: la industria editorial. Ésta es la encargada de darles a los libros un lugar en el mercado a través de un proceso de publicación en el que intervienen múltiples agentes mediadores en un fenómeno de doble mediación, con acciones que transforman los libros y les otorgan a cada paso ropajes simbólicos que los hagan destacar entre muchos otros con el fin de llamar la atención de un lector potencial. Esta cadena de transformaciones es un mecanismo efectivo de selección y jerarquización que además puede lograr que ciertos libros se conviertan en lecturas en común, con valores y referencias compartidas a nivel social.

Para comprender el funcionamiento y la trascendencia sociocultural de este proceso, es conveniente recordar mi primera herramienta de análisis propuesta en el capítulo anterior: un sistema del libro no lineal dividido en seis partes entre las que destacan dos etapas de mediaciones; éstas fueron descritas en el apartado correspondiente, pero podemos retomar brevemente algunos datos: en la primera etapa se encuentran los mediadores encargados de adaptar el texto a la disposición propia de los libros, así como de la manufactura de éstos, es decir, a quienes he designado como los *primeros* mediadores literarios. Por su parte, la segunda etapa involucra a los *segundos* mediadores, o sea, a todos los agentes encargados de hacer llegar el objeto, ya

constituido como libro, a un lector; esta etapa no sólo incluye a quienes participan en su comercialización sino también a aquellos cuyo trabajo se basa en la lectura o el contenido del libro.

No obstante, esta clasificación reúne las instancias mediadoras de una manera muy general, por lo cual elaboré un esquema que las muestre más clara, ordenada y detalladamente; para ello, dividí estas dos etapas en *fases*, momentos más específicos que conforman los diferentes pasos del proceso de publicación. Así, la primera etapa quedó dividida en tres fases: 1) Acuerdos de publicación, 2) Diseño del libro y 3) Producción; mientras que la segunda, en cinco: 4) Distribución y promoción, 5) Venta, 6) Recibimiento, 7) Regulación y 8) Uso.

Con respecto al orden en que ocurren en el sistema del libro, es comprensible esperar que las fases de la primera etapa antecedan a las de la segunda y que ocurrieran tal como fueron enunciadas. Sin embargo, éste sólo se considerará un orden prototípico que, al igual que el sistema del libro, puede tener variaciones. En la tabla que mostraré, he cambiado este orden por cuestiones analíticas con el objetivo de encontrar la mejor manera de exponer visualmente y apreciar mejor la relación entre los intermediarios, así como identificar el momento de su intervención en el proceso de publicación, la fase en la que participan o si participan en más de una.²⁴

Por lo tanto, para interpretar la tabla que aparecerá a continuación hay que tener presente cierto tipo de jerarquía con respecto a estas categorías: las *etapas* (dos) se conforman de *fases* (ocho) y en ellas se agrupan, una por una, las diversas *instancias mediadoras* (un total de cuarenta). Del mismo modo, en la tabla, la primera de las filas corresponde a las etapas; la segunda, a las fases; y hacia abajo, por columnas, se encuentran las instancias que le atañen a cada una.

En cuarto y último lugar, me interesa señalar que, de lado a lado, la tabla puede leerse con una noción de *distancia*²⁵ con respecto a algún polo de la mediación editorial (texto-lector), es decir, en general se considera que las instancias mediadoras son más cercanas al *texto* conforme están más a la izquierda, o bien, más cercanas al *lector* conforme aparecen a la derecha. Estas cuestiones se evidenciarán al observar la tabla y se desarrollarán en las líneas siguientes.

²⁴ No obstante, en todo el desarrollo posterior procuraré conservar este orden numerado.

²⁵ Aportación que obtuve del texto *A la sombra de los libros* de Fernando Escalante Gonzalbo, pero también está presente otros textos del autor.

TABLA DE INSTANCIAS MEDIADORAS POR FASES

Texto



Lector

FASES	PRIMERA ETAPA			SEGUNDA ETAPA				
	2 Producción	3 Diseño del libro	1 Acuerdos de publicación	5 Venta	4 Distribución y promoción	6 Recibimiento	7 Regulación	8 Uso
I N S T A N C I A S	Impresor	Diseñador	F e r i a s d e l l i b r o				Instituciones y programas gubernamentales	Bibliotecas
	E d i t o r i a l e s					Concursos / premios	Censura	Bibliotecario
	Corrector de estilo / pruebas	Editor		Librerías	Distribuidores	Jurados		Familia
		Ilustrador		Seleccionador de catálogo	Mercadotecnia y publicidad	Críticos literarios		Escuela
		Tipógrafo	Dueños de derechos	Librero	Difusores de lectura	Editor crítico		Otros lectores
			Asesores legales	Vendedor	Promotores de cultura / lectura	Otros escritores		
			Lectores de dictamen	Otros puntos de venta	Centros culturales	Academia: profesores, investigadores y alumnos		
			Agente literario		Apariciones del libro en otros medios de comunicación			
			Antologador			La crítica: comentarios, recomendaciones y reseñas en publicaciones literarias y no literarias		
		Traductor			Tendencias culturales de la época			

Al observar la tabla con detenimiento se pueden observar los problemas anotados, pero también se pueden explicar mejor las soluciones encontradas. Por ejemplo, las casillas combinadas que agrupan varias fases demuestran dos cosas: primero, que una instancia mediadora no participa exclusivamente ni en una fase ni en una etapa; segundo, que las fases pueden caracterizarse por la participación de determinadas instancias, pero no las circunscriben, v. g. un editor no participa únicamente en la fase Acuerdos de publicación, sino también en el Diseño del libro y, como se aprecia en el caso de las editoriales y las ferias del libro, incluso podría participar en más. Explicado en otras palabras: aunque establezca que la fase Venta se compone de siete instancias mediadoras —ferias del libro, editoriales, librerías, seleccionador de catálogo, librero, vendedor, otros puntos de venta—, eso no impide que una de ellas, las editoriales por ejemplo, también participe en otra fase como la Distribución o la Producción.

Otro aspecto que la tabla nos ayuda a visualizar es que las instancias no son estáticas; el comportamiento y la relevancia de cada una varían en relación con las otras y según la efectividad de las diferentes estrategias que realicen. Esto implica que sus labores están interconectadas, de tal modo que en la tabla podrían trazarse líneas imaginarias entre dos o más de ellas que representarían las fuerzas en constante lucha que caracterizan al campo literario.

Como anuncié al principio de este capítulo, a continuación haré una descripción de cada una de las fases que componen el proceso de publicación y haré un breve comentario de las instancias mediadoras que incluyen. Después, en el último capítulo, aparecerá el análisis particular de las instancias que participan en la fase Acuerdos de publicación.

PRIMERA ETAPA DE MEDIACIONES

En varias ocasiones previas he establecido que en la primera etapa se encuentran los mediadores encargados de adaptar el texto a la disposición de objeto, incluyendo tanto los preparativos de la parte material como de la abstracta. Esta etapa comprende un total de catorce instancias mediadoras,²⁶ repartidas en tres fases: Acuerdos de publicación, Diseño del libro y Producción.

²⁶ Es importante recordar que algunas instancias participan en más de una fase o en ambas etapas, por lo que, numéricamente, las cantidades no coinciden. Los números responden a una propuesta de sistematización.

1. ACUERDOS DE PUBLICACIÓN

Fase que, bajo las consideraciones anotadas, podría considerarse el inicio del proceso de publicación. Abarca la serie de arreglos legales que se realizan entre las personas que poseen la propiedad intelectual del texto —escritores, dueños o herederos de derechos— y la entidad que va a publicar el libro, es decir, las personas involucradas en la planeación y la creación de un proyecto de publicación, por ejemplo, editores, lectores de dictamen e ilustradores; asimismo, incluye a otros personajes que intervienen en la llegada a esos acuerdos, como los agentes literarios u otras figuras de representación legal.

Según la clasificación que realicé, mostrada en la tabla, en esta fase intervienen diez intermediarios: dueños de derechos, asesores legales, lectores de dictamen, agentes literarios, traductores, antologadores, ilustradores, editores, editoriales y ferias del libro. Aparte de ésta, sólo en la fase Recibimiento participa el mismo número de instancias mediadoras, aunque —como se puede observar— la fase número seis sólo incluye a dos mediadores que participan en al menos otra fase, mientras que en la primera, encontramos cuatro mediadores de este tipo, lo cual nos da una idea de su complejidad.

Esta fase es de especial interés para mí pues, como ya mencioné, es la que he escogido para llevar a cabo un análisis particular sobre las instancias que participan en ella, el cual se encuentra en el siguiente capítulo; por lo tanto, continuaré con la descripción general del resto de fases que conforman esta etapa.

2. DISEÑO DEL LIBRO

Ésta es la fase en la que se establecen los formatos y la forma definitiva que tendrá el libro, es decir, se trata del conjunto de intermediarios que realizan la elección concreta de los rasgos visuales y materiales que tendrá el objeto. Esto implica varias decisiones: en cuanto a los primeros, de tamaño, color, tipografía, si llevará guardas, camisa o faja, la elección de la portada, si llevará ilustraciones, tipo de edición —tapa dura, rústica, de bolsillo—, etcétera; en cuanto a los segundos, los diferentes papeles que se emplearán, tipo de encuadernado e impresión, lo cual implica otros materiales como

tinta y pegamentos. En esta fase participan tres instancias mediadoras: editores, diseñadores y tipógrafos.

Desde otros enfoques más formales del estudio de la literatura, podría parecer ocioso detenerse en detalles como éstos, pero ya he mencionado cómo de la misma forma en que se idealizan los libros, también los textos, cuya fama o características no siempre bastan ni son el único factor que puede motivar a un lector o guiarlo hacia una lectura en específico; ciertamente, la presentación de un libro también cuenta. Esta situación se acentúa sobre todo si pensamos —como lo hace Gabriel Zaid en *Los demasiados libros*— en un lector no especializado que puede sentirse desorientado y agobiado en una librería.

En su ponencia «La necesidad de los límites», Jaume Vallcorba (1949)²⁷ habla acerca de la función del diseño de dotar al texto y al libro de un orden que no tendría si se encontrara en otro lado. Los elementos gráficos como la portada, la composición tipográfica, la competencia en la corrección de pruebas, no sólo ofrecen las señales que necesita un objeto en el mercado, también ordena tanto su contenido —por «el hecho de poder organizar estructuralmente el libro por su jerarquía tipográfica» (318)—, como al libro mismo, pues le otorgan «jerarquía en el caos de información en el que estamos sumidos» (320).

Por ello, a Vallcorba los límites le parecen fundamentales, los cuales equipara con el marco de una pintura: «es el marco a través del que vemos quien nos ofrece el límite, quien nos subraya la importancia de lo visto, quien nos valora y sitúa lo que estamos viendo. El libro es en cierta medida, uno de esos marcos, y su diseño . . . dibuja, precisamente, esos límites» (321). Con respecto a la tipografía, por ejemplo, Darton opina que:

la tipografía, el estilo y la sintaxis también determinan la forma en que un texto comunica un significado. McKenzie ha demostrado que el que Congreve, cuyas primeras obras publicadas en cuarto eran desvergonzadas y rebeldes, se convirtiera en el decoroso autor neoclásico de las *Obras*, publicadas en 1710, se

²⁷ Filólogo y editor español, «enamorado del mundo de los libros y una de las figuras más destacadas de la edición española, redescubridor de autores tan carismáticos y desconocidos para el lector [español] como Stefan Zweig, Joseph Roth o Imre Kertész. Exigente, erudito, amante de la tipografía y gran experto en literatura medieval y de vanguardia, fundó Quaderns Crema en 1979 y Acantilado en 1999, sellos que dirige desde entonces. El primero edita en lengua catalana y el segundo lo hace en castellano» (Molina, párr. 1).

debe más al diseño del libro que a que el texto hubiera sido expurgado por el editor (201).

Por otro lado, si bien el trabajo de un diseñador o el de un tipógrafo no le da valor a una obra por sí solo, sí le puede brindar identidad a una editorial o a una colección, y con ello se convierte en un elemento que ostenta grados de prestigio y reconocimiento —o sea, valor simbólico—, mismo que puede otorgarle a las editoriales que la empleen. Así lo ejemplifica el caso del tipógrafo Cristóbal Henestrosa, cuyo currículum expone lo siguiente:

Contratado por el Fondo de Cultura Económica [FCE], durante 2006 y 2007 desarrolló la primera familia tipográfica mexicana pensada primordialmente para componer libros, Fondo, premiada por el Type Directors Club de Nueva York y seleccionada en la bienal de tipografía latinoamericana Tipos Latinos 2008. Su siguiente familia para textos, Espinosa Nova —rescate de una tipografía novohispana del siglo XVI—, obtuvo el certificado de excelencia en diseño tipográfico por el Type Directors Club y el certificado de excelencia por la bienal de tipografía latinoamericana Tipos Latinos 2010. En 2011 fue contratado para diseñar, junto con Raúl Plancarte y con colaboración de David Kimura y Gabriela Varela, la familia tipográfica oficial de Librerías Gandhi, la cadena de librerías más importante de México (párr. 3).

Para cerrar esta sección, tengo que mencionar y darle su lugar a otros enfoques del estudio literario, como la ecdótica o la teoría de la recepción, que sí han tenido la sensibilidad suficiente para detenerse en estas cuestiones. Sin embargo, más que entablar una de estas importantes discusiones, quisiera resaltar el hecho de que detrás de estas elecciones hay personas eligiendo, y esa toma de decisiones ocurre en esta fase del sistema del libro. Además, indagar en el modo u otro en que un libro está hecho puede llevarnos a descubrir cómo determinadas circunstancias son capaces de generar un cambio en la percepción de un texto (Vallcorba 319), en el texto mismo, en la interpretación que realicemos de él, lo cual finalmente repercute, en una escala mucho mayor, en nuestra idea de la literatura.

3. PRODUCCIÓN

Esta fase transcurre entre el proyecto de publicación del libro y su concreta fabricación; por lo general, está ligada a las políticas de una entidad editora y a los pasos que se siguen en ésta para manufacturar dicho objeto. Plenamente material, en esta fase

participan cuatro instancias mediadoras: editores, correctores de estilo y pruebas, impresores y editoriales. Estas figuras son las encargadas de llevar a cabo un proceso de materialización en el que se cumplen una serie de pasos específicos, planificado por etapas, con periodos y fechas de entrega programadas, hecho con base en las posibilidades económicas de la instancia editora cuidando de la relación costo-beneficio, y cuyos esfuerzos, idealmente, van dirigidos a producir un libro sin erratas en el texto impreso.

En general estos intermediarios realizan actividades bien definidas y de carácter más técnico, por ejemplo,

la tarea del corrector de estilo consiste en revisar una obra, ya sea una traducción o un original, antes de que sea impresa. El corrector detecta y corrige los errores lingüísticos, procurando que el texto sea comprensible y fluido; además, coteja los datos —geográficos, históricos, etc.— que contiene el manuscrito. Se limita a corregir lo necesario, sin modificar los contenidos; los cambios que realice no deben ser perceptibles: tiene que adaptarse al tono y al estilo del autor . . . El corrector de estilo debe gozar de un bagaje cultural amplio que le avise de la posibilidad de un dato erróneo, así como conocimientos idiomáticos, en el caso de que revise una traducción (Sabarich 65-6).

O en el caso del corrector de pruebas, su trabajo «consiste en revisar las galeradas o compaginadas de una obra antes de que sea impresa, para detectar y corregir los fallos tipográficos y ortográficos. Para ejercer este oficio, el profesional debe poseer nociones de ortotipografía y dominar los signos de corrección y de marcaje técnico» (66).

Pero de ellos, el impresor es un caso especial. Esta instancia mediadora, en su carácter altamente personalizado, es una de las que durante más tiempo ha acompañado al libro, por lo tanto, ha evolucionado de muchas maneras y en ella, como en pocas, se han reunido tantas mediaciones —quizá sólo a la par del editor o del librero—. Lyons explica que «el maestro impresor del siglo XVI debía ser diestro en múltiples labores. Además de impresor, era también librero, empresario capitalista, indexador y traductor familiarizado con varias lenguas, así como corrector y editor. Debía tener buena relación con eminentes eruditos por un lado, y con ricos mecenas y gobernantes por otro» (61).

En esta cita quisiera destacar cómo, desde hace siglos, la *doble naturaleza* de esta figura mediadora ya existía, pues se esperaba que fuera hábil tanto en el manejo del

texto como de los recursos necesarios.²⁸ Por consiguiente, la manera en que esta figura es delineada en la actualidad es el resultado de muchos cambios, algunos de ellos basados en profundas transformaciones tecnológicas, como la imprenta de tipos móviles o la industrialización de la producción libresca. Aunque hoy su relevancia cultural se ha reducido bastante, los impresores continúan siendo figuras vitales del proceso de publicación, sobre todo en tiempos de crisis, como durante las guerras o frente a la censura. Un ejemplo de lo anterior, sería el papel de la letra impresa durante los movimientos de independencia en América Latina:

No está por demás recordar la imagen emblemática: el joven Bolívar recibe la revelación de su destino de Libertador en un salón parisino y en francés, de labios de Humboldt, el alemán. Y puede recibir ese mensaje gracias a que su maestro Simón Rodríguez lo formó y educó a la luz de Rousseau. En ese siglo XIX, tumultuoso y pródigo en guerras y hazañas, las imprentas cumplen un papel singular: por un lado, imprimen proclamas, leyes, pronunciamientos y sentencias; por otro, organizan la vida social, funcionan mediante los traductores como intermediarios entre los creadores originales de las metrópolis y los mercados sucursales (Castañón, *Trópicos* 94).

Por lo tanto, hoy como en otros tiempos, «su especial contribución a la vida intelectual no debería subestimarse» (Lyons, 61).

SEGUNDA ETAPA DE MEDIACIONES

La segunda etapa de mediaciones involucra a todos los agentes encargados de hacer llegar al objeto, ya constituido como libro, a un lector. No sólo incluye aquellas mediaciones que participan en la comercialización del libro, sino también a otras instancias cuyo principal instrumento de mediación es el libro mismo, ya elaborado, tomando en cuenta su doble naturaleza. Como ya he mencionado, en esta etapa es donde generalmente se encuentran las figuras mediadoras más familiares y, en algunas de ellas, qué tan nula o ardua sea la práctica de la lectura tiene un importante papel. Esta etapa se conforma de cinco fases: Distribución y promoción, Venta, Recibimiento, Regulación y Uso. Además, cuenta con la participación de un total de veintinueve instancias mediadoras.

²⁸ O en términos de Bourdieu, los tipos de capital explicados en el primer capítulo.

En el segundo capítulo expliqué que no ahondaré en esta etapa ya que sus mecanismos han sido más estudiados y, a diferencia de los de la primera etapa, son más visibles, identificables y los lectores recurren con mayor facilidad a ellas. A pesar de esto, igualmente proporcionaré una descripción de cada fase y algunas de las características más destacadas de sus participantes.

Para empezar a hablar de la labor de estos intermediarios, me interesa destacar la trascendencia de lo funcional; es decir, hacer que un libro llegue a un lector no sólo se trata de poner, literalmente, un ejemplar al alcance del lector —colocarlo en un medio de transporte, acomodarlo en un estante, hacer la transacción monetaria—, sino también de crear un vínculo social entre ellos. De tal manera que este servicio de encuentros falla en un porcentaje menor si se cumplen ciertas funciones. Por ejemplo, Gabriel Zaid considera que los libreros logran mejores resultados cuando cumplen con la función de anticipar, con cierto grado de acierto, la demanda de libros o alguna tendencia en particular y con ello logren atraer la atención de lectores con perfiles definidos; la consecuencia de cumplir con lo anterior es que los lectores también ajustarán sus expectativas al perfil de la oferta, o sea, se trata de un ajuste recíproco conveniente para ambas partes.

Asimismo, Zaid habla acerca del incompleto y azaroso trabajo de distribución: «Escribir, publicar y distribuir libros es como lanzar mensajes en botellas al mar: su destino es incierto. Y, sin embargo, una y otra vez, se produce el milagro: un lector encuentra su libro. Es un milagro, algo que no se puede exigir» (86-7). A pesar de enunciar ese carácter milagroso, el pensador regiomontano —al igual que Bourdieu— opina que en una librería —lugar por antonomasia del encuentro de libros y lectores— «la oferta y la demanda son aleatorias, pero no caóticas» (89). Mi intención es que la siguiente descripción de fases contribuya a fortalecer esa percepción de que este sistema puede ser ordenado y estudiado.

4. DISTRIBUCIÓN Y PROMOCIÓN

La fase Distribución y promoción es el momento específico en que los libros ya elaborados son transportados a los diversos puntos de venta o lugares en los que se les hará promoción, a saber, librerías, editoriales, ferias del libro, supermercados, tiendas

departamentales, museos, centros culturales, oficinas, medios de comunicación, etcétera. En total, esta fase incluye ocho instancias mediadoras que participan en fenómenos complejos como la distribución, la cual no se trata sólo de transportar libros. Como instancia mediadora, el distribuidor es la figura en que el editor ha delegado la tarea de presentar directamente sus libros a un librero o vendedor.²⁹ Así, el distribuidor realiza

un recorrido de las librerías con un catálogo que reúne las novedades de un conjunto más o menos grande de editoriales. La diversificación en la producción permite adecuarse a los diferentes tipos de librerías (más o menos especializadas) que forman el tejido comercial del libro. La constitución de un catálogo de editoriales diversificadas (no sólo en lo que respecta a los temas, sino también a los colores políticos y al nivel de exigencia de los libros, de la actualidad o de fondo) es indispensable para entrar en el mayor número de lugares posibles y así colocar un mayor número de ejemplares (Discepolo 136-7).

Debido a que es parte de la comercialización del objeto, esta labor también se puede abordar desde una perspectiva plenamente económica:

el distribuidor ajusta sus comisiones a los gastos logísticos y al volumen de negocio del editor —encargándose también, la mayor parte de las veces, de la labor de comercialización (difusión)—. Un comercial-distribuidor puede pedir hasta un 20% a las editoriales pequeñas, y podrá bajar hasta un 15%, especialmente cuando editor y distribuidor pertenecen al mismo grupo (149).³⁰

Pero, como miembros de la industria editorial que manejan un doble discurso, estos intermediarios enfrentan tanto adversidades económicas como culturales:

la distribución es caótica porque no puede ser exhaustiva y porque no es tan fácil adivinar dónde ni cuándo va a llegar el posible comprador. En cada uno de los puntos de venta, la demanda es mínima y sumamente aleatoria . . . Aun limitándose a distribuir en librerías, no es fácil estudiar una por una, apostar y atinar: tener el libro esperando precisamente en el lugar y momento ideales (Zaid 88).

Así lo confirma Fernando Escalante:

²⁹ Esta declaración tiene muchos matices. Por ejemplo, aquí me refiero a un editor que, gracias a los distintos tipos de capital que posee, o bien, a la consolidación de la editorial a la que pertenece, *puede* delegar este trabajo, pero habrá editores que lo realicen ellos mismos. Esto, que podría considerarse el caso de las editoriales pequeñas o independientes, tampoco se cumple necesariamente, pues a muchas de ellas les interesa y les conviene, tanto económica como simbólicamente, aprovechar los canales de distribución de las editoriales más grandes.

³⁰ Este párrafo es importante porque nos permite ver cómo la distribución y la promoción son actividades mediadoras muy ligadas entre sí, misma razón que ha permitido la conformación de esta fase sin separarlas.

El mayor problema para un editor es conseguir que sus libros lleguen a los puntos en que pueda encontrarlos quien quiera leerlos: en un mercado tan disperso, fragmentado y azaroso, donde cada producto es único y la compra no se reitera, lo difícil es que los libros estén al alcance de quienes pudieran estar interesados en ellos. Y que haya suficientes ejemplares o que se repongan con suficiente rapidez para que el libro no desaparezca de la vista durante demasiado tiempo. Es un problema para el editor y también para el librero. De eso se encargan las empresas de distribución (*A la sombra* 241).

También es importante hablar de los canales de distribución como intermediarios que otorgan recursos y oportunidades; por ejemplo, las ferias del libro ofrecen un espacio donde estarán las editoriales *que tienen la capacidad de llegar*, lo cual implica que los proyectos más pequeños o independientes sean relegados fuera de la vista del público. Es decir, en esta ocasión, más que enfocarme en el filtro que las ferias pueden representar, quisiera resaltar el papel de la distribución como una mediación que, al colocar los libros en un espacio determinado, es capaz de hacer que unos libros tengan ventaja sobre otros.

Por su parte, la fase Promoción incluye, de manera más específica, las acciones que se llevan a cabo para dar a conocer ese libro al mayor número de lectores posible. Al hablar de esta mediación, es conveniente destacar el carácter económico de las industrias culturales y recordar que las editoriales también son empresas y el libro, el objeto de consumo que comercializan. Al igual que en cualquier otro ámbito comercial, la mercadotecnia y la promoción desempeñan un papel fundamental en la tarea de hacerlo llegar a los consumidores potenciales. Con este fin, así como las editoriales cuidan todos los detalles que constituyen la imagen de un volumen —los aspectos de diseño—, también es comprensible que dediquen sus esfuerzos y recursos a crear las mejores campañas que promuevan la obra (Sabarich 49).

Este proceso se relaciona con las decisiones tomadas por las instancias de la fase de Diseño, lo cual quiere decir que estos elementos no sólo le dan una identidad al libro y a la instancia que lo edita, también sirven para determinar la forma en que va a presentarse en las librerías —expositores, carteles publicitarios—, cómo será la presentación del libro —medios de comunicación a los que se va a convocar, personas que lo van a apadrinar, actuaciones musicales o teatrales que la animen, lugar en que se va a realizar— y si se realizará una publicidad directa —anuncios en los medios de

comunicación, carteles— o indirecta —críticas, artículos, tertulias, etcétera— (51), lo cual nos permite apreciar el tipo de relaciones que se entablan entre ellas. Asimismo, esta planificación depende de otros factores como

el presupuesto del que disponga la editorial, las tendencias de márketing [sic] vigentes, la actualidad del tema sobre el que verse la obra, la imagen pública del autor (su relación con la prensa, por ejemplo) [o] la época del año en que se quiera lanzar (las ediciones de bolsillo se venden más en verano y las *trade* especialmente en Navidad y alrededor del Día del Libro y las ferias del libro) (51).

Con base en esta cita y con ayuda de la tabla podemos trazar líneas imaginarias que nos permitan visualizar las relaciones que se establecen, en este caso, entre la casilla de mercadotecnia y publicidad y las tendencias culturales de la época; o de aquélla con la fase Diseño del libro, o con la casilla de otros escritores; por último, también habría que mencionar a los agentes literarios como personajes que con su intervención pueden influir en el tipo de la promoción que se hará de la obra o de un autor, misma que se estipula en un contrato.

Para cerrar esta sección, la siguiente cita de Fernando Escalante resume la importancia de esta fase en el proceso de consagración y su relación con otros campos: «La posibilidad de consagración está en los medios: en la prensa, en el radio y sobre todo en la televisión; es la atención del gran público, la *fama corta*, en buena medida fabricada a partir de la sola presencia de los medios. A eso le sigue todo lo demás: el reconocimiento en las academias, los premios nacionales, los homenajes y la influencia política» (*A la sombra* 338).

5. VENTA

Esta fase abarca a los intermediarios que participan en la venta del libro, es decir, cuando el libro, como objeto, es intercambiado por dinero; en esta transacción hay una relación concreta entre el valor simbólico y un valor puramente económico. Se trata de un momento sumamente interesante porque, como he desarrollado hasta ahora, en el intercambio de todos los bienes culturales el 'precio' de un libro no se establece exclusivamente en relación con el costo de producción o la rentabilidad, sino que el valor cultural del texto también tiene un papel primordial. Los mediadores que

conforman esta fase interactúan de manera muy cercana con el lector al momento de la transacción, ya sea directa o indirectamente.

De las siete instancias mediadoras que involucra, una figura clave que me permitirá ejemplificar brevemente cómo es la mediación que se efectúa en esta fase es el librero, visto como un «agente cultural, [un] intermediario entre proveedores y clientes en su lugar de encuentro clave» (Darnton 99).

Como mencioné, considero que una labor importante de los mediadores de la segunda etapa es la creación un vínculo social. Para lograr esto, una de las estrategias fundamentales es enfocarse en cómo fluye la información entre las comunidades de lectores; Antonio Ramírez explica que los libreros —o en general también los vendedores— son los encargados de «conocer los resortes, los engarces, los vínculos que entrelazan las comunidades de lectores . . . [y captar] ese murmullo que se propaga cuando los lectores hablan entre sí de lo leído» (306). Del mismo modo, este autor destaca la figura del librero y lo describe como

aquel intermediario silencioso, cuya labor, pocas veces reconocida, consiste en situarse siempre al lado del lector, tratando de ver el libro que viene con sus ojos . . . lo propio del librero es su capacidad para asociar lecturas, para proponer la continuidad entre textos en apariencia distantes, para crear familiaridades que no pueden ser formuladas de otra manera, para mostrar jerarquías que tan sólo pueden sugerirse. La suya no es una lectura que se pregunte sólo por las propiedades estilísticas de un texto, por su coherencia argumental, por sus cualidades estéticas; el librero trata de anticiparse a la eventual lectura que hará un conjunto de personas cuyos gustos e itinerarios lectores puede distinguir (Ramírez 307).

Esta cita expone varias cuestiones; por un lado, destacan algunos elementos que ya han sido mencionados en esta investigación, como la importancia de las *familiaridades*, es decir, un conjunto de vínculos y referencias compartidas socialmente; y las *jerarquías*, no sólo como estrategia de delimitación, sino también como recurso que permite entender el orden del mundo en el que nos encontramos e identificar las posiciones —dominadas o dominantes— que ocupan textos, autores, individuos o la cultura en los diversos campos.

Por otro lado, también se habla de la conjunción de las dos naturalezas del campo literario reunidas en el librero quien, a través de un trabajo de dos facetas —el manejo adecuado de los textos y la interpretación que hace de las ventas de un

título—, sondea el mercado e identifica tendencias. El manejo adecuado de esta información —es decir, que sea compartida y evaluada entre librereros, distribuidores, vendedores y editores— puede generar nuevos proyectos editoriales, como el lanzamiento de una nueva colección, con lo cual la tendencia se habrá consolidado. Aunque hoy el oficio del librero ha cambiado mucho —y en los términos descritos previamente se considera casi desaparecido—, no hay que desestimar su participación en la modificación del campo literario. La labor de este intermediario también destaca porque, a diferencia de otras instancias que de igual manera se dedican a la creación de un sistema de referencias, como la academia o la crítica, el librero «no es tanto un prescriptor como un propiciador» (Ramírez 307).³¹

6. RECIBIMIENTO

El recibimiento de una obra se refiere a la manera en que es captada y apreciada por el público en general o por un determinado grupo de lectores. En esta fase he incluido a las instancias mediadoras cuyas actividades están basadas en un ejercicio importante de valoración a través de juicios u opiniones específicas, con los cuales se construye una tendencia favorable o desfavorable hacia la obra. Como este ejercicio de crítica lo realizan lectores de diversas condiciones, en diferentes tonos y desde múltiples perspectivas, esta valoración puede ser de niveles muy variados. En esta fase, los juicios no sólo se quedan en un nivel discursivo, sino que son creados y utilizados para movilizar reconocimiento y con ello también se moviliza el reparto de los valores simbólicos.

Ciertas mediaciones de esta etapa son más visibles que otras, por ejemplo, el lector promedio quizá no tenga acceso o interés en la crítica académica, en las ediciones críticas de ciertas obras, o no esté al tanto de las relaciones entre los escritores cuando uno habla de la obra de otro. Sin embargo, otras son muy visibles, como los premios, los concursos y las reseñas en revistas de gran tiraje.

³¹ Para finalizar esta fase, quisiera mencionar un par de referencias bibliográficas importantes: por un lado y sobre el lugar por antonomasia donde se lleva a cabo el encuentro entre libros y lectores está *Librerías* de Jorge Carrión; por otro, los aportes acerca del mercado editorial presentes en *A la sombra de los libros* de Escalante Gonzalbo y, en esta misma línea, sobre el comportamiento comercial de las editoriales y sus implicaciones culturales, véase *La edición sin editores* de André Schiffrin.

Esta fase engloba el mayor número de instancias mediadoras de la segunda etapa, un total de diez; en el universo de mediaciones que he planteado sólo está a la par de la fase Acuerdos de publicación y su relevancia se advierte: estas instancias influyen directamente en la opinión o en el criterio del lector para adquirir un libro y, de manera profunda, en la construcción de ideas y percepciones. Lo que las instancias de esta fase comparten entre sí es que en todas ellas el juicio siempre es explícito, o al menos evidente.

Como ya mencioné, una de las mediaciones más explícitas son los premios, los cuales, vistos desde un punto de vista bourdiano, funcionan de una forma muy clara: el prestigio acumulado en el *nombre hecho* de un premio, o en el de la instancia que lo otorga, es cedido a quien obtiene el reconocimiento, personaje que pasa a ocupar una posición dominante, pues ahora en su nombre reúne un valor simbólico mayor que, de modo circular, también aumenta el valor cultural del premio. En otras palabras, «suponen un “reconocimiento”, pero también lo producen» (Escalante, *A la sombra* 85-6). Sin embargo, en la vida real este funcionamiento no siempre es tan transparente y, tal como lo explica Escalante, los premios literarios se vuelven problemáticos por muchas razones:

Para empezar, porque su fundamento es discutible: siempre se podrá pensar, cualquiera que sea el premio, quienquiera que sea el que lo reciba, que se lo merecía alguien más, y siempre será motivo de escándalo la lista de los que no han sido premiados. Pero además los premios son, como argumenta James English, un mecanismo para negociar transacciones entre el capital cultural y el capital político o económico. Los escritores reciben reconocimiento, honores, dinero, y los patrocinadores de los premios participan, a cambio, del prestigio social del arte. Los premios son un espacio de contacto e irremediamente contaminan: si no están “politizados” se han “comercializado” o son partidistas (40-1).

Además, los premios evidencian cómo es la partida por los bienes simbólicos, cuyo carácter circular no goza de una particular aceptación social, pues

resulta que la misma corporación [como grupo Planeta o grupo Santillana] hace los libros, las reseñas y otorga los premios, y con esos recursos produce la fama, el prestigio de los intelectuales que es lo que finalmente sirve para vender sus libros. La reacción escandalizada busca proteger el lugar específico de los escritores y busca también cuidar el negocio: es sintomático que resulte difícil distinguir entre los dos propósitos (42-3).

Esta situación se agrava por la cantidad enorme de convocatorias³² y premios que realmente no significan ningún prestigio ni tienen repercusiones en la prensa, y sólo sirven como recomendación abreviada y enfática que puede ponerse en la fajilla de un libro, en la semblanza de un autor o en la cuarta de forros (186).

Por lo demás, los premios importantes se arreglan de antemano porque son operaciones publicitarias, que no pueden dejarse al azar de un concurso o las preferencias de media docena de jurados. Lo explica muy bien José Manuel Lara, presidente de Planeta: “Los antipremios hablan de que todos [los premios] están patrocinados. Cuando me dicen esto, siempre digo: ‘Mira, lo fundamental de un premio literario es la promoción’. Es la promoción cuando sale el libro, las presentaciones, las firmas de ejemplares, la publicidad, para la cual es básico que el autor sea mediático”. No es casualidad, no es una consecuencia derivada, sino el propósito original (186-7).

En situaciones como ésta, el discurso económico negado del campo literario destaca enormemente pues, como lo menciona este autor, para los escritores resulta embarazoso o indigno que los consideren parte de estas operaciones; «los editores, en cambio, no consideran que sea desdoro ni de su oficio ni de los premios el hecho de que arreglarlos con cuidado, pensando en la promoción» (187).

Pero no todos los escenarios son tan negativos. En contraste, podemos mencionar los premios que se otorgan cada año en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL), los cuales todavía contribuyen de manera más ‘aceptada’ a la lucha de posiciones y la consagración dentro del campo literario. Cabe señalar que estos premios no sólo reconocen a escritores, sino también a varios tipos personajes que participan en las distintas fases del sistema del libro. Raúl Padilla López los describe a continuación:

Como parte del esfuerzo de mantener la calidad literaria y el desarrollo cultural, la FIL ha creado espacios para una serie de premios que se entregan anualmente. El Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances,³³ fundado en 1991 por la Universidad de GDL, dotado con 150 mil dólares, es el reconocimiento a la trayectoria literaria de un autor. El Premio Sor Juana Inés de la Cruz es una distinción que desde 1993 se concede a una novela publicada escrita por mujeres en idioma español. Los grandes editores, los que forman el puente entre el manuscrito y el lector, son galardonados por la feria desde 1993 con el Reconocimiento al Mérito Editorial. Otros premios que entrega la FIL

³² Escalante menciona, por ejemplo, que en España hubo más de 1600 convocatorias durante 2007.

³³ Se desarrolla un aspecto importante sobre el nombre de este premio en la sección Dueños de derechos del siguiente capítulo.

son el Premio Nacional de Periodismo Cultural Fernando Benítez, fundado en 1991, que se acompaña con un homenaje a un periodista reconocido en el sector cultural . . . el Homenaje al Bibliófilo, creado en 2001, y el Homenaje al Bibliotecario, creado en 2002 (299).

Entre ellos, en esta ocasión me interesa señalar el Reconocimiento al Mérito Editorial, ya que «se trata de uno de los más prestigiosos galardones que puede recibir un editor en cualquier lengua» (Molina, párr. 1). Como se apunta en el sitio oficial de la FIL, en la sección Premios y homenajes, éste

fue instituido por la FIL en honor del argentino Arnaldo Orfila Reynal³⁴ . . . con la intención de destacar la visión y el oficio de esta figura fundamental en el mundo de los libros. El veredicto es responsabilidad de un comité internacional integrado por editores reconocidos en años anteriores y figuras principales del mundo editorial contemporáneo (párr. 1).

Entre algunos que han recibido este reconocimiento destacan Beatriz de Moura (1939, Tusquets Editores), Roberto Calasso (1941, Adelphi Edizioni), Inge Feltrinelli (1931, Giangiacomo Feltrinelli Editore), Marcelo Uribe (1953, Ediciones Era), Francisco Porrúa (1922-2014)³⁵, Alí Chumacero (1918-2010, FCE), Antoine Gallimard (1881-1975)³⁶, Joaquín Díez-Canedo (1917-1999), Jorge Herralde (1936)³⁷ y, por mencionar un personaje más que ha sido parte de las líneas de esta investigación, Jaume Vallcorba, quien lo recibió en la vigésimo cuarta edición de la feria, en 2010; este

³⁴ Editor, académico y químico argentino (1897-1998). De 1945 a 1947 fue director de la primera filial del FCE en Buenos Aires, Argentina. Después, en la Ciudad de México, dirigió la editorial de 1948 a 1965. Bajo su gestión, el Fondo publicó 891 títulos nuevos y se crearon seis nuevas colecciones, entre ellas, los Breviarios y la Colección Popular, con lo cual el FCE comenzó a tener presencia en la vida cultural de México e Iberoamérica. En marzo de 1966 fundó la editorial Siglo XXI, misma que dirigió hasta 1989.

³⁵ Asesor, editor y luego director literario de la editorial Sudamericana. Gracias a su trabajo en diversas editoriales se dieron a conocer en el mundo de las letras hispánicas autores como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Manuel Puig, Alberto Girri, Alejandra Pizarnik, Sergio Pitol, Álvaro Mutis, Clarice Lispector, Phillip K. Dick, Doris Lessing, Anthony Burgess, J. R. R. Tolkien, entre muchos otros.

³⁶ Editor francés fundador de la editorial Gallimard, que ocupa un lugar destacado en la literatura francesa del siglo XX. Surgida a la sombra de *La Nouvelle Revue Française*, Éditions Gallimard reunió bajo su rúbrica a lo mejor de la literatura francesa de su tiempo —André Gide, Paul Valéry, Paul Claudel, Jean Giraudoux, Marcel Proust, entre otros—. Fundó la prestigiosa colección *La Pléiade* y, en colaboración con Hachette, creó *Le Livre de Poche*, la mayor colección de bolsillo francesa de su época.

³⁷ Editor español, fundador de la editorial Anagrama; con cerca de tres mil obras en su haber. Introdujo en nuestra lengua a autores hoy de culto como Paul Auster (1947) y Julian Barnes (1946), y difundió fuera de la Península Ibérica a escritores como Javier Marías (1951) y Enrique Vila-Matas (1948). Por la lista de autores locales y extranjeros en su trayectoria, Herralde es un claro ejemplo de que un editor es su catálogo. A pesar de haber sido vendida al grupo italiano Feltrinelli en 2010, Anagrama continúa siendo hoy una de las editoriales con mayor prestigio de la lengua española.

personaje comparte con sus colegas homenajeados el haber contribuido al enriquecimiento cultural del campo literario a través de un proyecto editorial que involucró tanto una estrategia cultural como económica, lo cual revela la personalidad particular de los marchantes de arte de la que hablaba Bourdieu; recibir un premio como éste es síntesis y muestra de ello.

Otro aspecto favorable de los premios, en especial para una sociedad como la mexicana, donde los libros y la lectura no tienen un papel protagónico en la vida cotidiana y en los asuntos de interés público, es que logran colocar el nombre de un escritor o el título de una obra

junto a las demás noticias, a veces en la primera plana, y no en el apartado de reseñas bibliográficas. James English: “Ganar un premio es lo único que un artista puede hacer que sea digno de aparecer en las noticias, lo único que realmente cuenta en una vida de logros más o menos indefinibles, indescriptibles o, al menos, imposibles de reportar como noticia”. Por eso mismo, los escándalos y polémicas alrededor de los premios son no sólo útiles, sino casi indispensables, puesto que ayudan a que el tema siga en la prensa unos cuantos días, semanas incluso, y sirven a la vez para acreditar el valor simbólico del premio. Si no tuviera la menor importancia, nadie se ocuparía de discutirlo (Escalante, *A la sombra* 185).

La crítica, otra gran práctica de esta fase, también cuenta con sus detractores; el espacio que se le destina «ha sido sospechoso siempre y con razón: es uno de los rasgos más obvios de la configuración burguesa del campo literario, porque los libros se venden a un público más o menos extenso y anónimo, necesitado de alguna orientación» (31). No obstante, como los premios, la crítica es un recurso fundamental cuando se habla de orientación de la lectura y tiene un mecanismo claro: «lo que hacen los críticos es explicar, evaluar, comparar y finalmente decir si la lectura de un libro vale la pena, si tiene interés o para quién y por qué motivos» (174). Además, como dice Jonathan Raban en *For Love and Money*, en las reseñas «se mantiene el diálogo principal sobre la literatura moderna, donde se descubre a los nuevos escritores, se revalora a los viejos, se establecen criterios de comparación» (ctd. en Escalante 177) y gracias a ella continúa la indispensable charla literaria que debe haber en la sociedad.

Aparte de resaltar su valor como actividad mediadora, me interesa recordar que detrás del ejercicio crítico —o de las mediaciones de esta fase en general—, siempre hay una instancia mediadora, un individuo o institución que hace, aprueba, publica y

difunde, aunque a veces se nos escape: «Detrás de cualquier espacio de crítica hay un poder, si no oculto, discreto, pero que se nota mucho: el del director, que decide qué libros han de reseñarse y con qué extensión, cuáles aparecen en una nota general de novedades y cuáles merecen un ensayo más o menos largo. Y detrás del director hay otros muchos poderes e intereses» (Escalante, *A la sombra* 177).

En conclusión, la importancia de esta fase radica en que nos permite apreciar que los gustos a la hora de leer o el propio gusto de leer no son naturales ni se dan de manera espontánea. Por el contrario, se construyen, y en ese proceso es posible identificar «una serie de mediaciones que estructuran la relación de cada persona con los libros: algunas estrechamente relacionadas con la experiencia personal y el entorno inmediato, es decir, que traducen una posición de clase; y otras más públicas y en principio más abiertas» (142). Por lo cual, como dice Escalante, vale la pena observarlas con detenimiento, reparar en su comportamiento y de qué forma van evolucionando (142).³⁸

7. REGULACIÓN

En esta fase se encuentran las instancias que a través de medidas legales limitan, facilitan o crean diversas prácticas alrededor del libro; dichas regulaciones tienen que ver con el lugar del libro en la vida pública. Esta fase se compone de dos instancias mediadoras: las instituciones o programas gubernamentales, y la censura. Al igual que en casos anteriores, cuando hablo de las primeras, me interesa destacar el carácter individualizado de los miembros de los cuerpos estatales, como las personas específicas que realizan ciertas elecciones o decisiones que repercutirán en el campo literario.

Las instancias gubernamentales pueden ser entendidas tanto en su capacidad editora, como regulatoria, a través de la emisión de legislaciones que ordenan la vida libresca. En cuanto a la primera, vale la pena detenerse en la labor mediadora del Estado en tanto que evidencia el espacio que se le da a la cultura y la literatura en las esferas dirigentes del país. Como indica Castañón: «el Estado, en cuanto editor, ha de tener como vocación histórica la de propiciar, intelectualmente hablando, lugares

³⁸ Como pequeña aportación final, sobre el gran tema de las tendencias culturales de la época, no puedo dejar de mencionar *El gusto literario* de Levin S. Schücking y *El canon occidental* de Harold Bloom.

comunes, espacios donde la sociedad se exprese así misma en toda su riqueza y diversidad y despliegue el mundo ante sí misma» (*Trópicos* 98).

En cuanto a la actividad regulatoria, cabe señalar que se trata de una serie de gestiones y consideraciones que han evolucionado de muchas formas hasta llegar a tener su constitución actual. En muchas ocasiones, las regulaciones van a la par —cuando no detrás— del desarrollo tecnológico. Por ejemplo, el funcionamiento del sistema que rige los derechos de autor o lo que concierne a la propiedad intelectual de las obras es muy reciente, tan sólo a principios del siglo XIX este sistema de derechos no existía tal como ahora. En el pasado

los ingresos de los autores no estaban relacionados de forma alguna con las ventas de su obra. Los editores pagaban una cantidad fija por un manuscrito y el autor no tenía derecho a cobrar más... No se desarrolló un auténtico sistema de derechos de autor hasta finales del siglo XIX, cuando se estableció una legislación internacional con la intención de enfrentar la piratería y reconocer los derechos de reproducción del autor fuera de su país natal (*Trópicos* 141-2).

Martin Lyons aporta el ejemplo de Harriet Beecher Stowe (1811-1896), quien

sólo recibió 400 dólares americanos por la publicación periódica inicial por entregas de *La cabaña del tío Tom*, que acabaría convirtiéndose en la novela mejor vendida del siglo XIX. Con todo, la suma equivalía a más de tres años de alquiler para un autor. Cobró un 10 por ciento en concepto de derechos de autor con la primera edición del libro, publicado en 1852, y acabó ganando 30 000 dólares americanos en derechos de autor. Aunque se trataba de una cantidad sustanciosa de dinero en la década de 1850, no reflejaba las enormes ventas globales de la obra (143).

Pero en realidad con el paso de los años se han desarrollado muchas medidas; entre algunas de las que efectivamente han triunfado y contribuido al fomento de la creación intelectual, así como al progreso de la producción y la circulación del libro, están —en términos más actuales—: la excepción de impuestos sobre las regalías o ganancias por concepto de derechos de autor, sobre la renta a las empresas editoriales para que puedan invertirlo en el enriquecimiento de sus catálogos, sobre el impuesto al valor agregado para el libro y su extensión en algunos países a las materias primas con que se elaboran, para la importación y exportación del libro, las contribuciones para la edición de obras de autores nacionales, y el establecimiento de la ley del precio fijo o único del libro, aunque sólo sea vigente en algunos países como Argentina, España o

México (Zapata 64-5). Este último caso provoca discusiones importantes entre los integrantes de la industria editorial actual. Jorge Herralde habla al respecto:

Resulta evidente que el precio fijo es imprescindible para librerías, editores, autores, para el ecosistema del libro, como ha recordado Juan José Ginés [director de librerías de El Corte Inglés], y finalmente para la diversidad y riqueza del menú cultural de los ciudadanos. Es manifiesto que hay que repetirlo y repetirlo, es una batalla que nunca puede darse por ganada: conspiran contra el precio fijo intereses económicos muy concretos, apoyados por una ideología fácilmente demagógica. Y, como sabemos, el precio fijo es absolutamente necesario, aunque no suficiente: es un dique contra la marea de la banalidad y los libros de usar y tirar . . . El precio fijo es, pues, beneficioso para todos los ciudadanos alfabetizados o alfabetizables, pero en especial para los buenos librerías, los librerías de cabecera. Unos librerías que, entre otras cosas, son muy importantes para sustentar esas nuevas editoriales con vocación radicalmente cultural que están surgiendo en nuestro país. Y también en América Latina («Complicidad» 9).

Con lo cual, además de resumir puntualmente la importancia de tener políticas adecuadas para evitar que la vida cultural —o en específico la literatura— sea cada vez más cerrada y tenga un mayor carácter de inmediatez, Herralde también recuerda que estas cuestiones deben ir de la mano con la existencia de las figuras adecuadas para desempeñarse en este campo. Otro ejemplo es el que comenta el editor Eduardo Rabasa³⁹:

Hace poco me topé con un artículo que explicaba un debate que hay actualmente en Australia sobre algo que yo desconocía, que es una ley llamada “*copyright territorial*”. Ésta consiste en que si en un periodo de 30 días, en el caso de Australia, se publica localmente un libro que se publicó en otro idioma o en otro país, digamos en Inglaterra o en los Estados Unidos, por ley las librerías tienen que vender la edición local. Se trata, pues, de una práctica que ha fortalecido muchísimo a las editoriales australianas, porque si logran hacerse de los derechos de un libro —lo cual beneficia a los agente literarios también, pues éstos prefieren vender el libro a la mayor cantidad de territorio posible—, entonces la editorial puede vender para los Estados Unidos con contrato, para Inglaterra con otro contrato y para Australia con otro contrato; es mucho mejor: obviamente para el autor es mejor, para los lectores es mejor, es decir, todo el mundo gana. Con esta ley se consigue, pues, que si el editor logra hacerse de los derechos y publica el libro en este plazo, entonces ya no puede

³⁹ Editor y escritor mexicano, cofundador de Sexto Piso, editorial que, en apenas una década ha constituido un ejemplo de la innovación y audacia entre los editores independientes de México. En 2004 recibió el premio The International Young Publisher of the Year, que otorgan el Consejo Británico y la Feria del Libro de Londres (*Congreso Internacional del Mundo del Libro*, 347).

entrar a su territorio la edición inglesa o la norteamericana y eso, como les digo, ha fortalecido mucho a la industria local y ha fortalecido a la propia literatura australiana porque, al ser más fuertes las editoriales, pueden apostar por autores locales (255).

Casos como éstos muestran que puede haber, y es necesario que haya, diversos tipos de estrategias que regulen la vida libresca del país, no sólo por las repercusiones o las mejoras culturales que pueden significar, sino también porque pueden generar condiciones más justas en una industria cultural que, a su vez, requiere de determinados profesionistas que tengan la seguridad de que, al sumergirse en ese ambiente laboral con necesidades y problemas específicos, ellos son no sólo capaces, sino los indicados para resolverlos con acciones que tendrán un resultado palpable en su entorno social inmediato; todo esto es un aspecto que se enlaza con otras fases del sistema del libro, especialmente con la de Uso, donde vale la pena reflexionar en temas como la cercanía directa que tenemos o no con los libros, el papel de la conversación libresca en la sociedad y si la oferta educativa nacional que busca, precisamente, formar a estos personajes es suficiente, adecuada y competente.

En cuanto a la censura, se trata de la acción de examinar una obra destinada al público para evaluar si se ajusta a determinados estándares políticos, morales o religiosos, con el fin de determinar si se puede difundir. Su máxima expresión es la persecución y destrucción de dicha obra y lamentablemente en la historia de la literatura hay numerosos ejemplos de estos infortunados sucesos culturales.

No obstante, me interesa señalar que como práctica también ha evolucionado. En comparación con tiempos pasados cuando esta prohibición era más explícita y se podía identificar claramente a la institución o las personas que la ejercían y sus motivos,⁴⁰ gracias a la configuración actual del mercado editorial —masivo, corporativo y monopolizador—, hoy este fenómeno ocurre de una forma más velada, como lo explica Escalante:

La cantidad de medios integrados en los grandes grupos y la variedad de sellos editoriales permiten organizar campañas muy eficaces sin necesidad de recurrir a ninguna forma de censura: basta arreglar las estrategias de promoción, las mesas de debate en programas de radio y televisión, contratar unas cuantas reseñas, y se puede orquestar un simulacro muy convincente de vida pública (*A la sombra* 213).

⁴⁰ Por mencionar algún ejemplo específico, la Inquisición española o la censura ejercida en tiempos de Francisco Franco.

Por lo anterior, cuestionar ese sistema omnipresente que brinda la oportunidad y los medios para que la cultura —o cualquier otro tipo de información— sea distribuida y consumida es esencial para saber quiénes son las personas o grupos responsables de esto; de igual modo, si se pretende dejar de contribuir al aumento de la concentración cultural es importante concientizar el poder que las prácticas del libro tienen en ese proceso.

Aunque, como comenté en capítulos anteriores, la censura no siempre resulta totalmente efectiva ni ‘negativa’. En ocasiones, en contra del efecto deseado, más bien ha contribuido a la difusión y permanencia de aquello mismo que se prohíbe. Ante la imposibilidad de ahondar más en este asunto, quisiera señalar que la importancia de la censura, como instancia mediadora, radica en que es un factor que condiciona la lectura de una obra literaria, tanto en ese momento, como en años posteriores (Carrión, *Librerías* 78).

En conclusión, las mediaciones que ocurren en esta fase tienen una importante carga social y legal puesto que, así como es responsabilidad de los países y sus gobiernos velar por que la diversidad cultural y lingüística dentro de sus fronteras quede reflejada en la producción local, al mismo tiempo, y sin demérito de lo anterior, deben atender y tratar de crear las mejores condiciones posibles de la circulación de los bienes culturales (Zapata 60-1). Es importante reconocer y estudiar los avances que se han logrado para identificar no sólo cuáles son los lineamientos que sí han favorecido el desarrollo de la industria editorial, sino también cuáles hacen falta para que siga funcionando de la manera más adecuada y, culturalmente, más sana posible.

8. USO

La última fase del sistema del libro, la más cercana al lector, ocurre cuando éste se encuentra físicamente con los libros; incluye los lugares donde el lector puede conseguirlos —pero se diferencian de los puntos de vista por ejemplo, debido a una relación mucho más concreta con la lectura— y también a los mediadores que facilitan este encuentro a lo largo de la vida de una persona. En total abarca cinco instancias mediadoras: bibliotecas, bibliotecario, familia, escuela y otros lectores.

Gracias a la cercanía que guardan con el lector, estos mediadores son capaces de organizar sus lecturas y prácticas. En primer lugar, si atendemos al orden cronológico de una vida —o la vida lectora de una persona—, se encuentra la familia, ya que a través de ella se establece, o no, una relativa familiaridad con los libros y con un sistema de referencias básico; en palabras de Fernando Escalante «lo que se adquiere en la familia —y es fundamental— es la naturalidad en el trato con los libros; en cualquier caso cuenta no sólo que haya una biblioteca, sino que se use habitualmente, que se encuentre ese libro olvidado en un sillón y que haya otro que se comenta en la mesa» (*A la sombra* 143). Esto es el capital cultural heredado.

Al igual que el entorno familiar, los círculos sociales más inmediatos —amigos, colegas, vecinos, es decir, otros lectores— también tienen un papel fundamental, sobre todo en la medida en que dentro de éstos haya lugar y oportunidad para compartir opiniones e intercambiar libros:

En ese espacio se confirma o se desvanece la afición por la lectura porque en él se asigna un lugar a los libros y se decide su relativa importancia; para decirlo en una frase, en ese espacio se decide si los libros existen o no. Falta de apoyo en ese ambiente inmediato, cercano, cotidiano, la lectura no tiene cabida y no tiene tampoco un tiempo: carece de utilidad, no sirve o no hace falta para adquirir prestigio (144).

Cuando estos entornos no configuran ese perfil, la alternativa es la escuela pues, del mismo modo, ofrece las claves y un sistema de referencias mínimo para entender, por ejemplo, cómo funciona una biblioteca, o cómo un individuo puede ir formando esa práctica de la lectura, aunque no se tenga en casa; la educación puede hacer eso, expandir el círculo de las posiciones heredadas y configurar nuevos lectores (146-7).

Sin embargo, como instancia mediadora, alrededor de la escuela gira una serie de problemas, por ejemplo, que se erija como uno de los primeros espacios donde se configura dicha práctica termina por circunscribirla precisamente al ámbito escolar, donde la lectura es útil y sirve a un propósito pero no deja de ser obligatoria, aburrida, pragmática, aspectos que la llevan a ser abandonada; por otro lado, al relacionarse con el estudio, difícilmente dejará de tener un carácter informativo y genera que no se deje de esperar de ella una utilidad «real», con lo que quedará lejos de cualquier otra actividad que se realiza por entretenimiento; además, si la lectura es considerada mera

información, es comprensible que se piense que puede ser fácilmente sustituible por otros medios o dispositivos más modernos (75-6).

Otro de los problemas serios que plantea esta instancia es cómo esa percepción de la literatura ha vuelto la vida intelectual algo exclusivo de aquellos que estudian; pero una cuestión que quizá debería llamar aún más nuestra atención es que en la escuela, sin duda, se aprende un canon, una selección de textos ya existente. Ahí entra en juego la labor de todo el sistema de mediaciones que, por decirlo de alguna forma, antecedió a los mediadores de esta fase; es entonces cuando se aprecia la importancia de que en una editorial se decida seleccionar un autor, un catálogo, ordenar una obra en una colección, elegir el lugar donde estará y quiénes hablarán de ella.

Por su parte, Bourdieu también subrayaba la exigencia de tener en cuenta la acción —a menudo silenciada— de la escuela «que es muy lenta, pero puede canonizar cuando incluye en los temarios las obras que se han impuesto en las luchas de los contemporáneos. La educación también desempeña un papel determinante en la producción de lectores dotados de la competencia y de las disposiciones requeridas, empezando por la creencia en la importancia social de la literatura» (Sapiro 91-2). Asimismo, Fernando Zapata resalta la necesidad social de que estos intermediarios continúen siendo parte del sistema del libro:

No puede haber un sistema de producción y de acceso al libro sin una base educativa que garantice la formación de ciudadanos que cuenten con las competencias mínimas para el ejercicio efectivo de la lectura, con un sentido crítico y reflexivo. En la sociedad de la información y el conocimiento, la lectura ocupa cada vez más un lugar preponderante en la agenda de las políticas públicas. Así, la desatención a este respecto puede generar condiciones de exclusión social, inadmisibles en sociedades que buscan la equidad y la justicia para todos (60).

Otra de las instancias mediadoras que forma parte de esta fase son las bibliotecas. Como agudamente desarrolla Escalante, se supone que las bibliotecas son la mediación perfecta para orientar y sostener las prácticas de la lectura: en teoría, el acervo es identificable, está clasificado y ordenado, ofrece un espacio favorable gratuito para la lectura donde además coinciden más personas que comparten el interés por esta actividad y con quienes se puede hablar de libros; además cuenta con una figura, un bibliotecario que, en teoría, no sólo se encarga de la administración de los libros, sino

que también funge como una guía para la lectura; casi es la mediación perfecta. No obstante, estas condiciones tan ideales difícilmente se cumplen: la realidad de las bibliotecas es que el acervo depende del presupuesto, el espacio no siempre es del todo cómodo, hay que tener los medios para desplazarse al recinto, el libro que buscamos no aparece o está en malas condiciones, o bien, uno de sus mayores problemas es que no deja de ser una institución y como tal, no cualquiera se siente autorizado para usarlas y eso no depende de que sean públicas ni gratuitas, sino de la familiaridad que se sienta hacia los libros, o incluso hacia los espacios culturales en general (154-5). Situación que, a su vez, depende de la labor de otros intermediarios, por ejemplo, la familia, la escuela y nuestro entorno de conocidos. Por último, cabe mencionar y reflexionar en cómo la evolución de las prácticas de lectura ha influido en la desaparición de figuras que antes eran tan importantes, como el librero o el bibliotecario.⁴¹

Como se puede apreciar, las instancias mediadoras que conforman esta fase no sólo configuran individuos lectores, sino también las prácticas concretas que éstos realizan. La mediación editorial específica que se lleva a cabo en esta fase no se trata sólo de la colocación de palabras en un soporte material, ni siquiera de colocar ese discurso en el espacio público, sino de darle un lugar tanto a la práctica de la lectura de ese texto, como a quienes la realizan y se benefician de las ventajas de la lectura moderna.

Sin embargo, la lectura personal es caótica y necesita ser ordenada, para ello tenemos al sistema de las mediaciones y en primer lugar están aquéllas más cercanas al lector; irónica y extraordinariamente, justo en ellas se concentran o derivan las acciones de todas las demás. Es por ello que, en la medida que nos conforma como lectores, ciudadanos e individuos, la mediación de la fase Uso es una cuestión que debe ser de sumo interés público. Llegados a tal punto, es conveniente preguntarse, por ejemplo, ¿quiénes eligen las lecturas que llegan a un salón de clases?, ¿de qué depende la existencia de un acervo en una biblioteca? Sin duda, gran parte de esa responsabilidad cae en el Estado; y con ello podemos afirmar que esta fase guarda

⁴¹ Los incluí en la tabla porque no están del todo extintos y porque en el contexto de análisis elegido, su presencia era más fuerte. Asimismo, con la intención de que estas herramientas analíticas puedan ser productivas para otras épocas, me pareció pertinente incluirlos.

estrecha relación con la fase de Regulaciones. Para ejemplificar brevemente esta situación, está el Programa Bibliotecas Escolares y de Aula de la colección de Libros del Rincón implementado por la Secretaría de Educación Pública (SEP) cuyo principal propósito es fomentar la lectura en los niños. Se trata de un programa en que el gobierno lleva a cabo una licitación para elegir los títulos que conformarán el catálogo de las obras que se harán llegar a las escuelas en los niveles de educación básica.

Al respecto, Irma Ibarra, coordinadora de literatura infantil y juvenil de Ediciones SM en 2017, comenta lo siguiente: «con este cambio de paradigma y modelo educativo, la parte positiva es que lo que se consume de literatura en las escuelas, ya no será tan paternalista sino que las escuelas tendrán la capacidad de hacer su propia selección de libros y ahí seguro habrá una alianza importante entre editoriales y escuelas» (Avendaño, párr. 3).

Por su parte, Graciela Iniestra Ramírez, coordinadora editorial de la línea infantil de Larousse, explica el programa de la siguiente manera: «La SEP nos maneja muchas categorías, por ejemplo libros de ciencias de la tierra, cuentos clásicos, cuentos del mundo... entonces cada editorial revisa su catálogo y envía una propuesta a la SEP. En nuestro caso, por lo general, seleccionaban un promedio de cinco libros» (párr. 8). También comenta que aunque los números de niños lectores son muy bajos,

los libros de Larousse son herramientas para ayudar a padres y profesores en su labor de fomento a la lectura. Los libros de literatura son los más comprados porque pensamos que una manera de fomentar la lectura es a través de obras que los padres conocen, una vez que el padre identifica el libro, se lo lee a su hijo, entonces fomenta el diálogo con el niño, e incluso puede dramatizar la lectura, porque es algo que recuerda y es una historia de la que conoce el mensaje. Eso que pareciera simple, tiene un efecto muy positivo en los niños (párr. 17-8).

No obstante, durante el transcurso del programa ha habido múltiples fallas, por ejemplo, hay años en que la convocatoria se atrasa, se rumora que dicho catálogo en realidad no existe, o bien, de los que sí se conocen hacen falta criterios sensatos que justifiquen muchos de los títulos elegidos. Acerca de la eficacia de este tipo de Programas, Escalante aporta un punto de vista crítico y acertado:

En el caso del Programa Bibliotecas de Aula, en 2006 se escogieron mediante licitación pública 465 títulos; de ellos, al menos un 38% fueron de alguno de los grandes grupos, sobre todo los españoles: ocho empresas . . . pero sí en la

decisión hubiera, aparte de la necesidad de surtir bibliotecas, la idea de que es de interés público proteger y apoyar a la industria editorial, el programa se habría orientado explícita y acaso exclusivamente hacia las pequeñas y medianas editoriales mexicanas (234).

Los ejemplos anteriores muestran cómo varias instancias confluyen en un mismo caso, el juego de fuerzas que se da, cómo unas influyen en otras, etcétera. Pero sobre todo, permite visualizar la importancia y la urgencia de que existan programas adecuados que operen en pro de la diversidad de textos, así como una buena regulación de la industria editorial.

Escalante dice que la familia y la escuela son dos elementos esenciales en la estructura de mediación que busca formar lectores; pero aunque ni éstas, ni la biblioteca, ni los grupos cercanos creen lectores en automático por sí solos, su gran logro es que «incorporan los libros al orden de la vida cotidiana y permiten acercarse a ellos con una desenvoltura que de otro modo es difícil de adquirir» (*A la sombra* 144). La lectura absolutamente libre y personal no existe, porque pesarán siempre, de un modo decisivo, las relaciones sociales (250-1).

En resumen, en este capítulo he presentado una clasificación de las instancias mediadoras que participan en un proceso de publicación actual; para ello, utilicé dos herramientas analíticas expuestas previamente —el esquema del sistema del libro y la tabla de mediaciones—, mismas que fueron un punto de partida para poder describirlas de manera general y mencionar sus características más relevantes. En el siguiente capítulo se encuentra el análisis detallado de las instancias que participan específicamente en la fase Acuerdos de publicación, el cual realicé basándome tanto en dicha clasificación, como en los elementos del sistema del libro, el mercado editorial y los conceptos de la teoría bourdiana desarrollado hasta este punto.

IV

LA PRODUCCIÓN DEL VALOR: FASE ACUERDOS DE PUBLICACIÓN

Tanto al final del segundo capítulo como en diferentes ocasiones en el anterior, he indicado cuáles fueron las razones que me llevaron a desarrollar un análisis particular de esta fase; quisiera recapitularlas rápidamente.

Primero, de los dos tipos de mediación que desarrollé, deseo ahondar en los procesos específicos que median entre el texto y su conversión en libro debido a que, en comparación con aquellos que funcionan a partir del objeto libro ya elaborado, son mecanismos menos visibles que, gracias a la conformación actual de la industria del libro, desaparecen con facilidad, se dan por hechos o se desconoce su comportamiento; en otras palabras, en general, hay una falta de conocimiento acerca de qué tanto estos mecanismos penetran o están presentes en el sistema del libro, o bien, se minimiza su importancia. En segundo lugar, es posible señalar una menor cantidad de estudios enfocados en cómo se relacionan entre sí y el papel que desempeñan en la configuración de lo literario y en el proceso de consagración, ya sea dentro o fuera del mismo campo literario. Por último, con base en la clasificación que realicé, expuesta en la tabla del capítulo anterior, he establecido que en esta fase intervienen diez intermediarios, a saber: dueños de derechos, asesores legales, lectores de dictamen, agentes literarios, traductores, antologadores, ilustradores, editores, editoriales y ferias del libro. Aparte de ésta, sólo en la fase Recibimiento participa el mismo número de instancias mediadoras; sin embargo, mientras que la fase número seis sólo incluye dos instancias que participan en al menos otra fase —a las cuales he denominado *transcategorías*—, en la de Acuerdos encontramos cuatro de este tipo, lo cual nos da una idea de su complejidad.

La fase Acuerdos de publicación —que bajo ciertas consideraciones anotadas anteriormente podría decirse que representa el inicio del proceso de publicación— abarca la serie de arreglos legales que se realizan entre las personas que poseen la propiedad intelectual del texto —escritores, dueños o herederos de derechos— y la entidad que va a publicar el libro, es decir, las personas involucradas en la planeación y la creación de un proyecto de publicación, por ejemplo, editores, lectores de dictamen

e ilustradores; asimismo, incluye a otros personajes que intervienen en la llegada a esos acuerdos, como los agentes literarios u otras figuras de representación legal. En estos acuerdos se especifica qué tipo de publicación, cuándo y en qué términos se va a realizar. En ocasiones, también participan otras personas que interceden en la planeación del libro, como el caso de un antologador —pensemos en el momento en que una casa editora acuerda con él la elaboración de su proyecto— o un traductor —cuyos términos de trabajo, como la protección autoral de su traducción, plazos y el pago por sus servicios, también pueden quedar asentados—. O sea, se trata de dos (o más) tipos de personas —físicas o morales— que firman contratos en los que se especifican cuestiones como el tiraje, el tipo de encuadernación, plazos, pagos, derechos —de reproducción, territoriales, de traducción...— y puntos de venta. Estos arreglos pueden establecerse en infinidad de combinaciones: entre una editorial y un autor, editor y traductor, editor y dueños de derechos, editorial y agente literario, etcétera.

El análisis que presento a continuación está enfocado en las acciones que realiza cada una de las instancias mediadoras que participan en esta fase y en la producción o el reparto de los valores simbólicos que movilizan, con el objetivo de profundizar en la comprensión de su funcionamiento y en las diferentes repercusiones que generan en el campo literario. Siguiendo el orden de la tabla, primero presentaré las instancias que sólo participan en esta fase y al final se encontrarán las transcategorías.

DUEÑOS DE DERECHOS

Los ‘derechos de autor’ son los derechos de propiedad intelectual que se cobran por la representación, producción o exhibición en público de una obra literaria, científica o artística; no sólo las obras de creación ‘directa’ gozan de estos derechos, también aquéllas derivadas de otras, como traducciones y adaptaciones. En el caso de las obras literarias, la propiedad intelectual es exclusiva de su autor, pero legalmente los derechos pueden cambiar de propietario, como cuando pasan a manos de algún heredero. Cabe señalar que la propiedad intelectual no se vende, son los derechos los que se ceden, temporalmente y sólo en las circunstancias contempladas en los contratos.

Antes de ser publicada, una obra tiene que atravesar una serie de trámites burocráticos como la inscripción de la misma en un Depósito Legal, la obtención de números de identificación como el ISBN o el ISSN,⁴² el envío de algunos ejemplares a la Biblioteca Nacional, etcétera; estas acciones generalmente son realizadas por la instancia editora y una de ellas también es el establecimiento de un contrato de edición que estipule

entre otras cosas, los derechos de autor, es decir, el porcentaje de sus ganancias a partir del precio de venta al público (PVP) del libro. Para redactar el contrato de edición, se acude generalmente a un documento estándar, que se personaliza en cuanto a los anticipos y los derechos de autor, de acuerdo con la obra, la editorial, el prestigio del autor y la negociación entre el editor y el agente literario, en el caso de que el autor haya requerido sus servicios (Sabarich 29).

De la cita anterior, quisiera destacar cómo se afirma que según el prestigio del autor, las condiciones del contrato pueden ser más favorables para éste, es decir, lo que a partir de la teoría bourdiana podría explicarse cuando el autor ya se ha *hecho un nombre* en el campo literario.⁴³

Hablar de los dueños de derechos de autor como intermediarios es relevante en la medida que sus decisiones o actitudes pueden afectar la forma en que un autor o su obra son apreciados, por ejemplo, al permitir que sólo se realicen ciertos tipos de ediciones —críticas o especializadas—, si aceptan que sean traducidas, según la editorial con la que publiquen —pues también entrará en juego el prestigio de ésta—, etcétera.

Sirva para ejemplificar este caso, las diversas querellas legales que María Kodama (1937), depositaria de los derechos de la obra de Jorge Luis Borges (1899-1986), ha entablado en diferentes ocasiones. Una de las más conocidas es la que ha librado contra el escritor argentino Pablo Esteban Katchadjian (1977) quien en 2009 publicó *El Aleph engordado*, un libro donde, tal como lo sugiere el título, el autor agrega

⁴² *International Standard Book Number e International Standard Serial Number*, respectivamente. Son identificadores internacionales que van relacionados sin error ni ambigüedad a una obra publicada. El primero es un número de trece dígitos ligado a una publicación o edición monográfica exclusiva; el segundo, es un número de ocho cifras que le corresponde a las publicaciones periódicas o seriadas; ambos sirven para el tratamiento informático de la información, así como el trabajo en las bibliotecas y centros de documentación.

⁴³ Esto es un pequeño ejemplo de cómo los beneficios económicos en el campo literario sí existen y sí son buscados —aunque sea a largo plazo, como ocurre en el polo de la producción autónoma—; en casos como éste, el funcionamiento económico del campo literario se manifiesta.

algunas palabras al cuento borgiano. Kodama lo demandó por plagio, aseguró que el autor nunca pidió autorización para dicha experimentación literaria —misma que de todos modos no hubiera dado— y señala los peligros a los que se expone la obra de Borges de ser alterada y malentendida, en este caso sobre todo porque la obra ‘engordada’ contiene un par de erratas. Aunque al final el procedimiento fue desechado, las argumentaciones, los peritajes y los amparos continuaron hasta finales de 2016, cuando se anunció el fallo: «Pablo Esteban Katchadjian defraudó los derechos de propiedad intelectual que le reconoce la legislación vigente a María Kodama, viuda de Jorge Luis Borges» (Bianchini, párr. 4).

Otro caso ocurrió en 2011, cuando Kodama demandó a la editorial Alfaguara por haber publicado *El Hacedor (de Borges). Remake*, del escritor español Agustín Fernández Mallo (1967), quien realizó una especie de juego literario con el texto de Borges; la demanda exigía sacar de circulación el título. Entonces, la editorial dio a conocer un comunicado en el que aclaraba su posición: comprendía los argumentos legales y por eso atendía los reclamos de María Kodama; sin embargo, desde el punto de vista estético comunicaron que, como editores, les parecía que el libro era homenaje y heredero de los procedimientos paródicos borgianos y lamentaban que el libro no hubiera sido apreciado con esa clave de lectura. De cualquier forma, el libro sí fue retirado de las librerías —voluntariamente, aseguraron— («Comunicado»).

Al respecto, el demandado autor Katchadjian manifestó: «No hice nada mal, lo que está mal es lo que están haciendo ellos. No me arrepiento del libro, creo que es un ejercicio correcto. Toda la literatura es una versión constante de lo anterior. Creo que lo mejor que podemos hacer con Borges es desacralizarlo» (Cué, párr. 6).

De esta declaración, vale la pena destacar la última palabra. Considero que con estas peleas, Kodama ha contribuido significativamente al proceso de sacralización⁴⁴ de la obra borgiana; del mismo modo opina el escritor Federico Andahazi (1963): «estas demandas, en especial las vinculadas con la obra de Borges, son parte de una sacralización de la literatura, donde todo es intocable, donde el proceso de

⁴⁴ Hablar de *sacralidad* es un recurso común del campo literario cuando se aborda el estudio de obras canónicas. En este contexto, el uso de estos términos —traídos, además, del campo religioso y que también ejemplifican cómo las posiciones de un campo son equivalentes a las de otro— indican que algo o alguien ya se ha *hecho un nombre* y ocupa una posición dominante; en este caso, precisamente, las obras canónicas.

canonización hace imposible tocar la letra, tocar la obra, y lo que se hace a la larga es un gran daño a esa misma obra» (León, párr. 15).

Lo más interesante de estos casos, quizá, sea la actitud que Kodama mantiene hacia cualquiera que se involucra con la obra borgiana; su léxico, que incluye palabras como 'alterada' y 'malentendida', califica la obra de Borges y la coloca en planos específicos de apreciación al considerarla sumamente respetable e intocable, lo cual la vuelve cerrada en tanto que todos los acercamientos dependen prácticamente del criterio de una sola persona y, como resultado, la sacraliza.

Lo anterior tiene un carácter más artístico; sin embargo, por supuesto, también se trata de una cuestión económica: cuando caducó el contrato que Borges había firmado por diez años en 1985 con la editorial Emecé, se dice que el agente literario Andrew Wylie⁴⁵ intentó vender los derechos mundiales de la obra del autor argentino en cifras que oscilan entre los 10 hasta los 25 millones de dólares, una oferta que no tentó a ninguna editorial, por lo que, finalmente, se vendieron por separado: mientras los derechos en otras lenguas se negociarían puntualmente con editoriales extranjeras, en el caso de la lengua española, «la editorial Emecé firmó un contrato con [Kodama] en 1996 por un millón de dólares para la explotación de la obra completa, sólo en castellano y en versión regular, mientras que Alianza firmó por otro millón las ediciones de bolsillo y escolares. Es decir, un parrafito de Borges equivale a muchísimo dinero» (Gasparini *et al.*).

A esto podemos sumar otras de las declaraciones de Kodama con respecto a los autores que han buscado enlazarse con la obra de Borges: «Buscan a Borges para hacer escándalo, para figurar y es muy triste porque eso habla de una cosa denigrante para una persona, que es tratar de usar el nombre de otro escritor a través de un título o tema sólo para brillar a través de ese escritor» («Kodama», párr. 15). Por lo tanto, encuentro apropiado decir que estas peleas le otorgan valor simbólico a la obra de Borges y reafirman su posición dominante dentro del campo literario.

Otro punto a tratar es que la sesión de derechos no sólo aplica para los textos y el uso de éstos, sino también por el uso del nombre de un autor, ya que incluso éste

⁴⁵ Para más información sobre este personaje, a quien se dice que Kodama se refiere como «mi tiburón», véase el apartado de Agente literario. El artículo «Emecé y Alianza pagan 250 millones para seguir publicando la obra de Borges» de Xavier Moret también fue una fuente de lo aquí presentado.

puede llegar a ser utilizado como una marca comercial —lo cual es consistente con el tratamiento de los bienes culturales, que se caracterizan por tener tanto valor simbólico como económico—. Así lo demuestra otra controversia: cuando, en 2005, los hijos y herederos de Juan Rulfo (1917-1986) exigieron que el nombre del escritor jalisciense desapareciera del título del premio más prestigioso que se otorga en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, mismo que desde su creación en 1991 hasta aquel año se llamaba Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo.

El asunto comenzó en 2005 cuando Tomás Segovia (1927-2011), el último en recibir el premio con este nombre, pronunció las siguientes palabras sobre Rulfo: «Es el tipo de escritor que tiene el puro don de la escritura, un narrador misterioso. Nadie sabe por qué Rulfo tenía ese talento. En otros escritores uno puede rastrear el trabajo, la influencia o la biografía, pero en Rulfo no. No fue un gran estudioso o conocedor, pero nació con el don» («Carlos», párr. 13). Lo cual bastó para desatar la inconformidad de los herederos y, bajo el argumento de un mal uso, la Fundación Juan Rulfo pidió el retiro del nombre y en un comunicado señaló que:

el premio vinculado a la Feria del Libro de Guadalajara pudo haber nacido con los mejores propósitos, pero no tardaron en olvidarse las responsabilidades que se asumían ante la familia del escritor jalisciense. A lo largo de muchos años esta situación no dio señales de mejorar, considerándose a los herederos de Juan Rulfo simplemente como una especie de testigos remotos que deberían acatar todo lo que se decidiese bajo el amparo del nombre del escritor; algo más grave llegó a ocurrir en las ediciones más recientes del premio: otorgarlo en función de intereses geopolíticos, por ejemplo, o concederlo a quienes ya tenían uno equivalente . . . En el caso del premio que hasta el día 25 de noviembre de 2005 se otorgaba en Guadalajara, se llegó demasiado lejos en este mal uso (Montaño, párr. 3, 8).

Al año siguiente, con la situación aún sin resolver, la asociación de la FIL lanzó nuevamente la convocatoria del premio, lo que ocasionó que los herederos de *El llano en llamas* (1953) hicieran el trámite para establecer el nombre literario de su padre como una marca registrada ante el Instituto Mexicano de la Propiedad Industrial y restringir legalmente su uso. Finalmente, el premio fue renombrado: en 2006 Carlos Monsiváis (1938-2010) recibió el Premio FIL de Literatura, al igual que Fernando del Paso (1935) en 2007; y desde el 2008 a la fecha, los galardonados reciben el Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances.

Los ejemplos anteriores muestran cuál es el papel de estos mediadores en la producción del valor. Las peleas entre ellos son fenómenos importantes ya que dirigen nuestra atención y hacen explícitos qué elementos se espera que sean respetados y defendidos dentro del campo literario: el prestigio y el *nombre hecho*.

ASESORES LEGALES

Estos personajes encuentran su lugar en la ya mencionada elaboración de un contrato de edición. En ocasiones, su participación puede volverse significativa en la medida que aconsejen a los dueños de derechos a tomar cierta decisión o si participan más de una vez en casos sonados y sus posturas son conocidas por el público.

Tal es el caso de Fernando Soto, secretario de la Fundación Borges y representante legal que suele acompañar a María Kodama a través de sus mediáticos enfrentamientos. Si retomamos el ejemplo del juicio contra el escritor argentino Katchadjian, Soto cree que «aunque quizás no dinero, el escritor argentino obtuvo fama. Kodama piensa lo mismo» (Bianchini, párr. 11). Además, varias veces Soto ha hecho declaraciones que dejaron muy clara su opinión del caso. En una ocasión, aseguró: «Katchadjian dice que fue un experimento, pero no fue ningún experimento. Copió y adulteró» (Carrión, «Las otras apropiaciones» párr. 4); en otra, comentó:

lo único que pretende Kodama es proteger la obra de Borges. Lo que pasa es que a mucha gente le cae mal Kodama y por eso se genera esta reacción solidaria con Katchadjian. Esto no es un experimento, afecta directamente al derecho moral de la obra, que fue alterada dolosamente. Queremos que reconozca que es una ofensa a la obra de Borges. Es como si alguien pintase bigotes a la Gioconda (Cué, párr. 5).

Por otro lado, el también abogado y defensor de los intereses de la familia Rulfo, Gabriel Larrea, dijo en varias entrevistas, cuando la pelea por el premio llamado como el escritor jalisciense todavía no concluía, que el escritor que resultara ganador del reconocimiento tendría una gran responsabilidad moral al aceptarlo porque lleva un nombre ilegal y que, de aceptarlo, debería poner como condición que se le quitara el nombre o tendría que atenerse a las consecuencias legales («Carlos», párr. 4).

Con este tipo de opiniones, se advierte cómo la labor de estos intermediarios puede afectar la apreciación que se tiene de la obra de un autor en dos sentidos, ya sea en el grado de influencia que puedan tener en las decisiones de sus asesorados a la hora

de permitir algún tipo de edición, o bien, al colaborar en que el público tenga una idea o percepción de poca familiaridad e inaccesibilidad alrededor de ella. Estas acciones tienen peso en la medida que responden al valor simbólico que posee un elemento del campo literario.

LECTORES DE DICTAMEN

Los también llamados ‘lectores profesionales’ son los personajes que, generalmente, forman parte de una instancia editora y son los encargados de elaborar dictámenes sobre los manuscritos que se reciben, es decir, escribir un documento en el que se opine si es conveniente que dichos manuscritos sean publicados o no.

Sabarich describe la labor de un lector profesional como aquella que «consiste en redactar informes de lectura en los que valore la calidad y las posibilidades comerciales de los manuscritos que llegan a una editorial o a una agencia literaria» (67). Idealmente, la persona que realiza este trabajo «debe contar con criterios literarios y comerciales que ayuden al editor o al agente literario a la hora de calibrar una obra. Precisa de una sólida formación literaria y de conocimientos —cuanto más amplios, mejor— acerca del mercado editorial» (67-8). Estos reportes, basados en criterios específicos, tienen un papel fundamental al momento de «descubrir nuevas obras pues se supondría que los nuevos títulos por publicarse pasan por algún tipo de dictamen —a menos, por ejemplo, que exista un acuerdo de publicación previo—.

Recordemos que, en términos bourdianos, esta concepción se relaciona con la economía carismática que concibe al editor o dictaminador como un descubridor mítico, lo cual, según Bourdieu, ocurre tanto en el campo de producción heterónoma como autónoma. Por ejemplo, podemos usar el caso de J. K. Rowling (1965) y el manuscrito de *Harry Potter* (1997) rechazado por doce editoriales antes de su publicación, o el camino que recorrió Marcel Proust (1871-1922) cuya obra *En busca del tiempo perdido* (1913-1927) fue rechazada por la *Mercure de France*, Ollendorf y por André Gide, editor de la *Nouvelle Revue Française*, quien escribiría a Proust el 11 de enero de 1914, luego de haber leído *Por el camino de Swann* publicado por Grasset: «El rechazo de este libro quedará como el más grave error de la *N. R. F.* y (dado que tengo

la vergüenza de ser bastante responsable de ello) uno de los lamentos, de los remordimientos, más dolorosos de mi vida» (Díaz, párr. 5).

En el mundo hispánico, destacan algunos casos como el de Alí Chumacero y su papel en la publicación de *Pedro Páramo* (1955) o el de Francisco Porrúa, responsable de lanzar al mercado *Cien años de soledad* (1967). Durante años se ha puesto en duda si el primero ocupa adecuadamente el lugar de mero editor —como el personaje que afina los detalles de una obra— debido a las historias que cuentan que él, Juan José Arreola (1918-2001) y Antonio Alatorre (1922-2010) —amigos, editores y críticos de Juan Rulfo— intervinieron *de más* en la escritura, corrección y acomodo de algunos pasajes de la célebre novela. Chumacero, su principal editor, negó haber tenido tan gran participación, aseguró que Rulfo es el único responsable de haber producido *Pedro Páramo* y con respecto a esta supuesta ayuda, ha manifestado:

Ésa es una de las grandes mentiras que se inventan siempre en torno de una obra maestra. Arreola se juntó con él, y me lo contó aquí en el Fondo de Cultura, y me dijo que habían visto la novela, la habían manejado entre los dos, para armarla debidamente, para hacer que funcionara y que caminara. Porque como estaba hecha en corrientes, en estratos diferentes, había que ver cómo intercalarlos a fin de que fuera efectiva. Yo creo que lo lograron muy bien, y digo lo lograron, en plural, exagerando un poco. Pero no, no tuvo absolutamente nada que ver Arreola en la producción de la novela. También se ha dicho que yo le corregí la novela. Eso es simplemente una graciosa estupidez. Yo no le corregí ni una coma a lo escrito por Juan Rulfo, absolutamente nada. Yo hice la edición como tipógrafo, yo soy, más que un escritor, un tipógrafo, un hombre de libros, que hace libros, que sabe o que supo hacer libros, pues ya se me está olvidando. Pero no soy una persona que corrija a nadie, y menos a Juan Rulfo (Lezama, párr. 3).

Del mismo modo recuerda otras veces que le hizo correcciones a Rulfo y éste no las aceptó: «Estuvimos juntos en la beca en 51-52. Él presentó los cuentos y yo le hice alguna crítica. Él la acogió con mucho cariño, y le dije: Mira esto, y parece que esto otro está desmedido, y es necesario que lo veas con más cuidado. Y él me dijo que sí, que tenía yo razón. Cuando lo publicó no le había cambiado ni una coma, ja, ja, ja» (párr. 3).

Y aunque Chumacero haya admitido «que Arreola y Rulfo llegaron juntos a su oficina a entregar el manuscrito, y que “la habían manejado entre los dos”, niega que el primero haya tenido algo que ver en su resultado final» (párr. 3). Sin embargo, estas

declaraciones contradicen las del propio Arreola quien, en la entrevista *¿Te acuerdas de Rulfo, Juan José Arreola?*, le platicó a Vicente Leñero (1933-2014):

Estábamos en Nazas, a cuadra y media del Fondo de Cultura. De lunes a sábado salió *Pedro Páramo* por fin, porque no iba a salir nunca (Pausa). Lo que yo me atribuyo, no me lo atribuyo: es la historia verdadera: cuando logré decidir a Juan que *Pedro Páramo* se publicara como era: fragmentariamente. Y sobre una mesa enorme, entre los dos nos pusimos a acomodar los montones de cuartillas... (Leñero ctd. en Lezama, párr. 3)

El editor Emmanuel Carballo (1929-2014) apoya esta versión; en una entrevista le preguntaron si era probable que Arreola le hubiera ayudado a Rulfo en la organización de la novela y Carballo respondió:

Sí, por supuesto. En la mesa de la cocina o del comedor de Arreola. Arreola hizo la primera [versión], de acuerdo con él, de cómo ordenar los fragmentos de Rulfo. Rulfo se indigna y le parece que no es cierto. Alí Chumacero le ayuda mucho, le ayuda a ordenar las cosas: la ortografía, todas las cosas que le fallaban, la sintaxis, las comas, y dejan un libro bien hecho (párr. 11-12).

No obstante, más adelante Carballo no duda en reconocer al verdadero creador: «Ahora, el mérito total es de Rulfo. Tú ayudas, tú has tenido ayuda, yo he tenido ayuda, todos hemos tenido ayuda» (párr. 14-15).

Por su parte, Antonio Alatorre también negó haber tenido una gran participación y al respecto, pronunció: «la “leyenda” de que hice correcciones en *Pedro Páramo* es ¡falsa, falsísima!» (párr. 18). Pero Felipe Garrido, quien en ese entonces era Gerente de Producción del FCE, aporta lo propio: que el original de *Pedro Páramo* que se mandó a la imprenta tiene «unos meros retoques, unos de Alí Chumacero, otros de Alatorre», que «muchos de los retoques que hicieron Alí y Alatorre los aceptó Rulfo y son los cambios que tiene cualquier original» y, en cuanto a Alatorre, «pues ahí está su caligrafía; los cambios que hizo son pocos; la mayoría son de Alí» (párr. 21).

Un último participante, la Fundación Rulfo, sostiene que cuenta con documentos sobre el caso que aclaran que el trabajo fue de Rulfo. Sin embargo, para cerrar este ejemplo, yo quisiera destacar la cuestión de que toda obra puede reunir en su proceso de publicación un mayor número de participantes y circunstancias de lo que el objeto libro ya constituido deja ver y que se alejan de lo exclusivamente literario. En este caso, más allá de *la verdad* —que se inclina a decir que Rulfo lo escribió sin ayuda—, lo importante es la oportunidad de observar cómo alrededor de dicho

proceso se construyen mitos en los que vale la pena detenerse en la medida que defienden la posesión de valor simbólico.

En cuanto al segundo caso, la también mítica historia de la publicación de *Cien años de soledad* cuenta que Carlos Barral (1928-1989), director y editor de Seix Barral,⁴⁶ rechazó el manuscrito de Gabriel García Márquez (1927-2014); algo que sería considerado una de las mayores equivocaciones en su haber como editor.

Malcolm Otero resume las versiones del suceso: que el manuscrito quedó enterrado entre otros papeles antes de unas vacaciones, que el comité de lectura en realidad lo desestimó, que Barral lo rechazó sin temor por considerarlo literatura oral de bajo rango, etcétera. Sin embargo, el mismo Barral desmintió la leyenda, o al menos así lo intentó, en una carta enviada a Juan Goytisolo (1931-2017) y publicada en *El país* en 1979, en la que explicaba:

“Pues bien, hora es ya que diga —porque además de Goytisolo, otros lo creen también— que no rechacé el manuscrito, un manuscrito que no tuve ocasión de leer, del libro capital de Gabriel García Márquez” . . . en definitiva, recalca Barral, “no leí *Cien años de soledad*, cuyo manuscrito no había cruzado el océano, sino después de publicado por Editorial Sudamericana” (párr. 2).

Del mismo modo, Otero narra una plática que sostuvo con el escritor colombiano, quien también aseguró que Barral no leyó ni rechazó el manuscrito simplemente porque no lo tuvo en sus manos. Pero, en relación con el motivo por el que ni Carlos Barral ni García Márquez desmintieron el rechazo y dejaron crecer el cuento tantos años, el entrevistador narra: «Gabo me contó que a Barral le divertía ser el André Gide de las letras hispanas y que como vio que el editor no lo desmentía, en una suerte de pacto de caballeros, tampoco él hablaba al respecto» (párr. 3).

Cierto o falso, el héroe de la historia fue Francisco Porrúa. Acerca del editor que sí publicó *Cien años de soledad*, se dice que

cuando recibió las primeras páginas, no tuvo dudas. “La publicación ya estaba decidida con la primera línea, con el primer párrafo. Simplemente, comprendí lo que cualquier editor sensato hubiera comprendido en mi lugar: que se trataba

⁴⁶ Editorial fundada en 1911 por Víctor Seix y los hermanos Carlos y Luis Barral que en sus inicios se dedicaba a las artes gráficas y al libro escolar. Carlos Barral Agesta fue el heredero que le dio un giro literario y la convirtió en una de las editoriales de referencia en Europa, España y, por ende, de Latinoamérica. Bajo su dirección, de 1953 a 1970 aproximadamente, Seix Barral tuvo su época de esplendor. Sobre su gran labor cultural y su papel durante el *boom* latinoamericano hablaré en el apartado de Editor y de Editoriales. Desde 1982 hasta hoy es un sello de Grupo Planeta.

de una obra excepcional”, contaría el editor. La novela salió a la calle en junio de 1967 y cambió el paisaje de la narrativa latinoamericana (Gómez, párr. 3).

Sin embargo, más allá de este enfoque que en ocasiones contempla la obra desde el futuro —y que, recordemos, contribuye a alimentar el mito de la personalidad carismática de los comerciantes de arte y el de la predestinación de una obra—, quizá sea valioso enfocarse en la labor de un dictaminador-no editor como depositario de una estética particular, construida especialmente por las obras consideradas prestigiosas en el momento de su valoración. Es decir, no se trata sólo de una estética personal o de un conjunto de gustos individuales, sino también del conjunto de factores que influyen en el dictaminador al momento de emitir un juicio, pues a través de la apreciación que éste realiza no sólo se configura la estética de una editorial y el eje del contenido de sus colecciones, sino también implica la adecuada valoración acerca de si una obra podrá ser bien recibida en el mercado y, por lo menos, no representar pérdidas para la editorial; con lo cual se sustenta el entendimiento de estos personajes como intermediarios que participan en dos terrenos al mismo tiempo, cuidando tanto del valor simbólico como del económico de una obra.

Este fenómeno no podría darse si no fuera por el particular entramado circular que comúnmente se da en el campo literario ya que, a su vez, las editoriales buscan lectores capaces de dictaminar de acuerdo con estándares muy específicos —por eso es que se piensa idealmente en ellos como figuras con una buena preparación literaria—.

Para ejemplificar lo anterior, hablaré de la editorial Joaquín Mortiz que, de 1962 a 1976 aproximadamente, destacó como la editorial cultural de producción autónoma más importante en México. Danny Anderson describe en su artículo «Creating Cultural Prestige: Editorial Joaquín Mortiz» que, para hacer frente a la gran recepción de manuscritos en su momento de auge, la editorial contaba con un equipo de lectores de dictamen encargados de redactar informes muy específicos:

El típico reporte de un lector consistía en un comentario de dos páginas a espacio sencillo. La mayoría eran requeridos para manuscritos enviados por escritores relativamente desconocidos, aunque muchos de los nombres son fácilmente reconocibles en la actualidad. Los reportes de los lectores son curiosos documentos en los que la editorial solicitaba la opinión de un lector profesional (generalmente un escritor ya publicado) quien supuestamente iba a justificar la ganancia o pérdida de capital (tanto simbólica como económica) que implicaba la selección o el rechazo de cada manuscrito enviado para su

publicación. En los reportes generalmente se discutía el contenido, las técnicas, las observaciones positivas y negativas y finalizaban con la recomendación final del lector (21).⁴⁷

Anderson destaca que los reportes casi siempre contienen las mismas palabras y se basan en las mismas categorías de valoración: los lectores profesionales debían argumentar y desarrollar sistemáticamente conceptos como nivel, calidad, oficio, originalidad, malicia y participación del lector. No obstante, los reportes no sólo hacen una valoración estética o literaria, éstos «en verdad daban recomendaciones sobre la inversión de capital simbólico: recomendaban cuáles eran los valores en los cuales el editor debía invertir el capital económico de la compañía y, a veces, señalaban cuáles eran los riesgos de inversión a evitar» (27).

En otras palabras, la labor de elaborar reportes puede entenderse como una herramienta muy útil

en una estrategia para acumular capital simbólico, una estrategia de distinción. Los criterios por el valor literario defendidos sistemáticamente en los reportes revelaron las distinciones implícitas que Joaquín Mortiz estaba promoviendo, distinciones que elevaron su propio prestigio e influyeron un cambio en la narrativa mexicana. Estos criterios evidencian dos factores principales asociados con Joaquín Mortiz: la visión que la compañía tenía de sí misma en el panorama editorial mexicano y un conjunto general de rasgos textuales que evocaban la imagen deseada de “calidad” (20).

En reportes con dictámenes negativos como los siguientes se puede apreciar la importancia de realizar juicios precisos, objetivos y acertados, pues en ello consiste la estrategia de procurar o defender el prestigio de una editorial: «“No creo que corresponda a los niveles (salvando excepciones no muy honrosas a las cuales supera) que establece, por lo general, la editorial” (fechado en julio de 1964). Ese mismo año, otro lector rechazó un manuscrito porque “la novela está muy lejos de alcanzar el mínimo de calidad literaria requerido para las colecciones de la editorial” (15 de abril de 1964)» (21).

Lo anterior evidencia cómo el trabajo que realiza un lector de dictamen puede ser herramienta y estrategia para la obtención de capital simbólico o para la producción de valor. Además, si se piensa en que la configuración de un catálogo es

⁴⁷ La traducción de esta cita es mía, así como de todas las citas de Anderson que aparecen a continuación.

una de las estrategias principales de una editorial para producir o mantener su prestigio,⁴⁸ resulta necesario otorgarle la importancia debida al papel que los dictaminadores desempeñan en este proceso pues éstos pueden ser el primer o el último filtro que un manuscrito no logre atravesar al momento de decidir si un título formará o no parte del catálogo.

AGENTE LITERARIO

El agente literario es un personaje que, al igual que otros intermediarios, basa su trabajo y el valor que produce en la ‘fascinación por el creador’ —elemento que encaja en la economía carismática de Bourdieu—; aunque se trate de una vieja idea romántica, dicha fascinación es importante porque, como dice Antonio Ramírez, en ella

reposa el eje económico del libro moderno: cómo convertir las creaciones de la imaginación en objetos de consumo. Para los agentes literarios, para los políticos que invierten procurando enaltecer la cultura nacional, para los medios de comunicación que buscan figuras memorables y para los publicistas editoriales, el autor lo es todo; sólo así la obra, el producto genial de su mente única, puede ser convertida en valor de cambio (306).

El agente literario es un representante del escritor, o de los dueños de sus derechos, que ayuda a introducirlos en el mundo editorial a cambio de un beneficio económico (aunque este orden también puede alterarse). Esta labor es

una empresa que se dedica a representar a escritores reconocidos y a nuevos valores, ocupándose de todo lo que les concierne editorial y legalmente, a cambio de un porcentaje de las ganancias del autor . . . Asimismo puede ejercer la representación de editoriales extranjeras. Un agente conoce el mundo editorial (las características de cada editorial, sus intereses, las colecciones existentes o previstas, las preferencias de cada editor, etc.) y las tendencias literarias del momento o que se divisan en el horizonte. Un buen agente cultiva las relaciones con los editores y los medios de comunicación; se mueve con facilidad y astucia para vender las obras de sus clientes y encontrar los caminos adecuados que las conduzcan hasta el éxito (Sabarich 35-6).

A partir de los fetiches y la agradable idea del carisma, es común pensar en un agente literario como la persona simpática, comprensiva, protectora, que informa, aconseja, promociona y defiende al escritor, pero es importante recordar que su labor principal es negociar contratos y vender las obras en las mejores condiciones posibles.

⁴⁸ Desarrollo este tema en el apartado correspondiente al editor.

Además, se trata de una relación bidireccional, en el sentido de que no sólo el agente busca las oportunidades para el autor, sino que también, a través de su trabajo, puede volverse una figura especialmente conocida —y *reconocida*— en el campo literario a quien las editoriales acudan para preguntarle si tiene algún cliente cuya obra se adapte a los estándares de una nueva colección por publicar (37), de manera que el prestigio del que se va revistiendo es el mismo que puede brindar a otros.

En suma, ser agente literario consiste en ser el representante de un escritor o varios. Aquél «debe conocer ampliamente el mercado del libro y tener una relación fluida con las editoriales. Asimismo, para disponer un criterio certero sobre los manuscritos que llegan a la agencia y evaluar los informes de sus lectores, debe ser un buen lector, capaz de calibrar tanto la calidad de una obra como sus posibilidades de hacerse un hueco en el mercado» (67-8) y, yo agregaría, una posición reconocida en el campo literario.

Para ejemplificar este caso, una referencia obligada es la catalana Carmen Balcells (1930-2015). Considerada la agente más importante de la literatura en español, se ha ganado ese lugar por tres razones principales: haber revolucionado el sistema editorial hispánico y su funcionamiento, haber dignificado la profesión de los escritores, y por ser gran impulsora del *boom* latinoamericano a través del apoyo a escritores, del papel que desempeñó en el proceso de publicación de obras clave, o bien, por haber contribuido a la difusión internacional de éstas a través del mercado de las traducciones.

En primer lugar, se dice que el sistema de la edición hispanoamericana cambió debido a que Balcells

entendió que, como agente literaria, su trabajo debía ser el de representar a los autores frente a los editores, y poner a los primeros en el centro del negocio. “Con Balcells los escritores se convirtieron en el lado fuerte del trato y los editores, en los que tenían que pujar”, escribe Luis Alemany en el obituario que publica el diario español *El Mundo* («Muere», párr. 8-9).

Estos cambios fueron profundos y de ninguna manera espontáneos. Carmen Balcells comenzó en el mundo editorial

gestionando los derechos de traducción de autores extranjeros. Y, poco después, Carlos Barral, a quien conocía de los tiempos del gremio textil y que entonces era director literario de la gran editorial Seix Barral . . . le encomendó

la gestión de los derechos extranjeros de sus autores. Fue en esa época cuando Balcells decidió que una agente literaria no debía dedicar sus energías a representar a un editor ante otros editores, sino a los literatos frente a los editores; y así emprendió un camino que la llevaría a eliminar los contratos vitalicios con las editoriales y las liquidaciones exiguas y a introducir las cláusulas de cesión por tiempo limitado de una obra literaria (Noraguada, párr. 5).

Según Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003), Balcells es la «superagente literaria que pasará a la historia de la literatura universal por su empeño prometeico de robarles los autores a los editores para construirles la condición de escritores libres en el mercado libre» (párr. 6).

Otra de las estrategias que la agente empleó fue la imposición de una cláusula que, se dice, horrorizaba a los editores: «la cesión de derechos por una duración determinada —cinco, siete años— al lado de aquel que renovaba el contrato o no. Más adelante empezó la polémica historia de los adelantos millonarios por derechos de autor (de los cuales ella cobra 10%)» (Ponce, párr. 31). Para apreciar mejor esta información y hacer un contraste más apropiado, Álvaro Mutis (1923-2013) nos habla acerca de cómo era el panorama editorial antes de Balcells:

Para los editores, el autor era un accidente, una unidad desechable. Algunos contratos eran de por vida, el editor se quedaba con los derechos de traducción y adaptación del libro, con lo que el autor quedaba absolutamente desprotegido. Lo que se le daba al autor era una limosna. Y no estoy hablando del siglo pasado, no me estoy refiriendo al caso terrible de Miguel de Cervantes, quien vendió ‘Don Quijote’ —un libro que fue *best-seller* en vida del autor— a un precio fijo . . . Me refiero a contratos de hace diez o quince años, de editores que todavía se permitían ejercer la parte del león (por eso se habla de contratos leoninos). Esto era lo natural. (párr. 57)

Asimismo, Mutis platica acerca de la experiencia personal de ser representado por Balcells:

Firmé un contrato con ella según el cual se compromete a manejar todo lo que yo escriba. Carmen no apoya particularmente a ninguno de sus autores; ella toma como una obligación poner a circular los libros en otros idiomas, esa es su función profesional. Carmen no está pensando en mí; ella no está pensando: “Hombre, voy a ayudarlo a Álvaro, a ver si podemos sacar su libro en holandés”, por ejemplo. Ella no piensa así; dice: “Bueno, hay tres novelas de Mutis; ya salieron en Alemania, hay que ofrecerlas en Holanda”. Es una cosa estrictamente profesional. El autor, como persona, desaparece, se esfuma (párr. 58).

Mutis concluye y destaca la capacidad de su representante para «separar al autor de la obra y [para] encontrar los caminos comerciales adecuados. Parece fácil decirlo; hacerlo es difícilísimo, porque todo ese panorama estaba deformado» (párr. 59). Esa primera frase enunciada por Mutis fácilmente podría resumir el trabajo del agente literario; pero que realmente haya sido llevado a la práctica por Balcells es la razón por la que se considera a esta agente una transformadora del mundo del libro.

Otro aspecto importante que mencioné es el papel que desempeñó en las décadas de 1960 y 1970 como descubridora, editora e impulsora de autores cuyas obras más tarde configuraron el *boom* latinoamericano, no sólo se encargó de que éstas salieran al mercado, sino que también fungió como vínculo clave que permitió el intercambio cultural de distintos tipos de valor simbólico de un continente a otro, en especial de España a América Latina y viceversa, pero también con el resto del mundo, especialmente con Europa.

Balcells supo ver oportunidades comerciales, estableció los contactos y relaciones necesarias para ella y para sus representados, se volvió el centro de una red de conexiones, supo ver las vacantes ocupacionales de la industria editorial hispánica, previó tendencias y ayudó a favorecer la incorporación de nuevas estéticas e ideologías; en resumen, a través del trabajo de regencia que realizó consiguió algo que se considera el verdadero éxito dentro de un campo artístico —como lo es el literario— que está regido por un eje económico y uno simbólico: «que éxitos de ventas y talento fueran de la mano» («Muere», párr. 11-2). En palabras de Raúl Padilla López, presidente de la FIL, esta labor «fue indispensable para consolidar el intercambio cultural entre los países de Iberoamérica» (Anabitrarte, párr.12).

Este cambio de panorama dio como resultado el último punto fuerte en el *curriculum* de Balcells: la dignificación y profesionalización del oficio de escritor, ya que muchos escritores pudieron depender totalmente de los beneficios económicos generados por sus obras y el funcionamiento del sistema editorial ahora se equiparaba con el de otras partes del mundo.

Si bien esto marcó el futuro de la edición en español, bajo su representación directa en el pasado despuntaron escritores como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa (1936), Miguel Ángel Asturias (1899-1974), Pablo Neruda (1904-1973),

Camilo José Cela (1916-2002), Vicente Aleixandre (1898-1984), Carlos Fuentes (1928-2012), Álvaro Mutis, Julio Cortázar (1914-1984), de los cuales destacan los primeros seis, ganadores del premio Nobel. Continúan la lista Isabel Allende (1942), Manuel Vázquez Montalbán, Juan Marsé (1933), Eduardo Mendoza (1943), Alfredo Bryce Echenique (1939), Miguel Delibes (1920-2010), Carme Riera (1948), Javier Cercas (1962), Rosa Montero (1951), Nérida Piñón (1934), António Lobo Antunes (1942), Rubem Fonseca (1925) y un largo etcétera que se extiende hasta incluir nombres como Nicanor Parra (1914-2018), Clarice Lispector (1920-1977), Josep Pla (1897-1981) y Juan García Hortelano (1928-1992).

Con una gestión que supera los 50 000 contratos, es posible hablar de Balcells no sólo en términos económicos, sino también de una manera más literaria, pues gracias a ella vieron la luz obras como *Cien años de soledad*, *La guerra del fin del mundo* (Vargas Llosa, 1981), *Rayuela* (Cortázar, 1963), *La muerte de Artemio Cruz* (Carlos Fuentes, 1962), *Confieso que he vivido* (Pablo Neruda, 1974), *Cinco horas con Mario* (Miguel Delibes, 1963), *Mazurca para dos muertos* (Camilo José Cela, 1983), *Un mundo para Julius* (Alfredo Bryce Echenique), entre otras (Noragueda, párr. 5).

De todas ellas, empero, cabe señalar que el trabajo realizado con *Cien años de soledad* siempre será más especial pues fue la primera obra que trajo felicidad, fama y dinero —situación que no ha cambiado pues se dice que García Márquez representa cerca del 40% de facturación de la agencia— (Geli, párr. 6). Mas Balcells no sólo consiguió el primer contrato de edición, gracias a su gestión *Cien años de soledad* ha sido traducida a 27 idiomas, incluido el malayalam. Le sigue *La familia de Pascual Duarte* (1942) con 26; las memorias de Neruda, *Confieso que he vivido* (1974), con 24, al igual que los libros de Vargas Llosa; *Pedro Páramo* con 23, *El llano en llamas* con 19; y finalmente, *Rayuela* (1963) con siete (Ponce, párr. 37-8).

La representante catalana falleció en septiembre de 2015, dos años después de que vendiera su archivo al Estado español por tres millones de euros (Álvarez, párr. 4), una muestra más de que a una labor cultural poseedora de valor simbólico, tarde o temprano se le puede asignar un valor económico. Considero que en pocas figuras mediadoras el comportamiento económico y simbólico del campo literario se conjuga tanto como en los agentes literarios; en el caso de Balcells, mediante la reconfiguración

del funcionamiento editorial, la manera profesional, comercial y objetiva que tenía para representar a los escritores, y el intercambio cultural que propició con la publicación de ciertas obras que más tarde configuraron el *boom*, esta agente participó y modificó el campo literario tanto en su parte económica como simbólica, y dejó un legado importante, literario y mercantil, para las letras hispánicas.⁴⁹

ANTOLOGADOR

Una antología, dice Adolfo Castañón en *Trópicos de Gutenberg*, es una conjugación de lo fragmentario y lo representativo; es una composición que, a la vez que recorta y edita, sintetiza y articula. En la elaboración de una antología no sólo la elección de los fragmentos es importante, sino también el orden propuesto, ya que se pretende que la organización sea significativa. En otras palabras, una antología implica una búsqueda

⁴⁹ Su legado editorial incluye una agencia de representación que continúa activa hasta hoy y sigue siendo la más importante del mercado hispánico. En el 2014, sin un sucesor claro de su imperio literario, Balcells se alió con otro de los agentes más importantes del mundo, el neoyorquino Andrew Wylie, conocido como «el Chacal» por su forma de hacer negocios y la manera en que a veces consigue a sus representados. El anuncio de esta alianza, que conformaría la agencia Balcells-Wylie, sacudió al mundo editorial en inglés y en español pues Wylie, leyenda de la industria editorial angloparlante, director de una agencia literaria con sedes en Nueva York y Londres, representa a alrededor de un millar de escritores de todo el mundo; tiene uno de los catálogos más potentes donde se encuentran nombres como Italo Calvino, Philip Roth, Orhan Pamuk, Amos Oz, Norman Mailer, Susan Sontag, Milan Kundera, Mo Yan, Art Spiegelman, Elizabeth Gilbert, entre otros; y en español, Roberto Bolaño, Antonio Muñoz Molina, Enrique Krauze y Rodrigo Rey Rosa; de igual modo maneja los derechos de numerosos clásicos, como Vladimir Navokov, Raymond Carver y varios premios Nobel. A pesar de esta notoria cartera de clientes, el mercado hispanoamericano ha sido su talón de Aquiles con tres intentos fallidos de establecimiento en España. La fusión con Carmen Balcells era muy provechosa para ambos, pues mientras Wylie se aseguraba la entrada a dicho mercado, aquélla aseguraba la continuidad de su agencia. Aunque se lanzó un comunicado oficial y se firmó un acuerdo de intenciones a inicios de 2014, dicha alianza nunca se concretó, porque no se llegó a un acuerdo del todo satisfactorio para ambas partes y al final, la situación se complicó debido a la muerte de Balcells en septiembre de 2015. Además, un mes antes, en agosto de ese mismo año, Wylie había hecho un movimiento arriesgado: comunicó públicamente la creación de una sede de The Wylie Agency en España, aseguró a Balcells que todo era parte de la estrategia de crecimiento y fusión, y puso al frente al editor Cristóbal Pera. Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Texas en Austin y Máster de Edición de la Universitat Pompeu i Fabra, éste comenzó su carrera editorial en Galaxia Gutenberg y, posteriormente, se desempeñó durante casi una década como director editorial de Random House Mondadori México, donde se dice que formó un sólido equipo editorial y trabajó personalmente con autores como García Márquez, Enrique Krauze, Anabel Hernández y Lydia Cacho. En el comunicado, Wylie declaró lo que esperaba de su nuevo integrante: «su profundo conocimiento del mercado editorial en lengua española, tanto en España como en América Latina, su experiencia como editor y los estrechos lazos de confianza establecidos con tantos autores serán una baza formidable para The Wylie Agency y nos ayudará a redibujar un nuevo camino en el mundo editorial» (Manrique, párr. 3), palabras que manifiestan las características ideales, en general, de un agente literario. En resumen, esta cita pretende dar una idea de las conexiones que se pueden trazar, económica y simbólicamente hablando, en el campo literario incluso a un nivel multinacional. (Otras fuentes de esta información: Álvarez, «Más concentración»; EFE, «Carmen Balcells»; y Geli, «La partida»)

de lo representativo y lo simbólico a través de lo fragmentario, gracias a la selección y el orden; por lo tanto, hay que eliminar la idea de que se trata de una conjunción accidental y reconocer el *juego antológico* que se lleva a cabo en esa búsqueda (125-6).

A partir de esta definición, me interesa restar el carácter abstracto del proceso anterior y señalar a la figura mediadora encargada de realizarlo: «una antología expresa el criterio del antólogo o de los antólogos, es un ejercicio de la crítica en la medida en que escoge y omite y aspira a presentar un panorama histórico» (126). Pero, como bien lo indica el autor, dicho panorama es cambiante: «las antologías documentan el gusto literario, aun cuando la mayoría busca afirmar una línea u otra; al final, todas documentan la fugacidad» (225). Con este último término, el autor se refiere a la fugacidad de un momento específico de lectura, mas quisiera aprovechar este enfoque para reconstruir el momento de aparición de una antología en específico: *Poesía en movimiento* (1966), «un libro hoy considerado “canónico”, “histórico” e “irrepetible”, que significó un parteaguas para revalorar en Iberoamérica la calidad y la originalidad de la poesía mexicana escrita en ese periodo» (Bautista, «Poesía», párr. 3).

El proyecto de esta obra surgió en 1965 cuando Octavio Paz (1914-1998) le propuso a Arnaldo Orfila Reynal, entonces director del FCE, realizar una antología general de poesía en español; a su vez, éste le propuso a Paz que la antología fuera hecha por poetas y tuviera la intención de sustituir la *Antología de la poesía mexicana moderna* (1953) de Antonio Castro Leal (1896-1981), pues ésta «ya estaba agotada y debía renovarse» (párr. 7).

Este desgaste, como expliqué en el primer apartado, es un fenómeno complejo; sin embargo, antes de ahondar en él, cabe señalar que posiblemente dicho agotamiento *literario* no haya sido el único motivo que condujo a la elaboración de esta antología. Roberto Conde habla acerca de este panorama en su artículo «*Poesía en movimiento, caducidad del instante*»:

En aquellos días, la *Antología* de Castro Leal se encontraba en una especie de *impasse* burocrático que hacía casi imposible su reedición en el Fondo de Cultura Económica. El interés editorial de Orfila era, como suele decirse coloquialmente, “madrugar” al antiguo rector de la Universidad, lanzando al mercado una nueva antología realizada, además, por un poeta y ensayista reconocido. Paz supo ver más allá de las intenciones del editor de origen argentino: pese a las complicaciones que pudieran surgir, la antología

simbolizaba un cambio de paradigma en la crítica literaria mexicana o por lo menos en la conformación de las antologías de poesía. Por ello, se negó a considerar la idea de una antología-directorio o de un simple catálogo de la *mejor poesía* mexicana del siglo XX (párr. 24)

En esta cita podemos apreciar, por un lado, que el marchante de arte y el artista se confirman en sus respectivas posiciones: el primero interesado en un proyecto editorial con una visión más comercial, mientras el segundo aspira a un beneficio simbólico, que se alcanza a percibir como un bien *mayor*. Considero que en el caso de *Poesía en movimiento*, dicho beneficio se alcanzó gracias a dos labores importantes realizadas por los antologadores: el establecimiento de los criterios para la selección de poetas y el ejercicio de ruptura que llevaron a cabo.

En primer lugar, en cuanto a los criterios, cabe señalar que una antología puede ser un producto multiautoral o con rasgos de autoría colectiva, por lo tanto, la obra obtenida es el resultado de acuerdos, negociaciones y renunciaciones de quien o quienes realizan la selección; de ahí la importancia de establecer y definir los criterios de selección. En el libro *Cartas cruzadas*, que reúne la correspondencia que Paz y Orfila sostuvieron durante este tiempo, podemos encontrar ejemplos del criterio que el primero quería seguir en la elaboración de *Poesía en movimiento*:

Para mí, una antología de poesía mexicana debe responder, sobre todo, al criterio de originalidad del poeta, quiero decir, a la novedad de su obra, en el buen sentido de la palabra, dentro de la tradición mexicana. Por ejemplo, Gutiérrez Nájera, López Velarde y Tablada son poetas que agregan algo que no existía en la poesía de sus antepasados inmediatos. Son una ruptura y un comienzo (ctd. en Conde, párr. 23).⁵⁰

Pero la opinión de Paz no era la única que contaba; debido a que en ese momento se encontraba trabajando como embajador en la India, Orfila le propuso que dirigiera el proyecto a distancia, que trabajara con un grupo de colaboradores y aquél aceptó. Así se terminó de configurar un proyecto al que se sumaron los nombres de Alí Chumacero, José Emilio Pacheco (1939-2014) y Homero Aridjis (1940). Ahora, en un tono más grupal, Paz expresa:

queremos una antología en movimiento, polémica, que exprese una tendencia, una idea de la poesía. Una antología, además, que dé la mejor representación,

⁵⁰ En este artículo, el autor resaltó en cursivas algunos elementos; he omitido estas marcas por no tener el mismo grado de importancia para esta investigación.

la mejor y más amplia, de los poetas jóvenes y de los de la generación inmediatamente anterior: ambos grupos constituyen la poesía actual, buena o mala, de México. Esa antología polémica tendría, inclusive, el mérito de oponerse a la de Castro Leal. Oponerse no en el sentido de negarla (siempre he dicho que es un buen crítico) sino en el de representar otro punto de vista (ctd. en Conde, párr. 25).

A través de la descripción de los criterios, en esta cita se corrobora el ejercicio de la antología como una labor que busca convertir lo fragmentario en simbólico; asimismo, muestra cómo un proyecto editorial puede ser la base o el punto de partida de uno literario, algo que me parece importante destacar ya que si no fuera por esa iniciativa que implica una visión tanto literaria como comercial, quizá la obra no tendría oportunidad de salir al mercado y encontrar a su público ideal, una función importante de los intermediarios que ya he comentado antes.

Continuando con la cuestión de los criterios, por su parte, Aridjis cuenta que «era un punto de vista muy dinámico de la poesía mexicana, en el contexto de la poesía en español. Se quería mostrar qué sitio ocupaba y qué era lo que aportaba . . . se trabajó muchísimo, se investigó para hacerla representativa. Cada autor se discutió, si debía estar y con cuántas páginas, era generosa» (Bautista, «Poesía», párr. 11, 14).

Es decir, a diferencia de la antología de Castro Leal, que se guiaba por un criterio político-histórico —lo cual fue duramente criticado por Paz—, *Poesía* se caracterizaría por un criterio estético-literario (Castañón, «*Poesía*» 20). Así, el resultado fue «una suerte de canon de su tiempo, un punto de referencia que ahora cuando aparece la edición conmemorativa derivada del centenario de Octavio Paz,⁵¹ sigue siendo ilustrativa no sólo del ejercicio poético en México, sino también del perfil crítico y estético que rigió al Nobel de Literatura» («Reeditan», párr. 4). Entre los nombres de los poetas incluidos están José Gorostiza (1901-1973), Efraín Huerta (1914-1982), Ramón López Velarde (1888-1921), Salvador Novo (1904-1974), Alfonso Reyes (1889-1959), Jaime Sabines (1926-1999), José Juan Tablada (1871-1945), Julio Torri (1889-1970), Xavier Villaurrutia (1903-1950) y los propios antologadores.

⁵¹ Cabe señalar la importancia de este tipo de ediciones como estrategias de venta; los años del nacimiento o muerte de un autor, o bien, del recibimiento de un premio, son punto de partida para que las editoriales lancen algún tipo de edición conmemorativa; éstas incluso pueden elaborar sus planes anuales con base en estas fechas. Por medio de esta estrategia circular, las editoriales introducen en los temas de interés público a los mismos autores que tratan de promocionar y vender, y los afianzan en la cultura general.

En segundo lugar, además de los criterios de selección, otro rasgo que hizo destacar esta antología fue su carácter vanguardista y de ruptura, por ejemplo, a través de la inversión del orden en que generalmente se presenta a los autores en este tipo de obras. Como explica Jaime Labastida,⁵² «en cualquier antología, sea de orden personal, de un movimiento o un país, se empieza de los más antiguos hasta llegar a los más jóvenes» (Bautista, «Poesía», párr. 20); este orden expresa, en primer lugar, quiénes son los más consolidados —o quiénes ocupan las posiciones dominantes— y después, a quienes se les puede considerar continuadores de esa tradición; no obstante, en el caso de *Poesía en movimiento* «una innovación que propuso Paz es que comenzara con los poetas jóvenes y terminara con los viejos. Los jóvenes quedaron a la cabeza, como innovadores en lugar de continuadores» (párr. 12).

En esta misma línea donde la ruptura con la tradición cobra protagonismo, Castañón —quien también ha comentado la correspondencia entre Orfila y Paz— menciona algunas claves para entender la base e intención general del proyecto: «Se desprende de estas cartas una idea de la poesía fundada en la renovación y en la búsqueda de una nueva sensibilidad artística [por ejemplo] (compruébese cómo la inclusión de Juan José Arreola modifica definitivamente el canon que identifica poesía y verso)» («Poesía» 21). Es decir, esta antología no sólo era una recopilación de poetas y versos, sino que en ella se planteaba una tesis de lo que era la poesía mexicana en ese momento. En ello coincide Fernández Granados:

Poesía en movimiento no fue sólo una acertada antología en su hora, sino también una imaginativa tesis sobre la poesía mexicana de la primera mitad del siglo pasado. Es la tesis de la modernidad en ella. A través de esta tesis, la poesía mexicana aparece por primera vez con una particular fisonomía dinámica que nos sigue pareciendo válida y útil para entenderla. Sin embargo, nadie ha podido refutar o prolongar competentemente esta tesis (párr. 3).

En este sentido, *Poesía en movimiento* logra ser un ejercicio efectivo de crítica literaria, lo cual se considera un gran logro para las obras recopilatorias porque se espera que dicho ejercicio crítico aporte bases sólidas y objetivas que expongan y destaquen lo simbólicamente significativo en los fragmentos escogidos, tal como en este caso *Poesía* aportó una clave de lectura que modificó el campo literario, no sólo en su aspecto más

⁵² Poeta, periodista, ensayista, filósofo y académico mexicano. Es el actual director de la editorial Siglo XXI, puesto que ocupa desde 1990.

literario, al proponer ciertos criterios de valoración, sino también en el establecimiento de una pauta, un antes y un después, es decir, lo temporalizó.

Recordemos que Bourdieu explica este fenómeno como una lucha de posiciones en el terreno simbólico —o al menos ahí comienza— en la que generalmente los artistas ‘jóvenes’ pelean por las posiciones dominantes. Si logran ocuparlas, convertirán a los dominantes anteriores en dominados, ya sea en calidad de ‘viejos’ o ‘clásicos’ según la relación que la vanguardia haya entablado con ellos, o sea, si los valores que los sustentaban fueron descalificados, o bien, reivindicados. Estas dos posiciones son dominadas puesto que sólo hay dos escenarios posibles: ‘lo viejo’ representa aquello definitivamente devaluado o superado en el plano artístico; mientras que ‘lo antiguo’ o ‘clásico’, pese a ostentar un valor simbólico constante y ser el máximo nivel de consagración posible, coloca a las obras en un lugar donde permanecerán canonizadas, academizadas, apartadas y neutralizadas o, en otras palabras, estarán impedidas de relacionarse con la novedad.

Por lo tanto, este «privilegio» de *hacer época* y con ello modificar el campo literario, recae en los ‘nuevos’ productores quienes, no obstante, posiblemente tendrán un destino similar, lo cual sería lo más ‘sano’ si se piensa en el funcionamiento del campo literario como un ciclo orgánico donde la ‘muerte’ de unos permite la ‘vida’ de otros, y con ello se evita el estancamiento o la muerte de todo el sistema en sí. En el caso de *Poesía*, Paz y sus contemporáneos representarían a los productores *jóvenes*, frente a la *vieja* antología de Castro Leal —tanto en la figura de poetas, como de antologadores—.

Al respecto, vale la pena señalar algunos aportes de Carlos Conde, quien hace una revisión de ‘la tradición de la ruptura’ o ‘la ruptura de la tradición’ presente en *Poesía en movimiento* y considera que los antologadores, muy conscientes de esta capacidad, se esforzaron en destacar discursivamente su rechazo hacia un pasado construido por otros. Además, Conde se apoya en el libro *Anthologos* de José Francisco Ruiz y comenta lo siguiente:

No es ocioso que Paz proponga la idea, a partir de la tradición de la ruptura, de una poesía *en movimiento* y *en rotación*. La tradición se asume como un discurso capaz de interpretarse y modificarse en su lectura, y la antología constituye una herramienta de esa lectura, pues “el antólogo [...] desde un punto de vista

hermenéutico, está obligado a una doble lectura: la de la tradición poética que quiere reflejar en su libro y la de la tradición de las lecturas de la tradición poética que alcanzaron a reflejar los antólogos que antes que él acometieron semejante labor” (párr. 4).

Esto guarda una estrecha relación con la perspectiva bourdiana. El caso de Paz y sus colaboradores muestra cómo el fenómeno de temporalizar y modificar el campo literario sí es una ruptura, pero a la vez, de hecho, es una inserción en esa misma tradición y en el comportamiento *orgánico* del campo literario, que ya expliqué. En la lucha por ocupar las posiciones dominantes, los productores jóvenes podrán proponer un proyecto innovador que se oponga a lo estéticamente aceptado —lo dominante—, pero saben que finalmente podrían correr con la misma suerte.

En resumen, podría decirse que *Poesía* fue un proyecto antológico exitoso no sólo por haber establecido una clave de lectura de un momento de la poesía mexicana en particular que además se convirtió en herramienta para futuras lecturas, sino también porque este proyecto editorial-literario novedoso alteró las posiciones del campo y los dominados se convirtieron en dominantes y viceversa. Así fue como la obra y sus autores se consagraron y por eso podemos encontrar citas como la siguiente de Christopher Domínguez Michael quien, en su obra *La literatura mexicana del siglo XX* (1995), se expresa de la siguiente manera: «A más de veinte años de *Poesía en movimiento*, esa antología sigue siendo un faro de lucidez sin el cual resulta imposible leer la tradición de la poesía mexicana y sus negaciones» (ctd. en Conde, párr. 2).

Con el paso del tiempo, esta antología se volvió un referente obligado de la poesía mexicana, pero se enraizó tanto en esa posición dominante que, para continuar con el análisis bourdiano, también vale la pena observar qué pasó con ella en años posteriores. En primer lugar, cabe señalar la ironía de que, como comenta Jaime Labastida, esa antología que tanto pretendía romper con la tradición, se haya convertido en una antología canónica (Bautista, «Poesía», párr. 22) —aunque desde el punto de vista de Bourdieu, esto haya sido muy previsible—.

Incluso los autores que continúan vivos han expresado una especie de inconformidad y se han manifestado en contra de las reediciones, o bien, se han negado a participar en la elaboración de una versión actualizada. Por ejemplo, en opinión de Pacheco:

Este libro no debería llamarse *poesía en movimiento*, sino *poesía inmóvil*. Tiene más años de vida que los que tenía yo cuando la hice . . . *Poesía en movimiento* está muy bien como un libro de 1966, pero se inmoviliza desde el momento en que funciona como representativo de la actividad poética en 2003 . . . [Es] una antología histórica que por definición no puede representar nada posterior a la época en que fue hecha (Fernández, párr. 1).

Con respecto a la propuesta de hacer una segunda parte, Pacheco agradeció a Labastida el ofrecimiento, pero declinó: «En mi opinión, el libro fue ante todo obra de Octavio Paz. Sin él no considero que debamos intentar una segunda parte. En cambio, creo indispensable una antología actual, capaz de abarcar el siglo XX, y estoy seguro de que esa tarea corresponde a los jóvenes del nuevo siglo» (párr. 1).

Al respecto, Fernández Granados expresa su opinión de que si esto no se ha logrado o no se ha llevado a cabo es porque «ha faltado, por parte de las nuevas generaciones, una recepción menos conformista de la herencia» (párr. 4). Además de que esta cita invita a una nueva temporalización del campo, sirve para volver a señalar la intención de la antología de Paz por establecer una relación con sus predecesores, la cual debe estar presente en los productores que pelean por una posición dominante; como él mismo lo expresó en *Corriente alterna*:

Lo que distingue a la modernidad es la crítica: lo nuevo se opone a lo antiguo y esa oposición es la continuidad de la tradición. La continuidad se manifestaba antes como prolongación o persistencia de ciertos rasgos o formas arquetípicas en las obras; ahora se manifiesta como negación u oposición [...] si la modernidad no hace crítica de sí misma, si no se postula como ruptura y sólo es una prolongación de “lo moderno”, la tradición se inmoviliza (ctd. en Conde, párr. 8).

Por consiguiente, como opina Bourdieu, si esto no ocurre el campo no se temporaliza. En otras palabras, la falta de un sentimiento de rechazo o inconformidad ante lo establecido por parte de los productores jóvenes lleva a un estancamiento del campo debido a la falta de una *nueva* crítica literaria. Quizá por eso *Poesía en movimiento* se ha neutralizado tanto y no ha aparecido otra recopilación que la sustituya; como apunta Fernández Granados, «hay que entender que una antología es, esencialmente, una obra de crítica literaria . . . No estamos ante un problema de creatividad poética, ni siquiera de autoridad intelectual, sino de crítica. La crítica es el género de las antologías» (párr. 5-6).

Ante la posibilidad de realizar una nueva recopilación, una que sea parecida a *Poesía*, Víctor Manuel Mendiola (1954)⁵³ intervino en esta polémica y señaló un elemento importante: «el primer problema fundamental de una antología no es quiénes serán seleccionados, sino quiénes son los recopiladores» (párr. 4), lo cual destaca el valor de estos intermediarios. Jaime Labastida también opina que se trata de un libro *irrepetible*: «Para hacer una obra semejante con otro periodo se necesitaría a una persona que tuviera las mismas inquietudes de Octavio Paz, y el mismo prestigio y la misma inteligencia. Lo cual es muy difícil» (Bautista, «Poesía», párr. 23). Este discurso, que sustenta el canon porque idealiza y pone al antologador Paz en una esfera imaginaria inalcanzable y que de cierta forma es acorde a las palabras de Christopher Domínguez anotadas previamente, hoy podría considerarse un suceso desafortunado para esta antología pues, como dice Conde:

Pocas perspectivas críticas resultan más ajenas a *Poesía en movimiento* que esa petrificación servil y complaciente. Después de todo, el deseo de Paz era conformar una antología polémica y parcial, que rompiera paradigmas críticos y propusiera una tradición diferente. El reconocimiento de la antología como instrumento de la crítica literaria (párr. 3).

Asimismo, concluye que:

pese a sus múltiples contradicciones, algunas derivadas de sus criterios de selección y otras de su carácter colectivo, *Poesía en movimiento* es justo lo que quiere disimular —una antología— y su objetivo es precisamente el que Octavio Paz proclama en su Prólogo: una búsqueda de instantes y de continuas transformaciones. Es meramente una antología y como tal una lectura e interpretación particulares de la poesía mexicana que contiene en su génesis crítica su propia maldición (párr. 36).

Con esa última oración, Conde se refiere a que si el *movimiento* o la *confrontación* es lo único que da paso a lo siguiente, la misma *Poesía en movimiento* tiene elementos poco perdurables y no hegemónicos a largo plazo, pues éstos pronto serían rebasados. Conuerdo con el autor, aunque me interesa matizar la idea: a diferencia de él, que ve en este fenómeno una *maldición*, advierto en este carácter fugaz una búsqueda de innovación siempre permitida, un diálogo abierto que, a fin de cuentas, lejos de hacer

⁵³ Poeta, ensayista y editor mexicano. En 2005 obtuvo el Premio Latino de Literatura, por su libro de poemas *Tan oro y Ogro*, otorgado por el Instituto de Escritores Latinoamericanos de Nueva York. Ha participado dos veces como editor invitado en la Feria del Libro de Frankfurt. Entre 1998 y 2000 fue presidente del Pen Club México. En 2005, fue miembro de la mesa editorial de la revista *Nexos* y es director de la editorial El Tucán de Virginia desde 1980.

que la obra caiga en el olvido o se le relegue a la neutralización, permite que esté en contacto y en pugna con la vanguardia, situación que podría ser más cercana a la aspiración de Paz anotada y que no necesariamente representa algo negativo para la antología, sino que puede considerarse parte de un proceso que implica, necesaria e inevitablemente, que haya personajes relegados.

Por último, cabe mencionar que la historia de *Poesía* no acaba ahí: el proyecto no se terminó durante el tiempo que Orfila permaneció en el FCE y el editor se lo llevó a Siglo XXI; para esta editorial recién fundada, la publicación de una obra literaria que reuniera semejantes nombres representaría amplios beneficios comerciales y simbólicos. Así, bajo este nuevo sello, compuesta de 476 páginas y con un tiraje de seis mil ejemplares, la antología salió al mercado en noviembre de 1966; «medio siglo después, *Poesía en movimiento* lleva 35 reimpresiones» (Bautista, «Poesía», párr. 4, 10).

TRADUCTOR

Cuando se habla de traducciones, parece fácil visualizar cuál es la función de un traductor, misma que podría definirse de muchas maneras. Una sencilla y práctica es entenderlo como el encargado de transformar un texto de un idioma a otro, pero tratando de conservar su sentido y la mayor cantidad de rasgos textuales originales posibles.

En *Trópicos de Gutenberg*, Adolfo Castañón comenta que, si hablamos del lugar de la traducción en la industria editorial «no podemos olvidar que el primer libro producido por la imprenta fue justo una traducción» (95), o bien, que «del volumen total de libros producidos en el mundo más de dos terceras partes son traducciones» (96). Las distintas problemáticas que envuelven la traducción, desde la definición, la discusión acerca de su verdadera esencia y posibilidad, hasta la remuneración que vale, se proyectan sobre la industria editorial de muchas formas y son importantes porque algunas alcanzan la sensibilidad y el gusto del público (97).

En *Traducción: literatura y literalidad*, Octavio Paz, quien además de ser reconocido por sus escritos también tuvo una gran trayectoria como traductor, habla de esta labor de la siguiente manera:

Por una parte la traducción suprime las diferencias entre una lengua y otra; por la otra, las revela más plenamente: gracias a la traducción nos enteramos de que nuestros vecinos hablan y piensan de un modo distinto al nuestro . . . Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único . . . [La traducción] es un dispositivo, generalmente compuesto por una hilera de palabras, para ayudarnos a leer el texto en su lengua original (2-3).

A pesar de que estas palabras ofrecen una muestra de lo compleja que puede llegar a ser esta actividad, la traducción hoy se clasifica fácilmente y existen varios tipos, por ejemplo, simple, técnica, especializada y por supuesto, literaria, en la cual me enfocaré a continuación, pero más que desarrollar los procesos o las dificultades que ésta implica —la conservación del sentido del texto, el cuidado de las palabras, el léxico, la experiencia poética— quisiera señalar a las personas que la realizan y cuáles son las repercusiones culturales que genera, vista como una entidad mediadora que pertenece al campo literario.

Aunque en general se acepta que la traducción literaria implica ciertos conocimientos específicos y técnicas para lograr un buen resultado, alrededor de ella también se han construido mitos, como el que se relaciona con que la traducción de una obra es mejor si es realizada por otro *poeta*.⁵⁴ En este sentido, podemos enunciar famosos poetas que han traducido a otros. Tal es el caso de Borges, quien

trajo a lo largo de toda su vida. Su extensa trayectoria como traductor incluye textos del inglés, francés, alemán, inglés antiguo, incluso, del nórdico antiguo; como también las obras de William Faulkner, André Gide, Hermann Hesse, Franz Kafka, Rudyard Kipling, Edgar Allan Poe, Henri Michaux, Jack London, H. G. Wells, George Bernard Shaw, Jonathan Swift, Walt Whitman y Virginia Woolf (Mathieu, párr. 1).

O podemos mencionar de nuevo a Paz, quien tradujo la poesía de autores como Guillaume Apollinaire (1880-1918), Pierre Reverdy (1889-1960), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Fernando Pessoa (1888-1935), John Donne (1572-1631), e. e. cummings (1894-1962), Ezra Pound (1885-1972), William Carlos Williams (1883-1963), Czeslaw Milosz (1911-2004), Li Po (701-762), Tu Fu (712-770), Li Ch'ing-chao (1084-1151), Matsuo Basho (1644-1694), entre otros. Su obra como traductor incluso se encuentra reunida en el libro *Versiones y diversiones* editado por Galaxia Gutemberg (Círculo de Lectores).

⁵⁴ En este apartado este término puede referirse tanto a aquel que se dedica al género de la poesía en particular, como en general, a cualquier tipo de creador literario. No pretendo dilucidar si esto es verdad o no, sino enfocarme en la exageración de la personalidad carismática que se hace del traductor-poeta.

Sin embargo, tampoco podré enfocarme en estos aspectos sino en el que atañe a esta investigación: el de analizar la relación entre traductores, como intermediarios, y el resto de la industria editorial. En el caso de Paz, Celene García-Ávila y Juan Luis Solís sostienen que, a través de la traducción, el nobel supo forjar una red de colaboraciones literarias fructíferas pues para él no representaba sólo una actividad lingüística, sino también una herramienta para ampliar sus horizontes literarios, culturales y filosóficos, y el de los lectores mexicanos (10-1). Esto se ejemplifica a través del provecho que Paz obtuvo durante su servicio diplomático en París. Durante esta época Paz tuvo contacto con André Bretón (1896-1966) y Benjamín Péret (1899-1959), lo cual enriqueció sus ideas acerca de la poesía (14); en una carta a Tomás Segovia le comenta que, aunque no era gran partidario del surrealismo, éste cambió tanto su concepción del arte como de la vida: «me afectó profundamente y cambió mi manera de ver lo que llaman escritura poética» (15). Como indican García y Solís,

no es extraño que esa amistad cuidadosamente cultivada rindiera sus frutos literarios, pues Benjamin Péret se convertiría en el traductor de *Piedra de sol* al francés. [Asimismo] Paz compila en *Versiones y diversiones* sus traducciones de tres poemas de André Breton (“Tournesol”, “Sur la route de San Romano” y “Femme et oiseau”), y admite: “La aparición de mi poema en francés —hablo de la edición comercial de Gallimard— está ligada a las personas que son el surrealismo encarnado: Péret y Breton” (14).

Con estos ejemplos se expone, por un lado, cómo su oficio de traductor influyó en sus preferencias literarias y, por otro, cómo su participación en estos proyectos le permitió crear una red de recursos; es decir, en términos bourdianos aumentó su capital simbólico relacional y adquirido. Pero su proyección en el campo literario no termina ahí.

En las cartas a Tomás Segovia (3 de julio de 1968), el futuro editor en jefe de *Vuelta* imagina una revista literaria que incluyera 60 por ciento de originales en español y 40 por ciento de traducciones; de este cálculo se excluía la primera sección dedicada a comentarios sobre la actualidad, a cargo del comité directivo, así como la tercera sección, concebida como antologías de traducciones. Paz agrega que podría quedar en 70 por ciento de originales y 30 por ciento de traducciones, en caso de que el Comité Editorial objetara la primera propuesta (15).

Este fragmento demuestra la importancia de las relaciones que se establecen entre los diferentes participantes del sistema del libro, así como la importancia de un buen

ejercicio de autoconciencia acerca de su papel dentro del mismo. Como apuntan García y Solís, «un estudio cuidadoso de *Vuelta* confirmaría que Paz y los colaboradores de la revista pudieron ofrecer, por medio de las traducciones al español, un escaparate de literaturas escritas en otras latitudes» (15) y con ello estaríamos hablando de la confirmación de que pueden realizar modificaciones importantes en el plano de los gustos del campo literario.

Otro ejemplo que vale la pena destacar es el de Tomás Segovia, poeta, ensayista y narrador cuyo «trabajo como traductor fue amplio, fecundo y reconocido. Realizó traducciones del italiano, el francés y el inglés y recibió en tres ocasiones el Premio Nacional Alfonso X de Traducción en México» («Tomás», párr. 1).

Trabajó principalmente con las editoriales FCE y Siglo XXI, aunque también hizo constantes traducciones en las revistas *Plural* y *Vuelta*. Su trabajo como traductor incluye libros de historia, filosofía, psicoanálisis, sociología, etcétera, pero su calidad de poeta y su formación como hombre de letras lo hicieron un traductor ideal para la poesía. Entre los autores que tradujo se encuentran Michel Foucault (1926-1984), Jacques Derrida (1930-2004), Oscar Wilde (1854-1900), Roman Jakobson (1896-1982) y Giorgio Agamben (1942); pero también destaca una amplia antología de André Bretón (1973),⁵⁵ la autobiografía *Memorias de un revolucionario* (1973) de Víctor Serge (1890-1947), los *Poemas franceses* (1997) de Rainer María Rilke (1875-1926) y la que fue la primera de sus traducciones canónicas y un verdadero desafío, los *Escritos* (1971) de Jacques Lacan (1901-1981) (párr. 4, 8); tan celebrada como criticada, ésta «se volvió una referencia inevitable en toda reflexión sobre la traducción» (párr. 7).

Esta traducción también fue polémica porque el nombre de Armando Suárez, entonces director de la colección a la que pertenecía el título en la editorial Siglo XXI, aparece en la portada como ‘traductor’ junto a Segovia, cuando en realidad se desempeñó como corrector. Desde la edición de 1983, en la nota correspondiente al director de la colección, Suárez afirma:

No he tratado de corregir, ni menos aún de “mejorar”, una traducción soberana. Dudo de que en otras lenguas haya tenido Lacan un traductor tan fiel al espíritu de su letra y a la letra de su espíritu como se ha mostrado Tomás

⁵⁵ Los años entre paréntesis se refieren específicamente al año de lanzamiento de la traducción de Segovia.

Segovia en su versión, tarea erizada de dificultades pero para la que lo capacitaba, no tanto su dominio de la lengua y la literatura francesas, sino su condición de altísimo poeta de la lengua castellana (12).

Aunque también agrega lo siguiente:

Pero ni el mejor traductor está libre de lapsus de lectura y escritura, ni la edición más cuidada se ve exenta de erratas . . . He tratado, así, de corregir desde luego las erratas de imprenta, de restituir las palabras, frases, líneas e incluso párrafos omitidos y también de unificar los términos técnicos. Esto ha implicado a veces la sustitución de términos correctamente utilizados por Tomás Segovia por otros sinónimos, menos castizos quizá, pero de curso actual en la ya abundante literatura lacaniana en castellano o que eliminaban el riesgo de pensar que se trataba de un concepto diferente (12-3).

Segovia por su parte, también llegó a hablar del tema; en una ocasión en la que se refirió al tema de la traducción como oficio y sus vicisitudes —y sobre todo acerca de los correctores—, expresó cierta inconformidad ante cierto evento indefinido que me atrevo a relacionar con éste:

Y me ha sucedido incluso que publiquen una traducción mía sin avisarme, con mi nombre y el del corrector, como traductores: “traducción de Tomás Segovia y fulano de tal”, y eso sin haberme dicho nada. Supongo que el corrector ha cambiado mi texto, y a veces se producen cosas graves, como cambiar la terminología, lo que me ha sucedido también con alguna traducción (587).

Finalmente, uno de los trabajos que lo terminó de consagrar fue su traducción de *Hamlet* (2009) a la lengua española, la cual «no fue una más, sino, conjuntamente, un verdadero acto de creación y de fidelidad al texto original. Su breve prólogo equivale a un tratado de métrica y a una teoría de la traducción. El resultado ha sido elogiado unánimemente como obra maestra de la traducción» (párr. 10)

Para Segovia la traducción también fue una forma de ganarse la vida y reflexionó sobre este asunto en varias ocasiones. Por ejemplo, José María Espinasa cuenta que:

En muchas pláticas de sobremesa, conferencias y conversaciones a propósito de la traducción de poesía, Segovia se reía de esas asociaciones de traductores que imponían un tabulador: diez centavos de dólar por palabra, y que terminaban por pagarte por traducir un libro de haikús —tarea harto difícil— algo así como cincuenta dólares. Y acababa siempre concluyendo que traducir poesía, como escribirla, es un trabajo que se sustrae al comercio. Y que se termina haciéndolo por puro gusto (párr. 3).

Este tipo de declaraciones, como hemos visto antes, sostienen y mantienen el discurso económico negado del campo literario y contribuye a la mitificación de las figuras que participan en estos procesos: desinteresado uno, reprobable el otro. No obstante, Espinasa continúa:

Gusto, fue lo que le brilló al poeta en los ojos cuando unos cuatro años antes de su muerte . . . Minerva Margarita Villarreal lo impulsaba a traducir *Dios* de Victor Hugo con un irresistible “yo te lo publico”. Ese *yo* tan imperativo no correspondía exactamente a ella sino a la Universidad Autónoma de Nuevo León y a ese yo colectivo que es La Capilla Alfonsina de la UANL y su colección El Oro de los Tigres, colección que le había llamado la atención a Segovia desde que conoció sus primeras series (párr. 4).

Puede ser que Tomás Segovia tradujera «por gusto» pero también «le gustaba que sus traducciones se publicaran. Por eso la segunda parte de la frase resultaba muy importante: *te lo publico*» (párr. 5). Aquí, como en la referencia anterior, se percibe a un Tomás muy consciente de las relaciones de poder que están involucradas en todo negocio, aunque se trate del negocio de bienes culturales, pues comentó:

Para un traductor como yo, esa profesionalización acarrea algunas pérdidas. Es decir, cuando no es el público el que decide quién es un buen traductor, sino que es la Academia —o sea, el Estado, uno de los brazos del Estado— quien decide quién es buen traductor, esto se controla mejor, pero en el buen y en el mal sentido de la palabra. Inmediatamente acarrea burocratización, peligro de politización y grave peligro de manipulación, por supuesto. De modo que aquí ya interviene el poder. Desde el momento en que se trata de una profesión regulada, hay jerarquías, y se producen luchas por esas jerarquías: luchas de poder (Segovia 586).

Sin embargo, su prestigio se afianzó tanto que, por un lado,

fue el encargado de impulsar, en El Colegio de México, donde fue becario y profesor, el Programa de Formación de Traductores, iniciado en 1976, que se transformó en 2006 en la Maestría en Traducción. Su labor al frente del programa y en la docencia del mismo hizo que plasmara por escrito sus reflexiones sobre el oficio de traductor, combatiendo algunos de los dañinos lugares comunes que afectan al gremio, como, por ejemplo, un exceso de teorización («Tomás», párr. 6);

por otro, su nombre fue utilizado para bautizar un premio creado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, en colaboración con el Fondo de Cultura Económica y la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, «con la finalidad de reconocer ampliamente la trayectoria de los traductores y su aportación a la literatura

universal y a la cultura» («Crean», párr. 1). Así, en noviembre de 2012, durante la FIL, se otorgó el primer Premio de Traducción Literaria Tomás Segovia, «dotado con 100 000 dólares estadounidenses, este galardón reconoce, de forma alternada, a los traductores literarios que traduzcan del español a cualquier lengua y a los que traduzcan de cualquier lengua al español» (párr. 2).

Los ejemplos anteriores también nos permiten darnos cuenta de que vista desde la traducción, la industria editorial aparece como una plataforma ideológica o comercial desde la cual las obras de cultura pueden ser elevadas al rango de productos mercantiles . . . [Pero] vista desde el ángulo del editor, la traducción parece un ejercicio ineludible, un momento esencial de la acción productora. De ahí la necesidad comercial del rigor y de la calidad en el lenguaje: las malas traducciones no son negocio para nadie (Castañón, *Trópicos* 97-8).

En este sentido, uno de los ejemplos más relevantes del papel de la traducción como estrategia efectiva de crecimiento comercial y cultural en la industria editorial es, sin duda, el Fondo de Cultura Económica:

Al principio, esta editorial, creada con apoyo del Estado, fue fundada para publicar libros de economía traducidos y formar con ellos a los jóvenes economistas mexicanos que habrían de dirigir el país. Más tarde, al llegar los intelectuales españoles a México, después de 1939, la editorial ramifica su catálogo, se enriquece a la par con nuevos colaboradores y nuevos temas. Concertados por Alfonso Reyes y Daniel Cosío Villegas, los intelectuales y traductores españoles como José Gaos, Juan David García Bacca, Eugenio Ímaz, Manuel Pedroso, Enrique Díez-Cañedo, José Moreno Villa, Eduardo Nicol, Joaquín Xirau, para sólo mencionar a algunos, aportan, además de un extenso repertorio intelectual nacido en torno a la *Revista de Occidente*, un conjunto de aptitudes verbales y literarias que les permiten traducir con agilidad, certeza y excelencia. En México encuentran a un selecto grupo de lectores y traductores —Reyes, Cosío, Gómez Robledo, Alatorre, Novo— y la flexibilidad de las circunstancias que permite la creación de una industria editoria da lugar a una de las creaciones más significativas del México moderno: un público lector, una clase dispersa pero activa y decidida a hacer suyos, junto con los libros, el conocimiento y la crítica. La amplitud creciente de ese público permite que los libros aparezcan fácilmente como productos mercantiles, como objetos de cambio capaces de soportar el desarrollo de una industria editorial y de una sociedad civil articulada (95).

Esta cita expone el tema de la presencia de las traducciones en los catálogos de libros publicados. Al respecto, García-Ávila y Solís apuntan que:

La selección de lo que se traduce y publica indica, por un lado, el afán de compartir lecturas privilegiadas con los lectores; —considerando acceso a las lenguas extranjeras— es decir, hay un esfuerzo explícito por difundir literaturas provenientes de otras latitudes. Y por otro, la nómina de autores traducidos se convierte en una muestra muy clara de las preferencias literarias de una época o grupo. Asimismo, la labor de traducción revela las decisiones estilísticas y la creatividad del escritor-traductor (10).

Lo cual nos permite apreciar, si recurriéramos a la tabla que presenté, cómo se podrían trazar las líneas imaginarias que representen las redes que se establecen entre las instancias mencionadas durante la lucha por el capital cultural. Mismas que construyen un sistema que los traductores —como el resto de intermediarios— utilizan y podrían aprovechar al máximo si tuvieran una buena conciencia de su funcionamiento, pues

para que una traducción cobre existencia y circule entre los lectores hay que considerar los factores no literarios que facilitan u obstaculizan la publicación, condiciones que los traductores intentan tener a su favor: las cuestiones ideológicas, las tendencias literarias del momento, el universo del discurso (qué tan compatible o incompatible es el modo en el que se nombra el mundo en una lengua y en la otra), los patrocinadores que financiarán las publicaciones (libros, revistas, diarios o antologías donde se requerirán las traducciones), las camaraderías literarias que generan proyectos editoriales, etcétera (10).

Un ejemplo de esta relación entre la traducción e ideología lo aportan estos mismos autores a través, una vez más, de Paz quien en su ensayo «Traducción y metáfora»,

ofrece una historia crítica de los movimientos romántico y modernista —para lo cual compara a España con Hispanoamérica—, así como un análisis de los efectos que tuvieron las traducciones y, principalmente, las adaptaciones de la poesía romántica, simbólica y decadente de los franceses a las letras hispanoamericanas . . . Al referirse a los modernistas, Paz considera que su afrancesamiento fue un cosmopolitismo: para ellos, París era, más que la capital de una nación, el centro de una estética. El cosmopolitismo los hizo descubrir otras literaturas y revalorar nuestro pasado indígena (ctd. en García-Ávila y Solís 13).

De manera que se puede concluir lo siguiente: el estudio de los traductores como instancia mediadora tiene muchas respuestas que ofrecer en cuanto al análisis de la configuración de espacios socioculturales, las diferentes facetas de la industria cultural y su interconexión, o bien, acerca de las repercusiones ideológicas que se derivan del acercamiento a textos traducidos, en parte porque representan el acercamiento a otras

culturas. Por lo tanto, como instancia mediadora que pertenece a un campo cultural, los traductores también son figuras clave en la configuración de lo ideológico.

TRANSCATEGORÍAS

Como anuncié al principio de este análisis, a continuación presento las transcategorías que pertenecen a la fase Acuerdos de publicación, es decir, las instancias que participan en al menos otra fase, ya sea de la primera etapa o de la segunda etapa. Tal es el caso del ilustrador, el editor, las editoriales y las ferias del libro.

No obstante, me interesa apuntar que, por la forma en que se desempeñan y justamente por su intervención en otras etapas, algunas labores de estos intermediarios ya han sido descritas o mencionadas en las fases correspondientes, por ejemplo, el perfil ‘descubridor’ del editor que se desarrolló en el apartado de los lectores de dictamen; el papel de las ferias del libro en las fases de distribución y recibimiento; o bien, cuando hablé de las traducciones como estrategia de crecimiento comercial y cultural llevada a cabo por el FCE, en el apartado anterior. Por ello, en la siguiente sección también retomaré algunos de los nombres, instituciones o situaciones que ya han surgido en el transcurso de esta investigación, pero quizá con énfasis en alguna otra de sus facetas.

FERIAS DEL LIBRO

Las ferias del libro son un suceso afortunado y moderno de la vida libresca, no porque en tiempos pasados no hayan existido eventos parecidos, sino por lo bien configuradas que están en el mercado actual. Como instancia mediadora, en esta ocasión no sólo me interesa resaltar el carácter personificado de quienes participan en ella y son parte de su planeación, o bien, que deciden los diversos eventos que se realizarán durante su transcurso, sino que también deseo destacarla como una instancia mediadora *espacial* —como las librerías—, ya que las diferentes actividades que se realizan en las ferias dependen ante todo del ofrecimiento de un espacio donde puedan llevarse a cabo y que sea punto de reunión para los mediadores más individualizados.

Lo anterior se aprecia con claridad en la tabla, en la que podemos observar que las ferias participan en cuatro fases del proceso de publicación. Esto se debe, como dice Raúl Padilla, a que

las ferias pueden involucrar a todos los eslabones de esta cadena, en mayor o menor medida, y no pueden existir sin la participación de los autores que escriben los libros, los empresarios editoriales que los producen, los distribuidores y librerías que los venden y el público que los consume. Según el mayor o menor énfasis en la participación de estos eslabones de la cadena editorial, las ferias son de tres tipos: las profesionales, las de público y las mixtas. Todas tienen sentido si acercan el libro al público. Pero para subsistir y desarrollarse, necesitan convertirse en empresas culturales eficientes (295-6).

Alrededor del mundo se realizan varias ferias del libro y de todos los tipos mencionados. Lamentablemente, la mayoría de ellas no cuenta con el capital económico ni cultural necesario para hacer notar toda su repercusión en el campo cultural. No obstante, hay otras que destacan fuertemente y, por el contrario, en ellas se juega una interesante partida en el ámbito de la promoción de obras o en lo que concierne a los arreglos de publicación; por ejemplo, en la Feria del Libro de Frankfurt —la más importante a nivel mundial— apareció por primera vez un instrumento novedoso: «la publicación de catálogos de los libros que se encontraban a la venta en la feria y que son el antecedente de los actuales catálogos comerciales» (295).

Otras ferias profesionales que pueden compararse con ésta, son Liber, la feria internacional del libro que promueve la Federación de Gremios de Editores de España; o la Feria del libro de Londres. Y el mercado latinoamericano no se queda atrás, entre algunas ferias destacadas están la de Buenos Aires, Bogotá y Lima, donde se llevan a cabo importantes labores de promoción y de apertura de espacios para la lectura.

Sin embargo, un caso especial es la Feria Internacional del Libro de Guadalajara; creada hace 22 años por iniciativa de la Universidad de Guadalajara, la feria «comenzó con la acertada percepción de que la cercanía geográfica con los Estados Unidos facilitaría la presencia de los editores estadounidenses y el comercio con este vasto mercado, y así fue» (296).

Varias veces mencionada en el presente trabajo, esta feria —al igual que sus homónimas— se gestaron precisamente para brindar a los personajes dedicados al

comercio de libros un espacio exclusivo de encuentros y negociaciones. En las ferias, la colaboración y el contacto entre profesionales de este sector es un asunto primordial ya que, como apunta Padilla, ningún otro medio de negociación «tiene la fuerza de la relación cara a cara y el contacto personal que ofrecen las ferias» (296). Aunque la FIL ha logrado involucrar a escritores y lectores, cuya participación es notable, también ha podido mantenerse como una feria dirigida a quienes se dedican al comercio del libro, pues todavía se destinan días para la asistencia exclusiva de estos personajes.

Asimismo, Padilla destaca la oportunidad de acercamiento a los libros que las ferias ofrecen a quienes otros espacios como las bibliotecas o las librerías les pueden resultar intimidantes o desconocidas. Su carácter abierto y las diferentes actividades que involucra en favor de la lectura quizá sean «poco tangibles o estadísticamente comprobables, pero sin duda fundamentales en los países latinoamericanos, en donde el libro sigue siendo concebido como un objeto de élite» (297). Además, la FIL

ha logrado también, en el plano nacional, lograr que los mediadores de la lectura se reconozcan a sí mismos como un eslabón de la cadena del libro y que su papel fundamental sea reconocido por los otros agentes de la industria. Eventos como la FIL permiten que el libro, así como quienes lo escriben, lo editan y lo leen, adquieran un papel social y mediático que de otra forma sería imposible de lograr (297-8).

En la FIL ocurren varias actividades que nos permiten apreciar las distintas fases del sistema del libro, por ejemplo, se realiza la entrega de los reconocimientos mencionados en el apartado de premios —suceso relacionado con el fenómeno de la consagración—; por otro lado, la venta y distribución destacan porque uno de los objetivos principales por el cual las editoriales asisten a la feria es justamente la oportunidad de ventas que ésta representa, y porque tanto las editoriales como los patrocinadores externos pagan por esos espacios de exposición; del mismo modo, se llevan a cabo actividades de promoción de lectura como presentaciones de libro, cuentacuentos, charlas con escritores, e incluso algunas más institucionalizadas como el programa FILantropía,⁵⁶ pero como ya mencioné, la fase Acuerdos de publicación es

⁵⁶ Programa de acción social que se basa en invitar a las empresas o a cualquier persona interesada a convertirse en Padrinos de Lectura al invitar a grupos de niños de escasos recursos de la zona metropolitana de Guadalajara a vivir la experiencia FIL Niños, un espacio de la feria que ofrece talleres y espectáculos que promueven el hábito de la lectura y que permiten la interacción directa con los libros en un formato no escolarizado (*Sitio oficial*, sección FILantropía, párr. 2).

protagónica en tanto que la feria sirve como punto de encuentro para los editores, agentes o traductores en busca de nuevos contactos y contratos. Para ejemplificar lo anterior, tenemos la venta de Anagrama al grupo Feltrinelli; al rastrear la historia de esta transacción, Paula Corroto escribe:

No es casualidad, en este sentido, que Heralde haya decidido depositar su legado en la familia Feltrinelli. El editor español y los italianos se conocen desde hace cuatro décadas. La primera vez que saltó la chispa entre ambos fue en la Feria de Fráncfort de 1969. Aquel año se creó el Premio Internacional de los Editores, que aunque duró sólo una edición, unió para siempre a Heralde junto a Giangiacomo Feltrinelli, Dominique Bourbois y Klaus Wagenbach (párr. 4).

En consecuencia, escritores como Ricardo Piglia (1941-2017), Martin Amis (1949), Roberto Bolaño (1953-2003), Guillermo Fadanelli (1960) y Paul Auster (1947) han decidido abandonar la editorial. Este último, bajo un contrato millonario de carácter confidencial, ha emigrado a la editorial Seix Barral, ahora de Grupo Planeta, «donde lanzará su próxima novela ya sin el apoyo de Anagrama en lo que es un hecho importante en el mundo editorial» (Gutiérrez, párr. 2) ya que ésta será la primera obra «que Paul Auster publica fuera de Anagrama. Y según fuentes cercanas, Auster será una de las figuras de la próxima Feria Internacional del Libro de Guadalajara, a realizarse en noviembre, pese a que por años el escritor se negó a venir a la FIL. Ahora, por contrato, tendrá que estar en México» (párr. 5-6). Este tipo de sucesos exponen el funcionamiento económico del campo literario y, aunque los escritores intenten apartarse de él —ya sea por afirmarse en ese lugar configurado del creador, o bien, porque se consideren ajenos a los procesos de comercialización—, una y otra vez «la zona de contacto es la industria editorial» (Escalante, *A la sombra* 249).

La fuerza de la FIL en el plano de los acuerdos de publicación también se evidencia en la descripción del Salón de derechos que presenta la feria en su sitio oficial, en la sección Derechos:

Al adquirir una mesa en este espacio formarás parte de la mejor plataforma para la negociación de derechos de Iberoamérica. Es un espacio cómodo, privado e ideal para citas de negocios, lo que te permitirá tener contacto con editoriales y agencias de más de 25 países para promover tus títulos o adquirir nuevas publicaciones. Si requieres asesorías para tu visita, podemos auxiliarte con recomendaciones de contactos para localizar las empresas con más potencial de acuerdo a tus necesidades. Además la participación en el Salón de

Derechos de FIL Guadalajara te brinda difusión con agentes de derechos, editores, *scouts* literarios e instituciones internacionales de América, Asia y Europa (párr. 1-2).

Conforme nos acerquemos más, veremos que las ferias son una instancia muy reveladora del funcionamiento económico del campo literario. No obstante, pese a su gran perfil comercial, los números que corroboran su importancia no sólo hablan de su peso y éxito económico, sino también cultural. Así, en su sitio oficial, en la sección Estadísticas, encontramos que la edición de 2016 contó con la participación de más de 800 mil asistentes, 2 mil editoriales, 20 mil profesionales del libro, 300 agentes literarios, 125 empresas que participaron en el Salón de derechos y 554 medios de comunicación, entre otras cifras. Realizada anualmente durante los meses de noviembre y diciembre, la FIL celebrará en 2018 su trigésima segunda edición.

ILUSTRADOR

Para esta instancia mediadora, analizaré el caso de un ilustrador que por medio de su trabajo contribuyó a crear pautas de lectura en el campo literario mexicano a través del reconocimiento de una estética propia, cuyas ilustraciones añadieron o incrementaron el valor de un texto literario, lo cual generó una reacción en el plano simbólico con repercusiones que también se reflejaron en el plano económico.

Este ilustrador es Alberto Beltrán García (1923-2002). Egresado de la Escuela Libre de Arte y Publicidad y de la Escuela Nacional de Artes Gráficas; también fue parte del Taller de Gráfica Popular, donde desarrolló un estilo nacionalista particular y convivió con los artistas más activos y personajes como Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Mariana Yampolsky. Fue un dibujante de gran habilidad, periodista, caricaturista, diseñador, fundador de periódicos y revistas, muralista, grabador e ilustrador de un vasto catálogo de obras: libros, ediciones periódicas, así como carteles y folletos de propaganda cultural y política. Durante aproximadamente veinte años —de 1942 a 1962— colaboró en periódicos y revistas como *Excélsior*, *Revista Mañana*, *El Popular*, *Novedades*, *Revista Magisterio*, el *Diario de la Tarde*, *La Prensa* y *El Día*, del que también fue fundador, subdirector, uno de sus más arduos colaboradores y, hasta el día de su muerte, Presidente del Consejo Editorial.

Aunque en general se considera que su legado como artista no ha sido apreciado debidamente, en vida recibió numerosos reconocimientos, por ejemplo, el primer premio de Carteles de Alfabetización en 1953, el Premio Nacional de Grabado en 1956, el primer premio de grabado en la Bienal Interamericana de Pintura y Grabado en 1968, el Premio Nacional de Periodismo (Caricatura, Portada y Cartones) en 1976, y el Premio Nacional de Ciencias y Artes en 1985, por nombrar algunos (Salas, párr. 16).

En particular, se le reconoce una gran habilidad para la representación de las figuras públicas y de los tipos nacionales populares, como lo expresa De la Torre Villar en *Ilustradores de libros*:

Su afán de difusor de las ideas y de la cultura que promueven le llevó a editar dos periódicos de caricaturas en las que magistralmente ha captado —como señala atinadamente Samuel Ramos lo que debe contener toda caricatura— los gestos y ademanes característicos, involuntarios e inconscientes de hombres públicos, políticos, actores y actrices (98).

Los dos periódicos mencionados son *Ahí va el golpe* (1958) y *El Coyote emplumado* (1960), donde el trabajo del artista fue combativo y destacó por estar dispuesto a exhibir «los excesos de los hombres en el poder o los vicios de una sociedad decadente, frívola y corrupta» (98). Otra muestra importante de su habilidad para captar y plasmar estos tipos son las imágenes que acompañan los libros que ilustró.

En esta misma fuente, De la Torre presenta, de la página 111 a 124, una lista de las obras que contaron con la participación de Beltrán ya sea en la elaboración de ilustraciones, viñetas, portadas o incluso texto. Aunque explican que posiblemente la lista no esté completa debido a que no existe una bibliografía exhaustiva y debido al tipo de artista no lucrativo que Beltrán era,⁵⁷ ciertamente es una muy buena aproximación a la magnitud de su trabajo, ya que el listado incluye más de 200 títulos entre libros, revistas, periódicos, folletos y diversas publicaciones para diferentes instancias gubernamentales como el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Instituto Indigenista Interamericano, el Instituto Nacional Indigenista, la Secretaría de Educación Pública, la Universidad Veracruzana, la UNAM, entre otras.

⁵⁷ Se dice que nunca aspiró a obtener beneficios económicos de su obra, la cual no vendía, ni cobraba por ningún trabajo relacionado con ella.

De los libros que la conforman, destacan títulos como los siguientes:⁵⁸ *Tres nuevos cuentos de Juan Pirulero* (Bartolomé Costa Amic, 1944) y *Canek* (Antigua Librería Robredo, 1967) de Ermilo Abreu Gómez (1894-1971); *La casa del grillo* (Bartolomé Costa Amic, 1945) de Alfonso Reyes; *Amor que cayó en castigo* (Bartolomé Costa Amic, 1945) de Artemio del Valle Arizpe (1884-1961); *La cita* (Bartolomé Costa Amic, 1945) de José Vasconcelos (1882-1959); *Esto es mala suerte* (Bartolomé Costa Amic, 1945) y *Conciencia de la Revolución* (Editorial Justicia Social, 1964) de Agustín Yáñez (1904-1980); *Doña Bárbara* (FCE, 1954) de Rómulo Gallegos (1884-1969); *La maldición* (FCE, 1955) y *Los de abajo* (FCE, 1968) de Mariano Azuela (1873-1952); *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares* (FCE, 1961) y *Microhistoria de la ciudad de México* (DDF, 1974) de Miguel León Portilla (1926); *Breve historia de la Revolución mexicana* (FCE, 1962) de Jesús Silva Herzog (1892-1985); *Palabras cruzadas* (Ediciones Era, 1961) de Elena Poniatowska (1932); *In ti ci tezcatl o el espejo encantado* (UV, 1966) de Salvador Novo; *Balún-Canán* (FCE, 1968) de Rosario Castellanos (1925-1974); *Lectura y contemplación* (Librería del Prado, 1985) de Octavio Paz y la lista continúa.

Sin embargo, los libros ilustrados por Beltrán más conocidos y cuyo valor simbólico aumentó justamente gracias a ello son: *Los mexicanos se pintan solos* (SEP, 1946) de Ricardo Cortés Tamayo (1911-?); *La ruta de Hernán Cortés* (FCE, 1950) de Fernando Benítez (1912-2000); *Pedro Claver: el santo de los esclavos* (FCE, 1950) de Mariano Picón Salas (1901-1965); *La visión de los vencidos* (UNAM, 1959) de Miguel León Portilla;⁵⁹ el *Popol-Vuh* (FCE, 1963); *Picardía mexicana* (Bartolomé Costa Amic, 1968) de Armando Jiménez (1917-2010); *Juan Pérez Jolote: biografía de un tzotzil* (ENAH, 1948; FCE 1984) de Ricardo Pozas (1912-1994); y *Todo empezó el domingo* (El Océano de México, 1995) de Elena Poniatowska.

Con respecto a la manera en que sus ilustraciones complementan el texto literario, De la Torre comenta:

Si tiene esa capacidad retentiva frente al mundo que lo rodea y que lo ha llevado a ser el más fiel retratista de la sociedad mexicana, también tiene la maravillosa cualidad de expresar en imágenes siempre fieles, de una perfección

⁵⁸ El año en paréntesis hace referencia a la edición en particular en la que participó Beltrán. Se apunta la instancia que se encargó de la publicación del libro para apreciar su diversidad.

⁵⁹ En este caso en realidad a Beltrán se le reconoce el haber copiado las ilustraciones de los códices para que pudieran acompañar al texto.

admirable, el pensamiento de los escritores: poetas, novelistas, historiadores, antropólogos, economistas, políticos que le ofrecen sus páginas no para repetir las, sino para recrearlas en prodigiosas figuras, para complementarlas en creaciones perfectas, para lograr que el pensamiento que en ellas se contiene se manifieste emotiva e intensamente, enriqueciendo así con la expresión plástica las ideas que las palabras del autor contienen (104).

Y para hablar de un ejemplo específico, se refiere a las ilustraciones que hizo para *San Pedro Claver*, las cuales «muestran la crueldad de la esclavitud, el rigor de la pérdida de libertad de los negros» con la misma fidelidad y certeza con la que ilustró algunos pasajes de la historia de México (110).

No obstante, un caso en el que Beltrán estuvo involucrado y que vale la pena comentar es el de la portada que realizó para la edición de *Balún-Canán* de 1968; aunque primero, habría que retroceder a su lanzamiento en 1957, cuando el FCE la incluyó en su catálogo otorgándole el número 33 de la colección Letras Mexicanas. En esa ocasión, la novela de Castellanos tuvo una portada diseñada por Celia Calderón (1921-1969),⁶⁰ la cual gráficamente mostraba la interacción entre una mujer indígena y una niña mestiza.

Alejandro Higashi en su artículo «Leer *Balún-Canán* sin abrir el libro», considera que esta portada era sumamente acertada por más de un motivo, pues la conjunción de todos los elementos de su composición —la colocación de las figuras y la inclinación de éstas, las poses y los rasgos basados en el enfrentamiento de líneas rectas y curvas, la diferencia de planos, el aparente desequilibrio, la ausencia de fondo y profundidad, la omisión de juegos de luz y sombras, el cuadro único de interacción, el vestuario de ambas y su caracterización— «orientaba la lectura e insistía no en lo poético de la novela (donde habría valido ilustrar la portada con un grano de anís), sino en los conflictos sociales que presentaba» (575). Para indagar en algunos aspectos mencionados, por ejemplo, «la total ausencia de sombras elude el dramatismo y obliga al espectador a centrarse en los aspectos compositivos y no en los afectivos; la viñeta apela a su razón y no a su emotividad» (569); o con respecto a la caracterización: «el gesto severo de la indígena, con el ceño fruncido hacia el centro, y su tamaño mayor en relación con el de la niña, ofrecen indicios ineludibles de las contradicciones

⁶⁰ Artista mexicana conocida especialmente por sus grabados, óleos y acuarelas. Formó parte de la Sociedad Mexicana de Grabadores, del Taller de Gráfica Popular y del Salón de la Plástica Mexicana.

sociales entre indígenas y ladinos que serían el motor narrativo de *Balún-Canán*» (571). En otras palabras: «La viñeta de Celia Calderón representaba con fría precisión “los puntos de vista de los dos actores principales del drama rural comiteco, blanco e indígena” y subrayaba lo irreconciliable de este enfrentamiento» (576). O sea que la portada no sólo tenía un fin ilustrativo, en ella se representaba un conflicto de identidades enfrentadas que le otorgaba una identidad a la novela basada principalmente en su propia narrativa.

Un último punto a favor de esta primera portada y que permite enfatizar su relevancia es la falta de referente geográfico real que el título de la novela tenía para el lector promedio de 1957, para quien las palabras *Balún-Canán* resultaban enigmáticas y vacías, de tal manera que «el título, falto de sentido para la inmensa mayoría, requería una traducción plástica y nadie más acertado que Celia Calderón en su sencilla pero eficiente interpretación» (587). Esta situación, justamente, justificaba que la portada se basara en otras cuestiones como el problema de identidad, el núcleo narrativo o algún pasaje específico, como es el caso de ésta, que ilustra una escena del primer capítulo y demuestra de que la ilustradora debió de leer por lo menos las primeras líneas de la novela (575).

Frente a este acertado trabajo de Calderón, está la portada diseñada por Beltrán en 1968 para la tercera edición que saldría ahora en la Colección Popular. En ella, describe Higashi:

se pueden apreciar, en la parte superior, unas grecas mayas irregulares como marco para el nombre de la autora y el título, mientras que en la parte baja se presentan nueve cerros unidos por su base y entre los que se forman tres lagos irregulares con aguas rojas y verdes; los nueve cerros representan a los Nueve Guardianes de Comitán y los lagos a las Lagunas de Montebello. La imagen corresponde a la propia interpretación que se da a *Balún-Canán* dentro de la novela: “Porque en Tziscaco están los lagos de diferentes colores. Y ahí es donde viven los nueve guardianes”. [Por lo tanto] El conflicto indígena-mestizo quedaba reducido en la portada de Alberto Beltrán a un puro paisaje abstracto, en el que la topografía fantástica se diluía con el exotismo de la greca maya ornamental y la mitología indígena como una marca de exotismo indigenista más que de identidad (577).

Este cambio gráfico no sólo diluyó «el conflicto entre clases sociales para resaltar valores simbólicos asociados al título y subrayar el género en el que paulatinamente se

fue encasillando la novela, contra la propia voluntad de la autora, como novela indigenista» (576), sino también tuvo dos consecuencias importantes: se modificó el panorama simbólico alrededor de la obra y se creó una pauta de lectura, sucesos que finalmente devinieron en un beneficio económico.

En primer lugar, los antecedentes dados acerca de los libros que ilustró Beltrán, como *La visión de los vencidos*, *Los de abajo*, *Pérez Jolote*, etcétera, nos ayudan a entender por qué este ilustrador «se había convertido, por esos años, en la primera elección de las editoriales cuando se trataba de representar temas indígenas o vinculados al indigenismo» (577-9). Una de estas editoriales fue el FCE, del que Beltrán se volvió un gran colaborador —como se puede apreciar en la lista de sus libros ilustrados— y donde destacó, precisamente, por las portadas que elaboró para varios títulos de la entonces recién lanzada Colección Popular.

Esta asociación fue ampliamente beneficiosa en un momento clave para ambos: para Beltrán significó un modo de afianzar su trabajo y legado en la ilustración literaria junto a los textos más importantes de su tiempo; pero especialmente para el Fondo que, a través de estas publicaciones, en plena etapa de crecimiento, logró consolidarse como una editorial literaria de prestigio. Es muy probable que esto no sólo haya sido posible gracias a los títulos y autores que conformaban su catálogo, sino también al valor extra que añadió Beltrán con sus ilustraciones. Amén de esta conjunción de elementos, el Fondo logró *hacerse un nombre* en el campo literario.

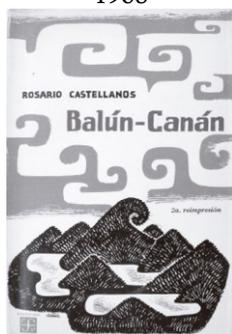
En segundo lugar, Higashi considera que la portada de Beltrán ofrecía sin remedio una visión unidireccional del texto de la autora chiapaneca, lo cual limita de la misma manera las respuestas que se le puedan dar, puesto que «el conflicto, como motor narrativo, cedía su lugar a esa visión unilateral de un indigenismo deformado que Rosario Castellanos desestimó siempre por maniqueo» (579). Ante esta situación, cabe señalar que no sólo me parece importante la problemática de si una ilustración corresponde apropiadamente con el texto al que acompaña, sino también el hecho de que, acertada o no, «la portada de Alberto Beltrán invitaba a leer una novela diferente a la escrita originalmente por la autora y abría una ventana hacia un conjunto de sentidos bien acotados que apostaban de modo unilateral por lo indígena en sus vertientes mitológica, mágica y territorial, sin advertir al lector de ninguna forma sobre el conflicto social» (579).

Además, este cambio marcó el tono de todas las ilustraciones posteriores que se hicieron para la novela, las cuales siguieron apostando por el carácter indigenista y por lo sentimental, en vez de enfocarse en algún otro aspecto de su narrativa; así pasó con los diseños de Rafael Doniz y el de Argelia Ayala. Posteriormente en la historia de *Balún-Canán* se utilizó la fotografía, un recurso que también influye en las respuestas que se le pueden dar al conflicto narrativo y es aún más sentimental ya que sus imágenes apelan más a lo efectivo que a lo racional por su carácter realista y la cercanía que logran establecer con el espectador. Éste fue el caso de la portada que Rafael López Castro hizo para la colección Lecturas Mexicanas en 1983 y la de Teresa Guzmán Guerrero que, desde el 2007 hasta hoy, ofrece un simbólico grupo de mazorcas (579-80). A continuación, presento gráficamente algunas de las diferentes portadas para poder apreciar la evolución de las mismas:

Portada de
Celia Calderón,
editio princeps,
1957



Portada de
Alberto Beltrán,
1968



Diseño de Argelia
Ayala y fotografía de
Carlos Franco,
1988-2005



Portada de
Teresa Guzmán
Guerrero,
2007-actual



Ilustraciones obtenidas del artículo de Higashi «Leer Balún-Canán sin abrir el libro»

Por lo tanto, es posible afirmar que a partir de la portada de 1958 la novela se transformó, pero sin duda, como lo comenta Higashi, ni Beltrán ni los siguientes ilustradores serían los únicos responsables:

Resulta difícil evaluar los factores que condujeron a esta transformación, pero quizá el más importante fue el éxito de la novela, cuya tercera edición aparecerá precisamente en la famosa Colección Popular, caracterizada por sus grandes tirajes y un plan de distribución y venta más agresivo (hasta el día de hoy, se trata de uno de los números más vendidos y reeditados de la colección y de la editorial) (576).

Este contrapunteo expone que, en concordancia con los lineamientos bourdianos, es posible que ocurran pérdidas en el terreno simbólico —por ejemplo, en cuanto a la pérdida de perspectivas para leer la novela— que, por el contrario, representen ganancias en el económico —a pesar de eso, la obra es de las más vendidas y reeditadas—; aunque, en el caso de la consolidación editorial literaria del FCE, incluso podría decir que fue una ganancia en un mismo sentido tanto simbólica como económicamente.

Por último, me interesa señalar que, con base en la tabla y en lo expuesto previamente, podrían trazarse líneas que relacionaran esta instancia no sólo con los miembros de su misma fase —como las editoriales—, sino también con otras casillas como la de mercadotecnia y publicidad o la que involucra los premios; con ello, vemos cómo todas estas mediaciones sostienen esa partida por los valores simbólicos en diferentes momentos del proceso de publicación.

EDITOR

Al igual que otras profesiones actuales de la industria editorial, la del editor⁶¹ ha sufrido muchos cambios y transformaciones, especialmente debido a que, como he mencionado, es una de las que ha acompañado al libro durante más tiempo. A través de la lectura de este trabajo se percibe su complejidad, por ejemplo, cuando hablé de la parte más mitificada de su labor como descubridor o cuando la editorial Alfaguara —entendida como los responsables de la publicación de ese texto— tuvo que retirar del mercado el libro de Fernández Mallo ante las quejas de María Kodama.

Así, el primer paso para adentrarnos en su análisis sería delimitar los múltiples referentes de este término pues, como indica Castañón, *editor* puede ser «tanto el individuo que edita o hace libros como la empresa que los hace. Es una curiosa voz que lo mismo designa a una persona que un gobierno, a un individuo que una institución, es una persona o sujeto físico y una persona moral» (*Trópicos* 61).

Por ello, en este apartado me enfocaré más en el primer entendimiento que menciona este autor y lo delimitaré a una figura personalizada que ‘hace libros’, o sea,

⁶¹ Editor y editoriales son instancias mediadoras muy cercanas, por lo que varias cosas expuestas en este apartado se relacionan con la siguiente transcategoría y viceversa.

un intermediario que generalmente es visto como el encargado de planear y coordinar algunas fases del proceso de publicación. Esto sin olvidar que en cada época se ha delineado de manera diferente, ora abarcando más actividades, ora relegando otras. Pero un momento clave al que vale la pena retroceder es al siglo XIX; según Lyons, durante este siglo en la Europa occidental fue cuando se empezó a conformar el entendimiento moderno de editor

como especialista y empresario (en los pequeños mercados europeos, estos cambios se desarrollaron en el siglo XX). Hasta principios del siglo XIX, los trabajos de editor, impresor y librero no se habían definido y muchos individuos combinaban las tres funciones. Ahora el editor había llegado: organizaba las finanzas, nutría a toda una cuadrilla de escritores e ideaba estrategias de mercado (131).

Con esta aproximación podemos llegar a su configuración actual, que en pocas palabras entiende al editor como un intermediario inteligente que se desempeña entre el resto de trabajadores que participan en las diferentes etapas de confección de un libro y los lectores, ubicándose por encima de otros mediadores, pues esta definición asume que dichos participantes se someten a la dirección de una sola persona.

Por otra parte, los lineamientos de Bourdieu también son una herramienta útil para adentrarnos en la labor de este intermediario. Recordemos que para el sociólogo francés, el editor —como otras figuras que comercian con el arte— es un intermediario que debe reunir en su persona una serie de características a menudo contradictorias y difíciles de reunir: por un lado, debe ser un conocedor de la literatura, sensible, con una idea de lo que quiere publicar, no sólo por los libros que le gustaría leer sino por los que cree que hacen falta en el mercado o en la oferta cultural de su país; y por otro, un empresario completo, que sepa ver oportunidades comerciales y vea por las ganancias de su empresa para que por lo menos pueda seguir operando. Sin embargo, el funcionamiento económico negado del campo literario causa que este perfil más cercano a lo económico deba disimularse o no ser muy visible,⁶² lo cual crea alrededor de los editores un ideal que sin duda es muy difícil de alcanzar.

⁶² O tan invisible que, por ejemplo, Alejandro Katz considera que «en el momento del máximo aprecio, el momento de la lectura, el libro, el buen libro, debe desaparecer en las manos del lector. En el acto de lectura el libro debe desmaterializarse a favor de los sentidos que produce el texto en él inscripto: si el lector se encuentra con el libro durante la lectura es sólo por una *deficiencia del editor*: una traducción precaria o incorrecta, una tipografía con erratas o errores, una caja mal concebida, una encuadernación inconveniente, un estilo descuidado» (11).

Desde esta concepción bourdiana, el editor es aquel que se dedica a explotar el trabajo de los artistas —los escritores— comerciando con sus productos —un libro o una obra—, pero también es quien los introduce en el mercado de los bienes simbólicos y, a través de la exposición y la publicación, les proporciona cierto grado de *consagración* tanto más importante cuanto más consagrado está él mismo (Bourdieu, *Reglas* 253).

Otra consecuencia de la lógica económica negada que rige una parte del campo literario es la construcción de un aura mágica alrededor tanto de escritores, como editores; a éstos se les atribuye la imagen de «descubridores inspirados» llenos de fe y esperanza en sus autores,⁶³ con intenciones económicas siempre relegadas a un segundo plano, es decir, minimizadas —que no totalmente rechazadas— si les interesa adquirir el tipo de reconocimiento propio de la producción cultural autónoma;⁶⁴ en otras palabras, les debe interesar ser «desinteresados».

Por lo tanto, los editores, como sujetos en quienes el arte y el negocio se conjugan, no sólo deben reunir una personalidad contradictoria, asimismo deben ser expertos en trabajar con ese discurso económico negado, pues aunque sus objetivos sí incluyan los beneficios económicos, su éxito ‘total’ depende también, en parte, de cuánto sepan trabajar en sentido artístico con escritores y obras, es decir, valorarlos y promocionarlos de manera adecuada.

Todo lo anterior permite visualizar la complejidad de estos intermediarios y del lugar que ocupan en este panorama de mediaciones, sobre todo si aceptamos que esta figura dirige a las demás. Como dice Castañón, el editor no puede entenderse como un simple técnico, artesano o profesional, pues

en la medida en que la materia sobre la cual se ejerce el oficio de editor es compleja y versátil, inconstante y dinámica, y está articulada sobre un fondo común —el de la transmisión material de la información, del saber y la comunicación—, en esa medida se puede decir que la edición comporta un juego de saberes [y] una suma compleja de destrezas simultáneas (*Trópicos* 62).

⁶³ Empero, esto minimiza el trabajo que realizan en la constitución de un catálogo, como veremos más adelante.

⁶⁴ Recordemos: la producción cultural autónoma se caracteriza por aspirar principalmente a beneficios simbólicos, aceptando que éstos pueden redundar en beneficios económicos sólo a largo plazo. Los casos mencionados en esta investigación pertenecen a este tipo de producción ya que, gracias al manejo de bienes simbólicos que implica, es la que tiene mayor prestigio y repercute artísticamente en el campo literario.

Por lo tanto, el editor se constituye como

una suerte de hombre-orquesta que lo mismo sabe leer y traducir, dar una opinión o dictamen, contrastar la intención “editorial” con la realidad económica a través del derecho . . . un hombre orquesta que planea y diseña la tipografía, la página, la portada, la impresión, la encuadernación, y supervisa la administración de almacenes, la venta, la distribución, la oferta y luego la difusión oral o escrita de todo ello hacia el lector (62).

Aunque como ya hemos visto, en el sistema actual estas labores han ido cambiando y algunas de ellas han recaído en otros mediadores. Una consecuencia de esto es la propia diversificación de los tipos de editor, por ejemplo, una clasificación importante es aquella que distingue, en concordancia con la teoría de Bourdieu, entre los más desinteresados —propios del campo de producción autónoma— y aquellos ávidos de lucro y poder —la producción heterónoma—. Esto evidencia cómo son los enfrentamientos de las dos lógicas que rigen el campo cultural, ya que los problemas más grandes del editor son los que se establecen en relación con el mercado. Lo cual, de acuerdo con Escalante,

en general no es difícil de entender: los escritores dedican su esfuerzo, eso se supone, al Arte, la Verdad, la Belleza, y los editores están metidos por completo en el mundo prosaico de los negocios, dedicados a hacer dinero, es decir, esa suspicacia es una de las expresiones del conflicto entre lo útil y lo bello . . . No obstante, visto el asunto con más detenimiento, no deja de tener su complejidad porque, después de todo, al menos en teoría, el negocio del editor es también el de los escritores (*A la sombra* 247).

Así, explica Bourdieu, la lógica económica negada penetra en la producción literaria gracias a estos personajes dobles que libran al escritor de toda preocupación material y desmoralizadora que implica la comercialización de su obra. Este papel de descubridores inspirados, guiados por su pasión desinteresada y «no razonada» por una obra, hace que los editores funjan como pantalla y puente entre escritores y lectores. No obstante, como hemos visto, este perfil en realidad transfigura las funciones reales que implica organizar y racionalizar la difusión de la obra. De igual modo, la concepción romántica del escritor sirve para afirmar el lugar de los creadores como entes que no tienen nada que ver con estos manejos, pero, por mucho que los escritores quieran apartarse, la industria editorial siempre será una zona de contacto con ese mercado en el que sus obras están inmersas.

Para ejemplificar y desmitificar los conflictos mencionados, abordaré los casos de algunos editores que dirigieron o incluso fundaron una editorial y que, a través de la conformación de un catálogo con características específicas brindaron identidad a todas las obras que publicaron bajo su sello y alcanzaron, mediante un proyecto cultural, una consolidación tanto económica como simbólica. Al respecto de este tipo de editores, Escalante comenta:

Quien funda una editorial como proyecto propio, y es a la vez editor y empresario, tiene casi siempre una idea de la literatura, de las ciencias sociales, una idea del campo cultural según la cual tiene sentido poner a circular cierta clase de libros, y de acuerdo con eso diseña sus colecciones e integra su catálogo. Espera hacer negocio, pero no sólo eso. “Siempre hay un *algo más* —dice Roberto Calasso— que se le atribuye al editor”, y eso es lo que lo define: “¿cuál es ese mínimo irrenunciable? Que el editor encuentre placer en leer los libros que publica”. La lógica cambia por completo cuando la editorial, por mucha personalidad que tenga, se incorpora a un grupo empresarial (254).

Lo anterior se explica porque, a diferencia de lo que ocurre en una editorial pequeña de producción cultural autónoma, para una empresa heterónoma la idea que pueda tener una sola persona acerca de lo que vale la pena como literatura o pensamiento no es relevante (255) si esto no otorga los márgenes de ganancias esperados. He ahí la importancia de construir un catálogo, pues como lo define Vallcorba: «un catálogo editorial es un patrimonio, y es un patrimonio, además de empresarial y privado, también colectivo. Es, sin duda, patrimonio del editor que lo ha configurado» (322).

Para Herralde, la constitución de un catálogo tiene que ver con un proceso mucho más personal del editor, al que ve como «un intermediario apasionado, alguien que sólo publica aquellos libros que le afectan personalmente y que, aunque distintos y lejanos, forman una suerte de archipiélago y se enlazan unos con otros en una peana invisible pero común» («Alegrías» 213); aunque, como podemos ver, al final sí la relaciona con la práctica de la lectura y señala la función de construir un sistema de referencias comunes que resulte útil sobre todo para los lectores. Igualmente, esta percepción se confirma un par de líneas después cuando habla de la necesidad de que «un catálogo sea incluso más que la suma de sus partes, de sus títulos, y que se potencien unos a otros» (218).

Por su parte, Castañón se encarga de no trivializar el resultado y señala su trascendencia cultural:

en términos plenamente editoriales un catálogo no sólo es como un museo, o una agenda de libros por autores secuestrados como le reclamaba en una de sus cartas Louis-Ferdinand Céline a Gastón Gallimard: un catálogo es algo vivo que llega a las estanterías para salir de inmediato de ellas y transformarse, en los casos más nobles, en un estilo de vida o de pensamiento. De ahí que George Steiner al hablar de la muerte de Sigfried Unseld, el fundador de Suhrkamp Verlag —el editor de Kafka, Hesse, Brecht, de la escuela de Frankfurt—, haya dicho que con Sigfried Unseld se iba el ángel guardián de un estilo de pensamiento (*Trópicos* 69).

Por último, quisiera agregar la opinión de Pizarro acerca de los límites que las instancias mediadoras establecen a través de su trabajo, aspecto que ya ha sido desarrollado previamente. Dice este autor que «un editor establece un texto, pero una vez establecido también le da un marco, lo sitúa en un contexto y genera un horizonte de expectativas; y, en alguna medida, ese marco constituye el texto o, por lo menos, condiciona nuestro acceso a él. En una edición de textos el marco es decisivo» (192). Este «marco» podría considerarse el catálogo de una editorial en específico, es decir, la lista de los títulos y autores seleccionados que son editados en las diversas colecciones que componen un determinado sello editorial.

Ahora, quisiera recordar los nombres de algunos editores de este tipo que ya han sido mencionados y de quienes he aportado información básica acerca del lugar que ocupan en la industria editorial actual, o bien, acerca del legado que dejaron, por ejemplo: Jorge Herralde, Francisco Porrúa, Alí Chumacero y Eduardo Rabasa. No obstante, hay tres casos ejemplares en los que deseo ahondar y analizar las diferentes estrategias mediante las que alcanzaron la consagración en el campo literario: Arnaldo Orfila Reynal y la defensa de un proyecto cultural; Joaquín Díez-Canedo y la acumulación de capital relacional; y por último, Carlos Barral y el plan comercial que implementó para hacer crecer su editorial, con el cual propició el llamado *boom* latinoamericano.

En cuanto al primero, recordemos que Orfila Reynal dirigió la primera filial del FCE en Buenos Aires de 1945 a 1947 y después dirigió esta misma editorial en la Ciudad de México de 1948 a 1965. Entre los logros de su gestión destacan la publicación de 891 títulos nuevos y la creación de seis nuevas colecciones: Breviarios,

Lengua y Estudios Literarios, Arte Universal, Vida y pensamiento de México, Psicología, Psiquiatría y Psicoanálisis, y la Colección Popular.⁶⁵

Con este crecimiento, el Fondo comenzó a tener una presencia significativa en la vida cultural de México e Iberoamérica, lo cual ejemplifica el alcance de un catálogo amplio y diversificado. Sin embargo, en la trayectoria de Orfina Reynal como editor hay un suceso que destaca y muestra la importancia de racionalizar, planear y responsabilizarse por el conjunto de obras que se coloca en el mercado: la razón de su destitución como director del FCE, misma que lo llevó a la fundación de su nueva editorial: la publicación en español de *Los hijos de Sánchez: autobiografía de una familia mexicana* (1961), de Oscar Lewis (1914-1970), en agosto de 1964.

Desde su primera edición, fue un éxito de ventas, pero cuando se lanzó la segunda en 1965 el escándalo comenzó; el libro fue objeto de censura, primero, por parte de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística; Manuel Ramírez Arriaga en el panfleto *Dos libros*, financiado por dicha agrupación, «denunció al libro como denigrante, como infamante de la dignidad y del decoro de México y como subversivo y disolvente de sus instituciones políticas» (Aranda, párr. 4). Según este censor,

lo narrado por Lewis era “para arrastrar por los suelos el nombre, la dignidad y el decoro de México” por lo que “aunque fueran fielmente ciertas algunas escenas que Lewis atribuye a los supuestos hijos de Sánchez, implicarían la constitución de un delito del orden federal: no sólo el de difamación de un ex Presidente (...) sino también en deshonra de la persona moral de la nación y el de disolución de sus instituciones políticas” (párr. 5).

Además: «el discurso antropológico de Lewis, según Ramírez Arriaga, buscaba “suscitar la revuelta interna y desquiciar nuestras instituciones para entregarnos así como una más fácil presa de quienes están llamando a que nos gobierne un presidente norteamericano (sic)”» (párr. 6).

Después, el abogado, juez del Tribunal Superior de Justicia del DF, y presidente de la Sociedad Mexicana de Geografía, Luis Cataño Morlet, presentó la demanda judicial ante la Procuraduría General de la República, en ella acusaba a Lewis por un estilo obsceno, soez, difamatorio y ofensivo para la moral pública, protestaba contra el libro por considerarlo antimexicano y subversivo «ya que con toda mala fe presenta

⁶⁵ Encuéntrense más detalles sobre algunas colecciones del Fondo y su papel en la consagración de esta editorial en el siguiente apartado.

solamente aspectos negativos de la familia mexicana de escasos recursos económicos y trata de convencer al lector de que sólo está integrada por vagos y malvivientes» y, finalmente, exigía que se retirara de la circulación y que se procediera penalmente contra su autor (Semo, párr. 11).

Por último, en una Resolución publicada el 6 de abril de 1965, el entonces titular de la PGR, Antonio Rocha, señaló lo siguiente:

el 11 de febrero de 1965 la Junta Directiva de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística presentó una denuncia afirmando que Oscar Lewis escribió un libro obsceno y denigrante para nuestra patria, que intitula *Los hijos de Sánchez* . . . que el lenguaje soez y obsceno usado por el autor, la descripción de escenas impúdicas, las opiniones calumniosas, difamatorias y denigrantes contra el pueblo y el gobierno de México colocan a ese libro dentro de los actos delictuosos definidos y sancionados en la Ley de Imprenta y en el Código Penal (R. Martínez, párr. 11).

Aunque la demanda no procedió ni contra el autor ni contra los funcionarios directivos responsables de la publicación, Orfila sí se vio obligado a abandonar la dirección del Fondo. Así, «lo único que logró la flamante Sociedad de Geografía y Estadística fue dejar sin empleo a uno de los mejores editores hispanoamericanos» (Aranda, párr. 8), mas no por mucho tiempo pues, en marzo de 1966 fundó la editorial Siglo XXI, misma que dirigió hasta 1989 y donde Orfila siguió editando y publicando los títulos que eran acordes a su proyecto cultural.

Por su parte, en la *Gaceta* del FCE de marzo de 1965 algunos escritores se manifestaron al respecto, entre ellos Juan Rulfo, Rosario Castellanos, Jaime García Terrés (1924-1996) y Emmanuel Carballo; de igual forma, «en el suplemento de la revista *Siempre!*, *La Cultura en México*, Fernando Benítez y otros críticos se sumaron a la defensa de “un texto que no hacía más que registrar las condiciones de la pobreza tal y como eran percibidas por quienes eran sus víctimas”» (Semo, párr. 12), lo cual nos da una idea de cómo se van entrelazando los diferentes participantes del campo literario.

Del mismo modo, es posible identificar que la polémica causada por el volumen, publicado a comienzos de la presidencia de Gustavo Díaz Ordaz, «tuvo dos aristas: una pública, en torno a la imagen que daba del país y de su gobierno; y otra indirecta, en la que se usó la indignación patrioter para remover al ‘extranjero comunista’ Orfila, que dirigía el FCE desde 1948 con una política editorial abierta a las

izquierdas latinoamericanas y mexicanas» (Bautista, «Los Hijos», párr. 8), situación que era muy certera en opinión de Martí Soler, entonces Secretario de Producción del Fondo, quien añade: «no podían echar a Orfila por ser de izquierda; pero sí por ser un extranjero que denigraba a México publicando libros que hablaban mal del país» (párr. 13).

Paradójicamente, este libro al igual que otros publicados por el FCE que fueron objeto de prohibiciones como *La sombra del Caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán (1887-1976) «son los de mayor demanda y, por ende, de los más leídos» (R. Martínez, párr. 14). En el caso de Lewis, incluso se puede decir que su obra ha sido una sensación: en México, tanto la primera como la segunda edición se agotaron en semanas y actualmente la edición conmemorativa de su 50 aniversario (2012) se encuentra en librerías bajo el sello original del FCE, pero aún cuando éste se vio obligado a frenar su venta, el texto de Lewis siguió circulando editado por casas como Joaquín Mortiz y Grijalbo; se han publicado múltiples traducciones a diversos idiomas, la *Time Magazine* la incluyó en su lista de los mejores libros de la década y hoy goza de gran aceptación antropológica y sociológica tanto en nuestro país como en Estados Unidos; además, fue adaptada al teatro por Vicente Leñero y tuvo una versión cinematográfica bajo la dirección de Hall Bartlett, protagonizada por Anthony Quinn y Dolores del Río (Bautista, «Los Hijos», párr. 7, 20).

Por otro lado, cabe señalar que la creación de la editorial Siglo XXI y su catálogo fue un suceso de gran trascendencia cultural porque fue parte de un pequeño *boom* académico previo al *boom* latinoamericano literario, tal como lo explica Ángel Rama en «El ‘boom’ en perspectiva»:

A fines de los años cincuenta y en el primer quinquenio de los sesenta, con anterioridad al pregonado boom narrativo, se produjo otro que le sirvió de plataforma y que estuvo representado por la demanda masiva de libros de estudio, sobre todo de tipo universitario, por libros políticos, por libros que recuperaban el pasado nacional. Las dos mayores editoriales oficiales de Hispanoamérica lo atendieron: en México, el Fondo de Cultura Económica y en Buenos Aires la Editorial Universitaria (EUDEBA), dirigidas, ambas, por dos notables editores, Arnaldo Orfila Reynal y Boris Spivacow, quienes habiendo sido luego eliminados de la dirección de éstas, continuaron su tarea al frente de empresas privadas: Siglo XXI y Centro Editor de América Latina (69).

En otras palabras, la presencia de estos nuevos títulos en el mercado no sólo representó una ampliación de la oferta editorial en el país, sino que a través de ellos se configuró un nuevo gusto entre los lectores, sobre todo entre aquellos pertenecientes a la clase media, la cual empezaba a escolarizarse masivamente; es decir, estas lecturas moldearon los gustos de un público que estaría dispuesto a consumir y que estaría preparado para enfrentar intelectualmente el *boom* literario que vendría después.⁶⁶

En suma, tanto con la lista de obras que se publicaron bajo el sello del Fondo durante su dirección, como el catálogo fuertemente académico que caracteriza a Siglo XXI, Orfila dejó un legado cultural especialmente importante para la sociedad mexicana pero también para el resto de Latinoamérica. En un momento clave, su labor influyó en los gustos de los lectores y, con ello en la configuración de grupos de mercado. De la misma manera, mediante la publicación de una serie de obras —un catálogo— que no se somete exclusivamente a los gustos existentes, a un plan de ventas con beneficios a corto plazo, o al resguardo político, Orfila ejemplifica el peso que los editores pueden tener en el panorama cultural y el valor de la convicción en un proyecto cultural personal. Como indica Rama, su salida del Fondo fue una reacción por parte de las autoridades alarmadas debido a la amplitud de miras intelectuales y la libertad crítica que implicaba su catálogo y, sobre todo, por el número de lectores que este editor había conquistado (70).

En segundo lugar, con respecto a Joaquín Díez-Canedo, Danny Anderson en su estudio sobre la editorial Joaquín Mortiz ofrece valiosas diluciones acerca de la estrategia de acumulación de capital relacional. Según este autor, ésta comenzó con los contactos que el editor forjó durante su formación universitaria:

Mientras estudiaba en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, Díez-Canedo estableció vínculos duraderos con sus compañeros de clase, entre los que se incluyen los ahora distinguidos escritores y críticos Alí Chumacero, José Luis Martínez y Jaime García Terrés; y también con sus maestros, tales como Julio Jiménez Rueda, Francisco Monterde, Julio Torri y Agustín Yáñez (11).⁶⁷

⁶⁶ Ángel Rama plantea esta idea con respecto al crecimiento editorial del Fondo y EUDEBA en momentos previos al surgimiento del *boom*. Empero, considero que una lectura similar puede darse en este caso.

⁶⁷ La traducción de ésta y las siguientes citas del artículo de Anderson es mía, al igual que las anteriores en el apartado Lectores de dictamen, y las siguientes en Editoriales.

Más adelante, Díez-Canedo trabajó en el FCE de 1942 a 1962, ascendiendo de posiciones hasta llegar a Director General; durante este periodo fue cuando forjó su capital simbólico como editor a través de la creación o supervisión de algunas de las colecciones más famosas del FCE, y gracias a su participación en varios sucesos importantes de la editorial, por ejemplo:

Supervisó la primera edición de *Libertad bajo palabra* (1949) de Octavio Paz. Casi al mismo tiempo, tradujo las conferencias Charles Eliot Norton de Pedro Henríquez Ureña en Harvard en 1940-1941 y las publicó como *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (1949). Díez-Canedo también supervisó la introducción de impresiones masivas a precios económicos con la Colección Popular, atestiguó el crecimiento de la línea literaria Letras Mexicanas y coordinó la colección Breviarios. Además, estableció una relación con el historiador Daniel Cosío Villegas, fundador del FCE y su director hasta 1946. De hecho, Joaquín Mortiz publicó el audaz análisis político *El sistema político mexicano* de Cosío Villegas en 1973, así como sus memorias en 1976 (10).

Sin embargo, esta serie de actividades tuvo una consecuencia fundamental, la consolidación de sus relaciones con los autores del FCE, quienes siguieron a su editor a su nueva editorial: «Mientras estuvo en el FCE, Díez-Canedo además trabajó con numerosos correctores, editores y autores como Juan José Arreola, Octavio Paz, Carlos Fuentes y Rosario Castellanos, figuras culturales que acudieron a Joaquín Mortiz para publicar obras importantes en años posteriores» (10).

Pero, como explica Anderson, la consagración del nuevo sello no sólo dependió de la acumulación de capital relacional, sino también de la gestión que se hizo del mismo. Y es que cabe señalar que Canedo sabía explotar su rol de editor; él mismo formuló una estrategia de afiliación

como una relación monopólica ideal entre autor y editor: “Lo normal debe ser que un autor descansa en su editor; que todo lo que produzca se lo entregue al editor y que éste se ocupe de hacer posible que el autor siga escribiendo... Yo creo que el funcionamiento lógico de la industria editorial debe ser que los autores se concentren alrededor de un solo editor . . . para que el público lector incluso sepa dónde encontrar a su autor” (12-3).

Con base en el uso sistemático de una red de relaciones con escritores e intelectuales prominentes ya publicados que ya habían alcanzado cierto grado de prestigio —o que ya tenían un *nombre hecho*—, ésta fue una estrategia exitosa y una de las principales razones por las que Joaquín Mortiz pudo surgir y constituirse como una empresa

editorial exclusivamente literaria (10). Además, en términos de Bourdieu, a través de ella es fácil apreciar el intercambio de capital simbólico que se llevó a cabo, pues al mismo tiempo que el sello de Joaquín Mortiz —respaldado por el nombre de Díez-Canedo en el cargo de director— le daba prestigio a sus autores, ciertamente y sobre todo al principio, éstos se lo proporcionaron a la editorial. Anderson lo explica a detalle:

En los primeros años de Joaquín Mortiz, en realidad se llevó a cabo un doble proceso de afiliación. Primero, Díez-Canedo se valió de las numerosas relaciones que había establecido en el FCE y, en este sentido, transfirió el talento literario a Joaquín Mortiz. Esta transferencia, efectuada a través de la red social de Díez-Canedo, también condujo al segundo proceso de afiliación: mientras el nombre comercial Joaquín Mortiz empezó a circular públicamente en México, asumió el valor simbólico transferido asociado a los nombres de ciertos autores ya “consagrados” que ahora estaban siendo publicados por la nueva firma, autores que lo habían transferido de otros editores (10).

Por lo tanto, a lo largo de este proceso se evidencia el manejo de los bienes simbólicos y la forma como se construye la creencia en el valor simbólico de una obra literaria.

Durante las décadas de 1960 y 1970, Canedo publicó bajo el sello de Joaquín Mortiz una gran cantidad de títulos que incrementaba cada año, hasta llevar a la editorial al punto de contratar lectores de dictamen para hacer frente a la cantidad de manuscritos recibidos —como se desarrolló en el apartado correspondiente—; tal era el deseo de los escritores en esos años por pertenecer a este prestigioso catálogo. Éste representaba «una reserva creciente de capital económico (su inversión en libros en el almacén o de aquellos contractualmente disponibles para su reimpresión), así como de capital simbólico (la lista de los autores cuyo éxito y prestigio se había afiliado al nombre de la compañía)» (13), lo cual nos permite concluir: «La importancia de un buen catálogo no debería subestimarse en la industria del libro» (13).

Lo anterior ejemplifica el funcionamiento de una editorial cultural de producción autónoma en la cual un editor, en vez de seleccionar *best-sellers* que ofrecen atractivas ganancias inmediatas, apuesta por un catálogo que si bien a corto plazo sólo ofrece beneficios simbólicos, a largo plazo sí puede redundar en beneficios económicos, por ejemplo, a través de las reimpressiones de los ‘*best-sellers* a largo plazo’, es decir, cuando sus títulos ya son considerados *clásicos* (14), lo cual, como hemos

visto, es el mayor grado de consagración al que se aspira en este polo de la producción artística. Así lo hizo Díez-Canedo mientras estuvo al mando de la editorial que fundó; en 1985, Joaquín Mortiz fue adquirida por grupo Planeta.

En tercer lugar están estrategias comerciales empleadas por Carlos Barral quien fue el heredero de la editorial Seix Barral, una empresa familiar que hasta ese momento se dedicaba principalmente a la impresión de mapas y al libro escolar. Sin embargo, desde el inicio de su periodo como director, se planteó «llevar adelante una política de modernización cultural a partir de la gestión editorial» (Esposito 4) y le dio un giro literario que la transformó por completo.

Para ello, podemos hablar específicamente de tres estrategias: la conformación de un catálogo bien estudiado, los premios y las traducciones; me interesa recalcar el aspecto comercial de todas ellas ya que, de manera muy consciente, Carlos Barral las entendió así, como estrategias de mercado, de compra-venta de bienes culturales, o bien, como un programa importador-exportador. Y todas están muy ligadas entre sí.

Por ejemplo, en cuanto a la consolidación de un catálogo, vale la pena comentar la creación de la Biblioteca Breve y la Biblioteca Formentor. Esta labor destaca porque detrás de la selección de las obras que compondrían estas colecciones había todo un proyecto ideológico, por ejemplo, en el caso de la Biblioteca Breve, ésta era impulsada por

un programa renovador con el propósito de sacar a la cultura española del aislamiento en el que está sumida desde finales de la Guerra Civil. Para ello, mediante una rigurosa selección de obras traducidas del francés, del inglés, del italiano y del alemán, pretende introducir el debate europeo que se viene librando en las Artes y las Humanidades desde la posguerra y difundir las tendencias narrativas europeas que privilegian la renovación temática y la experimentación formal . . . En esos primeros años, el catálogo de esa colección incluye traducciones de ensayos literarios como *La función de la poesía*, *La función de la crítica* de T. S. Eliot, *Ensayos críticos sobre la literatura europea* de Ernest Curtius, *Sobre literatura* de Michel Butor y las novedades narrativas del *nouveau roman* (Robbe-Grillet, Duras, Sarraute, etc.) y del resto de la narrativa europea (Pavese, Svevo, Frisch, Böll, Landolfi) (4).

La conformación de un catálogo como éste va inevitablemente ligada al tema de las traducciones. Ángel Rama explica este fenómeno de la siguiente forma y ve esta estrategia como uno de los antecedentes del *boom* latinoamericano porque, de nuevo,

con esta expansión editorial y de ideas, se configuraron los gustos de un público que más tarde estaría preparado para consumir la literatura del *boom*. Así, explica Rama, en el panorama editorial hispanoamericano hubo una

emergencia de casas editoriales estrictamente literarias, que se propusieron poner al día la información del lector especializado, dotándolo de las recientes corrientes europeas y norteamericanas así como de la literatura que en la misma dirección se venía produciendo en América Latina. Quienes representaron esta orientación fueron la Compañía General Fabril Edita (Jacobo Muchnik) en Buenos Aires y Seix Barral (Carlos Barral) en Barcelona, siguiendo, ambas, líneas estrictamente homólogas: por ejemplo, a ellas se debió la incorporación del “nouveau roman” francés que tantos debates habría de producir entre los escritores. Ambas trabajaron para la minoría de hoy y la mayoría de mañana, traduciendo mucho material nuevo en ediciones limitadas, pero procurando avanzar hacia el “pocket book” en cuanto las condiciones del público lo permitieran (70).

Para Barral, había una clara necesidad de que el mercado editorial hispanohablante tuviera un nuevo nivel de funcionamiento de tipo empresarial que estuviera a la par de la situación editorial europea desarrollada en ese entonces. Sobre todo después de la quiebra de Fabril Editora, cuando Seix Barral quedó como la única empresa dispuesta a reconquistar este mercado. Carlos Barral supo ver esta oportunidad y la concepción que tenía de su propio proyecto ha sido lúcidamente expuesta en el libro de sus memorias, *Años de penitencia*:

Las bases teóricas de nuestras empresas y esperanzas eran muy simples. Se trataba de constituir un *backlist* con los autores importantes muy recientes, o exóticos a los canales de información italo-franceses de los editores argentinos, adelantándoseles a cubrir una etapa de las literaturas extranjeras en la que todavía no parecían interesados. [...] Imponer, después, el contenido de esa etapa literaria a los mercados de lengua española, si su representación era inteligente y capaz de convencer a eso que se llama la minoría atenta, era cuestión de un poco de tiempo (ctd. en Rama 71).

Pero, como indica Fabio Espósito, el proyecto editorial de Barral no se limita a ese modelo importador, también tuvo una intención firme de promover y renovar la novela social española que poco a poco ganó presencia en las diferentes colecciones de la editorial, lo cual también influyó en la consolidación de su catálogo (4), de tal modo que:

Las colecciones de Seix Barral difunden, promueven y estimulan a una nueva generación de escritores que incluye a Jesús Fernández Santos, Juan García

Hortelano, Juan Marsé, Luis Goytisolo, Alfonso Grosso, entre otros. En 1962 se crea la Biblioteca Formentor como una colección destinada a albergar a estos jóvenes novelistas españoles que ya se reconocen como grupo, tanto para la crítica como para los lectores. En esa colección aparece, por ejemplo, *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín Santos, considerado por la crítica como un texto bisagra entre la novela social y la novela experimental y rupturista (4).

Asimismo, Barral ha destacado por ser un personaje que se enfocaba en las oportunidades comerciales que podía ofrecer una obra, por ejemplo, en el caso de *Tiempo de silencio*, en cuanto aceptó el manuscrito comenzó «las gestiones por los derechos de traducción y negocia la novela con éxito en Italia, Alemania y el Reino Unido» (4). La idea del editor catalán era colocar el texto en toda Europa y así se lo comunicó al autor; en una carta le escribe: «estoy decidido a convertir tu libro en una especie de Premio Formentor sin premio y a obtener una amplia difusión de solidez en las cinco o seis lenguas extranjeras y en algunos pequeños países» (ctd. en Espósito 4).

Lo anterior nos lleva a la última de sus estrategias: los premios, específicamente aquellos que corresponden a estas colecciones, el Premio Biblioteca Breve y el Premio Formentor, mediante los cuales Barral aprovechaba el poder de legitimación e intercambio simbólico que los premios engloban; pero ante todo, supo verlos como un mecanismo que le permitía la movilización de más contratos de traducción. Esta política de premios se fortaleció gracias al capital relacional que Barral conformó al procurar sus relaciones con otros editores clave del panorama europeo. Así, por ejemplo, con el apoyo de Giulio Einaudi y Claude Gallimard se puso en marcha el premio Formentor, que consistía en la edición simultánea en doce lenguas de una novela inédita que sería elegida entre los manuscritos propuestos por las trece editoriales convocadas: Giulio Einaudi Editore (Italia), Librairie Gallimard (Francia), Grove Press (Estados Unidos), Rowohlt Verlag (Alemania), Weidenfeld & Nicolson (Gran Bretaña), Albert Bonniers Förlag (Suecia), McClelland & Stewart (Canadá), Gyldendalske Boghandel (Dinamarca), Gyldendal Norsk Forlag (Noruega), J. M. Meulenhoff (Holanda), Kustannusosakeyhtiö Otava (Finlandia), Editora Arcadia (Portugal) y Seix Barral (España e Hispanoamérica) (6).

Todo esto significó un preámbulo excelente para el *boom* latinoamericano. Primero, por la manera en que preparó y dispuso a un público para consumir estas obras, como apunté anteriormente; y en segundo lugar, porque preparó un mercado

para los autores hispanoamericanos, no sólo a nivel intelectual o artístico, sino que también —al igual que la agente Balcells, con quien trabajaba estrechamente— sentó las bases para que fueran reconocidos como miembros de la industria editorial a la par de cualquier otra de sus homónimas europeas.

Por lo tanto, la estrategia editorial consistió en juntar a los autores de ambos lados del Atlántico en un catálogo que hizo coincidir escrituras y tradiciones muy diversas en el llamado *boom* de la narrativa hispanoamericana (7). Esta intención también estuvo presente en la política que caracterizó al Premio Biblioteca Breve; acerca de éste y del impacto cultural que tuvo, en su libro *Almanaque* Barral expresa lo siguiente:

lo que ocurre es que los premios de mi editorial, y no solamente el que se llevó Vargas Llosa, sino otros mejores y peores, como el de Cabrera Infante, sirvieron para romper los límites españoles de la cultura en lengua española, todo un universo lingüístico no nacional . . . el premio Biblioteca Breve, yo no sé por qué, por suerte, quizá, tuvo una repercusión americana que no había tenido ningún premio literario español en los mismos años, ni la tuvo después. Acudieron novelistas de todas partes, y se empezaron a conocer los novelistas latinoamericanos justamente porque acudían al premio. Eso nos puso en contacto con ellos y también entre ellos porque antes su literatura no pasaba de México a Argentina o viceversa. Esta comunicación entre los países de habla española hizo posible la gran eclosión de novelistas (ctd. en Esposito, 8).

Es importante señalar que todas estas estrategias, que principalmente iban dirigidas al crecimiento del catálogo de la editorial no sólo significaron una creación de valor simbólico para la editorial, el editor y los autores, también generaron una legitimación y una profesionalización de la industria editorial en Hispanoamérica. Paralelamente al crecimiento desarrollado por Balcells, Seix Barral, bajo la dirección literaria de Carlos Barral, encabezó

un proceso de modernización profunda del sector cuando convirtió un conjunto notable de escritores hispanoamericanos en un éxito de ventas sin precedentes en el nivel de la literatura culta y de experimentación formal. Al Premio Biblioteca Breve otorgado a *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa en 1962 le suceden una serie de éxitos editoriales, cuyo punto culminante es *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, que hacen que la nueva narrativa latinoamericana trascienda las barreras del idioma. Más allá de la innegable calidad de esa literatura, la política editorial y cultural de Carlos Barral posibilita que un buen número de narradores hispanoamericanos traspase sus

fronteras nacionales para convertirse en autores de renombre en todo el continente (3).

Este plan basado sobre todo en las traducciones tuvo grandes repercusiones: ya no se hablaba sólo de lo que se importaba a Hispanoamérica, sino que la oferta cultural producida también fue exportada. Con este modelo, «el catálogo de los narradores latinoamericanos se convierte en un producto muy apreciado entre el público europeo y los derechos de traducción se convierten en una parte muy importante del negocio de la edición» (8), tal es el caso, especialmente, de las obras editadas bajo el sello de Seix Barral, las cuales con el nombre de Carlos Barral detrás y de la mano de Balcells, entraban rápidamente en el mercado europeo de los derechos de traducción (8).

Todos estos factores explican por qué el *boom* ha sido continuamente considerado un fenómeno tanto literario como editorial, pues en el mercado editorial hispanoamericano tuvieron que darse primero una serie de condiciones favorables. En resumen, un factor esencial fue la decidida política editorial española de recuperación e internacionalización iberoamericana —en la que las traducciones y los premios tuvieron un papel protagónico— movilizada por Carlos Barral y gestada sin duda, principalmente en los despachos de Seix Barral (8). Dichas estrategias empleadas por Barral son muestra del éxito de unas herramientas que pueden operar en el campo literario gracias a la parte económica de éste, y que pueden coincidir a veces con los valores artísticos, pero que no necesariamente son movidas por ellos (Rama 73).

Para finalizar este apartado, quisiera cerrar con un planteamiento de Thierry Discepolo acerca de la labor de los editores:

La posición paradójica que ocupa el editor es ejemplar en muchos sentidos. Por un lado, su sello (el nombre de la editorial) es perfectamente visible en cubierta; por otra, cualquiera podría preguntarse qué pinta él en todo esto. El editor no es ni el autor, que ha escrito el libro, ni el impresor, que lo ha fabricado. Por una parte, es el responsable de la puesta en circulación de miles de frases; por otra, no puede reclamar su paternidad —no ha sido él quien las ha escrito—. ¿Qué legitimidad tiene este intermediario demasiado visible para reivindicar (y verse concernido por) las ideas que exponen los libros que él publica? La legitimidad de su trabajo, que consiste en transformar manuscritos en libros, que contribuye a hacer salir del anonimato ideas en cuya producción el editor es parte implicada y con respecto de las cuales está en su derecho de preguntarse si los caminos que ha tenido que elegir no traicionan las ideas en las que cree (25-6).

Me interesa resaltar el valor de estas ideas en la medida que a través de ellas podemos reconocer al editor como un participante de diversas etapas del proceso de publicación, como uno de los ejes principales del funcionamiento del campo literario, así como una de las figuras con mayor acumulación de diferentes tipos de capital, y además es posible plantear que la labor que realiza no es inspirada ni movida por la fe o la esperanza ciega; por el contrario, es racionalizada, planeada, estratégica y la mayoría de veces es llevada a cabo de manera totalmente consciente e intencional.

EDITORIALES

Como ninguna otra, las editoriales son una instancia mediadora que participa en varias etapas del proceso de publicación, y sólo podría decirse lo mismo del editor en cuanto que, tal como lo he descrito, es una figura capaz de orquestar a los demás participantes. Sin embargo, en la clasificación mostrada en la tabla lo separé para poder realizar un análisis a detalle de su papel como director de un proyecto cultural, ofrecido en el apartado anterior, pero no olvidemos que el editor por lo general es parte de una editorial e incluso conforma el ente principal que toma decisiones dentro de ella.

En esta ocasión entenderé como *editorial* a la empresa ‘que hace libros’, es decir, apelaré al carácter colectivo e institucional de una instancia mediadora, integrante de la industria editorial, que se encarga de poner en circulación textos en el mercado a través de un proceso de publicación, que se responsabiliza de la misma y que gracias a su existencia posibilita la coincidencia de otros intermediarios que participan en las distintas etapas de dicho proceso, en las cuales, como institución, también se ve involucrada.

Según Carrión, «las primeras editoriales estuvieron constituidas por grupos de copistas de cuya capacidad de concentración, disciplina, rigor y nivel de explotación laboral dependía del número de cambios y de erratas que contendrían las copias que se podrían en circulación» (*Librerías* 51); aunque se trate de una configuración muy antigua, esta descripción nos da una idea de la esencia de la labor que llevan a cabo estas instancias pues, como he mencionado, el hacer libros va más allá de una simple transformación, es un proceso que involucra un cambio de alteridad, y aún hoy se

intenta hacer la mejor versión posible entre las realizables, lo cual también redundaría en un aumento de valor para las obras publicadas.

Gracias a los lineamientos bourdianos he podido explicar que las editoriales se dividen en empresas de producción autónoma o heterónoma; en su caso, esta clasificación delinea claramente el tipo de obras que producen y el perfil del proyecto cultural que van a colocar en el mercado, mismo que tendrá tanto repercusiones comerciales, como culturales. Esto sucede principalmente a través de las diferentes colecciones que componen el catálogo de una editorial.

En la sección anterior, hablé acerca de la configuración de un catálogo como un marco, un patrimonio, una lista de obras y autores reunidos bajo un sello editorial; las colecciones, por su parte, son una pequeña delimitación de lo anterior, una colección se refiere a la lista de obras específicas que han sido publicadas no sólo bajo el mismo nombre de una editorial, sino unas al lado de otras, por lo general —o idealmente— con base en algún criterio temático. Su importancia radica en lo que esta selección significa para el lector, pues «en una colección editorial determinada, el libro queda perfectamente situado a los ojos del lector. Éste es capaz de situar el libro, jerarquizándolo» (Vallcorba 321).

En un catálogo bien organizado, las colecciones son aún más significativas pues es donde un libro entrará en diálogo inmediato con los otros libros que forman parte de esa unidad discursiva, es decir, se integrará en un contexto (321) que genera un horizonte de expectativas y de muchas maneras condiciona nuestro acceso a él, puesto que esa colección es un marco más que influirá sobre «los sucesivos marcos: los paratextos y el rectángulo de cada página impresa. Para comparar dos ediciones, conviene tomar conciencia de todos estos factores, previos a otros procesos (publicación, circulación y apropiación) también determinantes y significativos» (Pizarro 236).

En *Trópicos de Gutenberg*, Castañón indica que «no puede concebirse una editorial sin catálogo. Si toda experiencia editorial está llamada a desembocar en un libro, todo libro viene y va hacia un catálogo . . . [éste] es como el banco genético de una editorial o de una biblioteca» (69) y es un indicador tan importante de la identidad de una editorial que una edición sólo se contrasta con otra. Por lo tanto, las obras

publicadas bajo el sello de una editorial cuentan tanto con una identidad discursiva —compuesta por un *nombre* y las características de un catálogo— como gráfica —la cual depende de libros fácilmente identificables por tamaño, forma, color, diseños de portada, logo, etcétera—. La importancia de dicha identidad se trasluce, por ejemplo, en la siguiente evocación que hace Vallcorba sobre los libros publicados por Alianza Editorial bajo la dirección de Javier Pradera (1934-2011):

Recuerdo perfectamente haber comprado muchísimos libros de Alianza Editorial por, simplemente, las maravillosas cubiertas que hacía Daniel Gil. Muy a menudo, además, uno compraba ese libro sin saber muy bien qué es lo que estaba comprando, pero sabía que estaba en Alianza Editorial, había ahí un criterio de seriedad que no era discutible y que lo garantizaba (318).

Así como en el caso del editor era importante analizar la conformación de un catálogo, en esta ocasión me enfocaré en un asunto muy cercano, la conformación de colecciones y el papel que éstas juegan en la consolidación de una editorial como instancia mediadora que puede crear y otorgar valor simbólico, o bien, cómo suceden estos intercambios de grados de prestigio. Para ello, he elegido las siguientes colecciones: la Serie del Volador de la editorial Joaquín Mortiz, la colección Nueva Narrativa Hispanoamericana de Seix Barral, y la colección Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica.

En este punto de la investigación, estos referentes son hartamente conocidos. Sin embargo, al ocupar estos mismos casos me interesa abordar otra de sus facetas, profundizar su comprensión, exponer que un fenómeno editorial puede verse atravesado por distintos ejes de mediación, o bien, exhibir que una instancia mediadora puede participar en más de un fenómeno editorial. De igual modo, con el siguiente análisis quisiera señalar la dificultad de apartarlos unos de otros, lo que permite apreciar las interconexiones y, por último, persigo la intención de ampliar la búsqueda de respuestas y explicaciones ante estos sucesos para volvernos cada vez más conscientes de todos los mecanismos que operan y confluyen en un mismo fenómeno cultural.

Para comenzar, en el caso de Joaquín Mortiz, ya he hablado de cómo fueron los primeros años de esta editorial, cuyo crecimiento y aumento de valor simbólico se debió, en parte, a una estrategia de afiliación basada en publicar obras de escritores ya

consolidados; sin embargo, aparte de estas obras, la editorial se enfocó en publicar títulos que podrían llamar la atención para negociar sus traducciones en otros mercados: en 1963 publicó dos novelas que habían ganado el premio Xavier Villaurrutia: *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro (1916-1998) y *La feria* de Juan José Arreola; y siguiendo esta línea editorial, publicó otras dos novelas que ganaron dicho premio en los dos años siguientes: *Mirándola dormir* (1964) de Homero Aridjis y *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo (1932-2006) (Anderson 12). Cabe destacar que con la publicación de este tipo de obras y escritores, «la compañía inmediatamente unió su nombre con las connotaciones de calidad, alta cultura, innovación y gusto cosmopolita asociadas a estos títulos» (12).⁶⁸

No obstante, una vez que alcanzó cierto grado de consagración, la partida por el prestigio y el nombre hecho cambió y su catálogo creció de manera significativa; este aumento es relevante no sólo en términos numéricos, sino por el cambio literario que representó para la editorial, que ahora podía publicar bajo una línea más propia o incluso, hacer propuestas literarias concretas. Esto se manifiesta concretamente en el lanzamiento de la Serie del Volador en 1963,

una colección que enfatiza la innovación, la experimentación y la exploración. Fue un escaparate ideal para la escritura de la onda, que utilizaba una jerga generacional exuberante y muchas veces irreverente para contar historias de amor adolescente, iniciación sexual, interés en el *rock and roll* y la mayoría de edad en los barrios de clase media de la Ciudad de México. La publicación de la novela *Gazapo* (1965) de Gustavo Sainz; así como la novela *De perfil* (1966), la novela teatral *Abolición de la propiedad* (1969) y la novela *Se está haciendo tarde (final en laguna)* (1973) de José Agustín aseguraron el reconocimiento de las obras de la onda y la visibilidad de la Serie del Volador. Sin embargo, en esta colección también se publicaron autores de la escritura como Salvador Elizondo, Juan García Ponce y José Emilio Pacheco, quienes producían narraciones sofisticadas, autorreferenciales y a veces herméticas que exploraban la naturaleza de la literatura, el tiempo, el erotismo y el lenguaje. Aunque las novelas y las historias breves dominaron la colección al principio y que la mayoría de las obras tanto de la onda como de la escritura aparecieron aquí, la Serie del Volador eventualmente incluyó ensayos, teatro, poesía y otras obras que difuminaron los límites convencionales entre los diferentes géneros (15).

El lanzamiento de esta colección representó la conformación de una estética propia, un proyecto cultural único que le otorgaba identidad como instancia editora; en otras

⁶⁸ La traducción de todas las citas de Anderson es mía.

palabras, la editorial había alcanzado un valor simbólico que le permitía dar a conocer obras que repercutieran y discutieran con lo ya establecido dentro del campo literario. Además, en 1968 la editorial también lanzó la colección Nueva Narrativa Hispánica,

una colección paralela a otra con el mismo nombre publicada por Seix-Barral en Barcelona . . . Nueva Narrativa Hispánica fue diseñada para facilitar los intercambios entre las dos editoriales y publicar las obras que habían sido censuradas durante la dictadura franquista, como las de Goytisolo. En medio del enorme éxito internacional del *boom* de la novela latinoamericana, Nueva Narrativa Hispánica pudo aprovechar la atención crítica popular, hizo público el esfuerzo conjunto y facilitó que las ediciones aparecieran simultáneamente en México y en Barcelona (así lo hizo la novela *The Buenos Aires Affair* de Manuel Puig en 1973). Semejante arreglo benefició a ambas editoriales en términos de visibilidad comercial (15-6).

En suma, gracias a la configuración de ambas colecciones, Joaquín Mortiz se consolidó y pasó a ocupar una posición simbólicamente dominante. Esto se confirma a través del testimonio de José Agustín (1944), quien opinaba del siguiente modo acerca de ser publicado en esta editorial: «Pocas editoriales se han convertido como Mortiz en ‘el sueño’ de los escritores mexicanos. Muchos de ellos, incluyéndome por supuesto, siempre consideraron que publicar en Joaquín Mortiz era una meta que valía la pena, aunque hubiese que competir con numerosos manuscritos» (4); una declaración como la anterior, responde al valor simbólico de la editorial y es un indicio claro de la posición dominante que este sello ostentaba.

En segundo lugar, en cuanto a Seix Barral, la gestión de la mencionada colección Nueva Narrativa Hispánica, lanzada en 1960, era síntesis de la política importadora-exportadora de la editorial —desarrollada en el apartado anterior—, así como de la fuerte presencia y demanda de los narradores hispanoamericanos. Entre los primeros títulos que la conformaron están *Las máscaras* (1967) de Jorge Edwards (1931), *Ceremonias* (1968) de Julio Cortázar, *Coronación* (1968) de Jorge Donoso (1924-1996), *Conversación en la catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa, junto con *A veces, a esta hora* (1965) de Antonio Rabinad (1927-2009), *Gente de Madrid* (1967) de Juan García Hortelano, e *Inés just coming* (1968) de Alfonso Grosso (1928-1995) (Esposito 7).

Desde entonces, con este gran proyecto Seix Barral llevó a cabo una transformación del campo literario que fue profunda en el sentido de que el mercado latinoamericano se volvió un horizonte contemplado y deseado por los escritores y

editores peninsulares. Aunque esta relación no debe exagerarse, este cambio es importante en la medida que es resultado de los diferentes grados de acumulación de prestigio creados por los mismos personajes que conforman esta industria. Además, es destacable lo que el catálogo de esta editorial representaba: por un lado, la oferta de la narrativa europea vanguardista más distinguida y, por el otro, un conjunto de títulos latinoamericanos de notable audacia formal (8).

Juntas, Seix Barral, Joaquín Mortiz y Sudamericana aprovecharon «la demanda de un público culto, ampliado y de gustos cosmopolitas, capaz de asimilar las novedades de las literaturas occidentales, que se había ido formando en las capitales latinoamericanas desde años atrás» (9). Su catálogo, en especial el de la primera, fue la mejor carta de entrada al negocio de las traducciones europeas y definió la literatura hispanoamericana como una fuente de donde también se podían obtener éxitos editoriales a escala internacional. El puente se volvió de ida y vuelta (9).

Estas estrategias fueron clave en la conformación del *boom*, que desde su nombre hace eco del crecimiento editorial comercial que lo propició. Tal como lo explica Ángel Rama, el nombre de este periodo en la historia de las letras hispanoamericanas tiene su origen «en la terminología del “marketing” moderno norteamericano para designar un alza brusca de las ventas de un determinado producto en las sociedades de consumo . . . La sorpresa fue su aplicación a una materia (los libros) que salvo algunas líneas de producción (los textos escolares) se encontraba al margen de esos procesamientos» (56).

Sin embargo, cabe señalar que los beneficios de la transformación de este sistema fueron plenamente simbólicos ya que las principales editoriales literarias de producción autónoma de entonces apostaron por un proyecto cultural que resultó ser nada exitoso en términos económicos para muchas de ellas; o bien, las que tuvieron algunos no lograron mantenerlos. Lo cual es lamentable dado que su labor cultural y su repercusión en el campo literario son incalculables pues

propiciaron la publicación de obras nuevas y difíciles, interpretando sin duda las demandas iniciales de un público asimismo nuevo, mejor preparado y más exigente, [y] lo hicieron pensando en el desarrollo de una literatura más que en la contabilidad de la empresa . . . Varias [editoriales] desaparecieron, otras sobreviven arruinadas y otras resurgieron vertiginosamente mediante la producción de la peor línea de *best sellers*. El caso de Emecé es ejemplar: una

editorial en que hicieron su obra Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Eduardo Mallea, donde se incorporó al español mucho de la mejor literatura anglosajona, constituyéndose en la guía modernizadora del lector hispanoamericano, se ha transformado en una adocenada productora de novelas baratas internacionales. Fabril Editora, que llevó adelante la mejor literatura del momento, desapareció; Losada, al cumplir sus cuarenta años de trayectoria cultural, vio el retiro de su fundador, y la venta de la mayoría del paquete accionario que dificultosamente recuperó luego Gonzalo Losada; Sudamericana ha comenzado a frecuentar la línea de *best sellers* de Emecé; Seix Barral alterna libros de élites con títulos de mera venta para mercados locales hispanoamericanos; incluso casas como Fondo de Cultura Económica tuvo que luchar con dificultades económicas y otras como Joaquín Mortiz se han restringido al campo nacional (67-8).

Por último, con respecto al Fondo, en su catálogo destacan varias colecciones que aún hoy mantienen a este sello como uno de los mejores de Iberoamérica. Entre ellas, una en la que vale la pena ahondar es Letras Mexicanas, la cual llegó a ser tan especial que para ilustrar las portadas de los títulos que conformaban esta colección se ocupaban

trabajos plásticos solicitados *ex profeso* para cada ejemplar; la portada de *Exilio* de Sara García Iglesias presenta a una familia y un caballo en primer plano, tres árboles en segundo plano y, como fondo, con extenso paisaje montañoso; para la *Roba-pájaros*, de Carmen Báez, se utilizó un pájaro escapando de un par de manos, con un sol brillante al fondo; en *Yo soy mi casa*, de Guadalupe Amor, se usó un retrato de la autora, dedicado y firmado por Diego Rivera, precisamente en el mismo año de su muerte (Higashi 575);

y es muy probable que haya ocurrido del mismo modo en el caso de la portada que Celia Calderón elaboró para la primera edición de *Balún-Canán* —recordemos el análisis realizado en el apartado de Ilustrador—.

Esta colección, inaugurada en 1952 con la *Obra poética* de Alfonso Reyes, se volvió muy influyente en pocos años y el aumento de su prestigio fue, en opinión de Higashi, casi mecánico:

contribuía a ello, sin duda, el equilibrio armónico entre autores con amplio reconocimiento en el campo cultural y otros más que, por su juventud, serían poco conocidos entonces, pero cuya obra anunciaba un tremendo parteaguas en la literatura mexicana que se había escrito hasta ese momento; como ha señalado Gustavo Sorá, “esta última colección lanzó a Octavio Paz, a Carlos Fuentes, a Juan Rulfo y representó una profunda transformación para el campo literario mexicano y para su consagración internacional” (599-600).

No obstante, el equilibrio entre los autores publicados no es el único factor que vale la pena señalar; también hay que mencionar el hecho de que en la parte trasera de la camisa de alguno de estos volúmenes, el lector de 1957 podía encontrar un amplio listado de los títulos publicados previamente en Letras Mexicanas, desde el número 1 hasta el 35; una lista compuesta por una buena nómina de escritores consagrados de varias generaciones como Alfonso Reyes, Enrique González Martínez (1871-1952), Mariano Azuela, Abreu Gómez, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Jaime Torres Bodet (1902-1974), Rulfo, Arreola, Bonifaz Nuño (1923-2013) y Edmundo Valadés (1915-1994) (599).⁶⁹

Empero, como explica Higashi, esta información cultural también es comercial: «La intencionalidad de estos listados suele ser doble: o los volúmenes previos sirven como una suerte de “presentación” para el libro recién publicado; o el texto recién publicado sirve como anzuelo para que el lector vaya y adquiera los previos al considerar que entre éste y los anteriores hay una cierta continuidad por pertenecer a la misma colección» (599).

Más tarde, muchos de los títulos de Letras Mexicanas se incluyeron en la Colección Popular que —como mencioné en el apartado de Ilustrador— se caracteriza por mayores tirajes —se hacían tiradas de quince mil ejemplares frente a los dos mil de su predecesora— y un plan de distribución y venta más agresivo; ambas colecciones fueron elementos clave que contribuyeron al aumento de valor simbólico del Fondo.

Por una parte, recordemos que el prestigio de este sello no radicaba en la edición de obras literarias, sino académicas, de manera que el empuje canónico que le dio Letras Mexicanas fue indispensable en esta consolidación; por otra, la Colección Popular —tal como podía leerse en la descripción de la cuarta de forros— era

un esfuerzo editorial —y social— para difundir entre núcleos más amplios de lectores, de acuerdo con normas de calidad cultural y en libros de precio accesible y presentación sencilla pero digna, las modernas creaciones literarias de nuestro idioma, los aspectos más importantes del pensamiento contemporáneo y las obras de interés fundamental para nuestra América (576).

⁶⁹ Sirva esta información para trazar la relación entre esta fase y la de Diseño, principalmente debido a la importancia de la elección de marcos y paratextos, como ya he planteado; esta perspectiva permite advertir la relevancia de todos los elementos presentes en el libro.

La conjunción de estas líneas temáticas no es azarosa. Al igual que para la editorial Joaquín Mortiz, las colecciones definieron el perfil de la producción cultural del Fondo y lo que propiamente querían aportar al campo cultural de su tiempo con un proyecto específico —a una escala masiva, cabe señalar—.

Para Ángel Rama la importancia de estas publicaciones no sólo radica en que con ellas «ingresa el “pocket book” en el mercado latinoamericano con sus dos clásicas características: tiradas masivas a precios reducidos» (69), lo cual nos habla de cómo era el consumo de literatura —u otras materias— en ese momento; sino también que fueron los indicadores del crecimiento de una demanda diferente que partía de un público juvenil y educado (69), es decir, «contribuyeron a dotar al nuevo público de una preparación intelectual moderna, rigurosa, contribuyeron a mejorar sus niveles de información y de gusto, en ocasiones por encima de los que ostentaban los cuadros docentes universitarios del momento» (70).

Por razones como ésta, publicar bajo el sello del Fondo se convirtió en sinónimo de canonización en el ámbito continental (Higashi 600); para ejemplificar, está el testimonio de Rosario Castellanos quien, como escritora y lectora,

no podía estar ajena esta realidad; formar parte de este listado equivalía, en cierta forma, a ser una escritora joven tan prestigiosa como los otros consagrados con los que compartía filas. En un artículo de *Excélsior* de 1965, ahora recopilado por Andrea Reyes en *Mujer de palabras*, Castellanos expresa lo que significaba publicar en esta colección: Cuando decidí ensayar otro género y escribir mi primera novela fui a ofrecerla al Fondo de Cultura Económica para su publicación. Carecía de influencias, de padrinazgos y de antecedentes en este terreno de la prosa. Sin embargo, mi manuscrito fue recibido y después de haber sido examinado se consintió en editarlo. *Balún-Canán*, mi libro, *apareció respaldado por la fuerza de la casa y por el prestigio de la colección de Letras Mexicanas* (601).⁷⁰

En «Misión de la edición para una cultura en crisis» Gustavo Sorá reconoce que el estudio de esta editorial es indispensable para conocer la evolución del mundo editorial en Iberoamérica (ctd. en Higashi, 600). A pesar de ello, Javier Aranda cuenta que «hace 20 años parecía que el FCE naufragaba. No tenía presupuesto. Se hacían de tripas corazón como solía decir don Jaime García Terrés y algunos creían que sería

⁷⁰ El resaltado es de Higashi, pero en este caso consideré apropiado conservarlo.

privatizado. Por fortuna no fue así. Hoy esta editorial cumple 70 años.⁷¹ Ha sobrevivido a la censura y a la penuria financiera para bien de México y de Hispanoamérica» (parr. 9).

La industria editorial es caprichosa e impredecible, es por eso que sus integrantes tienen que valerse de estrategias pensadas, racionalizadas, que no se pueden dejar completamente al azar pues como se hallan inmersos en el campo literario, la lucha es constante. Hoy,

en un mundo en el que las pequeñas editoriales se han “aliado” a las grandes para sobrevivir, la labor del FCE resulta más que indispensable, pues la cultura no debe regirse sólo por las leyes del mercado. La brújula de esta editorial ha sido y debe seguir siendo la apuesta por los libros y los autores de calidad, la divulgación y el fomento de la cultura (párr. 10).

Un deseo, en general, para todas las editoriales que operan actualmente y que, a través de sus catálogos y colecciones, defienden un proyecto cultural.

⁷¹ En la actualidad, más de 80.

CONCLUSIONES

En la introducción de esta investigación mencioné que el objetivo principal de este trabajo era proponer una metodología que permitiera establecer, de forma concreta y sistemática, la importancia de las instancias mediadoras en el campo literario; es decir, un método enfocado especialmente en dichas instancias con el fin de analizarlas, desentrañarlas, problematizar la manera en la que funcionan, las dinámicas y relaciones que se establecen entre ellas y evidenciar las funciones que desempeñan en el campo literario y sus repercusiones, específicamente a través de procesos como la consagración, la producción del valor simbólico o la producción de la creencia en el valor de las obras literarias. La existencia de un método como éste, enfocado en reconstruir el sistema de instancias mediadoras es importante ya que complementa el estudio literario al enfocarse en las condiciones materiales de los textos que, en muchas ocasiones, se obvian o cuyo comportamiento se desconoce o se minimiza.

Eso es lo que he presentado en esta investigación, una propuesta de método para estudiar las instancias mediadoras y su papel en la literatura. Para ello: en el primer capítulo presenté los lineamientos teóricos bourdianos que me sirvieron de base para ofrecer explicaciones objetivas y sistemáticas acerca del campo literario, su comportamiento y las relaciones que en él se entablan. En el segundo, a través de un desarrollo teórico que parte del libro y que ahonda en su doble naturaleza, identifiqué la manera y el momento en que ocurre la mediación editorial, cuáles son sus características y quiénes la realizan; asimismo, profundicé en la descripción de los procesos por los que atraviesan las obras para poder llegar a un lector, todo ello gracias a la primera herramienta analítica que elaboré, un esquema del sistema del libro que expuse visualmente, expliqué y describí a detalle. En el tercero, ofrecí una clasificación de las instancias mediadoras que rodean al fenómeno hispanoamericano actual y, con base en la segunda herramienta analítica que elaboré —una tabla de mediaciones—, desarrollé un panorama general de dichas instancias, mismas que describí y aporté sus características más relevantes. Finalmente, en el cuarto y último capítulo, realicé un análisis particular que me permitió esclarecer qué tipo de relaciones se establecen, específicamente, entre los intermediarios que se agrupan en la fase Acuerdos de

publicación, en qué momento del proceso participan, cómo son las partidas de valor simbólico que se juegan entre ellos, qué acciones concretas llevan a cabo y si con ellas repercuten o no en el campo literario. Una vez realizado el trabajo anterior, apporto las siguientes conclusiones:

De acuerdo con el esquema ordenador del mundo que propuso Bourdieu —a través de su teoría de campos—, el campo literario se halla inmerso en uno más amplio, el de la producción cultural, y se caracteriza por ser un espacio de competencia por capital, poder de legitimación y por las posiciones dominantes. Del mismo modo, con base en los aportes de la economía cultural, es posible afirmar que el campo literario: primero, cuenta con una industria cultural que se sostiene gracias al comercio de determinados bienes simbólicos —como los libros—; y, en segundo lugar, que en el campo literario coexisten dos lógicas económicas inversas, una que le corresponde al polo de la producción autónoma y otro a la producción heterónoma: a la primera le corresponde la economía antieconómica basada en el rechazo de lo comercial y el desinterés por el beneficio económico —por lo menos a corto plazo—; mientras que a la segunda, le corresponde una lógica propiamente económica explícita y aceptada. Esta fuerte ruptura con el orden económico genera que en el campo literario predomine un mundo económico *al revés* o un doble discurso económico que los integrantes de la industria editorial tienen que aprender a manejar si desean repercutir culturalmente en el campo literario y obtener los beneficios de la consagración. No obstante, este proceso es colectivo y complejo, por lo cual, para tener una idea de todo lo que implica, es indispensable un método que estudie y reconstruya los numerosos actos de crédito que se intercambian entre las diferentes instancias mediadoras. Para ello, el entendimiento del campo artístico como lugar en el que se produce y reproduce sin cesar la creencia en el valor de la obra de arte y del artista sólo es posible a partir de un recuento y análisis del conjunto de mecanismos sociales que hacen posible la constitución de un campo con un comportamiento tan particular.

Uno de esos mecanismos es la mediación editorial, un tipo de intervención cultural muy importante que ocurre durante el proceso de hacer público un texto literario. Este fenómeno no sólo se ubica entre determinados objetos de un archivo —los textos— y ciertos objetos de un mercado —los libros—, o bien, entre estos

objetos y un público que los consume, sino que también interviene directamente en el lugar que le otorgamos a un texto literario en el espacio sociocultural y en el entendimiento que tenemos de él tanto individual como colectivamente. Por lo tanto, los mediadores literarios o las instancias mediadoras son los integrantes del campo literario que conforman la industria editorial y son los personajes que llevan a cabo la mediación editorial: un proceso de doble transformación en el que se produce tanto la materialidad del objeto, como la creencia en el valor simbólico que éste posee para motivar, o de hecho lograr, la lectura de ese libro.

Gracias a mi primera herramienta de estudio, un esquema circular del sistema del libro, muestro que entre el creador y el lector se lleva a cabo un proceso de publicación durante el cual el texto atraviesa varios umbrales de sentido que le otorgan valor simbólico especialmente a través de dos etapas de mediación: primero, la que interviene en la conversión del texto en libro y, después, la que facilita la llegada de éste a un lector. Estas dos etapas se clasifican en *fases*, momentos de mediación más específicos en las cuales he acomodado a las diferentes instancias mediadoras: un total de cuarenta distribuidas en ocho fases. Con base en los planteamientos bourdianos y gracias a mi segunda herramienta de análisis —que completa mi propuesta de método— pude delimitar y describir objetivamente las actividades que realizan las instancias, así como visualizar las fuerzas que movilizan en el campo literario y hacer un análisis del valor simbólico que producen.

En resumen, con base en una conjunción de bases teóricas, dos herramientas analíticas y la elaboración de un estudio profundo que considera a los diversos personajes que participan en la industria editorial, concluyo que he logrado proponer una metodología que contribuye a establecer, de forma objetiva y sistemática, la función y repercusión de las instancias mediadoras en el campo literario.

Con lo anterior, también logré alcanzar otros objetivos particulares como: evidenciar que los textos literarios dependen de un conjunto de instancias encargadas de otorgarle materialidad y hacerlo llegar a un lector como un producto simbólico muy particular con identidad editorial, diseño y costo determinados, y que aparece acompañado de una serie de paratextos que anuncian diversos mensajes acerca de la calidad de ese texto; analizar las relaciones y prácticas de un sistema cultural para

tratar de entender su funcionamiento y el papel que las instancias mediadoras desempeñan en él, como contribuir a la formación, dinamismo y control de la cultura de un país o incluso de una zona multinacional; exponer que una serie de múltiples factores influye en nuestra configuración de la literatura: lo que esperamos de ella, cómo construimos las categorías con que la valoramos, el papel social que le otorgamos, la idea de lo literario, o bien, el lugar que se le otorga a las personas que dependen económicamente de alguna actividad relacionada con ella, desde escritores y estudiosos, hasta el resto de figuras intermediarias.

Además, haber realizado esta investigación me permitió descubrir el papel de las instancias mediadoras en cuatro procesos culturales importantes. En primer lugar, como figuras que no sólo pueden otorgarle al libro un lugar en el interés público, es decir, en una conversación seria de la sociedad consigo misma, sino que también son capaces de formar individuos que sean participantes activos desde una posición más atenta y reflexiva, propia de quien efectivamente participa y no sólo es un espectador, pues la lectura de los medios impresos, de los libros en particular, favorecen el distanciamiento: cada lector impone su ritmo, su orden, su selección, puede anotar, contrastar, releer y contestar (Escalante, *A la sombra* 88). Entonces, se evidencia cómo la cultura del libro «contribuye a configurar el espacio público en la medida en que mantiene formas de reflexión irremplazables, modos de diálogo que transforman la conciencia social, aunque sea de modo indirecto, a través de otros medios» (96) y cabe señalar que «cuanto mayor sea el público que participa en el diálogo culto, más fácil será, más probable que esas discusiones y esas formas de reflexión de origen libresco encuentren eco en la conversación general. Y eso afecta de inmediato a la calidad de la vida pública» (96).

Esto nos lleva, en segundo lugar, a preguntarnos qué otros personajes, aparte de los lectores, pueden contribuir a incrementar —o por lo menos mantener— el nivel de la vida intelectual de nuestro país —o incluso de Latinoamérica—, ante lo cual Gabriel Zaid responde: los mediadores entre libros y lectores seguirán haciendo la diferencia entre el caos que inhibe y la diversidad que dialoga. Si la cultura es conversación, el papel de los mediadores es organizar esa conversación y hacer que la vida de los lectores tenga más sentido, por el simple hecho de encontrar el libro que necesitaba leer

(111). «La creatividad del editor, librero, bibliotecario, maestro, antologador, crítico, bibliógrafo, hace con los textos que no son suyos lo mismo que el autor hace con las palabras que no son suyas: conjuntos significativos y atractivos. Las constelaciones bien organizadas crean valor agregado, suben de nivel la vida intelectual» (94).

En tercer lugar se encuentra el proceso de la configuración de lo literario. Como mencioné varias ocasiones en esta investigación, la lucha por la consagración literaria no tiene nada de abstracto; ésta puede terminar transformando profundamente la realidad de toda la producción cultural, como la idea del escritor o de la obra, debido a que la lucha por la legitimidad conforma el perfil y la cantidad de personas que consideramos que tienen algo que decir sobre los asuntos literarios, o bien, porque implica la capacidad de imponer las categorías de percepción y de valoración legítimas con que las obras serán juzgadas. Este análisis tan complejo invita a buscar respuestas en los actos de consagración que ocurren dentro del campo, y en el sistema de relaciones objetivas que lo constituyen, en vez de buscarlos en la economía carismática o en el poder mítico del «creador» alabado por la tradición. Es decir, coincido con Antonio Ramírez, en que «la explicación completa de los llamados fenómenos editoriales debe buscarse siempre en el propio funcionamiento del sistema libro en su conjunto» (309).

En cuarto y último lugar, quisiera destacar el papel de las instancias mediadoras en el entendimiento de la cultura como un proceso. Como ya expuse, esta idea resulta polémica porque invita a reflexionar acerca de las relaciones de poder, en los afectados y en los afectadores. Asimismo, esta comprensión señala que la cultura no es homogénea y estática, sino un fenómeno en evolución, cambiante y diverso, lo cual sugiere que es inestable y su contenido impugnado, sobre todo si, al conocer su dinámica, podemos cuestionar la preponderancia de la cultura dominante. Me parece importante hacer énfasis en esta necesidad de hacer preguntas y exigir respuestas. Sobre todo en México donde, como dice Escalante, la lectura es una actividad marginal, propia de personas que se dedican a oficios marginales, en un país marginal, pero que por el contrario, traduce posiciones de clase más distanciadas y mucho más rígidas, inmovibles (*A la sombra* 196-7). Pero también porque percibo un desconocimiento general acerca de quiénes están detrás de la configuración de

comportamientos y gustos, acerca de quiénes son los dueños de los bienes culturales y se encargan de su gestión o, en otras palabras, quiénes son los personajes que dirigen la cultura. Esta situación se manifiesta, por ejemplo, en que ignoramos o minimizamos hasta qué punto las instancias mediadoras influyen en la elección del título que, entre muchos otros, hemos decidido adquirir. Opino que la búsqueda de estos referentes debería atraer más nuestra atención dado que, como he mencionado antes en este trabajo, se trata de unos indicadores muy claros de la autonomía del campo de producción cultural, la cual debe procurarse, y son la condición de que la economía de los bienes culturales funcione de la manera más adecuada posible.

Esto me lleva a otra conclusión: es indispensable negarse a la concentración de la cultura, un fenómeno común resultado del modelo económico actual que favorece a las grandes empresas, pero que significa y deriva directamente en el empobrecimiento de la oferta editorial. Cuando una gran editorial absorbe una serie de grupos menores y los tirajes aumentan, los catálogos se reducen y con ello también disminuye una de las principales ventajas de la lectura moderna que radica justamente en la variedad de esa oferta: «los libros ofrecen miradas distintas, contradictorias, a veces desconcertantes, distintos tonos y puntos de vista, argumentaciones, conceptos, y por eso ayudan a ver un mundo más complejo» (83-4), pero si sólo hay media docena de compañía con un control casi absoluto del mercado de libros

las consecuencias son incalculables. No hace falta que nadie tenga la intención de censurar la libre expresión ni de imponer una doctrina, aunque podría hacerse perfectamente con esa estructura, sería incluso fácil: se hace algo más y menos, que es imponer una lógica al campo cultural. Se publica a Milton Friedman lo mismo que a Noam Chomsky, Susan Sontag o Thomas Frank, el único criterio que cuenta —y ese es el meollo de la transformación— es el índice de ventas; después están el sistema de distribución, la organización de la publicidad, la circulación de novedades, todo el mecanismo de la nueva industria, que afecta inmediatamente a la recepción de los libros y su lugar en la vida pública (210).

Este escenario debería contribuir a crear aún más exigencias sociales. Por ejemplo: que la cultura libresca sea una práctica completa, socialmente estructurada, es decir, que exista una serie de condiciones que favorezcan la existencia de lectores habituales, así como un sistema de mediaciones —críticas, librerías, bibliotecas, suplementos culturales, espacios de lectura y discusión— que haga frente a la gran industria

editorial y que permita una práctica de la lectura que vaya más allá del entretenimiento (132). El Estado —como responsable de que la oferta editorial sea una muestra de las ideas sobre la nación que quiere producir y los individuos que quiere que la compongan— debe procurar estas condiciones pues «una sociedad en que puedan subsistir, porque tienen público, diez o doce revistas, digamos, de diálogo culto, será distinta de otra en que haya sólo una o ninguna; una sociedad con una red extensa, plural, diversificada de editoriales y librerías será distinta de otra en que haya básicamente *best-sellers*» (96).

Cuidar de la oferta editorial de nuestro país, hacer que exista una demanda por catálogos siempre amplios, siempre diversos, donde lo que importe sea la calidad y no la cantidad, defender la diversidad y apertura de las editoriales, vigilar que los libros estén en la conversación pública, mantener activa la cultura libresca, etcétera, son una serie de obligaciones que no se le deben arrebatar al estado, pero cuyo cumplimiento debe ser una exigencia, una preocupación y una labor constante, no sólo pero quizá especialmente, de los egresados de carreras humanísticas como la licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas de la UNAM; no obstante, difícilmente va a suceder si no nos hacemos conscientes de todos los mecanismos involucrados.

En los trabajos de Bourdieu, uno de los objetivos fundamentales era mostrar el papel que desempeña la cultura en la reproducción y la legitimación de las diferencias sociales. En ese mismo sentido, deseo que cada una de las líneas anteriores no sólo contribuyan a fortalecer la percepción de que los diferentes fenómenos que ocurren en el campo literario pueden ser ordenados y estudiados desde diversas perspectivas, sino que también, como Bourdieu hubiera querido, sean una invitación a seguir desnaturalizando el orden de las cosas a través de cuestionamientos sistemáticos y pertinentes que atraigan la atención hacia problemas socioculturales sobre los que urge reflexionar y tratar de resolver, como la concentración de la cultura, la desigualdad económica derivada de la acumulación de la riqueza y el empobrecimiento de la diversidad cultural, si es que aspiramos a formar parte de sociedades más justas y libres.

FUENTES CITADAS

- ÁLVAREZ Plá, Bárbara. «Más concentración editorial: se unieron El “Chacal” Andrew Wylie y Carmen Balcells». *Clarín. Revista Ñ*, 29 de mayo 2014, https://www.clarin.com/literatura/concentracion-editorial-unieron-mayores-agentes_0_Sys-Aih5PXl.html. Consultado el 23 de abril 2017.
- ANABITRARTE, Ana. «Muere Carmen Balcells, reina del ‘boom’ literario». *El Universal*, Madrid, 22 de septiembre 2015, <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/letras/2015/09/22/muere-carmen-balcells-reina-del-boom-literario#imagen-1>. Consultado el 22 de abril 2017.
- ANDERSON, Danny J. «Creating Cultural Prestige: Editorial Joaquín Mortiz». *Latin American Research Review*, The Latin American Studies Association, vol. 31, núm. 2, 1996, pp. 3-41. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/2504027>. Consultado el 2 de diciembre 2013.
- ARANDA Luna, Javier. «La apuesta del FCE». *La jornada*, 8 de septiembre 2004, <http://www.jornada.unam.mx/2004/09/08/05aa1cul.php?origen=%20opini%C3%B3n.php&fly=>. Consultado el 27 de junio 2017.
- AVENDAÑO, Reyna. «Detenida, la convocatoria del Programa Bibliotecas Escolares». *La Crónica*, 29 de abril 2017, <http://www.cronica.com.mx/notas/2017/1021397.html#>. Consultado el 21 de enero 2018.
- BARTHES, Roland. «La muerte del autor». *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1997, pp. 339-45.
- BARTRA, Roger. «El futuro papel del papel». *Congreso Internacional del Mundo del Libro (2009 sept. 7-10 Cd. de México): Memoria*, coordinado por Tomás Granados Salinas, Fondo de Cultura Económica, México, 2009, pp. 165-9.
- BAUTISTA, Virginia. «Los Hijos de Sánchez, un escándalo de medio siglo». *Excélsior*, Ciudad de México, 7 de agosto 2011, <http://www.excelsior.com.mx/node/759087>. Consultado el 23 de enero 2018.
- _____. «‘Poesía en movimiento’ cumple medio siglo sin reposo». *Excélsior*, Ciudad de México, 29 de febrero 2016, <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/02/29/1077902#imagen-1>. Consultado el 7 de mayo 2016.
- BIANCHINI, Federico. «El caso del escritor sentenciado por alterar un cuento de Borges». *The New York Times*, ed. en español, 30 de noviembre 2016, <http://www.nytimes.com/es/2016/11/30/el-caso-del-escriptor-sentenciado-por-alterar-un-cuento-de-borges/>. Consultado el 27 de diciembre 2016.
- BLOOM, Harold. *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*. 2ª ed., Editorial Anagrama, Barcelona, 1996.

- BOSCHETTI, Anna. «El campo literario». *Bourdieu después de Bourdieu*, coordinado por Diana Sanz Roig, Arco/Libros (Bibliotheca Philologica), Madrid, 2014, pp. 71-98.
- BOURDIEU, Pierre. «El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método». *Criterios*, núm. 25-28, La Habana, enero 1989 – diciembre 1990, pp. 1-26.
- _____. «La economía de los bienes simbólicos». *Pierre Bourdieu: capital simbólico y magia social*, coordinado por Isabel Jiménez, Siglo XXI Editores, México, 2012, pp. 86-120.
- _____. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. 5ª ed., Editorial Anagrama (Argumentos, 167), Barcelona, 2011.
- «Carlos Monsiváis acepta el premio Juan Rulfo». *Proceso*, 5 de septiembre 2006, <http://www.proceso.com.mx/220959/carlos-monsivais-acepta-el-premio-juan-rulfo>. Consultado el 3 de enero 2017.
- CARRIÓN, Jorge. «Las otras apropiaciones de Borges y Bolaño». *The New York Times*, edición en español, 6 de diciembre 2016, <https://www.nytimes.com/es/2016/12/06/las-otras-apropiaciones-de-borges-y-bolano/>. Consultado el 4 de febrero 2017.
- _____. *Librerías*. 4ª ed., Editorial Anagrama (Argumentos, 453), Barcelona, 2014.
- CASTAÑÓN, Adolfo. *Trópicos de Gutenberg: escenas y mitos del editor*. Trama editorial, Madrid, 2012.
- _____. «Poesía en movimiento o de la antología considerada como una obra de arte». *Revista de la Universidad de México*, núm. 29, 2006, pp. 16-21, <http://www.revistade-launiversidad.unam.mx/2906/pdfs/16-21.pdf>. Consultado el 7 de mayo 2017.
- CASTILLO Gómez, Antonio, coordinador. *Historia de la cultura escrita: del Próximo Oriente antiguo a la sociedad informatizada*. Trea (Biblioteconomía y administración cultural, 58), 2002.
- CAVALLO, Guglielmo, director. *Libros, editores y público en el mundo antiguo: guía histórica y crítica*. Alianza Editorial (Alianza universidad, 815), Madrid, 1995.
- CHARTIER, Roger. «¿Qué es un libro?». *¿Qué es un texto?*, editado por Roger Chartier, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006.
- «Comunicado de la editorial Alfaguara». *El país*, 30 de septiembre 2011, https://elpais.com/cultura/2011/10/01/actualidad/1317420001_850215.html. Consultado el 27 de noviembre 2016.
- CONDE, Carlos Roberto. «Poesía en movimiento, caducidad del instante». *Círculo de poesía*, México, 15 de octubre 2012, <http://circulodepoesia.com/2012/10/poesia-en-movimiento-caducidad-del-instante/>. Consultado el 7 de mayo 2017.
- CORROTO, Paula. «Herralde vende Anagrama». *Público*, España, 24 de diciembre 2010, <http://www.publico.es/culturas/herralde-vende-anagrama.html>. Consultado el 25 de junio 2017.

- «Crean premio de traducción Tomás Segovia». *El economista*, 22 de agosto 2012, <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Crean-premio-de-traducion-Tomas-Segovia-20120822-0081.html>. Consultado el 28 de mayo 2017.
- CUÉ, Carlos E. «La viuda de Borges denuncia a un autor por experimentar con ‘El Aleph’». *El país*, 27 de junio 2015, http://cultura.elpais.com/cultura/2015/06/27/actualidad/1435399626_417380.html. Consultado el 20 de noviembre 2016.
- DAHL, Svend. *Historia del libro*. CNCA / Alianza Editorial (Los noventa, 55), México, 1999.
- DARNTON, Robert. *Las razones del libro: futuro, presente y pasado*. Trama editorial (Tipos móviles, 8), Madrid, 2010.
- DÍAZ, Valentín. «Historia de una novela esencial». *Clarín. Revista Ñ*, 12 de noviembre 2013, http://www.clarin.com/literatura/marcel-proust-en-busca-del-tiempo-perdido-historia-novela-esencial_0_Hkze-PMsDQl.html. Consultado el 17 de marzo 2017.
- DISCEPOLO, Thierry. *La traición de los editores*. Trama editorial, España, 2013.
- EFE. «Carmen Balcells, la agente literaria clave del ‘boom’ latinoamericano, falleció a los 85 años». *La nación*, Madrid, 21 de septiembre 2015, <https://www.nacion.com/viva/cultura/carmen-balcells-la-agente-literaria-clave-del-boom-latinoamericano-fallecio-a-los-85-anos/J4ZUVLCGQZCD5EDZ2HGFVZAVJQ/story/>. Consultado el 23 de abril 2017.
- ENGLISH, James F. *The Economy of Prestige: Prizes, Awards and the Circulation of Cultural Value*. Harvard University Press, Cambridge, 2005.
- ESPINASA, José María. «Víctor Hugo y Tomás Segovia. Historia de una traducción». *Revista de la Universidad de México*, núm. 113, julio 2013, <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?publicacion=20&art=618&sec=Art%C3%ADculos>. Consultado el 28 de mayo 2017.
- ESCALANTE Gonzalbo, Fernando. *A la sombra de los libros: lectura, mercado y vida pública*. El Colegio de México (Jornadas, 151), México, 2007.
- _____. «Sin catastrofismo ni optimismo fácil». *Congreso Internacional del Mundo del Libro (2009 sept. 7-10 Cd. de México): Memoria*, coordinado por Tomás Granados Salinas, Fondo de Cultura Económica, México, 2009, pp. 69-76.
- ESCOLAR Sobrino, Hipólito, director. *Historia del libro español*. Gredos, Madrid, 1998.
- ESPÓSITO, Fabio. «Seix Barral y el boom de la nueva narrativa hispanoamericana: las mediaciones culturales de la edición española». *Orbis Tertius*, vol. 14, núm. 15, Universidad Nacional de La Plata – CONICET, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Argentina, 2009, pp. 1-10.

- FERNÁNDEZ Granados, Jorge. «La inmovilidad de Poesía en movimiento». *Letras Libres*, 30 de noviembre 2003, <http://www.letraslibres.com/mexico/libros/ia-inmovilidad-poesia-en-movimiento>. Consultado el 7 de mayo 2017.
- FOUCAULT, Michel. «¿Qué es un autor?». *Entre filosofía y literatura*, Paidós, Barcelona, 1999, pp. 329-60.
- GARCÍA, Domingo. «La sociología económica de Pierre Bourdieu: la economía de las prácticas económicas». *Pierre Bourdieu: capital simbólico y magia social*, coordinado por Isabel Jiménez, Siglo XXI Editores, México, 2012, pp. 239-75.
- GARCÍA-Ávila, Celene y Luis Juan Solís-Carrillo. «Octavio Paz: traducción y relaciones literarias». *La colmena*, núm. 83, julio – septiembre 2014, pp. 9-18.
- GASPARINI, Juan *et al.* «Borges: historia secreta de una boda». *Clarín.com*, 26 de diciembre 1996, <http://edant.clarin.com/suplementos/zona/1999/12/26/i-00601e.htm>. Consultado el 18 de enero 2018.
- GELI, Carles. «La partida interrumpida con Andrew Wylie». *El país*, Barcelona, 21 de septiembre 2015, http://cultura.elpais.com/cultura/2015/09/21/actualidad/1442860446_151218.html. Consultado el 23 de abril 2017.
- GITELMAN, Lisa. «Print Culture (Other Than Codex): Job Printing and Its Importance». *Comparative Textual Media: Transforming the Humanities in the Postprint Era*, editado por Katherine Hayles y Jessica Pressman, Electronic Mediations, vol. 42, The University of Minnesota Press, Estados Unidos, 2013, pp. 183-97.
- GÓMEZ Bravo, Antonio. «Muere Francisco Porrúa, editor de *Cien años de soledad*». *La tercera*, Chile, 21 de diciembre 2014, <http://www.latercera.com/noticia/muere-francisco-porrúa-el-editor-de-cien-anos-de-soledad/>. Consultado el 15 de abril 2017.
- GUTIÉRREZ, Vicente. «Paul Auster deja filas de Anagrama». *El economista*, México, 29 de junio 2017, <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2017/06/29/paul-auster-deja-filas-anagrama>. Consultado el 29 de junio 2017.
- HAYLES, N. Katherine. «Translating Media: Why We Should Rethink Textuality». *The Yale Journal of Criticism*, The Johns Hopkins University Press, Project Muse, Otoño 2003, pp. 263-90.
- HENESTROSA, Cristóbal. «Currículum». *Estudio CH*, <http://estudio-ch.com/curriculum.php>. Consultado el 16 de junio 2017.
- HERRALDE, Jorge. «Alegrías y percances de la ‘política de autor’». *Congreso Internacional del Mundo del Libro (2009 sept. 7-10 Cd. de México): Memoria*, Coordinado por Tomás Granados Salinas, Fondo de Cultura Económica, México, 2009, pp. 211-19.
- _____. «Complicidad con librerías y lectores a partir de la coherencia de un catálogo». *SP Revista de Libros*, año I, núm. 1, México, abril 2008, pp. 8-9.

- HIGASHI, Alejandro. «Leer *Balún-Canán* sin abrir el libro: la bibliografía material en el análisis de la obra literaria». *NRFH*, año LXI, núm. 2, 2013, pp. 557-605.
- KATZ, Alejandro. «Hombres del libro». *SP Revista de Libros*, año III, núm. 25, México, mayo 2010, pp. 10-1.
- «Kodama: “Buscan a Borges para hacer escándalo, para figurar”». *La Capital*, 16 de agosto 2016, <https://www.lacapital.com.ar/informacion-gral/kodama-buscan-borges-hacer-escandalo-figurar-n1209181.html>. Consultado el 28 de noviembre 2016.
- LEÓN, Gonzalo. «Pablo Katchadjian vs. María Kodama». Proyecto Patrimonio 2015, Chile, 2015, <http://letras.mysite.com/gleo020715.html>. Consultado el 4 de febrero 2017.
- LEZAMA, Leopoldo. «Pedro Páramo: voces del más allá». *Confabulario, El Universal*, 2ª época, México, 8 de agosto 2016, <http://confabulario.eluniversal.com.mx/pedro-paramo-vozes-del-mas-alla/>. Consultado el 15 de abril 2017.
- LYONS, Martin. *Libros: dos mil años de historia ilustrada*. Lunwerg editores, España, 2011.
- MANRIQUE Sabogal, Winston. «El agente literario Andrew Wylie abre sede en España». *El país*, Madrid, 26 de agosto 2015, http://cultura.elpais.com/cultura/2015/08/25/actualidad/1440519595_445828.html. Consultado el 23 de abril 2017.
- MARTÍNEZ Cisneros, Rubén. «Libros prohibidos». *Fondo de Cultura Económica*, Editorial, Prensa, 3 de octubre 2011, http://www.fondodeculturaeconomica.com/Editorial/Prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_desplegado=45286. Consultado el 23 de junio 2017.
- MARTÍNEZ de Sousa, José. *Pequeña historia del libro*. 2ª ed., Labor, Barcelona, 1992.
- MATHIEU. «Historias de traductores: Jorge Luis Borges». *Cultures Connection*, Argentina, 17 de diciembre 2012, <http://culturesconnection.com/es/historias-de-traductores-jorge-luis-borges/>. Consultado el 28 de mayo 2017.
- MCKENZIE, D. F. *Bibliografía y sociología de los textos*. Prólogo de Roger Chartier, Ediciones Akal, Madrid, 2005.
- MCLUHAN, Marshall. *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*. Paidós, España, 2009.
- MOLINA, Vis. «Jaume Vallcorba: “Me convertí en editor por puro azar y de la noche a la mañana”». *El cultural*, España, 29 de noviembre 2010, <http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Jaume-Vallcorba/1111>. Consultado el 26 de junio 2017.
- MONTAÑO Garfias, Ericka. «Definitivo, se retira el nombre de Juan Rulfo al premio de la FIL». *La Jornada*, Guadalajara, Jal., 27 de noviembre [s.a.], <http://www.jornada.unam.mx/2005/11/28/index.php?section=cultura&article=a02n1cul>. Consultado el 2 de enero 2017.

- MORET, Xavier. «Emecé y Alianza pagan 250 millones para seguir publicando la obra de Borges». *El país*, Barcelona, 20 de enero 1996, https://elpais.com/diario/1996/01/20/cultura/822092405_850215.html. Consultado el 18 de enero 2018.
- «Muere Carmen Balcells, la agente literaria del boom latinoamericano». *BBC*, 21 de septiembre 2015, http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/09/150921_muere_carmen_balcells_agente_literaria_ac. Consultado el 11 de abril 2017.
- NORAGUEDA, César. «Lo que la literatura le debe a Carmen Balcells». *Hipertextual*, 23 de septiembre 2015, <https://hipertextual.com/2015/09/carmen-balcells>. Consultado el 22 de abril 2017.
- OTERO Barral, Malcolm. «Eso es una pendejada». *La razón*, Barcelona, 22 de abril 2014, <http://www.larazon.es/cultura/eso-es-una-pendejada-HF6171832?Sky=Sky-Abril-2017#Ttt1GUSivP35UWjc>. Consultado el 15 de abril 2017.
- PADILLA López, Raúl. «Necesidad y utilidad de las ferias de libros». *Congreso Internacional del Mundo del Libro (2009 sept. 7-10 Cd. de México): Memoria*, Coordinado por Tomás Granados Salinas, Fondo de Cultura Económica, México, 2009, pp. 293-300.
- PAZ, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Tusquets, Barcelona, 1971, pp. 1-10.
- PIZARRO, Jerónimo. *La mediación editorial: sobre la vida póstuma de lo escrito*. Editorial Iberoamericana (Crítica practicante, 9), Madrid, 2012.
- PONCE, Armando. «En las entrañas del emporio de Carmen Balcells». *Proceso*, Ciudad de México, 21 de septiembre 2015, <http://www.proceso.com.mx/415975/en-las-entranas-del-emporio-de-carmen-balcells>. Consultado el 22 de abril 2017.
- RABASA, Eduardo. «Nuevos mercados en tiempos difíciles». *Congreso Internacional del Mundo del Libro (2009 sept. 7-10 Cd. de México): Memoria*, Coordinado por Tomás Granados Salinas, Fondo de Cultura Económica, México, 2009, pp. 248-56.
- RAMA, Ángel. «El 'boom' en perspectiva». *Más allá del boom: literatura y mercado*. Folios Ediciones, Buenos Aires, 1984, pp. 51-110.
- RAMÍREZ, Antonio. «¿Por qué se venden los libros que se venden?». *Congreso Internacional del Mundo del Libro (2009 sept. 7-10 Cd. de México): Memoria*, Coordinado por Tomás Granados Salinas, Fondo de Cultura Económica, México, 2009, pp. 301-13.
- «Reeditan *Poesía en movimiento* de Paz, Chumacero, Pachecho y Aridjis». *Aristegui Noticias*, 22 de mayo 2014, <http://Aristeguinoticias.com/2205/lomasdestacado/reeditan-poesia-en-movimiento-de-paz-chumacero-pachecho-y-aridjis/>. Consultado el 7 de mayo 2017.
- SABARICH, Lola. *El oficio de escritor: todos los pasos desde el papel en blanco a la mesa del editor*. 3ª ed., Alba Editorial (Guías del escritor, 3), Barcelona, 2007.

- SALAS Zimbrón, Gabriela. «Alberto Beltrán: el gran artista olvidado». *Foro universitario STUNAM*, núm. 11, época IV, mayo 2007, <http://www.stunam.org.mx/8prensa/8forouniver1/forouni11/8fu11-15.html>. Consultado el 7 de mayo 2017.
- SANZ Roig, Diana, coordinadora. Introducción. *Bourdieu después de Bourdieu*, Arco/Libros (Bibliotheca Philologica), Madrid, 2014, pp. 11-50.
- SAPIRO, Gisèle. «Redes, institución(es) y campo». *Bourdieu después de Bourdieu*. Coordinado por Diana Sanz Roig, Arco/Libros (Bibliotheca Philologica), Madrid, 2014, pp. 123-41.
- SCHIFFRIN, André. *La edición sin editores: las grandes corporaciones y la cultura*. Ediciones Era, México, 2000.
- SCHÜCKING, Levin. *El gusto literario*. Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- SEGOVIA, Tomás. «El oficio del traductor». *El español, lengua de traducción para la cooperación y el diálogo*, actas del IV Congreso El español, lengua de traducción, ESLEtRa, realizado del 8-10 de mayo de 2008 en Toledo, conferencia de clausura, *Centro Virtual Cervantes*, 2010, pp. 585-93.
- SEMO, Ilán. «X. Los hijos de Sánchez, de Oscar Lewis. La antropología como narrativa y afección». *Letras Libres*, 31 de octubre 2010, <http://www.letraslibres.com/mexico/x-los-hijos-sanchez-oscar-lewis-la-antropologia-como-narrativa-y-afeccion>. Consultado el 23 de enero 2018.
- Sitio oficial de la 31 Feria Internacional del Libro de Guadalajara*. México, <https://www.fil.com.mx/>.
- _____. Sección Derechos, https://www.fil.com.mx/derechos/cata_sd.asp. Consultado el 24 de junio 2017.
- _____. Sección Estadísticas, https://www.fil.com.mx/info/numeralia_somos.asp. Consultado el 24 de junio 2017.
- _____. Sección FILantropía, <https://www.fil.com.mx/filantropia/>. Consultado el 24 de junio 2017.
- _____. Sección Premios y homenajes, https://www.fil.com.mx/merito/merito_somos.asp. Consultado el 26 de junio 2017.
- SUÁREZ, Armando, director. Nota del director de esta colección. *Escritos 1* de Jacques Lacan, Siglo XXI Editores (Biblioteca Nueva), Madrid, 2013, pp. 11-4.
- THROSBY, David. *Economía y cultura*. Conaculta – Gestión Cultural Librería, México, 2008.
- «Tomás Segovia, traductor». *Arte en la red*, Prensa y Difusión de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, 23 de agosto 2012, <http://www.arteenlared.com/latino-america/mexico/tomas-segovia-traductor.html>. Consultado el 28 de mayo 2017.

- TORRE Villar, Ernesto de la. *Ilustradores de libros: guión biobibliográfico*. UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, México, 1999, *Google Books*, <https://books.google.com.mx/books?id=5ceON851HBAC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>. Consultado el 30 de abril 2017.
- VALLCORBA, Jaume. «La necesidad de los límites». *Congreso Internacional del Mundo del Libro (2009 sept. 7-10 Cd. de México): Memoria*, Coordinado por Tomás Granados Salinas, Fondo de Cultura Económica, México, 2009, pp. 314-23.
- WILLIAMS, Raymond. *Palabras clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Ediciones Nueva Visión (Claves), Argentina, 2000.
- ZAID, Gabriel. *Los demasiados libros*. Debolsillo, Barcelona, 2010.
- ZAPATA López, Fernando. «Algunos cimientos para las políticas públicas». *Congreso Internacional del Mundo del Libro (2009 sept. 7-10 Cd. de México): Memoria*, Coordinado por Tomás Granados Salinas, Fondo de Cultura Económica, México, 2009, pp. 60-6.