

Vuestra tinta es nuestra sangre”: análisis de los imaginarios sobre el editor de libros en un poema-letanía.

José de Souza Muniz Júnior.

Cita:

José de Souza Muniz Júnior (2013). *Vuestra tinta es nuestra sangre”: análisis de los imaginarios sobre el editor de libros en un poema-letanía. X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-038/411>

X Jornadas de Sociología de la UBA

20 años de pensar y repensar la sociología. Nuevos desafíos académicos, científicos y políticos para el siglo XXI - 1 a 6 de Julio de 2013

Mesa 38 - Viejos y nuevos intermediarios culturales: Prácticas, imaginarios y saberes

“Vuestra tinta es nuestra sangre”: análisis de los imaginarios sobre el editor de libros en un poema-letanía

José de Souza MUNIZ JR.

Doctorando en Sociología, Universidad de São Paulo (USP), Brasil. Becario de la Fapesp.

1. Introducción

La constitución de las actividades editoriales tal como las conocemos hoy –o al menos tal y como se configuró en el tradicional universo del libro impreso– es concomitante a la constitución de imaginarios respecto a ellas. La historia de la edición de libros comporta no solamente el surgimiento de las figuras del editor y del autor como agentes del mundo social, sino también el surgimiento de discursos que, formulados de muchas maneras y desde distintos lugares, buscan aprehender tales figuras. Desde la mirada que aquí adoptamos, las prácticas discursivas interesan tanto como las prácticas sociales más amplias, porque las dos dimensiones son inseparables y ayudan a constituir los sujetos en sus relaciones mutuas. Tales sujetos, ocupando lugares sociales específicos de acuerdo a las relaciones en que participan, corresponden también a lugares enunciativos formulados en oposición a otros.

Este trabajo da centralidad, así, a las representaciones, tomadas aquí como

clasificaciones, divisiones y delimitaciones que organizan la aprehensión del mundo social como categorías fundamentales de percepción y de apreciación de lo real...Son esos esquemas intelectuales incorporados que crían las figuras gracias a las cuales el presente puede adquirir sentido, *el otro tornarse inteligible* y el espacio ser descifrado (Chartier, 1990, p. 16-7, cursivas mías).

Eso exige mirar las “representaciones como matrices de discursos y de prácticas diferenciadas, cuyo objetivo es construir el mundo social y la definición contradictoria de las identidades (la de otros y la propia)” (ídem, p. 18).¹

La incorporación de la perspectiva discursiva a la perspectiva sociológica contribuye a pensar las tomas de posición a partir de sus condiciones socio-históricas, retomando o refutando otros decires formulados en otros tiempos y espacios o anticipados (como imaginarios) por aquello que enuncia. Por tanto, los textos surgen en el análisis siempre en su relación dialógica con otros – menos por las relaciones intersubjetivas que puedan eventualmente establecer

¹ Las citas extraídas desde materiales en portugués, aunque sean originales de otras lenguas, fueron traducidas por mí al castellano, trabajo sobre el cual asumo total responsabilidad.

y más por el embate de memorias discursivas que el análisis de sus relaciones objetivas deja entrever a medida que el investigador delimita su radio de alcance. Más allá del interés histórico o sociológico derivado de la riqueza de datos, informaciones y revelaciones que el material textual pueda traer, es necesario recordar que se trata siempre de narrativas producidas desde lugares específicos, lugares que marcan en definitiva la manera en que las experiencias son dichas e interpretadas.

Esos lugares, así como los decires que desde ellos se enuncian, son producidos siempre de manera relacional. Aunque los textos construyan para sí mismos una ilusión de autonomía y autosuficiencia, planteándose como origen absoluto de lo que dicen, la deriva de sus sentidos está condicionada desde afuera. Eso exige que se ponga en el centro de los procedimientos de interpretación las relaciones entre el texto, la práctica discursiva donde él emerge y la exterioridad –es decir, otros textos y otras prácticas discursivas. Eso es lo que Dominique Maingueneau llama el primado del interdiscurso: “la unidad de análisis pertinente no es el discurso, sino un espacio de cambios entre varios discursos convenientemente elegidos” (Maingueneau, 2008, p. 20). Hay, por tanto, que estar atento a la manera en que una materialidad textual “traduce” la circulación de discursos en su tiempo y espacio, y a la manera en que ella retiene y transforma sentidos producidos en otros contextos, de modo que el análisis pueda alcanzar una mirada que abarque la interdependencia que regula la producción de sentidos en la sociedad.

A partir de las directrices anteriormente expuestas, analizo desde una mirada doble un libro que reúne veinte textos. Primero, se trata de pensar tal producto como conjunto polifónico en el cual distintos enunciadores, ocupando posiciones socio-discursivas específicas, conforman determinados imaginarios respecto al editor, imaginarios que dialogan directamente entre sí por la condición de conjunto que el producto “libro” les impone. En segundo lugar, se trata de mirar a los textos en relación con las memorias discursivas que ellos convocan a partir de la ciencia, la literatura, el mundo cotidiano y otros dominios de la producción simbólica. El poema elegido² para un análisis más minucioso será abordado, por tanto, no como expresión subjetiva, opinión particular, punto de vista adentre otros, sino como materialidad en donde emergen y se confrontan representaciones del editor identificables tanto en materialidades próximas (los otros textos que componen el libro, por ejemplo) como en memorias movilizadas desde otras partes y no siempre identificables en textos específicos, sino en prácticas discursivas más difusas.³

En el próximo tópico, expondré algunos aspectos generales respecto a las condiciones de posibilidad del libro de que se trata y haré un breve recorrido del propio libro, analizando el perfil social de los autores y los abordajes propuestos en sus textos.

² El poema completo está reproducido al final del texto, en el Apéndice (páginas 22-25).

³ Las memorias discursivas incluyen no solamente lo que se recuerda y retoma sino también lo que se olvida: se trata de “escuchar” a las voces que se hacen presentes en la enunciación por la voluntad expresa del sujeto o en rebeldía a él. Aun en las citas o en el discurso directo, el sujeto da voz a memorias que no puede dominar completamente, que hablan en su habla más allá de lo que se querría. Eso porque, “mientras retiramos de un discurso fragmentos que insertamos en otro discurso, hacemos con esa transposición cambiar sus condiciones de producción. Cambiadas las condiciones de producción, la significación de esos fragmentos gana una nueva configuración semántica” (Brandão, 2004, p. 96).

2. El libro y su contexto

A versão do autor nace en 2004 dentro de un contexto académico e institucional dedicado a la incipiente reflexión sobre la edición de libros en Brasil. La editora que lo publica se llama Com-Arte y es la editorial laboratorio de la carrera de Edición,⁴ ubicada en la Escuela de Comunicación y Artes de la Universidad de São Paulo.

En los primeros años de su historia, la editorial cumple la función de divulgar la producción de los profesores y crear materiales didácticos para las actividades de la institución. Sin embargo, con la creación de la carrera de Edición en 1972, ella redefine sus estrategias y adopta la propuesta de dar a los alumnos de Edición la oportunidad de la práctica profesional estando aún en la universidad,⁵ idea que permanece hasta hoy. La línea editorial dedicada a la Comunicación y las Artes perdura, pero va poco a poco diversificándose para dar la oportunidad a jóvenes autores de la literatura nacional. Al mismo tiempo, Com-Arte busca tornarse un espacio privilegiado de reflexión respecto a la propia práctica editorial, su historia y sus problemas.

En este sentido surgen dos de sus colecciones: “Editando o editor”,⁶ que reúne declaraciones orales de editores considerados importantes para la historia editorial brasileña, y “Memoria editorial”,⁷ con estudios sobre editoras y mercado editorial. Las dos colecciones son co-editadas juntamente con la editorial oficial de la universidad, Edusp, cuyo director-presidente desde 1999 es Plinio Martins Filho, profesor de la carrera y responsable de las materias de laboratorio donde los proyectos de la Com-Arte son hechos. El énfasis, como se puede ver, es constituir una memoria del universo editorial brasileño, ofreciendo materiales de consulta a los profesionales e investigadores.

Con ese mismo enfoque la editorial pasó recientemente a publicar en libro algunas monografías de egreso de la carrera, además de títulos aislados sobre temas editoriales. No menos relevante para demarcar tal direccionamiento del catálogo es la publicación de las transcripciones resultantes del evento “Fórum de Editoração”, realizado ininterrumpidamente todos los años desde 2005, por iniciativa de los alumnos de la carrera.

Considerando el catálogo de la Com-Arte, *A versão do autor* figura como una especie de cuerpo raro, a mitad de camino entre la parte no literaria (dedicada a estudios y reflexiones respecto a la edición) y la parte literaria del catálogo (donde, incluso, uno de los colaboradores de *A versão do autor* hizo su debut en la literatura). Los tres organizadores del volumen –alumnos de la carrera

⁴ En verdad, Edición es una orientación (“habilitação”) de la carrera de Comunicación Social (juntamente con Periodismo, Relaciones Públicas, Publicidad y otras), pero las directrices del Ministerio de Educación y de las universidades permiten gran autonomía a cada orientación para formular sus propias propuestas pedagógicas y curriculares. En Brasil, la carrera de Edición suele llamarse “Editoração” (como en la USP) o “Produção Editorial” (como en la UFRJ y otras). Aunque la mayoría de las ofertas esté vinculada a carreras de Comunicación Social, hay también carreras de Letras que ofrecen tal especialidad.

⁵ Para más detalles respecto a la historia de la carrera de Edición y de la editorial Com-Arte, consultar Marques de Melo (1997).

⁶ Hasta el momento, fueron publicadas las declaraciones de Jacó Guinsburg (Perspectiva), Flávio Aderaldo (Hucitec), Ênio Silveira (Civilização Brasileira), Arlindo Pinto de Souza (Luzeiro), Jorge Zahar (Zahar), Cláudio Giordano (Giordano) y Samuel Leon (Iluminuras).

⁷ Hace mucho tiempo que esta colección no publica títulos. Hay dos libros solamente: *Editoras universitárias no Brasil*, de Leilah Santiago Bufrem, y *Em busca de um tempo perdido: edição de literatura traduzida pela Editora Globo (1930-1950)*, de Sônia Maria de Amorim.

ingresantes en el año 2001– atribuyen la iniciativa a “un exceso de información unilateral”: acostumbrados a las opiniones de sus profesores-editores, ellos tuvieron la idea de dar voz a la otra parte: el autor. Así surge el libro –cuyo título trae premeditadamente un juego de palabras (“la versión”/“aversión”) que remite a uno de los lugares comunes respecto a la relación entre autores y editores. Después de hacer pedidos de colaboración a autores y recibir muchas contestaciones negativas, se pudo finalmente reunir los veinte textos del libro. Desde la perspectiva teórica que aquí se plantea, es posible mirar ese volumen como un producto que sistematiza y confronta distintas voces autorales respecto a un mismo tema, constituyendo así una especie de producto polifónico. Evidentemente sería un procedimiento hermenéutico determinista deducir el contenido de los textos a partir de las características sociales de sus autores. Sin embargo, es necesario considerar que cada autor escribe su texto desde una historia social y literaria específica, que produce ciertos imaginarios para aquellos que lo leen. Por tanto, conviene hacer un breve recorrido sobre el perfil social de los autores y su rol en el conjunto de la obra.

	Edad aprox. en 2004	Nacimiento	
		Fecha	Ciudad/Estado
Adriana Falcão	44	1960	Rio de Janeiro (RJ)
Ana Maria Machado	63	1941	Rio de Janeiro (RJ)
Carlos Nejar	74	1930	Porto Alegre (RS)
Edla Van oteen	68	1936	Florianópolis (SC)
Fabrizio Carpinejar	32	1972	Caxias do Sul (RS)
Fernando bonsái	42	1962	São Paulo (SP)
Glauco Mattoso	53	1951	São Paulo (SP)
Guto Lins	42	≈1962	Rio de Janeiro (SP)
Italo Moriconi	51	1953	Rio de Janeiro (RJ)
Ivana Arruda Leite	53	1951	Araçatuba (SP)
José Roberto Torero	41	1963	Santos (SP)
Joyce Cavalccante	54	≈1950	Fortaleza (CE)
Marcelino Freire	37	1967	Sertânia (PE)
Márcia Denser	50	1954	São Paulo (SP)
Marçal Aquino	46	1958	Amparo (SP)
Moacyr Scliar	67	1937	Porto Alegre (RS)
Nelson de Oliveira	38	1966	Guaíra (SP)
Paulo Franchetti	50	1954	Matão (SP)
Ronaldo Bressane	34	1970	São Paulo (SP)
Sebastião Nunes	66	1938	Bocaiuva (MG)

Es curioso notar que, en términos generacionales, la muestra abarca un periodo de 42 años cuyos puntos extremos son padre e hijo: los poetas de Rio Grande do Sul, Carlos Nejar y Fabrizio Carpinejar. Unos años más grandes que Fabrizio, los autores Ronaldo Bressane, Nelson de Oliveira, Marcelino Freire y Marçal Aquino componen un grupo de sociabilidad de São Paulo asociado a la llamada “Generación 90” de la prosa brasileña. A ese conjunto de

jóvenes autores podríamos contraponer otros como Adriana Falcão, José Roberto Torero y Fernando Bonassi, que paralelamente a la actividad literaria actúan o actuaron como guionistas de cine y televisión. A ellos se podría agregar también el dibujador y diseñador Guto Lins, constituyendo un grupo dedicado a actividades mediáticas más o menos limítrofes a la literatura.

En una misma generación es posible identificar tres prosistas mujeres: Joyce Cavalcante, Márcia Denser e Ivana Arruda Leite, esta última perteneciente al grupo de São Paulo anteriormente mencionado. La muestra incluye también a los “poetas malditos” o “marginales” Glauco Mattoso y Sebastião Nunes, caracterizados por su producción satírica y pornográfica y por sus críticas a los cánones literarios. Nunes tiene en común con el profesor Paulo Franchetti acumular la actividad de editor (aunque, en términos de consagración, estén en extremos opuestos del campo), mientras Edla Van Steen e Italo Moriconi han ejercido actividades editoriales de soporte, como la organización y la dirección de colecciones, siempre en el ámbito de la literatura. Finalmente, es posible subrayar a los premiados Moacyr Scliar y Ana Maria Machado, que componen con Carlos Nejar el grupo de autores más consagrados del conjunto.

Predominan numéricamente los escritores nacidos en el Estado de São Paulo, seguidos por los de Rio de Janeiro y Rio Grande do Sul. En esos tres estados, junto con Minas Gerais, es donde la actividad literaria y editorial se desarrolló más durante el siglo XX, no obstante los impulsos en estados del Nordeste, como Bahia, Pernambuco y Ceará. Vale notar, de todos modos, la importancia de las ciudades de São Paulo y Rio de Janeiro como locales adonde convergen muchos de esos escritores, atraídos no solamente por las posibilidades ampliadas del universo literario en esas metrópolis, sino también por las oportunidades de trabajo en las editoriales, la prensa y los medios audiovisuales. Dado que la amplia mayoría de los veinte autores actúa en el polo más autónomo (o de circulación más restringida) de la literatura, fuera de los segmentos más vendibles, no impresiona que la actividad autoral conviva, en casi todos los casos, con otras ocupaciones más o menos correlacionadas.⁸

Los textos en prosa son los que prevalecen en el volumen, y en ellos se percibe claramente un énfasis en las memorias personales. Once de los veinte textos del conjunto tienen ese carácter documental. Si en algunos casos los autores optan por un abordaje cercano a los recuerdos concretos, con mención explícita a editores, editoriales y proyectos específicos, en otros casos fueron utilizadas estrategias de ocultamiento o generalización, a fin de preservar la identidad de los agentes referidos o de buscar reflexiones que trasciendan los casos particulares, que entonces se muestran como expresiones de lógicas reiteradas de la actividad literaria y editorial. De un lado, hay autores como Carlos Nejar que se limitan al testimonio de las experiencias, narradas como buenas o malas, positivas o negativas, deseables o indeseables; de otro, aparece la contundencia de Glauco Mattoso, que transforma tal narratividad de la historia individual en argumento de una manifestación o elaboración teórica respecto al rol del editor en la sociedad.

⁸ Es probable que la única excepción en este conjunto sea Ana Maria Machado, una de las más conocidas y consagradas autoras brasileñas de libros infantojuveniles, segmento del mercado con ventas significativas, lo que permite a muchos autores vivir exclusivamente de la literatura, por medio del pago de derechos de autor y otros dividendos directamente relacionados a la actividad literaria (charlas, conferencias, cursos, etc.).

Huyen al modelo de relato personal los poemas de Adriana Falcão, Fabrício Carpinejar y Fernando Bonassi, los textos de opinión de Moacyr Scliar y Paulo Franchetti, la historieta de Guto Lins, el interrogatorio de Marcelino Freire, la “egotrip” de Márcia Denser y la lista de tareas de Nelson de Oliveira. Estos textos se caracterizan no solamente como maneras sublimadas de reflexionar respecto a las experiencias personales con editores, sino también como modos de incluir en el orden del día la experiencia literaria de manera más general, reivindicando su especificidad.

El análisis general del volumen permite identificar distintos perfiles de editor, formulados desde lugares enunciativos específicos. Desde la perspectiva teórica que aquí se adopta, tal variedad de registros tiene que ver no solamente con la variedad de experiencias (ya que cada autor habla de sus propios editores), sino también con la posición que cada autor (y homológicamente cada editor) ocupa en el campo de relaciones donde se ubica. Pesan ahí las disposiciones incorporadas en la trayectoria individual (en el campo literario, en el campo editorial y en otros dominios de la vida social), los capitales (sociales, económicos, simbólicos) acumulados en el momento de la enunciación y, no menos importante, el estatuto de la relación que engendró la encomienda del texto (qué representan para el autor la editorial Com-Arte y sus editores, y viceversa). Aunque no se pueda aquí tratar minuciosamente esta complejidad, es posible notar de antemano que tal multiplicidad de perspectivas produce imágenes de la relación autor-editor que van desde la armonía hasta el conflicto, conforme se analizará a continuación.

3. El libro y sus intertextos

En el primer extremo (el de la armonía), la convivencia entre autor y editor aparece de distintas maneras. Ya en el primer texto del libro, el poema de Adriana Falcão, son listados los requisitos para que tal situación tenga lugar: confianza, sinceridad, admiración y placer. A partir de eso, la autora se interroga: “¿Pero estoy yo hablando de edición de libros o de matrimonio?”. Luego, responde: “No sé. Quizá toda relación importante debe tener esas características para salir bien” (p. 19). La metáfora amorosa reaparece en el texto de José Roberto Torero –esta vez más sexualizada que conyugal– cuando se refiere a su propio debut editorial: “Hacer un primer libro es como perder la virginidad. Yo tuve mucha suerte. La chica, digo, la editorial, era la que más me gustaba y tuvimos una relación muy afectuosa” (p. 89). La equiparación de la relación autor-editor a una relación de afecto entre amantes o cónyuges refracta un imaginario romántico del desinterés: la mutua entrega y dedicación ocurre por la afinidad y por el deseo común que los une –el libro. De cierta manera, en tal perspectiva resuena aquella enunciada por Isa Pessôa, la editora responsable por el prefacio del libro: aunque ponga al autor como soberano absoluto de las decisiones editoriales (“El autor es el dueño, la madre, el padre del libro”), ella defiende que es necesario tener complicidad y lealtad, y concluye: “Que podamos juntos, autor y editor, ser cómplices, compartir el libro, lamer la cría” (p. 14). El libro, aquí personificado como hijo, surge entonces como elemento deseado y necesario de la relación autor-editor –tal como en el matrimonio prototípico del encuadramiento moderno burgués, destinado a generar prole.

La idea de relación armoniosa pasa, en otros casos, por filtros menos idealizados. Para Ana Maria Machado, por ejemplo, “autores y editores están en el mismo barco y pueden (y deben) ser compañeros” (p. 24). A partir de la construcción de un fuerte *ethos* de autora profesional, que reivindica ética, eficiencia y respeto a los contratos –*ethos* compartido por otras dos autoras mujeres del conjunto, Edla Van Steen y Márcia Denser–, la conocida autora de libros infantojuveniles convoca imaginarios menos románticos de esa figuración. Para ella, “la relación que nos une no es de empleado/patrón ni de explotador/explotado, sino de socios en un emprendimiento, de sociedad” (p. 27). El autor y editor Paulo Franchetti hace un análisis semejante:

buena editorial es aquella que trata bien a su autor, que lo comprende no como elemento de mano de obra o como mero cliente de servicios, sino como compañero esencial, colega en una tarea de construcción y divulgación del conocimiento, y no mero productor de mercadería de éxito o fracaso (p. 132).

A un posible arreglo de dominación (explotador/explotado), Ana Maria Machado contrapone y defiende explícitamente el de la interdependencia:

Tenemos los mismos intereses: queremos libros lindos, de buena calidad, bien hechos, que vendan mucho y nos permitan ganar dinero con nuestro trabajo y mantener nuestros nombres asociados a un nivel de excelencia que es valioso y nos permite sobrevivir haciendo lo que nos gusta hacer. Tenemos un oficio que hace sentido existencialmente, y que tiene una increíble utilidad social en un país como el nuestro (p. 27).

Aquí, aunque el hilo conductor de su habla sea el realismo económico, donde el libro no pasa de empresa o producto a ser vendido, es necesario darle sentido existencial: la utilidad social (que es, implícitamente, la de promover la lectura entre niños y jóvenes). Más adelante, sin embargo, la descripción de esa interdependencia vuelve a un registro menos sublimado:

Ambos sabemos lo que representa para una autora tener su obra publicada por una buena editorial que sea eficiente, y también lo que vale en el catálogo de ellos tener un nombre respetado como el mío. Nuestros intereses se complementan, nuestros prestigios se suman (p. 27).

Nuevamente la interdependencia entre autor y editor es reportada de modo instrumental, pero ahora sumando al interés económico el interés simbólico.

No obstante ese énfasis en la relación profesional, el texto de Ana Maria Machado trae el relato de la conformación de lazos de cariño y afecto con algunos editores. Carlos Nejar, al mismo tiempo que señala el “tratamiento digno y profesional” o la “competencia y visión” de unos en contrapunto con la “irresponsabilidad y falta de respeto” de otros, habla de “hospitalidad” y “convivencia fraterna”. En el texto de Moacyr Scliar, el lado “profesional” y el lado “personal” también aparecen, no como polos inconciliables, sino como dimensiones que se mezclan en mercados aún poco profesionalizados, como en Brasil: “existe una relación personal, de amistad o de afinidad, entre autor y editor. Este último no raramente era también un escritor que, insatisfecho con el mercado editorial, resolvía editar, a sí y a los amigos, por propia cuenta” (p. 118). Aunque señale sin pesimismo que la edición de libros se torna cada vez más empresarial, Scliar hace una reserva: “Pero sería bueno que algún grado de amateurismo fuera preservado. Al final, no solamente de pan vivimos. De sueños también. Y los sueños son la gran materia prima de la literatura” (p. 120). Así, más allá de la relación de afecto entre autores y editores, él defiende la manutención del amor por la propia literatura.

La incorporación de un vocabulario del universo afectivo también está presente en el texto de una autora menos experimentada que los tres precedentes, Joyce Cavalccante: con algunos editores, ella “[se da] muy bien”; con otros, “termina formando una familia” (p. 97). Sin embargo, curiosamente la escritora concluye su texto con un retazo literario de su autoría, que, leído en el conjunto, parece ser una referencia explícita a la relación con el editor y al carácter sensual de la escritura y la publicación –vvida, tal como el sexo, de manera distinta dependiendo de la “pareja”. En este sentido, tal cita parece remitir a la metáfora de virginidad de Torero, mencionada anteriormente:

Estaba sobre mí como un resumen de todo lo que yo había buscado en esos tiempos, vos hombre que hacés de mi dentro una sola herida, a sangrar, que hace a mi menstruación precipitarse y a mis esfínteres apretarse, como si simulasen una virginidad que ya se quedó hace mucho en los dedos de uno, (qué rico sentarse al lado de este uno en las orillas del muro del patio, y dejar); o en la prisa de otro (que asimismo me hacía muy mujer por hacer lo que realmente debía ser hecho); o en la superficialidad de algunos, (a quienes solo faltaba mandarme a paseo después); o en la humildad de aquellos (que se sienten el peor de los hombres por solamente aliviarse); o el en aire victorioso de los (que creen tratarse de una batalla). Pero, si con todos esos dejé esparcidos mis pedazos, fue para que simplemente me enseñasen a mejor apretar los muslos, como te gusta (p. 99).

Tal elección no parece casual, porque retoma algo dicho en el comienzo de su texto, cuando relata su autodescubrimiento como escritora:

Pues fue en ese momento que la consciencia de ser una escritora nació y me acompaña desde entonces; fue cuando hice la primera punta de lápiz y sentí el olor de la madera roja y perfumada, que se llama palo Brasil. Fue una emoción sensual y, movida por ella, yo pasé a tener placer físico, casi indecente, escribiendo (p. 95).

El editor ocuparía, en ese caso, el rol de partícipe necesario en la producción del placer de la autora de ser leída. Sin embargo, si por un lado el editor surge como “pareja”, por otro lado es referido como mero instrumento: “El encuentro autor y lector, entretanto, necesita de un puente para existir. Ese puente es el proceso de conexión que proporciona ese encuentro. Es aquí donde se encaja la figura del editor y de la estructura editorial” (p. 96). Así, la discursivización de la actividad literaria asociada a la sensualidad se mueve, en el texto de Joyce Cavalcante, entre tres registros: la escritura como placer solitario; la publicación como relación placentera o no, dependiendo del editor; y el encuentro autor-lector como aquello verdaderamente deseado –donde el editor figuraría, entonces, como tercer elemento, meramente utilitario.

Esa imagen del editor como medio o instrumento tiene matices. Quizá la más conocida, y ya mencionada, sea la de la edición como “medio” necesario al encuentro entre autor y lector, correlacionada a la desgastada idea de desplazamiento o viaje, donde el objeto libro adquiere el carácter de “puente” (como también dice Joyce respecto al editor) o “medio de transporte” entre personas o entre mundos.⁹ Emparentada con esta idea, pero con otras particularidades, está aquella según la cual el editor es un elemento esencial a la existencia del autor. Italo Moriconi resume que “Sin editor, no hay autor”, pero antes lo explica: “El primer paso en la transformación del mero escritor en autor de verdad se da a través de su legitimación por la voluntad de un editor en publicarlo” (p. 71). Ivana Arruda Leite, mientras personaliza ese punto de vista, lo explota en sus muchas consecuencias: “Yo quería ser una escritora de verdad, y eso solo se daría cuando yo tuviera un libro publicado por una editorial de verdad, tuviera lectores de verdad, reseñas en diarios de verdad, viera mi libro expuesto en una librería de verdad” (p. 82). La repetición de la expresión “de verdad” es esclarecedora de una visión según la cual lo *real* de la literatura reside en su publicación dentro de los modelos tradicionales. En ese punto, la metáfora de la edición como *instrumento* (que un autor podría, por tanto, manejar en su favor) se toca con la metáfora de la edición como *dominación* (en la cual, al contrario, el autor ocuparía una posición subalterna); en vez de utilitarismo o interdependencia, pura dependencia y heteronomía.

⁹ Tal énfasis, por supuesto tributario de una visión del arte como realidad heterotópica, se enraza en el libro, tomado metonímicamente por la literatura. No en vano esa fórmula se hace presente con tanta fuerza en los discursos de apología a la lectura. Para limitarse a dos ejemplos próximos de ese énfasis, bastaría observar la identidad visual de la más prestigiosa editorial brasileña de la actualidad, Companhia das Letras, con sus diversos “medios de transportes” como marca; y el spot publicitario de la 39ª Feria del Libro de Buenos Aires (<http://www.youtube.com/watch?v=Wlj2JnfpRe0>).

José Roberto Torero, que ha asociado su debut editorial a la pérdida de la virginidad, hace este chiste respecto al momento en el cual recibió un “sí” de la editorial Companhia das Letras, que publicó su primer libro: “Si yo fuera un perro, habría movido la cola de felicidad” (p. 90). La imagen evocada –la mascota contentada por su dueño– es emblemática de la sumisión del autor al capricho del editor y sus decisiones. En el relato de Torero, tal sumisión tiene otras implicaciones, dado que él dice haber aceptado de buen grado las sugerencias (“macro-pistas” y “micro-pistas”) de los editores, y admite que el libro quedó mejor después de tales demandas, que él llama de “ayuda”.

Uno encuentra en el “poeta maldito” Glauco Mattoso un posicionamiento diametralmente opuesto. No porque este no reconozca los aportes de la dominación, sino porque la rechaza. Sobre el primer aspecto (la dependencia del autor respecto al *imprimatur* del editor), Mattoso relata:

Mientras el régimen militar estaba en el poder, la simple presencia de la censura gubernamental impediría que mi obra llegara a ser evaluada por editoriales comerciales...A partir de los años 80, con la re-democratización en curso en el país, la censura oficial va perdiendo su poder de amenaza, pero empieza a cobrar fuerza informalmente una censura interna en los medios editoriales, dictada en parte por compromisos políticos, en parte por intereses comerciales (p. 56).¹⁰

Mattoso percibe en esa situación una “edictadura”: “cuando un autor se somete a las restricciones y conveniencias del editor, se equipara a un ciudadano gobernado por un dictador” (p. 61). Según el poeta, someterse a tal dominación significa no solamente tornarse rehén del *imprimatur*, que produce la distancia entre incluidos y excluidos, sino también sujetarse al cercenamiento de su libertad de expresión: “es común entre editores privados el vicio de someter (por cláusula contractual u oficiosamente) a los autores a las restricciones de lo que llaman de ‘línea editorial’, ‘filosofía de la casa’, ‘manual de estilo’, ‘target’ y otros pretextos y eufemismos para la censura” (p. 60). Adelante, él complementa:

Cada vez más, sin embargo, los editores se apartan de su legítima función editorial (respaldar la obra y presentarla con calidad gráfica y

¹⁰ El argumento de la “censura de mercado” no es muy novedoso. Reflexionando respecto a la uniformización de los contenidos, Adorno constata: “En Alemania, sobre las películas más alegres y ligeras de la democracia se cernía ya la paz sepulcral de la dictadura” (Adorno, 1994, p. 171). George Orwell –en un prefacio escrito para la primera edición de *Rebelión en la granja*, de 1945, pero no publicado en esa ocasión– constata algo semejante: “aquí el principal atentado contra la libertad de pensamiento y de expresión no es la interferencia directa del ministerio o de cualquier otro organismo oficial. Si los dueños y directores de las editoriales se empeñan en mantener ciertos temas lejos de la página impresa, no es porque tengan miedo de procesos judiciales, sino porque temen la opinión pública. En este país, la cobardía intelectual es el peor enemigo que un escritor o periodista puede enfrentar” (Orwell, 2007, pp. 126-127).

buena distribución, sosteniendo la reputación de una marca) para interferir en el contenido como si fueran hombres de marketing, publicitarios o redactores jefes (pp. 60-61).

La manera en que Glauco Mattoso hace su crítica no podría ser de otra forma que desplazando el tema hacia el terreno de la política. Resintiéndose del autoritarismo de los medios de prensa y de las editoriales –no solamente de las más orientadas a la ganancia sino también de aquellas donde los movimientos de izquierda expresaban su resistencia a la dictadura militar en Brasil–, el poeta forja para sí un imagen de *outsider*: “Ni todos se sujetan a las imposiciones del mercado, prefiriendo la exclusión a la reclusión, el ostracismo al capitalismo, la marginalidad a la prostitución” (p. 61). En esa recusación, el editor aparece implícitamente como la mezcla de carcelero, explotador y proxeneta, mientras el autor, sometido a sus caprichos, surge representado como una mezcla de prisionero, explotado y prostituto. A tales figuraciones, el autor contrapone las figuras del excluido, el desterrado y el marginal, tomadas en la clave positiva de la abnegación, el desinterés, el auto-flagelo y la autonomía absoluta.¹¹

El constructo discursivo del editor como agente dominante en oposición al autor como dominado también abre el espacio a las narrativas donde tal relación aparece como lucha, disputa o guerra. En *A versão do autor*, la expresión más explícita de ese énfasis se encuentra en la historieta de Guto Lins, llamada “La guerra de los libros”. En el primer momento, se ve un ataque de aviones lanzando misiles PDF y Puntodoc (metáforas de los archivos originales que los autores envían a las editoriales, esperando que sean aceptados para su publicación). En el segundo momento, cuando “comienza la fase del ataque por tierra” (p. 64), se mezclan las representaciones del conflicto directo (tanques de guerra, soldados con armas), de la negociación diplomática (conversaciones telefónicas, el cafecito) y de otras formas de violencia (una mujer apunta un revólver a la cara de un hombre, dos luchadores de boxeo se golpean). Equiparada a diversas figuraciones sociales del enfrentamiento –desde la sanguinaria violencia de la guerra hasta la escenificada violencia de los deportes de combate–, la relación entre autor y editor es expresada aquí como lucha perpetua, prácticamente insoluble, en la cual se busca “negociar un acuerdo que sea interesante para ambas las partes. Casi nunca lo es” (p. 64).

La animosidad está también subyacente en el texto de Nelson de Oliveira, “Orden habitual de la rutina del editor”, que es simplemente el relato de un día en la vida de un editor, en forma de lista numerada: “1. Despertar. 2. Levantarse.” (p. 122). La representación del editor mezcla lo prosaico y lo excéntrico: aunque tenga una rutina absolutamente trivial, el personaje bebe mucho café y toma muchos medicamentos; al final, la coronación de su rareza:

¹¹ Respecto a eso podríamos evocar esta observación de Pierre Bourdieu: “La revolución simbólica por la cual los artistas se liberan de la demanda burguesa recusando reconocer cualquier maestro que no sea su propio arte tiene el efecto de hacer desaparecer el mercado. De hecho, ellos no pueden triunfar del ‘burgués’ en la lucha por el dominio del sentido y de la función de la actividad artística sin anularlo, al mismo tiempo, como cliente potencial...creando ellos propios la necesidad de su virtud, pueden siempre ser sospechosos de hacer de la necesidad virtud” (Bourdieu, 1996, p. 100-101).

“39. Acostarse. 40. No dormir” (p. 125). En ese mundo cotidiano editorial, la figura del autor aparece siete veces: “15. Discutir con A (autor)...17. Pelearse con B (autor)...19. Aguantar desafuero de C (autor)...25. Enredar X (autor)...27. Amenazar Y (autor)...29. Insultar Z (autor)...30. Meditar sobre la máxima: ‘Autor bueno es autor muerto’” (pp. 124-125). Como se puede ver, el autor no solamente es una figura anónima y abstracta, representada por incógnitas matemáticas, sino también un personaje siempre indeseable, alguien que necesita ser enfrentado, soportado, engañado, ofendido; al fin y al cabo, es de quien se desea la muerte.

Este desprecio también aparece en el poema de Fabrício Carpinejar, probablemente el texto más cifrado y metafórico del libro –“Mi editor me apunta/ como un indigente, un/poeta en la fosa común” (página 144)–, mientras que Sebastião Nunes define al poeta, categoría en la que se incluye, como “raza maldita por todos los editores del universo” (p. 140). Ese autor, aunque comparta con Glauco Mattoso la condición de “poeta maldito”, excluido del canon y despreciado por los circuitos literarios y editoriales, tiende a ver a los editores de manera menos belicosa. Quizá porque, al contrario de su colega paulista, que optó por formas marginales y artesanales de auto-publicación, el poeta de Minas Gerais decidió actuar también como editor, al fundar las editoriales Dubolso y Dubolsinho. La doble condición aparece en su discurso como indefinición: “El viejo autor y editor está en la espera de alguna cosa, que no sabe lo que será” (p. 150); “mucho mejor que ser escritor o editor es ser las dos cosas al mismo tiempo, y al mismo tiempo no ser ninguna de ellas” (p. 151). Curiosamente, el también editor y autor Paulo Franchetti, hablando de sí mismo, argumenta que ese doble rol “produce alguna esquizofrenia” (p. 130). De alguna manera, esos relatos desplazan el conflicto autor-editor de la esfera intersubjetiva, como relación social atravesada por la falta de consenso o por la dominación, hacia la esfera íntima, en la cual el sujeto, colocado en la doble posición, sufre de una identidad incierta, fracturada.

Marcelino Freire, escritor que empezó su carrera editando sus propios libros y llegó a crear un sello editorial hasta ser finalmente publicado por editoriales consagradas, también expresa en su texto la confusión entre las posiciones de autor y editor. Sin embargo, al sobreponer las dos figuras, las hace converger no en el sentido de sociedad o interdependencia, sino en el sentido del conflicto entre “iguales en la diferencia”: “¿Quién es que vive diciendo que este libro no sirve?...¿Quién vive dando la lata a quién?...¿Quién es que vive siempre en el atraso del plazo?...¿Quién es que corta el texto? ¿Sácale la coma? ¿Descarta el párrafo? ¿Echa el fotolito a la calle?...¿Quién responde por el éxito? ¿Quién es dueño del fracaso?...¿Quién engaña a quién?...¿Quién es el que manda?” (pp. 103-104). Por medio de un interrogatorio sin sujeto ni objeto definidos, el enunciador plantea una duda en el lector: ¿De quién se está hablando? La indefinición es llevada al extremo en la conclusión del texto: “¿Fue un escritor o un editor, eh? ¿El que disparó, ayer, aquel tiro en el pecho?” (p. 104). Autor y editor son puestos doblemente en la condición de agente y víctima del disparo, de manera que uno no sabe ni siquiera si la persona de quien se habla es un asesino o un suicida. Sería posible arriesgar, como desenlace de la historia, que autor y editor son en verdad dobles de un mismo ser; asesino y suicida serían, ambos, cómplices del mismo crimen: el libro.

En contrapartida, la identidad o superposición entre autor y editor es representada por Marçal Aquino de manera más sencilla, en clave positiva:

Conocí desde editores que se limitaron a recibir los originales presentados, y que se ocuparon solamente del desarrollo de la propuesta gráfica del libro, hasta aquellos que, a partir de la lectura de los originales, establecieron conmigo un diálogo muy rico respecto al texto a ser publicado. En ese segundo grupo identifico, obviamente, las experiencias que me parecieron más valiosas...No por coincidencia, son, en la mayoría de los casos, editores que, paralelamente a la actividad de editar y publicar, actúan como escritores –prosistas y poetas. Creo que, en razón de conocer “desde adentro” la operación literaria, están mejor instrumentalizados para un trabajo de edición mucho más creativo, si consideramos editores no vinculados directamente a la escritura (pp. 113-114).

Lejos de significar un conflicto interno o esquizofrenia, la condición doble de editor-autor es vista aquí como competencia deseable en el trato editorial con la literatura. De cierto modo, lo que Aquino hace es decretar la superioridad del *ethos* literario sobre el *ethos* editorial. Es lo que hace también, de manera menos sutil, la auto-legitimada representante de la especie *Homo scrivens*, Márcia Denser:

solo existe un juicio definitivo, una instancia mayor para evaluar nuestras obras: el juicio de los otros escritores, nuestros colegas y contemporáneos (vivos y muertos), porque serán ellos –no los editores, ni los críticos, mucho menos los lectores, nadie– los que van a determinar si lo que realizamos permanecerá. O no (p. 109).

Decretando la autonomía radical de la actividad literaria, cuya medida puede ser solamente ella misma, Denser reduce a cero la relevancia de editores, críticos y lectores en el circuito de consagración de las obras. Entre todos los textos del libro, es este donde se expresa de manera más vigorosa la ideología del arte por el arte: tomando la escritura como profesión y compromiso, Denser garantiza practicar la Literatura sin hacer concesiones al Mercado Editorial y a los Modismos del Momento (p. 108) –todo eso en mayúsculas, como si fueran dioses cultivados o rechazados. Aunque esa autonomía radical se dé dentro de las editoriales consagradas, filiación que la autora, paradójicamente, asume orgullosa, el discurso de auto-flagelación se parece al del auto-marginalizado

Glauco Mattoso, con el cual Denser comparte tan solamente el pacto de una literatura inflexible: citando a Georges Simenon, ella adopta la idea de literatura como “vocación para la infelicidad”. Luego, esclarece: “Cuando Dios nos da un don, también nos da un látigo, destinado exclusivamente a nuestra auto-flagelación, claro” (p. 109).

¿Será esta la misma profesión de fe que asume Moacyr Scliar al defender la preservación del romanticismo del pasado y el amateurismo de los editores? Dice el autor:

Porque el libro en sí es un objeto mágico: basta mirar la veneración con que personas poco familiarizadas con el texto escrito se adentran en una librería. Es como si fuera un templo, y en cierto sentido es realmente un templo. A final, el gran vehículo de la ética y de la religión en el Occidente es un libro (p. 117).

Si la literatura es una religión, la librería es un templo y el libro es un objeto mágico, ¿que lugar cabe al editor en este culto?

4. Un poema, muchas voces

Una respuesta posible a tal cuestión quizá pueda ser encontrada en el texto de Fernando Bonassi. Una clave de lectura está en el propio título del poema: “São editores”: la palabra “são”, que una lectura más literal asociaría a “son” (verbo “ser”, presente del indicativo, tercera persona del plural), en portugués también significa “San” como designativo de los nombres de los santos (São João, São Pedro, etc.). Aunque esta segunda interpretación sea inicialmente desautorizada por el raciocinio gramatical (lo correcto sería “São Editor”, o “Santo Editor”, en vez de “São Editores”), la polisemia permitida por la licencia poética será esencial para comprender el proyecto expresivo del autor, como se verá adelante.

Precede el poema propiamente dicho un epígrafe del propio Bonassi, llamado “Escritor sujo” (“Escritor sucio”):

Saco la leche de las letras, sí. Me chupan un huevo las palabras. Meto una detrás de la otra y ya está. Me importa tres carajos la ortografía. Palabra es mierda que se pisa con el pie de la página blanca. Frase hecha es mariconería. Correctores que se jodan en deshojar diccionarios pesados. Nadie les mandó a no estudiar bien toda esa mierda. Que los editores se metan en el culo sus ideas brillantes respecto a lo que es mejor para la historia de mi chola. En cuanto a vos, lector, andá a la puta que te parió... pero con dos ejemplares, uno para uso propio y otro para ella, pagando el doble del precio de esa contratapa asquerosa (p. 47).

El lenguaje grosero y agresivo busca violentar el buen gusto cultivado por el editor y el lector, a los cuales el yo lírico del texto se niega a servir. Se trata de una especie de violencia simbólica al revés: las ofensas (a los sujetos y al lenguaje decente) funcionan como venganza por los cercenamientos impuestos por las demandas expresas o las expectativas implícitas del editor y del lector. Pero, al final, tal rebeldía revela irónicamente sus límites: el autor necesita que el lector compre su libro y, a su vez, depende del editor para existir y para llegar al lector. La insubordinación autoral tiene, por tanto, un precio, que es el del mercado donde el escritor vende su trabajo (y se vende).

En la secuencia, el poema empieza ya trayendo la marca que lo caracterizará en todo su camino: “Son editores nuestros lectores llenos de amores./Son editores los vulgarizadores de las más nobles intenciones./Son editores esos cobardes repetidores” (p. 48). Vale notar que el primer verso no solamente retoma la violencia del epígrafe, ahora transmutada irónicamente en afecto, sino que trae la marca del lugar enunciativo del yo lírico: al utilizar el posesivo “nuestros”, él se posiciona como portavoz de su grupo –los autores. Esa voz de la representación colectiva vuelve otras veces en el poema. Sin embargo, en la mayoría de los versos, esta voz da lugar a una miríada de voces autorales paralelas que representan puntos desde donde se enuncia algo sobre los editores. La larga estructura monocorde que conforma esas voces, que deja poco espacio de maniobra para que el lugar enunciativo colectivo se manifieste, solo se quebrará en el final del texto, cuando vuelva a la escena el yo lírico auto-elegido representante de su categoría.

Escritos sin métrica regular, todos los versos del poema antes del final grandilocuente empiezan con la expresión “Son editores” y van agregando descripciones o definiciones de esos personajes. El registro de tales caracterizaciones va cambiando entre el particularizante (por ejemplo: “Son editores médicos, filósofos, ingenieros./Son editores de rumores, de chismes, de picaderos”, p. 48) y el englobante (“Son editores los censores de lo que leemos./Son editores de lo que tenemos, de lo que fuimos y de lo que seremos”, p. 48). No siempre el nivel de ese registro se hace evidente, de manera que en algunos casos no es posible saber si se refiere a los editores como un todo o a una parte de ellos solamente, o incluso a un grupo específico. Los versos se alternan, así, entre escalas que podríamos llamar micro, meso y macro –incluidas ahí las indefiniciones–, y se hace difícil entrever una lógica intrínseca al arreglo de las escalas en la duración del texto.

Esto contribuye a que la progresión textual del poema propenda menos a reflejar procedimientos clasificatorios o jerárquicos y más a crear un efecto de acumulación de carácter aleatorio –o podríamos decir *arbitrario*, si queremos divisar en ese procedimiento estilístico una manera de ver el universo social a que el poeta hace referencia (y, agregaríamos, reverencia). Aquí, lo que parece estar en juego es la subversión de las tipologías nativas y académicas utilizadas para describir, analizar y criticar el universo de las editoriales y los editores –no porque el yo lírico descarte tales tipologías, que surgen una y otra vez en los versos, sino porque la superposición de distintas escalas, criterios y racionalidades para representar los agentes del campo da a ellas sentidos diversos a los ya previstos. Taxonomías de géneros y nichos, jerarquías de portes y ganancias, grados de cinismo económico y de autonomía relativa... Todos esos recursos de clasificación de los editores son puestos, en el poema,

en el mismo plan discursivo. Y ese achatamiento –reforzado sobremanera por el recurso a la anáfora y por la ausencia de estrofas– acaba por producir, en la visión del conjunto, un “no esquema” a la manera de la enciclopedia china.¹²

Es curioso notar que, si la referencia al famoso ensayo de Borges –o a la lectura foucaultiana– no es explícita o intencional en el poema de Bonassi, es probable que ella figure al menos como supuesto o *background*. En un debate para el que fue invitado en São Paulo en 2001, el escritor comenta:

La tentativa es siempre crear un texto que sea la propia expresión de la cosa misma. Yo pienso que eso es una batalla desafortunada, pero uno de los grandes textos de mi vida fue *Las palabras y las cosas* de Foucault, porque eso fue una angustia literal mucho tiempo para mí. ¿Cómo es que escribo un chisme que sea el propio chisme? ¿Cómo es que yo reduzco el espacio entre la cosa y la expresión de la cosa? Eso siempre fue un tema para mí (ver Bonassi, 2001).

Inspirado por los desafíos epistémicos lanzados por el texto borgiano, Foucault escribiría: “Se sabe lo que hay de desconcertante en la proximidad de los extremos o, muy simplemente, en la vecindad súbita de las cosas sin relación; la enumeración que las hace chocarse tiene, por sí misma, un poder de encantamiento” (1999, página X). Después de leer el poema, ¿cómo no creer que sea esta una “teoría en acción” para Bonassi?

De todos modos, más allá del supuesto caos que preside la progresión textual del poema, hay en él formas deliberadas de ordenamiento que no pueden ser ignoradas, porque introducen en su lógica anti-clasificatoria –o, en las palabras del autor, en la tentativa de reducir el espacio entre la cosa y la expresión de la cosa– el corte simbólico de las operaciones de reiteración y oposición, permitidas por las planeadas relaciones de proximidad.

En el caso del poema de Bonassi, el principal procedimiento para realizar tales operaciones es el ritmo, forjado sobre todo por la alternancia entre versos cortos y largos y por la presencia de rimas. Véase, por ejemplo, esta secuencia: “Son editores promotores de la indecencia./Son editores saboteadores de la consciencia./Son editores protectores de la inocencia” (p. 48). La omnipresente anáfora y la repetición de la estructura sintáctica, reforzada tanto por la rima interna como por la rima final, producen una unidad de sentido ética: el juicio acerca de los editores en cuanto a los objetivos que los mueven o los efectos de lo que publican. Leídos como ítems de un sistema de clasificación o jerarquización, esos versos nos inducirían a categorías adjetivadas –algo así como pervertidos/alienantes/tutores, al modo de la enciclopedia china. Sin embargo, interpretada como descripción progresiva de un conjunto de editores tomado en su entereza, la secuencia produce ruidos pero no llega a crear un cortocircuito axiológico. Eso porque, aunque los tres

¹² Me refiero al *Emporio celestial de conocimientos benévolos*, mencionado en el famoso ensayo “El idioma analítico de John Wilkins”, de Jorge Luis Borges (1952).

ítems pertenezcan a un mismo universo (ético) de sentidos, no constituyen *per se* un esquema tipológico racional mutuamente excluyente. Si algo existe de perfecta antítesis entre el primer y el tercer elemento de la lista (a la luz de la moral), la polisemia del verso central acaba por perturbar la coherencia de la oposición. Hay, claro, un ordenamiento mínimo, pero de pocas garantías. Luego de la secuencia de esos tres versos, leemos estos seis:

Son editores contra editores, editores peleadores, editores contradictorios.

Son editores y sus manías, sus ardores, idiosincrasias, palabrorios.¹³

Son editores esos reproductores de malos comportamientos.

Son editores, sus influencias, sus instrumentos.

Son editores disfrazados de agentes, son pícaros con cara de atontados.¹⁴

Son editores con ideas de gerentes y media docena de ideales
/revolucionarios (p. 49).

El uso simultáneo de los dos recursos (rima y alternancia de versos cortos y largos) tiene aquí el efecto de acumulación. Tomados en su conjunto, esos versos dejan poco espacio para la antítesis y es inevitable ver ahí algo de coherencia interna. Al final, el tono de reiteración produce una representación muy conocida: la del editor político, calculador, interesado, disimulado. El resultado, además, es semejante a la descripción que Sebastião Nunes hace del editor Caio Graco Prado, de la editorial Brasiliense (p. 146). Ese efecto no excluye la posibilidad de que cada verso (y, en algunos casos, cada pedazo de verso) sea considerado aisladamente en contrapunto o complemento con otros. En ese caso, sin embargo, volveríamos al enigma de la enciclopedia china, y cada ítem de la lista serviría menos como elemento de distinción mutua que como átomo en un universo de posibilidades combinatorias.

No importa cuál sea la lectura que hagamos (global, local o glocal), es necesario observar que aquellos versos traen un elemento inédito en el libro: la representación de los “editores contra editores, editores peleadores”, sumada a otros elementos (palabrorios, influencias, instrumentos etc.), da por primera vez indicios de un *campo*, en los términos de la sociología bourdiana. Más allá de la figuración autor-editor, que el texto de Bonassi también explora, retomando polifónicamente los otros textos, el poema dibuja imaginarios en torno a las figuraciones intrínsecas al espacio editorial. Además del retazo mencionado arriba, otros dos versos aislados colaboran para eso, aunque de manera más prosaica: “Son editores y sus congresos, sus fiestitas, sus asados”; “Son editores sindicados que se entre-ayudan” (p. 49). A esas escenografías casi caricaturescas del mundo editorial, agregaríamos otra de estilo más dramático: “Son editores mancomunados con los presupuestos del Estado./Son editores perseguidos, jodidos, apenados” (p. 51). Aquí, la existencia o la posibilidad de existencia de un campo editorial relativamente autónomo se esboza no en su

¹³ Se optó por “palabrorio” a fin de mantener la rima original.

¹⁴ En el original en portugués (“otários”), la rima funciona mejor.

banal miríada de relaciones intersubjetivas, sino en aspectos que amenazan o disminuyen tal autonomía. El primer verso hace mención a la dependencia respecto a los fondos gubernamentales –muy presente en diversos mercados editoriales latinoamericanos y particularmente en Brasil, donde una proporción muy expresiva de las facturaciones generales del sector corresponde a las compras de libros para las escuelas y bibliotecas públicas. En el segundo verso, se expresa un grado aún menor de autonomía –que, leído a la luz de las experiencias históricas latinoamericanas, puede vincularse con los regímenes dictatoriales y sus políticas de cercenamiento de la libertad de expresión. En el primer verso, la heteronomía es deliberada; en el segundo es pasiva, impuesta. Hay, todavía, un tercer nivel de análisis donde parece surgir el dibujo de un campo editorial, y que nos lleva de vuelta al ensayo borgiano. Por medio de la repetición de una fórmula (“Son editores...”) con la finalidad de agotar el conjunto de imaginarios respecto del editor, el poeta deshilacha tanto como es posible sus matices referenciales, descriptivos y metafóricos. Aunque no tenga la pretensión de describir e interpretar científicamente un universo de prácticas sociales, el yo lírico forjado por Bonassi acaba por constituirse como proto-sociólogo del conjunto, porque la miríada de representaciones que convoca busca abarcar la multiplicidad de posiciones ocupadas en un espacio social definido. Articulando los más variados imaginarios posibles acerca del editor –aunque precariamente y como arreglo caótico de voces nativas–, produce un esbozo de las relaciones de fuerza que operan en ese espacio. Pero hay un inciso: el proyecto moderno de escudriñamiento del mundo –del cual las taxonomías biológicas y lingüísticas, así como las tipologías sociológicas, son expresiones posibles– presupone una coherencia que un emprendimiento claramente polifónico, como el de Bonassi, no podría pretender. Su poema trae a cuento una variedad tan extensa de descripciones, construidas a partir de criterios y puntos de vista tan distintos entre sí, que su cohesión solo se deja ver como vocerío. Pero se trata de un vocerío no del todo arbitrario, porque, como se señaló anteriormente, el ritmo impreso al poema impone una organización mínima del campo esbozado, en la forma de afinidades y oposiciones que orientan la mirada para determinadas relaciones de sentido. Véase esta secuencia: “Son editores los meteorólogos anticipadores de las lluvias de navajas culturales./Son editores conservadores profesionales./Son editores convencionales, con un clavel en la solapa./Son editores locos, tirando el patrimonio por la ventana” (pp. 50-51).¹⁵ Cada uno de los dos pares de versos comporta una oposición. En el primer par, se oponen el editor que alimenta el debate público con nuevas ideas (produciendo demandas) y aquel que, al contrario, tiene como profesión traer temas ya dados (atendiendo a las demandas garantizadas). En el segundo par, se oponen el editor que obedece a estándares fijos y el que arriesga su propio dinero en la publicación de libros. El segundo par (que remite a aspectos económicos de la actividad) se relaciona directamente con el primero (que remite a los aspectos culturales); si en el nivel de rima tenemos un esquema AABB, en el nivel semántico tenemos BAAB. Los editores aparecen ahí, entonces, referidos a

¹⁵ En el original en portugués, los dos últimos versos del retazo también riman: “São editores convencionais, com cravos na lapela./São editores malucos, atirando patrimônio na janela”.

un principio de diferenciación que no es más que la distancia objetiva y subjetiva de los emprendimientos de producción cultural con relación al mercado y a la demanda explícita o tácita, distribuyéndose las estrategias de los productores entre los límites que, de hecho, jamás son atingidos, la subordinación total y cínica a la demanda y la independencia absoluta respecto al mercado y a sus exigencias (Bourdieu, 1996, p. 162).

Hay, sin embargo, un tercer par en la secuencia –“Son editores burgueses./ Son editores clientes”¹⁶ (p. 51)– que retoma las oposiciones anteriores pero introduce en ellas un ruido y deshace su estabilidad, ya que las dos figuras pueden representar los dos lados de una relación comercial: aquel que vende productos (el editor dedicado a ganar dinero) y aquel que los compra (el editor que gasta dinero para publicar libros). De un lado, la figura del “burgués” comporta los dos personajes del segundo par de versos: el editor convencional con clavel en la solapa y el editor loco que tira patrimonio por la ventana; eso quiere decir que el editor burgués puede ser tanto el mercenario, que busca ganancias del modo que sea, como el burgués “esclarecido”, mecenas reinventado. De otro lado, la figura del “cliente” recuerda a aquel que, tirando patrimonio por la ventana, actúa como si “comprara” los títulos que publica en vez de venderlos. La incongruencia que ese verso planta en la secuencia, como si funcionara según una lógica anti-clasificatoria, introduce el elemento del “interés en el desinterés”, o sea, el cúmulo de capital simbólico que, de acuerdo con Pierre Bourdieu, da a los campos de producción simbólica su carácter anti-económico o de economía renegada. Al mismo tiempo, se podría decir que la figura del “cliente” retoma un verso del comienzo del poema –“Son editores consumidores devorando nuestras sobras” (p. 48)– y entonces la imagen resultante produciría otros sentidos más...

Si uno puede plantear que Bonassi forja un explícito vocerío en su poema, no se puede decir lo mismo de los otros textos reunidos en el libro, la mayor parte de los cuales dibuja una ilusión de sujeto que ora busca corresponder al autor empírico, ora a un personaje coherente, incluso cuando es colectivo. Más allá de las distintas representaciones sobre los editores, o sobre la relación autor-editor, lo que tales textos hacen es revelar, ocultando, las disposiciones inscriptas en la posición-sujeto que ahí se constituye discursivamente y de la cual proceden sus tomas de posición. Superada la tentación sociológica de buscar en los textos las expresiones subjetivas, los proyectos ideológicos, las revelaciones o los falseamientos, tendríamos que admitir que los autores a los que accedemos por medio de los textos de *A versão do autor* son sobre todo constructos simbólicos, incluso cuando la narrativa que construyen parece ser coherente con los referentes reales. En el caso de Bonassi, aunque también ahí se puedan desprender efectos expresivos de su trayectoria dentro y fuera del campo literario, el efecto de la inscripción de la posición-autor en la producción de sentidos se diluye en la medida en que el texto se desarrolla como producto polifónico –a la imagen y semejanza del libro donde se ubica.

¹⁶ En el original, con la palabra “fregueses”, la rima funciona mejor.

Además, su texto es aquello donde el editor (representado de manera múltiple desde un “vocerío” autoral) aparece más claramente remitido a un espacio propio, dotado de una espesura particular que podríamos llamar de *campo*. No obstante la multiplicidad de voces del poema, su final en forma de súplica (y con arreglo espacial específico) nos lleva a un camino diametralmente opuesto:

Son editores y sus fantasías.

Son editores y sus crías.

¡Son editores atravesadores de escritores!

¡Son editores dadivosos, deseosos, criminosos!

¡Son editores poderosos!

San Editores...

¡Vuestra tinta es nuestra sangre!

San Editores...

¡Ruega por nosotros! (p. 52)

Aquí, la costura dada por la metáfora de la religión transmuta la desencontrada letanía anafórica en súplica entonada en unísono. Vuelve la figura del yo lírico unificador del comienzo del poema. La palabra “editores”, ahora escrita con inicial mayúscula, convierte “São” [Son] en “São” [San]. Así, los editores, antes representados como figuras de un universo heterogéneo, se transforman en una divinidad única –aunque preserve, en el plural “Editores”, un carácter de multiplicidad. Simultáneamente, la polifonía de voces autorales de la letanía se unifica en una sola voz para suplicar “¡Ruega por nosotros!”. La diversidad de tomas de posición expresada en la progresión textual se torna, súbitamente, en uniformidad de la multitud arrebañada, cuya multiplicidad aún se entrevé en la figura del “nosotros”; homológamente, la representación de un universo múltiple de editores se convierte en divina unidad (de poder y de sentido), sin que con eso se elimine totalmente su carácter de pluralidad.

Si con Scliar consideramos que el libro sigue siendo un objeto mágico, el editor es este Ser cultivado por el autor-nosotros imaginado en el poema de Bonassi. Aunque el proceso editorial no represente mucha cosa para el lector mediano, que venera a los autores y a los libros más que a los editores, es a estos que el autor presta su reverencia, respecto, gratitud: “Vuestra tinta es nuestra sangre”. Pensada de otra manera –como inscripción en un campo–, tal relación mística es mediada por el “consenso en el disenso” que Bourdieu llama *illusio*, especie de creencia que, mientras sea compartida por los agentes, los dispone a comprometerse en la disputa de maneras distintas. Creencia en el libro como objeto elevado, divino. Creencia ejercida de manera ora sincera, ora cínica, pero de un cinismo casi siempre inconfesable. En este caso, la creencia tiene un carácter de redención, si consideramos el acto de herejía representado por el violento epígrafe que Bonassi antepone al poema. O, mirada de otra manera, la estrategia marca la distancia entre el Bonassi autor (proyectado en el epígrafe) y el yo lírico que representa un conjunto de autores fieles y subsumidos al poder de la divinidad editorial.

5. Consideraciones finales

De entre todos los textos reunidos en *A versão do autor*, el poema de Bonassi es aquel que más se aproxima al proyecto de un retrato de grupo. Como fue dicho anteriormente, la mayoría de los autores optó por relatos acerca de editores, ya sea por la vía de la declaración de experiencias personales, donde figuran editores con nombres o anónimos, ya por la vía de la prescriptividad o de la ficcionalización. Contrastando con tal inflexión, “São editores” trae elementos importantes para problematizar las representaciones que los otros autores plantean: sobreponiendo distintos imaginarios sobre el editor, concertándolos y contraponiéndolos, Bonassi amarra polifónicamente las otras voces del libro, plasmadas finalmente en la contradicción entre los caracteres sagrado y mundano de la actividad editorial. La metáfora religiosa que corona el poema demarca no solamente la relación de dominación entre editor y autor, sino también el reconocimiento de un dominio social poblado por agentes que, por más que sean diversos, están todos sumergidos en un espacio de lógicas y prácticas comunes.

Por eso, desde la perspectiva que aquí se plantea no se puede prescindir de establecer relaciones entre las estrategias discursivas y su principal condición de posibilidad –la reflexividad del campo editorial, consciencia que, aunque confrontada con la multiplicidad de figuras (reales o imaginadas) del editor de libros, es capaz de trazar homologías, contrapuntos, contradicciones, necesidades. El recurso a los estilos del discurso religioso, textualizado como letanía polifónica o como súplica en coro, puede ser entendido aquí como la proto-teoría que Bonassi moviliza para trazar ese retrato.

6. Referencias bibliográficas

- ADORNO, Th. (1994). La industria cultural: Ilustración como engaño de masas. En Max HORKHEIMER y Theodor ADORNO. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta Editorial.
- BONASSI, F. (2001). En “Linguagens da violência, violência da linguagem”. 13 set. 2001. <www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/161.rtf>.
- BORGES, J. L. (1952). *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Sur.
- BOURDIEU, P. (1996). *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BRANDÃO, H. H. N. (2004). *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Ed. Unicamp.
- BUSATO, J., MOREIRA, L., NAKANISHI, M. (Orgs.) (2004). *A versão do autor*. São Paulo: Com-Arte.
- CHARTIER, R. (1990). *A história cultural: entre práticas e representações*. Difel/Bertrand Brasil: Lisboa/Rio de Janeiro.
- FOUCAULT, M. (1999). *A palavra e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes.
- MAINGUENEAU, D. (2008). *Gênese dos discursos*. São Paulo: Parábola.
- MARQUES DE MELO, J. (2007). Editoração na ECA: origem e desenvolvimento. En Lilia ZAMBON et al. (Orgs.). *A desconstrução do livro*. São Paulo: Com-Arte.
- ORWELL, G. (2007). A liberdade de imprensa. En *A revolução dos bichos*. São Paulo: Companhia das Letras.

7. Apéndice

“Son editores” (Fernando Bonassi)¹⁷

Saco la leche de las letras, sí. Me chupan un huevo las palabras. Meto una detrás de la otra y ya está. Me importa tres carajos la ortografía. Palabra es mierda que se pisa con el pie de la página blanca. Frase hecha es mariconería. Correctores que se jodan en deshojar diccionarios pesados. Nadie les mandó a no estudiar bien toda esa mierda. Que los editores se metan en el culo sus ideas brillantes respecto a lo que es mejor para la historia de mi chola. En cuanto a vos, lector, andá a la puta que te parió... pero con dos ejemplares, uno para uso propio y otro para ella, pagando el doble del precio de esa contratapa asquerosa.
(*Escritor Sucio*, de Fernando Bonassi)

Son editores nuestros lectores llenos de amores.
Son editores los vulgarizadores de las más nobles intenciones.
Son editores esos cobardes repetidores.
Son editores controladores de emociones, estimuladores de erecciones,
fabricantes de inyecciones.
Son editores seductores analizando nuestras obras.
Son editores consumidores devorando nuestras sobras.
Son editores charladores embrollándonos.
Son editores los consultores de la lengua, dejando prosistas en la mengua.
Son editores y sus plazos.
Son editores y sus casos.
Son editores y sus contratos marcados, sus pagos retrasados y sus excusas
selladas: aplazamientos, urgencias, aditamentos...
Son editores y sus temperamentos.
Son editores y sus misivas simpáticas diciendo que todo está muy bien en la
página blanca pero la situación está muy mal en los anaqueles y carteras
y nunca se entendió tan poco de lo nada letrado en medio de tanto
torrente en las cunetas de las bibliotecas.
Son editores decoradores de estantes (libros por metro, ¡libros hasta el techo!).
Son editores los profesores que desafían nuestra memoria.
Son editores investigadores de la Historia, incitadores de la discordia.
Son editores los censores de lo que leemos.
Son editores de lo que tenemos, de lo que fuimos y de lo que seremos.
Son editores tranquilos, voraces, celosos.
Son editores cazadores de talentos, de tirajes, de lamentos.
Son editores los autores de este espanto diversificado de conocimiento.
Son editores constructores de reputaciones académicas.
Son editores los vendedores de ilusiones anémicas.
Son editores médicos, filósofos, ingenieros.
Son editores de rumores, de chismes, de picaderos.
Son editores técnicos, tácticos, críticos.
Son editores ecológicos, ontológicos, legalistas.
Son editores de tonterías, muy serios, embusteros.
Son editores procuradores, jueces y verdugos.
Son editores y sus congresos, sus fiestitas, sus asados.

¹⁷ Mi traducción para el poema no es oficial y se reproduce aquí solamente a fin de consulta.

Son editores de esas comedias humanas.
Son editores de enciclopedias bacanas.
Son editores estupradores, metiéndonos a la fuerza por la raja del espíritu la semilla de la venganza bíblica.
Son editores los confesores de la moralidad pública.
Son editores promotores de la indecencia.
Son editores saboteadores de la consciencia.
Son editores protectores de la inocencia.
Son editores contra editores, editores peleadores, editores contradictorios.
Son editores y sus manías, sus ardores, idiosincrasias, palabrorios.
Son editores esos reproductores de malos comportamientos.
Son editores, sus influencias, sus instrumentos.
Son editores disfrazados de agentes, son pícaros con cara de atontados.
Son editores con ideas de gerentes y media docena de ideales revolucionarios.
Son editores de posición, cartográficos, pornográficos.
Son editores de asociación, obsesivos, misionarios.
Son editores y sus negocios hereditarios.
Son editores empresarios sufridores.
Son editores operarios de favores.
Son editores de conventos, partidarios.
Son editores asquerosos... necesarios.
Son editores travestidos de adoradores.
Son editores esos mistificadores.
Son editores sindicados que se entre-ayudan.
Son editores clásicos que no mudan.
Son editores mágicos, trágicos, místicos.
Son editores flácidos, fálicos, líricos.
Son editores los usurpadores del consenso.
Son editores los emisarios del buen sentido.
Son editores husmeadores de dinero.
Son editores azotadores de avisperos.
Son editores los apostantes de la lucha de clases.
Son editores esos agitadores sin cara.
Son editores fertilizadores.
Son editores comedores de chiquillos. Son comunistas olvidados, judíos blindados y árabes explosivos. Son budistas muy raros, católicos incomodados y protestantes que no se cambian.
Son editores los actores que interpretan nuestros textos metiéndoles morcillas, robándoles trozos, descartándolos.
Son editores predadores, habladores, arribistas.
Son editores masoquistas, paranoicos, humanistas.
Son editores acondicionadores.
Son editores licuadores.
Son editores coleccionadores de impresión.
Son editores formadores de opinión.
Son editores progresistas pasando sus listas.
Son editores los divulgadores de la razón.
Son editores redactores de epitafios.
Son editores defensores de rateros.

Son editores leñadores deforestando selvas para la consecución de sus objetivos espurios, sus deseos estúpidos, sus ganas mezquinas.
Son editores recolectores de papel.
Son editores recicladores.
Son editores los inventores del Papá Noel.
Son editores crueles torturadores.
Son editores los acreedores del alquiler.
Son editores los meteorólogos anticipadores de las lluvias de navajas culturales.
Son editores conservadores profesionales.
Son editores convencionales, con un clavel en la solapa.
Son editores locos, tirando el patrimonio por la ventana.
Son editores burgueses.
Son editores clientes.
Son editores portadores de discapacidades, de maledicencias, de noticias.
Son editores sofocándonos con malicias.
Son editores mancomunados con los presupuestos del Estado.
Son editores perseguidos, jodidos, apenados.
Son editores atrayentes, con fondos y patrocinios.
Son editores insolentes, con mensajes y designios.
Son editores nazis, farristas, indecentes.
Son editores sobrevivientes, anarquistas, porreros.
Son editores extranjeros, multinacionales, brasileiros.
Son editores evasores de impuestos.
Son editores de rigores formales.
Son editores anormales.
Son editores traductores, importadores, colonizadores.
Son editores adolescentes, experimentados, indolentes.
Son editores y sus signos, sus encomiendas, su purismo.
Son editores de turismo (de vez en cuando, cuando la cosa aprieta...).
Son editores aquellos que nos ponen en disputa, en angustia, en alerta.
Son editores detractores del buen gusto.
Son editores acosados por espíritus malignos.
Son editores culinarios, obesos de dietas.
Son editores perdularios, vagabundos, son poetas.
Son editores hedonistas, son profetas, periodistas.
Son editores inventores de moda.
Son editores oradores de la escuela.
Son editores aduladores, productivos, digestivos.
Son editores trabajadores, ofensivos, incisivos.
Son editores exfoliantes estéticos, administradores cosméticos, artistas protéticos. ¡Hay una industria de belleza negociando duro!
Son editores los planeadores del futuro.
Son editores los descubridores de lo oscuro.
Son editores y sus apuestas, sus leyendas, sus bostas.
Son editores avanzados y sus libros copados.
Son editores de luna y sus cuerpos pálidos.
Son editores todos aquellos que tienen compromiso con la verdad, la levedad, la estupidez, la claridad, la mismidad, la vanidad, la cultura, la dureza, la inteligencia, la lisura, la venganza, la violencia, la bondad, el desorden...

Son editores comprometedores.
Son editores los principios catalizadores.
Son editores aceleradores, encubridores, confesores.
Son editores castradores, provocadores, aduladores.
Son editores y sus fantasías.
Son editores y sus crías.
¡Son editores atravesadores de escritores!
¡Son editores dadivosos, deseosos, criminosos!
¡Son editores poderosos!
San Editores...
 ¡Vuestra tinta es nuestra sangre!
San Editores...
 ¡Ruega por nosotros!



Tapa del libro *A versão do autor*.

* Agradezco a Bruno Crisorio por la corrección del texto, y a la Fapesp (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) por el auxilio financiero concedido.