



HAL
open science

Mediación editorial y dinámicas actuales de la circulación internacional

Gustavo Guerrero

► **To cite this version:**

Gustavo Guerrero. Mediación editorial y dinámicas actuales de la circulación internacional. Gustavo Guerrero, Benjamin Loy and Gesine Müller. Dynamics of Global Publishing and the Latin American Case between the Archive and the Digital Age, 8, pp.321 - 328, 2021, Latin American Literatures in the World / Literaturas Latinoamericanas en el Mundo, 10.1515/9783110713015-020 . hal-03810201

HAL Id: hal-03810201

<https://cyu.hal.science/hal-03810201>

Submitted on 11 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Gustavo Guerrero

Mediación editorial y dinámicas actuales de la circulación internacional

Hace poco más de un siglo, Vassily Kandinsky plasmó una de las visiones más etéreas y extremas de la experiencia estética en su conocido libro *De lo espiritual en el arte* (1912). Según el pintor ruso, toda obra verdadera surgía misteriosamente del interior del artista por una vía mística y, una vez ejecutada, se comunicaba con el espectador gracias a una suerte de silencioso diálogo en el que las almas conversaban entre ellas – una especie de comunión en la que platicaban en el lenguaje del espíritu. Prácticamente no había mediadores ni mediaciones en este intercambio que, así descrito, con su vocabulario religioso, no solo ponía en escena, sino que llevaba hasta sus últimas consecuencias varios principios de las doctrinas esotéricas y neoplatónicas recicladas en aquellos años por el simbolismo. Muchas de ellas sirvieron de fundamento a las teorías idealistas de un arte o una poesía puros para los cuales la realización material de la obra no era sino la expresión visible de un contenido inmaterial que constituía el objeto primordial de la experiencia estética. O para decirlo con las palabras del propio Kandinsky: “la obra es la forma material exterior que posibilita la comunicación del contenido inmaterial, el lenguaje de alma a alma que habla de la emoción” (Kandinsky 1996: 47). Mal puede sorprender de este modo que, desde sus comienzos, y como lo han señalado ya varios críticos, la pintura abstracta llevara infusa la aspiración secreta a ser un arte aéreo y sin soportes, lo suficientemente desprendido e intenso como para hacer olvidar que no existiría sin el papel, el bastidor y los pigmentos que convierten la pintura en un cuadro, en un objeto en un mundo de objetos.

A un siglo de distancia, la visión iluminada de Kandinsky nos permite medir retrospectivamente buena parte del trecho que hemos recorrido en nuestra manera de concebir la literatura y el arte, ese largo camino que nos trae hasta el momento contemporáneo y hasta el aquí y el ahora de nuestro congreso. Para ser breves, digamos que, gradualmente, nos hemos ido alejando del idealismo especulativo que signa buena parte de la estética moderna desde el romanticismo y hemos ido como aterrizando y como encarnando, es decir, hemos ido incorporando a nuestra lectura las condiciones materiales de fabricación, de circulación y de recepción de las obras, junto a los nuevos actores necesarios a la

Gustavo Guerrero, CY Cergy Paris Université

 Open Access. © 2021 Gustavo Guerrero, published by De Gruyter.  This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. <https://doi.org/10.1515/9783110713015-020>

interpretación de estos procesos en una perspectiva ampliada de las dinámicas del campo artístico y literario. Así, a la vieja triada autor-texto-lector, que dominó durante tantos años la definición y el objeto de estudio de la literatura, hemos ido agregando otra u otras figuras que hasta hace poco no formaban parte del esquema, pero cuyo papel se revela capital a la hora de analizar la fortuna de un escritor o una obra. Simultáneamente, hemos aprendido a mirar con otros ojos la distancia que lleva del manuscrito al libro y hemos comenzado a descifrar los distintos modos en que este último, a través de sus portadas, sus cuartas de forro y hasta sus tipografías, configura una propuesta de lectura que pretende fijar o identificar el horizonte de expectativas de los lectores. En fin, y como consecuencia de todo ello, hemos aprendido a desmitificar la poética romántica del genio solitario cuyo acto de creación soberano le impone de una vez y para siempre un sentido a sus obras, independientemente de la forma y manera en que luego se publiquen, se distribuyan y se lean.

En las últimas décadas del siglo XX y en las que van del XXI, el aporte disciplinario más importante a este cambio de paradigma procede sin lugar a duda de la sociología y de la historia del libro y la lectura. Recordemos que la serie de conferencias de Donald McKenzie recopiladas en el volumen *Bibliography and the Sociology of text* (1986) marcan un hito al poner de manifiesto la necesidad de recontextualizar la lectura de una obra dada en el entorno que constituyen sus condiciones de fabricación, de transmisión y de recepción, como parte de las prácticas editoriales a través de las cuales una comunidad produce y difunde su cultura. Rompiendo con el formalismo, McKenzie proponía una innovadora aproximación al texto que, lejos de considerarlo como un conjunto abstracto de signos, tuviese en cuenta su aspecto material y las características propias de una edición que definían su formato, el diseño de sus páginas, las tipografías, la disposición de los párrafos, las ilustraciones y hasta el encabezado de los índices. Borges afirmaba en una de sus muchas conversaciones que, para él, el verdadero *Quijote* sería siempre aquel tomo de la casa Garnier con letras de oro y láminas de acero que leyó de niño, hasta tal punto que todos los demás le parecían apócrifos. McKenzie le habría dado en buena parte razón, pues, para el bibliógrafo neozelandés, la continuidad era evidente entre forma material y producción de sentido. Aún más, y como lo muestran varios de los ejemplos que comenta en sus conferencias, la imposición y el control de la significación están históricamente vinculados a la materialización del texto en el libro, lo que hace que la hoja de estilo de un editor se traduzca a menudo en un estilo de lectura y prefigure así los efectos que la obra quiere producir en sus públicos.

En 1996, diez años después de la aparición de *Bibliography and the Sociology of text*, y ya en el campo disciplinario de la historia del libro y la lectura,

Roger Chartier resumía con su habitual lucidez el cambio de paradigma en curso:

Los autores no escriben *libros*; no; los autores escriben *textos* que se convierten en objetos grabados, impresos y ahora informatizados. Esta brecha entre texto y libro, que es precisamente el espacio en el que se construye el sentido, ha sido olvidada con demasiada frecuencia no solo por la historia literaria clásica, que considera a la obra como un texto abstracto cuyas formas tipográficas y materiales no importan, sino incluso por una estética de la recepción que postulaba, a pesar de su deseo de historiar la experiencia lectora, una relación pura e inmediata entre las señales emitidas por el texto y el horizonte de expectativas del público al que se destina (Chartier 1996: 137).

Gracias al impresionante desarrollo que la historia del libro y la lectura ha conocido en las últimas décadas, la mediación editorial se ha ido convirtiendo en un objeto de atención creciente entre los investigadores, los críticos y los universitarios que tratan de asociar el aporte de los procesos editoriales a la interpretación de las obras literarias. Así, en el ámbito hispánico, no solo contamos ya con un sinnúmero de artículos, libros colectivos y monografías sobre el tema —muchos de los cuales han sido escritos, dicho sea de paso, por varios de los invitados a este congreso—, sino que hemos visto emerger paralelamente ambiciosos proyectos en Humanidades Digitales que se proponen cartografiar el pasado y el presente del paisaje editorial en lengua española, amasando una suma de datos indispensables a la comprensión de nuestra historia literaria y cultural. Me refiero a proyectos como la plataforma EDI-RED, Editores y Editoriales Iberoamericanas siglos XIX-XXI, coordinada por la profesora Pura Fernández desde Madrid y alojada en la Biblioteca Virtual Cervantes, un proyecto cuyos objetivos científicos y patrimoniales pasan por la salvaguarda y el archivo de una memoria de la edición y la cultura del libro, así como también por un estudio de los intercambios literarios y editoriales entre España y América a lo largo de los tres últimos siglos. Quisiera mencionar igualmente el proyecto ECOEDIT de la Universidad de Granada, coordinado por la profesora Ana Gallego Cuiñas, que pone a disposición de los investigadores una plataforma en línea donde se censan las principales editoriales independientes en lengua castellana, con el fin de dar a conocer las características éticas, estéticas y económicas de estas empresas y visibilizar y evaluar sus prácticas editoriales.

Un mapa estrictamente contemporáneo del campo literario latinoamericano no debería prescindir del aporte substancial que están haciendo estos portales ni de la reflexión en curso sobre el papel de la mediación editorial como el conjunto de procedimientos de formateo, transformación y transmisión de un texto que deviene libro. Y es que dicho devenir no es insignificante por lo que toca a los estudios literarios, ya que, como bien ya señalaba McKenzie, nos conduce a una noción distinta de la obra, concebida ahora como el resultado de

una colaboración plural y polifónica en la que intervienen distintos agentes que participan en la calificación, el diseño y la producción del texto que se edita. De lo que se trata así es de no seguir considerado a la obra fuera de su realidad material y social, de no seguir considerándola en sí misma, sino dentro una situación que remite a sus condiciones de fabricación, difusión y recepción. O para decirlo en otra forma: un mapa contemporáneo de la literatura latinoamericana no debería seguir respondiendo a las solas coordenadas que nos fija la triada autor-texto-lector, sino que tendría que incorporar otras que se podrían formalizar y resumir en la ecuación autor-texto-editor-libro-lector.

Creo que, a grandes trazos, este es el esquema con el que trabajamos hoy muchos de los que nos ocupamos de la literatura latinoamericana y de sus circulaciones locales y globales. La mediación editorial ya forma parte efectivamente de nuestra manera de concebir y de interpretar el hecho literario no solo en una perspectiva histórica sino en nuestras distintas aproximaciones al momento presente.

Sin embargo, bien visto, y sometido a la prueba de la realidad de las prácticas actuales, nuestro pentágono es pobre y ya resulta insuficiente para dar cuenta de otras mediaciones acaso menos aparentes, pero no por ello menos determinantes. Quisiera dedicar así los minutos que me restan a borrar y a complicar el esquema, agregando al menos dos figuras suplementarias que serán tema de varias intervenciones en este congreso y sin las cuales nuestra comprensión de la mediación editorial, de los modos de funcionamiento de los circuitos internacionales y de los mecanismos de producción de valor no estarían completos. Por un lado, voy a dedicar algunos párrafos a los agentes literarios y al papel que hoy cumplen sus agencias; por otro, quisiera referirme brevemente a los *scouts* y a sus intervenciones en los procesos de evaluación.

Como suele ocurrir con muchos nuevos paradigmas a los que se les suelen reconocer méritos y poderes excesivos, la importancia que ha ido adquiriendo recientemente la mediación editorial en los estudios literarios puede conducir al error de atribuirle al solo editor y a sus colaboradores unas facultades y unos niveles de autonomía discrecionales de los que acaso dispusieron en otras épocas, pero que habría que revisar a la luz de prácticas más contemporáneas y, en particular, de la influencia creciente de las agencias literarias. En efecto, situados estratégicamente en un punto intermedio entre el autor y el editor, entre el texto y el libro, los agentes pueden intervenir hoy con cierta frecuencia en varias de las decisiones editoriales cuya negociación se pacta previamente en los contratos y que no conciernen solamente aspectos económicos, como el monto del anticipo o el cálculo de los *royalties*, sino que se extienden a elementos tan esenciales como la elección de una colección, la ilustración de una portada o el programa de prensa y comunicación. Es un lugar común decir que ningún sector

dentro de mundo del libro ha crecido tanto como el de las agencias en los últimos treinta años; acaso lo sea menos decir que ese crecimiento se traduce también en un aumento de su injerencia en tareas que antes se reservaban exclusivamente a los editores.

En realidad, no habría que asombrarse de ello, pues, como representantes del escritor, los agentes son, en principio, los portavoces de la lectura que este hace de su manuscrito y que puede coincidir o no con la del editor, dando lugar a discusiones e incluso a conflictos entre la soberanía que reclama un escritor como creador del texto y la que exige el editor como creador del libro. Uno de los roles principales de las agencias consiste en anticipar y administrar estos desencuentros, lo que abre las puertas a su participación en los procesos de edición a unos niveles a menudo muy significativos y las convierte en coprotagonistas de la fábrica del sentido de la obra en el espacio que va entre texto y libro. Cualquier investigación en el ámbito de la mediación editorial no puede ignorar hoy tal fenómeno a la hora de identificar a los actores responsables de la propuesta de lectura que corre infusa en las distintas características de los ejemplares que finalmente salen de la imprenta. Si, en un comienzo, este tipo de intervenciones eran características de las agencias anglosajonas y se reservaban esencialmente a autores ampliamente reconocidos, en la actualidad se han convertido en algo bastante más corriente entre agencias de las más distintas latitudes y por supuesto, en España y Latinoamérica.

Los agentes intervienen también en otros estadios menos evidentes o explícitos, pero no menos determinantes en la producción del sentido de una obra. Por un lado, son a menudo los primeros lectores de los manuscritos y, como tales, participan en la génesis misma del texto a través de su intercambio de pareceres con los autores; por otro lado, son igualmente muy a menudo los primeros que elaboran un discurso crítico sobre el texto que no solo le atribuye un género y una serie de características generales de orden estilístico, temático y estructural, sino que además lo sitúa dentro del campo literario local y global en relación con la obra del propio autor y/o con la obra de otros autores, confiéndole así un valor e identificando al mismo tiempo a los posibles editores y lectores del libro por venir. Un buen agente sabe a quién o a quiénes puede interesarles un manuscrito y, en principio, cuál es el tipo de argumentación con que puede presentarlo a sus eventuales editores. De ahí que el funcionamiento de las agencias, aún más que el de las propias casas editoriales, dependa de su capacidad para generar y administrar redes de información que les permitan intervenir eficazmente en el campo de la edición internacional y colocar a sus autores en las diversas áreas culturales y lingüísticas. No fue otra la estrategia de Carmen Balcells en los años del boom ni es distinta la que siguen actualmente muchas agencias. En este sentido, para entender las dinámicas globales

de la circulación de los autores latinoamericanos, no basta ya con dibujar las redes editoriales, sino que sería necesario asociarlas hoy con las redes que conforman las agencias, lo que nos daría un interesantísimo mapa de las afinidades electivas entre agentes y editores, y una proyección visual del movimiento de los manuscritos y la publicación de las obras con sus respectivas trayectorias y cronologías. Es más, sería incluso posible imaginar una base de datos que nutra el mapa y cruce los catálogos de las agencias y de los editores, de tal modo que haga explícito los puntos de intersección entre unas y otros, y permita recomponer las listas de autores y obras comunes, los corpus latinoamericanos internacionales que generan juntos. Pero aun así nuestra cartografía estaría incompleta, pues muy a menudo entre la proposición de un manuscrito que hace el agente y la lectura del mismo que hace el editor, en ese momento clave de la evaluación, interviene un *scout*, ese tercer ladrón en las dinámicas de la circulación global que ocupa una posición intermedia entre el agente y el editor.

En su libro *How Books Travel* (2015), Thomas Franssen recuerda que la figura del *scout* es aún tan secreta y tan poco conocida que no son muchos los que saben a ciencia cierta quiénes son ni cuál es el papel que cumplen en los procesos editoriales. De ahí la necesidad de describirlos explícitamente, como él mismo lo hace:

Los scouts literarios son intermediarios que actúan como guardianes (gatekeepers) al filtrar información y como agentes culturales a través de las correspondencias que crean entre manuscritos y actores. Son coproductores en el proceso de valoración de nuevos manuscritos en los mercados de libros estadounidenses y mundiales, intercambian información entre actores como editores extranjeros y estadounidenses, y crean nuevas relaciones entre ellos. Su papel como coproductores es especialmente importante porque los manuscritos aún no son libros (Franssen 2015: 64).

A diferencia del agente, el *scout* no representa a un autor y, a diferencia del editor, nunca publica libros. En un siglo en que el volumen de publicaciones ha hecho imposible leerlo todo, su trabajo es identificar los principales manuscritos que circulan entre las distintas lenguas y los distintos ámbitos editoriales, y elaborar una lectura detallada de los mismos que le permita al editor hacerse una idea clara del tipo de texto de que se trata y de la posibilidad o la necesidad de publicarlo. En este sentido, los *scouts* son básicamente lectores, a menudo grandes lectores políglotas, que trabajan principalmente para las casas editoriales y cuyas evaluaciones intervienen en el proceso de toma de decisión. De hecho, sus informes adquieren frecuentemente un peso decisivo en el diálogo o en la confrontación entre el agente y el editor por lo que toca a la descripción, a la caracterización y a las formas de argumentación sobre el valor de un manuscrito. Como bien lo señala Franssen, este debate crítico previo es

uno de los momentos capitales en el proceso de mediación editorial, ya que saca a la luz el arbitraje entre distintos modos de evaluar, que van desde el recuento de una experiencia estética marcada por una identificación emocional o afectiva con el manuscrito, hasta criterios de orden institucional o político, como el perfil editorial de la colección que acogería el texto o las posiciones del autor sobre el feminismo, la guerra o el aborto. Evidentemente, los informes de los *scouts* incluyen también elementos para la tasación del manuscrito y para una anticipación de las expectativas comerciales, pero estos aspectos económicos no están desligados de la discusión literaria que los acompaña y participan en el establecimiento de una cierta manera de leer el texto que ha de devenir libro, hasta tal punto que no es raro encontrar luego sus ecos en las cuartas de forro, en las presentaciones de los catálogos o aun en los comunicados de prensa. Actores de la sombra, los *scouts* operan igualmente en redes que tejen con los editores y agentes, a fin de disponer lo antes posible de la información sobre los manuscritos en preparación o en circulación y adelantarse a otros lectores en la elaboración de una descripción y un juicio sobre ellos. Si hace unos treinta años su influencia era muy limitada, hoy desempeñan un rol tan secreto como decisivo en la circulación de los textos que aspiran a convertirse en libros.

Unas rápidas palabras a manera de conclusión para hacer hincapié en la necesidad de avanzar hacia una visión más compleja y realista no solo de los procesos de mediación editorial sino de las dinámicas globales que son el objeto de este congreso. Creo que una cartografía contemporánea de la circulación de la literatura latinoamericana no debería dejar de tener en cuenta la emergencia y la consolidación de nuevos actores que, en estos principios del siglo XXI, se han convertido en protagonistas de los movimientos de nuestros escritores y nuestras obras a través de las distintas zonas del planeta. Asimismo, me parece indispensable, en buen método, distinguir entre dos circuitos interconectados pero diferentes: el circuito de los textos y el circuito de los libros. Porque ni los actores ni los modos de leer ni las formas de evaluar son idénticas en ambos, aunque, insisto en ello, están estrechamente relacionados. Lo que sí es común a los dos y a nuestra época es una idea cada vez más frecuente de la obra literaria como fruto de una colaboración o incluso de una co-producción en la que participan, junto al autor, toda una serie de mediadores cuyas intervenciones ya no pueden seguirse ignorando. De ahí la importancia de hacer alternar en este encuentro a profesionales e investigadores y de darle un espacio a la vieja conversación interrumpida hace ya muchos años entre nosotros. Si la genética textual nos ha mostrado la importancia de la historia del proceso de escritura en la producción de sentido de un manuscrito, la genética editorial debería poder mostrarnos la prolongación, la modulación y densificación de ese sentido en el tránsito entre manuscrito y libro, y en los modos de circulación de

unos y otros. Creo que, para entrar con pie firme en este nuevo capítulo de los estudios literarios, el acercamiento entre el mundo universitario y el mundo de la edición es indispensable. También creo que es necesario para que no olvidemos que, desde sus orígenes, la edición moderna siempre quiso ser algo más que un negocio y las humanidades, algo más o algo menos que un lenguaje inmaterial.

Bibliografía

- ECO EDIT: *Editoriales Independientes para el ecosistema literario*, <<http://ecoedit.org/>> (última visita: 15/03/2020).
- EDI-RED: *Editores y editoriales iberoamericanas (siglos XIX-XX-XXI)*, <http://www.cervantesvirtual.com/portales/editores_editoriales_iberamericanos/> (última visita: 15/03/2020).
- Chartier, Roger (1996): *Culture écrite et société, l'ordre des livres (XIV-XVIII siècles)*. París: Albin Michel.
- Franssen, Thomas (2015): *How Books Travel. Translation flows and Practices of Dutch acquiring Editors and New York Literary Scouts 1980–2009*. Leiden: Tesis de doctorado.
- Kandinsky, Vasili (1996) [1922]: *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós.
- McKenzie, Donald Francis (1986): *Bibliography and the Sociology of text. The Panizzi Lectures*. Londres: British Library.