

NUEVAS FORMAS
DE PENSAR,
NUEVAS FORMAS
DE EDITAR



NUEVAS FORMAS DE PENSAR, NUEVAS FORMAS DE EDITAR

Tercera cohorte
de la Maestría en Estudios Editoriales

ABRIL DE 2022

NUEVAS FORMAS DE PENSAR,
NUEVAS FORMAS DE EDITAR

© Instituto Caro y Cuervo
Cl. 10 # 4-69, Bogotá. Colombia.

ISBN: 978-958-611-417-2 (PDF)
978-958-611-418-9 (epub)

Primera edición: abril de 2022

Edición a cargo de:
Juan David Correa

Coordinación editorial:
Linda Rodríguez Tocarruncho

Diseño gráfico:
Neftalí Vanegas Menguán

Diagramación:
Pablo Díaz
María Angélica Rodríguez Vega

.....

Nuevas formas de pensar, nuevas formas de editar [Recurso electrónico] / Tercera cohorte de la
Maestría en Estudios Editoriales -- Bogotá : Instituto Caro y Cuervo. Imprenta Patriótica, 2022.

103 páginas ; 17 x 24 cm. -- (Cuadernos del Seminario Andrés Bello ; Nueva época, 2)

Disponible en el fondo digital del Instituto Caro y Cuervo, <http://www.caroycuervo.gov.co>

Requerimientos del sistema: Adobe Acrobat.

ISBN: 978-958-611-417-2 (PDF)
978-958-611-418-9 (epub)

1. Edición--Ensayos, conferencias, etc. 2. Libros y lectura--Ensayos, conferencias, etc. -- 3. Editores--Ensayos, conferencias, etc.-- I. Apolinar, María Paula. II. Barragán, A. Camilo. III. Rodríguez Vega, María Angélica. IV. Velandía, Pedro J. V. Cano Vergara, Lorena VI. Castaño Gómez, Leidy Dayana. VII. Rendón Barros, Isabella. VIII. Rodríguez Tocarruncho, Linda. IX. Díaz Montoya, Pablo Enrique. X. García Bonilla, José David. XI. Parra Gómez, Sofía. XII. Pinzón Hernández, Angélica. XIII. Gómez Sánchez, Héctor. XIV. González Gómez, Diego Felipe. XV. González Melo, Natalia. XVI. León Gómez, Laura Viviana. XVII. Manosalva Agudelo, Verónica. XVIII. Martín Roa, Valentina. XIX. Méndez Cabrera, Alejandra. XX. Montoya Vargas, Juan Sebastián.

SCDD 070.5 22ª ed.

CO-BoICC

Contenido

PRESENTACIÓN | VI

- I. ¿PRIMERO FUE EL TEXTO O LA IDEA DEL TEXTO?
La potencia de lo indescifrable o del editor como alquimista | 9
- II. LA CRÓNICA
Apuntes sobre la crónica | 16
Fronteras de la crónica | 30
- III. EL ENSAYO
En el corazón de un género delator | 38
La lucidez del ensayo | 49
- IV. NARRATIVA DE FICCIÓN
El juego de los mundos infinitos | 55
La ficción a través de *El astillero* | 64
Lenguaje y cultura: editar desde lo esencial | 73
- V. LA AUTOFICCIÓN Y LA MEMORIA
La autoficción: entre lo posible y lo fáctico | 81
- VI. POESÍA
La edición de poesía: un diálogo con la sensibilidad | 95

EPÍLOGO CON ALGUNAS IDEAS | CI

Presentación

En febrero de 2021 Colombia aún vivía una pandemia que, cinco meses después, no ha hecho sino crecer en contagios y muertes. Desde ese entonces, hasta junio en que presentamos este experimento, varios hechos significativos han cambiado el rumbo de nuestra historia como editores y lectores. El más prominente, por supuesto, fue la insurrección popular que protagonizaron millones de jóvenes en Colombia, cercados por la pobreza y la falta de oportunidades reales para su futuro. La solidaridad de miles de otros jóvenes, como los que aquí escriben e hicieron parte del curso Lógicas del Texto I, dentro de la Maestría en Estudios Editoriales del Instituto Caro y Cuervo, hizo que todo lo que veníamos discutiendo cobrara un sentido de urgencia y nos obligara a pensar qué quiere decir eso de editar en un mundo de demasiados libros y problemas.

Con preguntas acuciosas y a través de exposiciones cada ocho días, los verdaderos maestros de este curso fueron los estudiantes que leyeron y prepararon exposiciones que discutíamos en sesiones coordinadas por mí. La verdad es que mi intención, al estar atravesando en mi propia familia la crisis de imaginación que tuvo la educación virtual, fue revertir los protagonismos: si un grupo de estudiantes tenía que permanecer en la sombra de las pantallas para que un profesor hablara durante horas, el fracaso estaba garantizado, como lo comprobé con mi propia hija de once años que, desde marzo de 2020, ha estado sumergida en la peor de las rutinas posibles: ocho horas ante la pantalla escuchando a alguien que intenta transmitir algo, sin demasiados retos ni diálogo. El resultado, por supuesto, ha sido la construcción de otros conocimientos paralelos que pasan más por la comunicación con sus amigos a través de chats, el descubrimiento de un universo que hasta entonces le estaba vedado por tiempos tan prolongados y las dudas sobre la función de la educación en su propia vida.

Consciente de todo esto, asumí que el curso lo debíamos construir entre todos apelando a formas que se han perdido en la educación: leer para pensar, hablar y construir conocimiento juntos. El único plan establecido eran los textos que preparé para el programa.

De esa manera, creamos grupos de cuatro personas que se ocuparían de dirigir las sesiones mostrándose en la pantalla para espolpear los comentarios de quienes estaban detrás. El objetivo, además de crear una conversación que se fue transformando habida cuenta de los hechos sucedidos en nuestro país, era la realización de este libro electrónico que hoy presentamos como resultado de una experiencia. Cada grupo debía, tras grabar la sesión, producir y editar un texto con ese insumo.

Una vez reunidos estos textos creo que queda demostrado que la educación debe replantear sus formas patriarcales y unívocas para convertirse en una verdadera plataforma colectiva de intercambio de conocimientos. Mi gratitud es con cada uno de los veinte asistentes al curso que terminó a comienzos de junio cuando aún continuaban las movilizaciones. Me queda el aprendizaje y la convicción de que editar no es una técnica sino una verdadera propuesta humanista en tiempos en los que los modelos neoliberales nos han mostrado los terribles efectos sobre nuestro mundo. Un mundo que sin editores sería más pobre de lo que ya es. Un mundo que engrandecen las mujeres y los hombres que se resisten a dejar que el tiempo pase de manera inane y que proponen caminos y brechas diversas a través de las palabras y la imaginación.

Juan David Correa

15 DE JUNIO DE 2021

I

**¿PRIMERO FUE EL TEXTO
O LA IDEA DEL TEXTO?**

La potencia de lo indescifrable o del editor como alquimista

María Paula Apolinar, A. Camilo Barragán,
María Angélica Rodríguez Vega y Pedro J. Velandia

¿Qué hace un editor? Con esta pregunta, que en principio parece sencilla, se puede iniciar una serie de reflexiones, inquietudes, balbuceos, y casi que un intento de guía de perplejos, para entender la acción de editar. Sin embargo, y como decía Tomás de Aquino sobre el tiempo, no hace falta más que formular la pregunta para que el tema se vuelva elusivo, para que aquello que nos parece definido y con una forma clara termine escapándose de nuestras manos.

Recurriendo a una salida fácil, podríamos decir que el editor es aquel agente o intermediario que se dedica a preparar libros para el mundo. Sin él los escaparates de casas, librerías y bibliotecas no serían más que espacios vacíos, lugares donde habitarían cómodas las arañas. Entonces, ¿qué impulsa a una persona a dedicar su vida a «editar» los libros de otros? No se puede ser editor si antes no se fue lector y se es un buen editor en la medida en que se es un buen lector. En ese sentido, la tarea de la edición parte de la lectura de los espacios en blanco, de esas brechas que hay entre una historia y otra, entre una página y la siguiente.

No nos referimos acá simplemente al espacio que parece separar una página de otra, un párrafo del que lo sigue, o de ese abismo entre palabras donde parece encajar otra historia, sino a una lectura de las ausencias en el mundo. El editor es aquel que se siente interpelado por lo que pasa a su alrededor, en su

cotidianidad, en la industria para la cual trabaja, en el mundo como escenario de acción, y es en medio de esas lecturas que busca editar libros. En algún pasaje del libro *El fuego y el relato*, en el que Giorgio Agamben reflexiona sobre lo ilegible y la oralidad, se afirma que en el fondo todos los buenos lectores, y por extensión todos los editores, tienen una lista de libros que merecen ser leídos. Dicha lista se conforma, en el grado cero, por aquellos libros que, a partir de nuestra experiencia, merecen la pena ser leídos por todas las personas. Cuando regalamos un libro es un detalle de aquello que la otra persona debería tener en su biblioteca; es una forma de completar esa lista de libros que merecen ser leídos.

Ahora bien, la lista de los libros que merecen ser leídos encarna más inquietudes y todo un mundo de posibilidades. Un editor no puede construir su catálogo —una de las presentaciones de la lista de libros que merecen ser leídos— usando únicamente sus gustos de lectura y casi que reeditando aquello que lo interpeló como lector. Si eso ocurriera, las editoriales serían, entonces, una repetición, un bucle. En esa dirección, el editor resulta ser un lector de su tiempo, alguien que es capaz de descifrar esos espacios del mundo para publicar los libros que se requieren, que le den sentido a muchas experiencias cotidianas que están ahí para encontrar el impulso entre las páginas.

Los ejemplos abundan, basta con ir a la historia editorial colombiana para comprobarlo. En las décadas de 1970 y 1980 aparecieron editores y editoriales que, junto a una serie de intelectuales, trajeron al debate público algunos temas que se discutían en la academia y que concernían al público general, pero a los que no se tenía acceso. De la mano de Carlos Valencia Editores y La Carreta, cuestiones como los ciclos de violencia en Colombia, la biodiversidad y las herramientas que diferentes ciencias nos podían proveer para comprender nuestra historia y nuestra realidad comenzaron a circular en el mercado editorial colombiano. Esos debates, que parecían enclaustrados en un diálogo de sordos, se convirtieron en temas fundamentales de discusión gracias a la decidida tarea de las editoriales. Autores que parecían tener un público estrecho encontraron en estas publicaciones un lugar de

amplificación de sus ideas que, en últimas, concernían a toda Colombia. No en vano, en esa época, textos de Gonzalo Sánchez, Donny Mertens, María Emma Wills, Orlando Fals Borda y Nina S. de Friedemann circularon en estas editoriales y fueron la base de discusiones públicas, en medio del auge del narcotráfico y de los grupos armados, que terminaban por poner siempre en duda las bases de nuestro país.

Así, podemos ver que el editor resulta ser un lector de su tiempo; es aquel que tiende puentes entre los autores y su público, entre la actualidad, el pasado y el presente de los lectores; es aquel que entiende que la realidad de todos los tiempos requiere de algunos libros para darle un poco de sentido. Como en *Cien años de soledad*, cuando la peste del insomnio hace olvidar las cosas y todos los objetos deben ser marcados con sus respectivas palabras, el editor se encarga de entender que los libros, de una u otra manera, son los rótulos muchas veces necesarios para no olvidar, para descifrar nuestra existencia.

Acabamos de dar un triple salto mortal sin notarlo. ¿Cómo es eso de que todo editor es un lector y ahora es un sujeto que interpela a la realidad a través de los libros? Los legos se preguntarán si el proceso es así de sencillo, y si crear esa lista de libros que merecen ser leídos es suficiente para hacerse llamar editor. No. Esa lista es apenas la superficie del editor, pero es reflejo de que editar es un proceso constante, un proyecto perpetuo. El catálogo se confecciona con el tiempo mediante apuestas cotidianas en cada decisión editorial. Es imposible editar con una certeza fija, pues es un proceso que siempre se hace a tientas, aproximándose a los libros con la misma curiosidad que un niño, con la mente abierta para comprender el mensaje que el autor plasmó en sus páginas. Cada texto es un universo desconocido al que el editor debe hacerle preguntas constantemente, ser como un monje con un libro medieval: dudar de todo, hasta de sí mismo.

Es indispensable que, después de todo, siempre se mantenga ese impulso inicial que originó el deseo de editar, teniendo en cuenta que, para realizar una buena labor editorial, también son precisas ciertas habilidades sin las que el trabajo de darle

orden al mundo de las palabras no se podría llevar a cabo. Ya mencionamos la sensibilidad con la que el editor debe recibir cada texto, pero de igual importancia es la habilidad de leer su potencia, saber escarbar hasta encontrar ese núcleo escondido entre las palabras que hará que la tinta y las horas empleadas en pasar de un borrador a un libro perduren en el tiempo en cuanto gesto editorial.

Nos permitiremos un símil con una novela para explicar la habilidad del editor de atrapar la potencia del texto. En *La luz difícil*, el escritor antioqueño Tomás González cuenta cómo un pintor pasa mucho tiempo frente a un lienzo intentando capturar el momento en el que un barco deja una estela de agua con el movimiento del motor. Es toda una forma de reflejar el juego entre la luz y el agua. Mientras todo esto pasa, el hijo del pintor está camino a morir. De manera muy similar, el editor se encuentra ante la búsqueda de esa luz difícil, ante esa posibilidad de comprender y capturar la potencia de un texto cuando un manuscrito nuevo llega a él. Esta habilidad es fundamental porque es la primera forma de construir ese catálogo, es la primera acción para darle sentido a esa lista de libros que merecen ser leídos.

Muy ligada a esta capacidad de capturar lo indescifrable, la segunda habilidad que necesita un editor es la de ser un buen curador. Un catálogo siempre habla más desde sus silencios que desde sus presencias, y esa lista de libros que merecen ser leídos se construye a partir de una serie de criterios que requieren, en últimas, de una coherencia interna. Como señala Roberto Calasso (2014) en una de sus reflexiones, la edición puede calificarse como un género literario, motivo por el cual el editor es un autor que escribe un único libro a partir del proceso de captura de esa potencia de lo indescifrable que se encuentra en la palabra de los otros. El único libro producido por un editor parece, entonces, una suerte de rizoma con múltiples entradas y posibilidades que, visto a la distancia, muestra una coherencia forjada a partir de una multiplicidad de apuestas. Un editor será recordado por lo bien armado que estaba ese rompecabezas que fue su catálogo.

Hacia el final de sus reflexiones sobre lo ilegible, Agamben dice, preguntándose sobre la poesía: «eso que llamamos poesía no es, en realidad, algo que incesantemente vive, trabaja y sustenta la lengua escrita para restituirla a aquello ilegible de donde proviene, y hacia lo cual se mantiene en viaje» (2016, p. 68). Estas palabras nos permiten atracar en un primer puerto en la navegación de los profundos mares de pensamientos sobre la edición. En medio de una tormenta, buscando respuestas a la pregunta «¿qué hace un editor?», nos hemos encontrado con un par de faros, luces que la lluvia apenas permite vislumbrar, pero que pueden servir de guía en el camino.

Una de las habilidades que debe desarrollar un buen editor es la capacidad de comprender cuáles son los textos que deben traspasar las invisibles barreras del tiempo en forma de libro, como cuerpo que guarda su espíritu, porque entiende que allí reside la potencia del lenguaje. En ese intento por capturar el gesto de un movimiento, pero sin eliminar la potencia y la posibilidad de vértigo, el editor va tomando varias instantáneas que, puestas unas al lado de la otra, se convierten en un rompecabezas coherente, un listado de aquello que el mundo necesitaba leer mientras el editor realizó su tarea. Le preguntamos entonces a nuestros potenciales lectores: ¿qué tipo de editores quieren ser? ¿Qué textos quieren dejar para que la posteridad recuerde como su *tour de forcé* contra el olvido?

Referencias

Agamben, G. (2016). *El fuego y el relato*. Editorial Sexto Piso.

Calasso, R. (24 de septiembre de 2014). La edición como género literario. *Nexos. Cultura y vida cotidiana*. <https://n9.cl/qwk7k>

II

LA CRÓNICA

Apuntes sobre la crónica

Lorena Cano Vergara, Leidy Dayana Castaño Gómez,
Isabella Rendón Barros y Linda Rodríguez Tocarruncho

El concepto de crónica está entre los límites del periodismo y la literatura. No existe un consenso frente a su definición, incluso, en esa tensión entre una disciplina y otra, además, se ha propuesto el término de *periodismo literario* para enmarcar este tipo de escritura en un género.

La crónica es un texto que se escribe bajo presión. Este género recurre a hechos que merecen ser explicados y provoca un discurso para que lector se acerque a lo «extraño», y se conmueva a partir de una narración honesta, simpática y transparente, lo que pone en escena una realidad.

Es propicio abordar algunos aspectos básicos para entender la crónica como una forma de explicar el mundo y retratar la realidad. La crónica es un texto que ilumina lo cotidiano, más allá de datos o información noticiosa, profundizando en hechos y personajes que, a simple vista, pasan desapercibidos o parecen no tener nada de extraordinario. El escritor Martín Caparrós afirma al respecto que: «El cronista mira, piensa, conecta para encontrar (en lo común) lo que merece ser contado. Y trata de descubrir a su vez en ese hecho lo común: lo que puede sintetizar el mundo» (2007).

Algo de historia

La crónica nació en América Latina. Con el descubrimiento del continente surgieron narradores de historias que contaban todo lo que observaban y las cosas extrañas que se encontraron. Era todo un nuevo mundo por descubrir: objetos que nunca habían visto, individuos sorprendentes que lo habitaban, sus lenguas, su cotidianidad, las particularidades del clima, la fauna, la flora, etc. Estos cronistas de Indias no tenían palabras para describir las nuevas imágenes, así que recurrieron a lo ya conocido para dar cuenta de ello. Latinoamérica es la cuna de la crónica, no solo porque esta tierra dio rienda a los relatos de los españoles Bernal Díaz del Castillo o de Juan de Castellanos, sino por los cronistas que se formaron a la luz de ellos.

El argentino Martín Caparrós, considerado, junto al mexicano Juan Villoro, uno de los actuales referentes latinoamericanos, asegura que «la crónica es un género bien sudaca y es (quizás por eso) un anacronismo. La crónica era el modo de contar de una época en que no había otras» (Caparrós, 2017, párr. 7).

Los antecedentes de la crónica actual se sitúan en diversos momentos durante el siglo xx. La crónica policial cobró fuerza y reconocimiento entre los años 1920 y 1940, con su publicación en periódicos y prensa local. En Colombia, por ejemplo, Felipe González Toledo, escritor y periodista, reconocido como uno de los reporteros más importantes de mediados del siglo xx, fue un importante representante de la crónica policiaca, se caracterizó por la calidad y el sello personal que imprimía en las historias, por el respeto hacia la tragedia y la evasión al sensacionalismo de lo que publicaba.

Posterior al período de la crónica policial, Gabriel García Márquez (Colombia) y Carlos Monsiváis (México) se convirtieron en figuras esenciales debido a que sentaron las bases de la crónica latinoamericana actual. Monsiváis generó una inflexión en la crónica al mirar hacia la cultura masiva y popular, por esta razón fueron muy importantes sus crónicas urbanas. En cambio, de acuerdo con García Márquez, la

lectura de crónicas fue esencial para mirar el mundo como si se viera por primera vez, y propuso metáforas basadas en lo real y en su trabajo periodístico.

La crónica es la novela de la realidad. Es un relato en el que hay que respetar estrictamente la realidad. [...] Es para mí el género, la rama del periodismo que más se acerca a la literatura en cuanto a la forma de recolección de información, de la organización y del ojo que analiza (*Centro Gabo*, 2020).

En la década de 1960 se fundó lo que se conoce como «el nuevo periodismo», con escritores como Joan Didion, Norman Mailer y Truman Capote. Ellos utilizaron todas las técnicas de la literatura para aplicarlas en relatos sobre lo real y la cultura popular. Ejemplo de lo anterior son los reportajes *El combate*, de Norman Mailer, que narra el encuentro de boxeo entre Muhammad Ali y George Foreman en 1974, el cual se conoce como «el combate mejor contado de la historia del boxeo», y el perfil *Frank Sinatra está resfriado* de Gay Talese.

En la actualidad, la crónica cuenta con representantes como Alberto Salcedo Ramos, Leila Guerriero, Alma Guillermoprieto, Jon Lee Anderson, Julio Villanueva Chang, Juan Pablo Meneses, Josefina Licitra, entre muchos otros, que se han encargado de encontrar una poética de la realidad y se inscriben en una valiosa tradición periodística, en sus respectivos países. Son ellos los encargados de escribir este género bastardo y tan latinoamericano porque refleja las contradicciones que tiene el continente y la imposibilidad de explicarlo fácilmente.

¿Qué es y cómo identificar la crónica?

La hibridez

La crónica incluye otros géneros y diferentes oficios a los cuales se acude para contar una historia. Es un género híbrido, no porque

tome formas de los géneros, sino porque se apropia del punto de vista de cada uno. Es un ornitorrinco, tal como afirma Villoro:

[...] el ornitorrinco tiene la característica de parecer la suma de distintos animales. Podría parecer un pato, un castor, un marsupial... y, sin embargo, no es ninguno de estos animales. A semejanza del ornitorrinco, la crónica se beneficia de muchos géneros literarios a condición de no ser ninguno de ellos. Tiene algo del relato, del reportaje, del ensayo, del libro de memorias, incluso del teatro por el manejo de los diálogos y las declaraciones, pero es diferente. Entonces, así como el ornitorrinco parece muchos animales posibles, y resulta genuino como un animal distinto, la crónica, que también se asemeja a muchos géneros, es en realidad un género propio (*Iletradoperocuerdo*, 2016, párr. 5).

Aun así, en la mayoría de los casos, se dice que la crónica es un género que se encuentra entre el periodismo y la literatura. Esta idea es respaldada por Caparrós, quien nos dice lo siguiente: «trato de ser, entre otras cosas, un cronista, uno que literaturiza el periodismo. O que cree, incluso, que cierto periodismo es una rama de la literatura» (2007, párr. 2).

La crónica consigue articular el prestigio de quien relata, la voz narrativa y la observación personal. Una crónica no es objetiva, pero debe ser honesta. Así, distintas formas enunciativas construyen el carácter de la crónica. El cronista cuenta una historia desde múltiples puntos de vista, busca diversos escenarios y observa a distintos personajes.

La hibridez en la estructura narrativa compone la identidad de la crónica, como una forma particular de instaurar diversas maneras de contar el mundo. Es una construcción heterogénea de textos que, a la vez, crea una cultura. Como lo expresó la autora venezolana Susana Rotker (1992), la crónica es un producto híbrido que propone una estética que no es imitación de nada, y sobrepasa los esquemas de los que surgió, fundando en Hispanoamérica un modo de relacionar los elementos del lenguaje y de la realidad, una escritura y una voz propia. Vista así, la hibridez de la crónica no es peyorativa, sino la expresión más ajustada a una concepción poética.

La narrativa

Gracias a la hibridez, que también se encuentra en el cine, el arte y la literatura, en una crónica se combinan diferentes estrategias narrativas.

La realidad de la crónica está en el texto escrito. Cuando uno lee una crónica, lo más importante es el lenguaje, porque la verosimilitud, la credibilidad, la autoridad de la crónica depende de la forma en que ha sido escrita. Mientras mejor escriba un cronista, mientras más simpatía pueda establecer con el lector, más creíble y más interesante será su material. De ahí que eso [...] de «mimar al lector» tenga que ver justamente con la sustancia misma, la textura de la crónica, que es el lenguaje (*Iletradoperocuerdo*, 2016, párr. 18).

Dentro de los recursos narrativos que pueden adaptarse de la literatura al periodismo, los caminos son infinitos. Se trata de unir testimonios, de hacer un *collage*. El cronista no interviene, solo muestra testimonios que ofrecen distintos puntos de vista. Monsiváis (2005), por ejemplo, tenía un procedimiento muy vanguardista en la idea de la crónica y lo ejecuta en una crónica sobre el terremoto de Ciudad de México, en la década de 1980; a su vez, Elena Poniatowska, en *La noche de Tlatelolco*, y la premio Nobel, Svetlana Aleksiéovich, en *Voces de Chernóbil*, utilizan también este recurso.

En este caso, ¿cuál fue el procedimiento del cronista? Entender que la realidad que estaba inquiriendo se le parecía a una cantidad de testimonios y su elección como autor, no es intervenirlos, sino citarlos directamente para que el lector entienda lo que quiere decir. La intervención de Monsiváis, por ejemplo, fue la más fuerte: él eligió, cortó, pegó y ensambló una narrativa a partir de los testimonios. El *collage* es uno de los procedimientos a los que acude el cronista.

Esta idea de superponer elementos o unirlos tiene que ver con la dirección de la mirada del cronista, con sus puntos de vista. Los autores también ampliaron la narrativa a partir de la

invención del cine y las posibilidades del montaje. El director Andréi Tarkovski mencionó, sobre la importancia del montaje, lo siguiente:

Montar es unir partes mayores y más pequeñas de una película, cada una portadora de tiempos diferentes. Su unión recrea o crea una nueva conciencia de la existencia de ese tiempo que emerge como el resultado de los intervalos, de lo que ha sido cortado, eliminado fuera del proceso a cinceladas. Pero las peculiaridades del corte están impresas ya en las partes que se montan. La edición no engendra, o recrea, una nueva cualidad; en realidad hace emerger una cualidad ya inherente en los cuadros que une (Caridad-Montero, 2011, párr. 9).

El montaje en el cine permite iluminar una realidad que no existiría si no estuvieran esos elementos juntos. Esto mismo hacen las grandes crónicas y el cronista, crear nuevas realidades a partir de lo existente, no a partir de la imaginación, como en la literatura.

Para crear esos nuevos sentidos, hay que unir elementos. No solo se trata de escribir bien, poner adjetivos a lo inadjetivable o poner un verso en la mitad de un párrafo, se trata de crear sentidos distintos, por eso es necesario tener una cultura que permita el relacionamiento y la creación de sentidos. Existen textos que aspiran a ser crónica por su escritura, sus detalles o grandilocuencias formales, pero no crean ningún sentido, por lo tanto, es esencial estar alimentado de otras expresiones artísticas. No solo se debe preguntar a la realidad, sino que esa realidad debe contrastarse a través de posibilidades simbólicas.

Caparrós dice que la crónica es insuficiente ante la posibilidad de verlo todo, mirarlo todo, contemplarlo todo, debido a las nuevas tecnologías:

Después vino el cine, apareció la tele. Y muchos supusieron que la escritura era el modo más pobre de contar el mundo: el que ofrece menos sensación de inmediatez, de verosimilitud. La palabra no muestra: construye, evoca, reflexiona, sugiere. Esa es su ventaja (Caparrós, 2007, párr. 10).

Sin embargo, lo anterior es discutible porque las palabras construyen un sentido y nombran las cosas de otra manera. La operación del lenguaje en el cerebro de un lector es más poderosa que la acción de ver solamente. La posibilidad de encontrar algo más allá y conocer a través de las palabras es más infinita que la posibilidad de mirar una imagen e interpretarla. Mientras que, «el informador puede decir “la escena era conmovedora”, el cronista trata de construir esa escena y conmovedor», afirma Caparrós (2007, párr. 34).

La crónica le ofrece al lector, que no solo quiere nutrirse de datos, la posibilidad de profundizar en la realidad, y al escritor, la posibilidad de develar la historia de cualquier persona en cualquier contexto. De manera que la crónica se conecta con todos los públicos, con lo popular.

Carlos Monsiváis es paradigmático en todas las discusiones sobre la crónica porque, debido a su inmensa cultura, unió cosas. Creó sentidos distintos que antes no habían sido descubiertos, por ejemplo, al establecer una continuidad entre el romanticismo de Rubén Darío y las baladas románticas de los años cincuenta, como la música de Agustín Lara.

Hay una correspondencia, una continuidad histórica no solo en las letras, en las formas o en los motivos de estos géneros, sino también en quienes los escuchan y acceden a esas expresiones. Se trata de las clases populares, porque la crónica, en principio, también sirve para descentrar el foco periodístico:

El periodismo de actualidad mira al poder. El que no es rico o famoso o rico y famoso o tetona o futbolista tiene, para salir en los papeles, la única opción de la catástrofe: distintas formas de la muerte. Sin desastre, la mayoría de la población no puede (no debe) ser noticia (Caparrós, 2007, párr. 20).

La verdad

La verdad es uno de los elementos o condiciones de la crónica más complejos. El debate radica en para quién tiene la cualidad de «verdad». La objetividad se relaciona directamente con esta verdad del periodismo. La intención de objetividad del periodismo moderno, que nació en el siglo XIX en Inglaterra, pretende mostrar la realidad tal como acontece, pero es transgredida por la crónica años después, ya que en esta hay alguien que narra un punto de vista con una clara intencionalidad y subjetividad. Por tanto, el cronista no espera decir la verdad, sino contar algo que está viendo. Las cargas culturales y los prejuicios, de quien escribe, están inmersas en el texto, pero siempre hay una intención de apelar a la realidad.

El cronista, a diferencia del escritor de ficción, acude a la realidad, mayoritariamente, para encontrar elementos en ella, para descubrir cosas no atendidas lo suficiente y que merecen ser contadas; sin embargo, ese «acudir a la realidad» puede difícilmente clasificarse como verdad universal, solo es un razonamiento que se contempla de manera distinta.

Los escritores Tomás Eloy Martínez y Gabriel García Márquez, en vez de traer elementos ficcionales a la realidad, hacen el camino inverso y parten desde el periodismo hacia la literatura. Este es el caso de *Santa Evita*, la novela de Tomás Eloy Martínez publicada en 1995. En ella, el autor no acude a la realidad para descubrir o escribir la biografía de Eva Perón, sino que realiza el ejercicio de imaginar quién fue ella, incluso lo que pudo haber dicho. Este es un ejercicio de ficción.

De esta manera aparece la imaginación como recurso involucrado con la escritura. ¿Es lícito imaginar en una crónica? Imaginar es lícito, pero inventar no lo es. Esta es una condición de la crónica muy importante. La literatura quiere hacer verosímil lo que es imaginario, mientras que la crónica debe emitir la verdad sobre lo sucedido, desde el punto de vista del cronista, no puede inventarlo. Este

punto, sin embargo, tampoco genera consenso, pues existen cronistas que piensan cosas muy distintas y tienen métodos igualmente diversos.

Otro ejemplo es el caso de Ryszard Kapuściński, el reportero y escritor polaco, muerto en 2007, autor de las celebradas obras *El Emperador*, *El Sha*, *La guerra del fútbol*, *Ébano*, *Imperio* o *Viajes con Heródoto*. La biografía crítica escrita por Arthur Domoslawski, su alumno y amigo, ha causado polémica por reabrir el viejo debate sobre periodismo y verdad, y la posibilidad de la invención de hechos históricos para ilustrar una realidad.

Desde antes de la publicación, Kapuściński ya había despertado críticas a su obra, entre ellas señalamientos de incongruencias y dudas sobre la precisión histórica en algunos de sus libros que son presentados como reportajes periodísticos. Aquí nuevamente cabe preguntarse, ¿es lícito inventar detalles? Para la crónica no es posible, a menos que el autor aclare que una parte de lo narrado es una especulación personal. En cambio, en la literatura sí es legítimo usar los recursos propios de la ficción para describir una situación real. Por lo tanto, no se pueden presentar hechos históricos inexistentes y un editor de crónica no puede disfrazar de verdad algo que no lo es.

Queda claro, entonces, que es complicado definir qué es *verdad*; sin embargo, debe existir una aspiración a interpelar una realidad externa, que todos ven de distintas maneras. Por esta razón, la verdad no es construida por una sola persona, sino a partir de un consenso general.

Entonces, ¿es posible todo en la crónica? Sí, siempre y cuando se use para describir una probable idea de verdad o realidad que está iluminando. ¿Se vale imaginar? Sí, siempre y cuando el autor declare que está imaginando lo que pudo haber sucedido.

El tiempo

La crónica tiene que delimitar su objeto de estudio de forma temporal. La crónica no es etérea, no ocurre sin tiempo, aunque puede ocurrir en lugares insospechados, en varios sitios a la vez o en terrenos increíbles.

La crónica es el primer borrador de la historia porque se ocupa de una realidad, de unos sujetos, de un narrador o narradora que va caminando y contando algo sobre lo que va observando. De manera que esta es una primera versión de lo que puede llegar a tener multiplicidad de versiones, de lo que fue la historia en un determinado tiempo.

Me gusta la palabra crónica. Me gusta, para empezar, que en la palabra crónica aceche Cronos, el tiempo. Siempre que alguien escribe, escribe sobre el tiempo, pero la crónica (muy en particular) es un intento siempre fracasado de atrapar el tiempo en que uno vive. Su fracaso es una garantía: permite intentarlo una y otra vez, fracasar e intentarlo de nuevo, y otra vez (Caparrós, 2007, párr. 4).

El principio y el final de una crónica, su objeto temporal, la cronología que hay dentro, el cuándo empieza y cuándo termina son parte esencial del juego. Ahora, las diversas tecnologías permiten nuevos métodos para capturar el tiempo o el suceso en la crónica, como la crónica en tiempo real. Aunque no hay nada en tiempo real, esta se convierte en un texto que se publica unos minutos o segundos después de que hayan ocurrido los hechos.

Una crónica hoy puede tener procedimientos de las vanguardias de hace un siglo. Por ejemplo, se puede hacer una crónica a partir de archivos o utilizar materiales de otra época, como recibos, propagandas, avisos, cartas, entre otros. Al utilizar materiales textuales se pueden crear resultados insospechados y distintos.

Recomendaciones para editar una crónica

La palabra clave de la crónica es la mirada o «el lugar de enunciación», la cual se debe comprender para acercarse a los textos. Si no se tiene claro el lugar de enunciación o la intención del autor, será difícil dialogar con el texto. Además, debe tenerse en cuenta el montaje; observar cómo el autor utiliza los elementos híbridos para contar lo que está viendo.

Además, se debe pensar en los límites entre la verdad y la verosimilitud. Cuando un editor entrega una crónica, dice a sus lectores que es una historia verdadera, invita a creer, hay un pacto del editor con sus lectores. Si no hay un pacto transparente y empático con los interlocutores, se les está poniendo una trampa y no sirve de nada el papel del editor. Con juego sucio, se podría publicar cualquier cosa, no habría que hacer diferencias entre géneros, se inventaría entrevistas, se podría especular o mentir.

Ser editores es enriquecer la experiencia o cuestionar lo que se quiere presentar de manera ordenada. De esta manera, se puede pedir al autor que no se concentre en una sola cosa, sino en varias al mismo tiempo. Se pueden presentar narraciones paralelas —conversaciones simultáneas—, que narre lo que está pasando en un mismo tiempo y en un mismo lugar. Hay que recordar que la posibilidad de construir la crónica no solo está en el autor, sino en el editor, en cómo se puede alimentar esa crónica.

Un editor de crónica, y un editor en general, es alguien que no solo se pregunta a sí mismo qué más puede dar ese texto, en qué está fallando, cómo se puede enriquecer, sino que también hace muchas preguntas al autor. Hay crónicas que tienen una ideología y una manera de mirar y de situarse, de forma tal que allí es donde el editor debe instalarse, intervenir e interpelar.

Algunos de los elementos que integran la crónica son la comparación, el símil o las metáforas. Sin embargo, desde la visión como editores, se debe preguntar sobre el sentido o

interpretación de esas figuras retóricas, así como cuestionarse por el humor y las posturas ideológicas. Debemos preguntarnos si el autor se está aprovechando de esa realidad para lucirse o sobresalir en esa realidad, o si está tratando de mostrar, a través de sus ojos, una realidad mucho más grande.

Quien edita una crónica, más que seguir un recetario, debe dinamitar esas fórmulas. Lo importante es romper los lugares comunes, acabar con la comodidad de lo que se cree saber y hacer preguntas a los textos. Hay que superar los prejuicios, ampliar nuestras consciencias. No se trata de encerrar la realidad, sino aumentarla. No se debe creer en la unidad, sino en la multiplicidad. Cada editor debe hablar, discutir y encontrar su propio camino y conservar la capacidad de ser sorprendido.

En la actualidad, las dimensiones de un libro y las maneras de acercarse a la realidad son infinitas, y un editor se vincula con todas esas posibilidades. En una crónica cabe cualquier tema si se entiende cuál es el periodo o el objeto temporal sobre el cual se trata de comprender eso que quiere contar. La idea es identificar cuál es el lenguaje de ese tiempo y época, y poderlo transmitir a través de lo textual.

Debido a la tecnología, la posibilidad de contar nuestro tiempo cambió por completo. Esa capacidad de estar conectado a diversas redes, ya sea desde el computador, teléfono u otros medios, y de vivir en tiempos paralelos gracias a la tecnología, ha extendido las formas de generar ideas y posibilidades mediáticas; de modo que son realmente nuevas oportunidades que deben verse reflejadas en la crónica.

Finalmente, es necesario preguntarse por la crónica actual y las nuevas formas de creación. Por ejemplo, ¿se pueden convertir las crónicas en textos multimediales o publicar la crónica junto con otros productos —animados, auditivos, olfativos—, y que convivan en el mundo editorial? ¿Se puede publicar crónicas en diversos formatos y plataformas de comunicación?

Sí, justamente ese es nuestro reto como jóvenes editoras.

Referencias

- Caparrós, M. (2007). *Por la crónica*. IV Congreso Internacional de la Lengua Española, Cartagena de Indias, Colombia. <https://n9.cl/07gc>
- Caridad-Montero, C. (20 de octubre de 2011). Andrei Tarkovsky, el tiempo, el montaje y la esencia del cine. *Blogacine*. <https://n9.cl/fi6d>
- Casa Amèrica Catalunya. (23 de julio de 2015). 'La literatura d'allò real'. Amb Juan Villoro i Martín Caparrós [Video]. <https://n9.cl/iglow>
- Centro Gabo. (6 de octubre de 2020). 10 lecciones de Gabriel García Márquez sobre crónica y reportaje. <https://n9.cl/475i0>
- Iletradoperocuerdo*. (8 de octubre de 2016). La crónica es un ornitorrinco. Charlando con Juan Villoro. <https://n9.cl/1pfl>
- Monsiváis, C. (2005). *No sin nosotros. Los días del terremoto 1985-2005*. Bolsillo Era.
- Rotker, S. (1992). *La invención de la crónica*. Ediciones Letra Buena. <https://n9.cl/vw91>

Fronteras de la crónica

Pablo Enrique Díaz Montoya, José David García Bonilla,
Sofía Parra Gómez y Angélica Pinzón Hernández

¿Cómo aproximarnos a la crónica?

Esta pregunta nos partió en dos, quebró nuestras ideas y nuestros argumentos. Nos dio el lugar de lectores prejuiciosos, enardecidos por el asalto a nuestros paradigmas. Nos planteó la necesidad de cuestionarnos desde nuestro rol de aprendiz de editores: ¿cómo se analiza un texto?, ¿acaso no es el punto de vista del editor lo que vinimos a aprender?, ¿por qué no lo consideramos antes?

Empezamos a comprender que cumplir el rol de editor de una crónica implica hacerse una serie de cuestionamientos y reflexiones que puedan llevar a buen puerto las intenciones narrativas del autor, pero, para empezar, nuestro breve acercamiento a la naturaleza de la crónica nos puso frente a un camino incierto y claramente incómodo que no tuvimos más remedio que recorrer.

El análisis que hacemos desde nuestra experiencia como lectores dista mucho de la que se da bajo la lupa minuciosa del editor. Como lectores podemos contradecir, discutir, amar, odiar o abandonar un texto; se argumenta desde la sensibilidad, los prejuicios, las experiencias previas y las razones justificadas de manera personal. Leer como editores consiste en dialogar con el texto de manera imparcial, teniendo claro que editar es correlativo a *cuestionar* el texto desde su propia existencia. Este es un concepto que está muy ligado a *descolonizar la mirada*, es decir,

no leer desde los prejuicios propios o contruidos desde voces que vienen de otros recursos leídos, no suponer, sino leer el texto tal cual se presenta.

«Cochise a vuelo de tequila» y «Acercamientos» fueron los textos leídos para esta sesión. A Gonzalo Arango y Juan Villoro los unía el idioma, la profesión, su agudo sentido de la crítica, su incursión en el teatro y la pasión por el *rock*. Por lo demás, hay entre ellos una amplia separación determinada por la época, su nacionalidad, las experiencias vividas y la permanencia en la tierra: uno ya no está, el otro sigue entre nosotros. A Villoro y Arango los conocemos por la información genérica que ronda en las fuentes mediáticas: su edad, su fecha de nacimiento, sus padres, sus gustos y posiciones frente a los temas sociales, religiosos y políticos, así como su recorrido literario que se enfoca de manera particular en el periodismo como herramienta de creación, expresión y protesta.

«Cochise a vuelo de tequila», publicada en la revista *Cromos*, es una entrevista tipo crónica escrita con astucia y acidez por Gonzalo Arango en 1968. Representa el momento que compartió el autoproclamado nadaísta con Martín Emilio Rodríguez, también llamado «Cochise», promesa del ciclismo colombiano en la década de los setenta. Sátira, ironía, egos encontrados y un par de «chascarrillos» se observan en una crónica que devela la crítica de Arango a los proclamados héroes del deporte nacional, a las figuras arquetípicas de la cultura popular y a la idiosincrasia del pueblo colombiano.

Por su parte, en «Acercamientos», que hace parte del libro *Palmeras de la brisa rápida*, Juan Villoro recorre la península de Yucatán desde la remembranza y la crítica. Esta crónica, encargada hace treinta y siete años por la editorial Alianza, se enmarca en la «literatura de viajes» y se presenta en contraste con los lugares y expediciones realizados por personajes como John Lloyd Stephens y sus hallazgos arqueológicos. El viaje realizado por Villoro ya no se presenta desde la expedición arqueológica o de descubrimiento, sino desde el reconocimiento de sus propios recuerdos y los dramáticos evidentes cambios que se presentan en la turística península de Yucatán.

Arranquemos

Si nos fijamos en «Cochise a vuelo de tequila» de Gonzalo Arango y «Acercamientos» de Juan Villoro, ¿qué preguntas les haríamos? Al mirarlo desde la orilla de la edición, emerge un concepto que al parecer definirá la ruta para el devenir editorial: *el lugar de enunciación*. ¿Cuál es la intención del texto?, ¿con qué propósito se encargó?, ¿dónde va a ser publicado?, ¿qué queremos lograr con ese texto? Todas son preguntas que debemos hacernos si queremos ponernos en la piel del editor y así develar el espíritu de los textos.

Se nos hace cada vez más urgente reconocer la forma y la tipología de estos textos para tener indicios de cómo analizarlos y editarlos. Queremos saber más. La crónica es un espacio que permite discutir desde distintos puntos de vista, desde los prejuicios del escritor y desde el lugar que ocupamos como lectores, pero nunca podemos perder de vista que, como editores, debemos ser conscientes del lugar de enunciación para darle un sentido y un propósito al texto.

Por otro lado, para la crónica lo más importante es informar. La crónica es una suerte de borrador de la historia. Así pues, sus límites se enmarcan en aspectos morales que el autor y el editor deben negociar, pues se está hablando de la realidad a través de la mirada del uno y del otro. Villoro (2016) afirma que la crónica comunica datos, pero al mismo tiempo lleva al lector a un destino singular con el que se puede identificar y emocionar. Menciona, además, que hay artículos periodísticos que dan información pura y dura, pero esto puede no conmover al lector, ya que no lo vincula con nadie de manera particular, es decir, con la intimidad de otra gente. La crónica sí tiene esta capacidad; desde su narrativa representa la realidad retratada bajo las percepciones y miradas del escritor, y logra proponer un posicionamiento de él mismo para compartirlo con el lector, quien tiene total libertad de estar de acuerdo o no.

La crónica, como género, se inscribe en la narrativa que se caracteriza por la experiencia y posición del autor frente al tema que desarrolla y su sagacidad en el uso del lenguaje. La

crónica dialoga con diversas fuentes y estilos en los cuales explora la construcción de significado y relaciones a partir de nociones propias del mundo. Por lo tanto, la crónica convoca al lector a una experiencia particular de lectura, a entender que no es ficción y que el autor puede darse el lujo de vagar por los territorios de la narrativa de manera diversa, desvergonzada y empoderada.

La estructura de la crónica se debe comprender desde estas dos perspectivas: la posición (lenguaje, escritura y expresiones idiomáticas) y la experiencia (tiempo histórico, espacio circundante, formato de publicación). Estos dos elementos definen conceptualmente la crónica. La posición se convierte en el puente que permite la comunicación y relación entre el autor y el lector; el estilo narrativo de quien escribe el texto establece la intencionalidad que se tiene. Las enunciaciones particulares del autor nos exponen su carácter, su postura frente a los temas que desarrolla, crítica o evidencia. Así, en las crónicas de Arango y Villoro se ponen sobre la mesa temas que compartimos como sociedad global desde distintas latitudes. Aspectos relacionados con el machismo, el sociocentrismo, la colonización, entre otros, se exponen a través de descripciones, sátiras e ironías, recursos que enmarcan la posición de los autores y develan factores de la sociedad latinoamericana del siglo xx, prejuicios de género, clase y credo que siguen siendo palpables en las producciones académicas y artísticas de nuestros días.

La experiencia hace referencia al impacto que puede tener un texto, incluso si eso supone poner en crisis los límites morales establecidos por los prejuicios de cualquier lector. Dado que siempre es posible tomar un posicionamiento de crítica social, es necesario que tanto el autor como el editor tengan claros sus alcances. En la crónica, estas particularidades son las que definen el rumbo de la narración, el cómo se presenten estos textos es evidencia histórica de un pensamiento crítico específico. Si en algo se debe llegar a un acuerdo entre autor y editor es en la libertad de expresión. La agudeza del editor no está en obligar al autor a hacer lo que él quiera, sino encauzarlo para que se adopten los criterios que cada tipología del texto demanda.

Al tomar decisiones editoriales debemos ser conscientes de lo que implica apoyar y sostener las ideas de un autor que se decida a publicar. La responsabilidad editorial, en ciertos medios, está suscrita al rol del editor directamente. La publicación de un texto particular, en este caso de una crónica, pone en evidencia la identidad del editor y enmarca el estilo propio que se consolida con su labor.

A manera de conclusión, podríamos decir que editar crónica se asemeja a viajar. Nuestra aproximación debe ser como la de los viajeros que tienen claro su objetivo, a dónde van, para qué y con qué propósito; sin embargo, también están abiertos a lo imprevisible, a dejarse sorprender por lo no planeado, a vivir el presente como lo único que hay, a dejar que la travesía sea quien tome las riendas y no terminemos por pedirle al viaje algo que no es.

Estar dispuestos a la aventura, con la capacidad de asombro siempre despierta, no debe entenderse como ingenuidad. Los viajeros, como los editores, aprendemos viajando, observando, familiarizándonos con las ciudades que visitamos, con los modos de viajar. Todo esto también le es propio a un género como la crónica, más los pactos implícitos y explícitos que se hacen con la verdad, con los autores, los lectores y con nosotros mismos como editores, sus primeros y más agudos lectores. Por eso es importante reconocer el papel que interpreta cada quien dentro y fuera de este viaje.

Viajar pone a prueba nuestros límites morales, como personas y como profesionales, por lo tanto, debemos reconocer cuáles son esos límites, estar en capacidad de expresarlos y exponerlos claramente, pues estos siempre van a ser parte de la contienda y pueden jugar o no a nuestro favor. Al mismo tiempo, viajar nos confronta con nuestros prejuicios, nos invita a llevar una mochila más ligera de ideas preconcebidas sobre ese nuevo mundo que vamos a explorar, con el fin de poder comprenderlo en sus múltiples y más profundas dimensiones.

Recorrer nuevos caminos implica tomar riesgos —como los que se toman en el incierto y especulativo mundo de la edición—,

lanzarse al vacío, dejarse llevar y, a la vez, tomar decisiones de manera deliberada y coherente, expresable y articulable en las preguntas que hay que hacer a los textos, a sus autores y a su momento. Editar es como viajar y nuestro catálogo será el modo que tengamos de contar ese viaje.

Referencias

Arango, G. (12 de mayo de 1968). Cochise a vuelo de tequila. *Cromos*.
<https://www.gonzaloarango.com/ideas/cochise.html>

Iletradoperocuerdo. (8 de abril de 2016). La crónica es un ornitorrinco.
Charlando con Juan Villoro. <https://n9.cl/1pf1>

Villoro, J. (2020). *Palmeras de la brisa rápida*. Almadía Ediciones.

III

EL ENSAYO

En el corazón de un género delator

Héctor Gómez Sánchez, Diego Felipe González Gómez,
Natalia González Melo y Laura Viviana León Gómez

El escritor estadounidense Edgar Allan Poe publicó en 1843 el cuento «El corazón delator», una historia en la que un hombre, quien fielmente dicta «no estar loco», le cuenta al lector cómo y por qué mató a un viejo, y la culpa que llegó con el corazón palpitante de la víctima. Esta historia nos recordó nuestra experiencia con el ensayo y todo lo que vivimos alrededor de poderlo definir y editar.

Al inicio de la historia de Poe, el personaje le dice al lector: «Me es imposible saber cómo aquella idea me entró en la cabeza por primera vez; pero una vez concebida, me acosó noche y día» (2016, p. 60). En nuestro caso, sí sabíamos la forma en la que las ideas sobre el ensayo habían irrumpido en nuestras cabezas, y fue por dos textos en específico «Chanfle y ensayo» y «Los límites del ensayo académico». Una vez los leímos, comprendimos el acoso al que se refería el hombre de la historia, todo a raíz de una idea. En este punto es pertinente aclararle a usted, querido lector, que ¡no estamos locos! A pesar de lo que pueda leer en las siguientes páginas, no dude sobre nuestra cordura. Antes de este momento, nos habíamos enfrentado al ensayo como lectores, autores y evaluadores y, en esas oportunidades, no nos asaltaron pensamientos como los que surgieron en este caso. Algunas de las reflexiones que irrumpieron en nuestros sueños y más profundas neuras fueron: ¿alguien alguna vez nos indicó qué era un ensayo?,

¿con qué fin se escribe?, ¿qué le pedimos a un ensayo?, ¿en realidad he escrito un ensayo?, ¿por qué le envío ensayos como trabajo a mis estudiantes? La más importante es ¿cómo se edita un ensayo?

Así comenzaron nuestras intrusiones al mundo del ensayo, ahora desde la visión del editor. Nos plantábamos en el umbral de su puerta y, con cada lectura y libro en nuestra biblioteca, nos armábamos de valor para abrir poco a poco la puerta para verlo. Las lecturas nos daban impulsos a entenderlo y, de paso, a comprender nuestra nueva obsesión por él. Incluso hablamos del padre del ensayo, Montaigne, quien, desde su castillo en la soledad, reflexionó y le dio finalmente vida a este género. En nuestro caso, no contamos con una gran casa como en el relato de Poe y tampoco con un castillo como el fundador del ensayo, pero manteníamos el espíritu de reflexión y nuestro deseo por responder a ese tema que nos había llevado a observarlo por horas en silencio.

Una noche, finalmente, decidimos atacarlo. Tal y como en la historia de Poe, comenzamos por descuartizarlo (definimos las partes del ensayo) e incluso asignamos unos temas. Luego, escondimos todo bajo los tablones del suelo. En cuanto llegó el día de reflexionar sobre el crimen, el corazón del ensayo palpité. Su sonido nos recordaba que no había tantas certezas como las que creíamos tener. Entonces, sin podernos resistir, lo confesamos... hablamos de las noches sin dormir, de los pensamientos obsesivos y de las intrusiones. Paradójicamente, el sonido del corazón palpitante nos condujo a hablar de las reflexiones que presentamos a continuación.

El ojo celeste

En el relato de Poe, el ojo celeste, semejante al de un buitre, resultó ser el objeto que perturbó y obsesionó al personaje. En nuestro caso este foco se dio al tratar de definir el ensayo. Esta tarea no es sencilla, ya que en la misma noción se ponen y contraponen diversas facetas, y se vislumbra confusa su

definición. La prueba más evidente de su complejidad y de su indefinición es que existen ensayos sobre los ensayos. Pareciera, a veces, un género estático, incluso estancado en estructuras fijas señaladas e impuestas por muchos académicos, pero en realidad es probablemente el género que más ha mutado o, por lo menos, que ha querido hacerlo, a pesar de sus autores y de sus lectores. Para descifrarlo, definiremos qué no es un ensayo con las siguientes meditaciones.

El ensayo como una herramienta exclusiva de evaluación académica: esta visión se da quizás porque el conocimiento es el insumo principal para la producción formativa. En este contexto, se convierte en un instrumento valorativo o un producto final de una clase, lo cual tiende a ser un proceso presuroso. El maestro desvirtúa el valor del ensayo como una reflexión profunda y original, la cual necesita de investigación, indagación y contraposición. Este es un resultado que jamás se conseguirá como fruto de una mera redacción. Sus fines se podrían conseguir con otros tipos de textos como la reseña, el informe o el resumen. Con estas palabras de Jaime Alberto Vélez, «Un buen ensayo alcanza, por lo general, la extensión de una carta, o la duración de una conversación agradable, justo antes de que caiga en lo tedioso» (1998, p. 18), empezamos a sacar de la lista varias definiciones, a propósito, muy arraigadas a nuestra tradición académica.

El ensayo como artículo de opinión: los dos textos leídos presentan argumentos para defender una tesis, solo que el artículo de opinión no dialoga o no debate con una antítesis para obtener una respuesta. Además, el artículo de opinión no tiene el mismo tiempo de reflexión que el ensayo. El texto periodístico es efímero por el mismo medio en el cual se publica, si bien el periodismo toma herramientas del ensayo para plantear y poner a discutir temas del mundo, no llega a la misma profundidad o análisis.

La cabeza y el corazón

El ensayo debe tener siempre un corazón y una cabeza que lo guíen. Así pues, en el corazón se ubica la pregunta móvil que le da vida; en la cabeza, los argumentos que dan la capacidad de razonar. Sin esto claro, el texto estará por morir en una confusión de palabras que no darán cuenta de la idea que se quiere poner en conversación en el escrito.

La pregunta nace de la observación directa de los hechos, el ensayista es ese «pensador» que abarca desde su experiencia las inquietudes por la realidad, permitiéndole dudar de sí y de su visión de mundo. No hay que perder de vista que esa pregunta nace del pensamiento de un *yo*, por tanto, el ensayo es subjetivo y no tiene pretensiones de ser la verdad, solo es una perspectiva más. A partir de allí, es capaz de sentar su pensamiento y la tensión de sus conocimientos para proporcionar otra visión de los problemas humanos.

En la cabeza se ubican los argumentos, es decir, una conversación con otras miradas, posturas y abordajes. El ensayista debe ser explícito con lo que motiva el argumento propio mediante la presentación resumida de esas «otras» perspectivas, esto le permitirá una eficaz articulación con las ideas propias. Esa presentación se podrá realizar por medio de una cita textual, datos, anécdotas, estadísticas específicas, entre otros; lo importante aquí es que esos recursos ilustren el punto de partida de esa idea propia.

Las cuerdas vocales

El ensayo es un diálogo y se hace evidente a través de las voces prestadas, que en la escritura son las citas. Con el uso de estas se puede atajar la irresponsabilidad, en la que la provocación puede tener sustento, porque, más allá del estilo o la forma, en el ensayo lo principal es el tema, tal y como lo diría el ensayista y novelista César Aira en su texto «El ensayo y su tema»:

Una diferencia entre el ensayo y novela está en el lugar que ocupa el tema en uno y otra. En la novela el tema se revela al final, como la figura que es independiente de las intenciones del autor [...]. En el ensayo es al revés: el tema está antes, y es ese lugar el que asegura lo literario del resultado. La separación entre intención y resultado, que la literatura opera en la novela, en el ensayo la realiza una generalización de lo previo; todo se traslada al día antes de escribir, cuando se elige el tema; si se acierta en la elección, el ensayo ya está escrito, antes de escribirse; es esto lo que objetiviza respecto de los mecanismos psicológicos de su autor, y hace del ensayo algo más que una exposición de opiniones (2018, p. 112).

Esto que se menciona aquí toma sentido en las referencias que tienen los compañeros sobre la naturaleza de las citas —o asesinos, para no olvidarnos de Poe— como el recurso que permite la circulación de las ideas. De esta manera, se hace justicia a las palabras de Jorge Carrión en la columna «Todas las citas: la cita» en la cual menciona a Antoine Compagnon y a su ensayo «La segunda mano o el trabajo de la cita», en esta se expresa: «La cita es un órgano mutilado, pero se convertirá en un cuerpo, vivo y autosuficiente: el animáculu monocelular a partir del cual se explica toda la creación» (Compagnon citado por Carrión, 2021, párr. 8). Sin embargo, la cita tampoco puede ser una muralla o una caverna en la cual refugiarse. Más allá de dar una falsa idea de seguridad o de autoridad, la cita utilizada como trinchera solo es una manifestación de alguna forma de poder, de dominación, de repulsión. Un ejemplo de esto puede ser la escritura académica, en la que la cita y la referencia adquieren tintes endogámicos, como afirma Jaime Alberto Vélez en su texto «Límites del ensayo académico»:

La rigidez académica, con seguridad, terminará manifestándose en ambos sentidos. De ahí que el pensamiento establecido recurra a un lenguaje ya consolidado y a unos procedimientos invariables. La retórica, como bien se sabe, no es otra cosa que la expresión de una forma de poder (1999, p. 3).

Asimismo, dice Carrión, citando a Compagnon:

La cita es un lugar de adaptación predispuesto en el texto. La cita integra el texto en un conjunto o una red de textos, en una tipología de competencias requeridas por la lectura; es reconocida sin ser comprendida, o reconocida antes de ser comprendida (2021, párr. 7).

Sí, la cita es un puente, no un muro. Es la expansión del lenguaje, que no es otra cosa que una red. Al igual que el ensayo, la cita es una red del pensamiento: «aparte de las repercusiones sobre el lenguaje en general, un buen ensayo evidencia que el lenguaje utilizado posee el vigor suficiente para expresar el pensamiento, y que otros también podrían valerse de él del mismo modo» (Vélez, 1999, p. 4). ¿Cómo no cerrar con otra cita? Esta vez, de nuevo, tomamos la referencia de Jaime Alberto Vélez como nuestra.

El autor debe tener una voluntad gramatical y retórica esforzada para presentar sus argumentos. Esto no debe ser adornado con eufemismos, se debe buscar nombrarlos tal y como son para evitar la malinterpretación. Por lo tanto, el uso del lenguaje también implica y revela el lugar de enunciación del ensayista, su posición ideológica y a qué apunta; por tal motivo, el editor de ensayos debe estar alerta a la forma como se emplea la lengua.

Debe existir una amalgama, entiéndase como ejercicio de dúo, entre el autor y el editor. El autor debe apoyarse en el editor para profundizar en su escritura, y el debate de sus ideas en la presentación y uso del lenguaje. El editor debe apoyarse en el escritor para darle solución a aquellas vicisitudes que se presenten en el camino de la escritura y la edición. Asimismo, el editor debe potenciar la voz crítica y reflexiva del escritor de ensayo, mostrándole que el texto, sin importar su naturaleza, no comenzó por pura magia. En este orden, parte del proceso es comprender aquellas influencias que han permeado al autor y cómo la sumatoria de estas resultan por darle un estilo único y particular.

La ventana

La actualidad es una parte inherente al ensayo, pero, a diferencia de los textos periodísticos —que también se ocupan del presente—, el autor indaga sobre su tiempo, trata de entenderlo, diseccionarlo y no solo registrarlo. El ensayo implica tomar una postura frente a los acontecimientos, de ahí que el lugar de enunciación o la tribuna desde la cual se habla marca la labor del ensayista y la de su editor. Por esta razón, ellos deben tener presente hasta dónde llega su compromiso político (entendiendo la política como una actividad social más allá del ejercicio de esta).

Los ensayos están impregnados de ideología, parten de un lugar de enunciación reflexiva de grupos sociales, de un autor que no comprende la actualidad y trata de darle sentido. Esta reflexividad nace de un *yo* que quiere poner en el debate una voz, una experiencia viva y sobre todo humana. Este tipo de textos permite la amplificación de las diversas voces y pensamientos que han estado invisibilizados, como las posturas del feminismo, lo latinoamericano, lo afro, el indigenismo, el animalismo, etc.

Un ejemplo de esto es cómo el feminismo se ha apropiado del ensayo para extender sus ideas. Hoy en día las mujeres están interpelando, asumiendo una posición reflexiva y combativa frente al pensamiento normativo, desde un lugar de enunciación que piensa y crítica el *statu quo* para deformar o contrargumentar esas ideas que organizan la sociedad. No obstante, hay que tener en cuenta que no es lo mismo hablar de feminismo desde una universidad en Nueva York a enunciar el discurso desde el Cauca, o la experiencia de la transexualidad de Paul B. Preciado a la de una activista *trans*, como Pía Ceballos, en Argentina. Los editores deben buscar esta diversidad de pensamientos para plasmarlos en un catálogo plural.

En el caso colombiano, el lugar de enunciación del ensayo ha colindado con el poder. Este género fue el megáfono de las ideas hegemónicas y sirvió para instaurar un modelo de nación a finales del siglo XIX y principios del XX. Si bien hubo ensayistas que buscaron oponerse a este discurso, como Estanislao Zuleta, seguimos en mora de buscar más voces por fuera del establecimiento y si son parte de él, que renueven sus soflamas.

La madurez

La madurez del pensamiento del ensayista le permite dudar de sí y de su visión de mundo, tal vez lo convierte en un escéptico, pero le permite ser crítico ante cualquier postura o ideología que se presente como la verdad absoluta. Esto hace que el ensayo sea un género de madurez, pues el autor ya no toma todo como cierto, ni todo como falso; él duda de sus propios pensamientos y de los pensamientos de otros para construir desde su subjetividad una tesis que defienda su postura. Ya vivió la etapa de la «juventud» en la que todo le sorprende, ahora es capaz de sentar su pensamiento para proporcionar otra visión de los problemas humanos. Hablamos de un género creativo que no pretende resumir el conocimiento, sino crear, a partir de cosas existentes, sentidos nuevos. De ahí que la escritura del ensayo sea un ejercicio pedagógico en el cual se busca convertir conocimientos abstractos a lo más comprensibles posibles.

El estilo y pensamiento son indisolubles en el ensayo. Sin las particularidades de la escritura del autor no hay posibilidad de crear esos nuevos significantes. Por tal razón, el ensayo apunta a la subjetividad, pensamiento y personalidad de quien lo escribe. En el ensayo vemos la desnudez del autor, por eso se muestra narrativo, menos oficial, más libertario, desde el conocimiento, no desde la especulación irresponsable sin sentido.

El cómplice

¿Cómo se edita un ensayo? Partimos del hecho de que el editor no puede ser un experto en todas las áreas del conocimiento, esto es imposible. El editor de ensayos debe poseer honestidad intelectual, reconocer sus límites y sacar provecho de aquello que mejor sabe hacer: dialogar con los textos, curiosear entre palabras, leer una necesidad e identificar una realidad que tiene que ser cuestionada. De igual manera, el editor de ensayos tiene aliados en el proceso de edición cuando los temas son ajenos a él, acude a un par, un conocedor del tema que pueda problematizar y poner a prueba al autor y su escrito.

Otra pregunta que surge es ¿qué tanto influye la posición política del editor al momento de intervenir un texto? Si nos dan la oportunidad, o la orden, de editar un libro que no va con nuestra posición política, ¿qué hacer? Tratar de mostrar con la mayor dignidad el espectro político de una sociedad y no ser sectario. El editor debe autoexaminarse ideológicamente para determinar qué tipo de editor debe ser y qué textos puede publicar sin atentar contra su propia moral. El mundo editorial debe oponerse a lo que pide el mundo: certezas, pruebas y errores. El mundo editorial debe dar lo opuesto: dudas, tiempos largos, indefiniciones.

El ensayo emitió un leve sonido, nuestro error fue creer que este había sido tal y como en la historia de Poe, «un quejido que nace del terror». En realidad, ese era el sonido de la victoria de un género al saberse entre las más profundas obsesiones de un grupo de editores en formación. Su experiencia de siglos le daba el poder de ver el futuro, supo que su corazón palpitante nos traería aquí, a este texto. Tal y como lo mencionamos al inicio del escrito, querido lector, ¡no estamos locos! Solo nos topamos con estas aristas y reflexiones sobre cómo editar un ensayo.

Referencias

Aira, C. (2018). *Evasión y otros ensayos*. Random House.

Carrión, J. (7 de abril de 2021). Todas las citas: la cita. *La Vanguardia*.
<https://n9.cl/z52w2>

Londoño, J. C. (8 de diciembre de 2018). Chanfle y ensayo. *El Espectador*.

Montaigne, M. (2019). *De los libros*. Nórdica.

Poe, E. A. (2016). *Cuentos macabros*. Trad. Julio Cortázar. Edelvives.

Vélez, J. A. (1999). Límites del ensayo académico. *Revista Alma Mater*, 4, 1-10.

Vélez, J. A. (enero-febrero de 1998). El ensayo el más humano de los géneros. *Revista El Malpensante*, 8, 12-20.

La lucidez del ensayo

Verónica Manosalva Agudelo, Valentina Martín Roa,
Alejandra Méndez Cabrera y Juan Sebastián Montoya Vargas

El editor se ve en la obligación de saber cuáles son los alcances de sus pensamientos, cuáles son sus dificultades, sus fortalezas y carencias, pues el campo editorial es parte del Mundo y no aparte de él. Si el editor pretende ampliar sus límites, si lo que quiere es construir un catálogo que interpele al mundo, debería empezar a privilegiar la hospitalidad, la claridad, el diálogo: lo que se denomina *humanismo*. Esto no quiere decir que se acepte cualquier idea o que pueda ser tolerante con todo tipo de pensamiento, el editor debe tener consciencia de sus limitaciones y marcar una clara posición con respecto a su tiempo. De otra forma, sería muy difícil que se produzcan catálogos de calidad, aquellos que cuestionan los valores de su época. Esta postura crítica con respecto a su entorno permite pensar que el editor está allí para cuestionar el *statu quo* y el ensayo es el género más propicio para hacerlo.

Constituido por la fina construcción argumental, el ensayo es uno de los géneros que, a lo largo de la historia, se ha atrevido a enunciar algo mucho más contundente y transformador que la opinión sin argumentos. No obstante, el trabajo de quien coordina este tipo de publicaciones consiste en reflexionar, a partir de las preguntas que se le hacen al texto, contrastándolo con la realidad. Desde ahí, se espera propiciar la construcción de conocimiento; de lo contrario, se corre el riesgo de mantener la pobreza intelectual del mundo, quedarse con lo existente y

no producir ideas innovadoras y transgresoras. Por medio de este género, se crean nuevas interpretaciones, porque es en sí mismo la creación de un sentido que puede atravesar el tiempo y el espacio, si es bienaventurado. Entonces, no se trata de que el autor haga una predicción de lo que nos depara en el futuro, sino que logre hacerse las preguntas y los cuestionamientos clave que miran más allá de su tiempo.

De esta manera, podemos pensar el ensayo como un ejercicio de anticipación —no de adivinación— que se vale del contexto, la historia, los antecedentes y de la experiencia de vida para construir nuevas ideas. El ensayo escrito para explicar lo que acontece, en la urgencia del momento, será siempre insuficiente, porque para pensar hay que parar, detenerse, observar y leer minuciosamente. Hay que hacer cosas que el afán de producción no permite o que algunas personas no están dispuestas a realizar porque no tienen el tiempo suficiente por la urgencia de la inmediatez. Por eso, el ensayo es un género interesante cuando nos genera inquietudes y permite preguntarnos ¿cómo puede ser posible que una obra de hace veinte años refleje la realidad actual?

Un editor entiende que los textos que está editando en su quehacer diario se van a leer en el futuro porque lo que se edita hoy se va a leer en tres o seis meses, inclusive años, cuando el mundo habrá cambiado. La permanencia de las ideas en el tiempo tiene que ver con la ética porque esos valores se mantienen a lo largo del tiempo, lo que permite preguntar y reflexionar sobre estos continuamente. Por eso hay que pensar los textos no solo desde el punto de vista académico, sino también desde lo ético. A partir de esa idea, el editor puede realizar proyectos para la posteridad. Si el editor no solo piensa en términos de gramática o bibliografía, sino que además cuestiona moralmente el texto, puede cambiar el paradigma abriendo el camino a preguntas como: ¿esto funciona?, ¿cómo puede cambiar la situación?, ¿en qué contribuye a este problema?, entre otras. Logrando que los textos no estén ahí como un objeto inservible, sino que sean leídos, aun cuando sus lectores sean pocos. Los libros, a lo largo de la historia, han cambiado contextos, influido en

sociedades, construido valores y han abierto posibilidades. Este tiene que ser el «juego» de los editores: insistir, preguntar, hacer, editar, publicar y persistir.

En relación con lo anterior, cada editor pone sus pies en el suelo y se pregunta por las circunstancias de su tiempo: ¿cuál es el lugar de enunciación como editor?, ¿qué puede representar su catálogo?, ¿con quién quiere que conversen sus libros?, y algunas otras. Estas preguntas, temblorosas y llenas de agujeros, también funcionan como un punto cardinal, una guía que permite preguntarle al que escribe si sus consideraciones y pensamientos —si las intenciones de su pluma— podrían girar en torno a estas preguntas.

Entonces, ¿podemos hablar de subjetividad en el ensayo y en la edición de ensayos? Algunos escritores, más que otros, son capaces de destacar su emocionalidad sobre un tema, aun cuando este pueda pertenecer a esa rama del conocimiento medible y cuantificable, como lo puede ser la ciencia. Otros, tal vez los más académicos, prefieren dirigirse desde el *nosotros*, apelar secamente a las teorías y las citas o documentos que sustentan sus ideas.

Dependiendo del lector al que se quiera dirigir, el escritor puede elegir unos modos del lenguaje para buscar, invitar e incitar a la lectura. El ensayo tiene un carácter estético y un doble juego que va entre la plasticidad del lenguaje y la solidez de los argumentos —organizados, coherentes y cohesionados—, de manera que las posibilidades del *yo*, como redactor de los argumentos, aumentan y encuentran diversas maneras de resonar y conquistar a quienes lo leen. Las ideas, eso que podemos llamar tesis y argumentos, nacen de la emoción y cavilación personal de quien piensa que, por medio de la palabra, puede tejer un discurso nuevo partiendo de algo anterior. Además, el impulso emocional, subjetivo, es a su vez fuente de persuasión para el lector. ¿Acaso no es el editor un seductor también? ¿No es su trabajo convencer a otros de que hay temas sobre los que vale la pena preguntarse? Entonces, la mirada del individuo, la del autor, es la punta de lanza que busca trasgredir el tejido social para incomodar y permitir la reflexión.

Esa mirada está presente en quien ejercita el pensamiento y desea comunicarlo a través de la palabra, pero también en quien espera construir una noción del mundo por medio de un conjunto de libros. En un mismo ensayo, diferentes editores pueden plantear diversas preguntas. Por ejemplo, en el texto de *Todos deberíamos ser feministas*, pueden existir estas inquietudes: ¿se le puede acusar a Chimamanda de ser demasiado empática en sus ensayos? ¿Le podemos preguntar por qué no propuso extenderse aún más en esas ideas sobre la construcción de la mujer y su suerte de invalidez social? ¿Por qué pareciera que solo habla desde la postura de la mujer heterosexual? ¿Por qué no usó contraargumentos al momento de decir «todos deberíamos ser feministas»? ¿Por qué no aprovechó mejor esa imagen del chiquillo paseándose por el salón con una vara en la mano?, y muchas otras. Lo cierto es que cada una de estas preguntas configuran una postura, una posibilidad de abrir el discurso. Es esta emoción, esta subjetividad, la que alimenta y contagia a otros. Las posibilidades de la escritura son múltiples y solo existe la brecha entre quien sabe que afecta al mundo (al otro) con las palabras y quien escribe y publica textos efímeros.

Referencias

Ngozi Adichie, C. (2015). *Todos deberíamos ser feministas*. Random House.

IV

NARRATIVA DE FICCIÓN

El juego de los mundos infinitos.

María Paula Apolinar, A. Camilo Barragán,
María Angélica Rodríguez Vega y Pedro J. Velandia

Nemo Nobody es un niño que parece tener un superpoder. Ante los momentos decisivos de la vida, este pequeño logra ver los futuros posibles que se pueden originar a partir de cada una de sus decisiones. Muchas vidas caben en un suspiro. En una de las escenas decisivas de la vida, cuando sus padres se separan, Nemo se ve ante tres caminos, tres diégesis. Sosteniendo la mano de su padre ve alejarse un tren en el que su madre se sostiene de la puerta. Nemo puede quedarse aferrado a la mano de su padre. Una vida posible es crecer en el pueblo en el que nació, enamorarse, acompañar a su padre en la vejez, pero hay otras dos posibilidades: empezar una carrera contra el tren, el hombre frente a la máquina, tropezar y quedarse con un padre que se sabe frustrado ante la decisión de un hijo que se quedó allí por efecto del azar. Por último, está la posibilidad de acompañar a la madre, salir de la ciudad y criarse en otro contexto en el que la vida se vuelve una constante seguidilla de escenas agridulces. Como espectador, ver *Mr. Nobody* es entender que muchas vidas son posibles, una multiplicidad de planos, como rieles en las vías de un tren que se entretajan en un tiempo tras otro, pero esta película es también una forma de entender los retos que implica ser editor de ficción.

En algún momento de la película entendemos que Nemo Nobody es el hombre más viejo de la tierra y que, en su lecho de muerte, se encuentra con un periodista que quiere contar

la historia de su vida. Por efecto de la historia, y del valor narrativo que Nemo le da a cada una de esas vidas posibles, el periodista está envuelto en un juego en el que no sabe cuál de todas ellas fue la verdadera. Todas esas vidas posibles ocurrieron, de una u otra manera. El editor de ficción es, en principio, esa imagen del periodista que, pacientemente, frente a una camilla en la que un viejo parece delirar, escucha todas esas historias. En algún momento es necesario seleccionar, decidir que uno de esos relatos funciona mejor que los otros, sabiendo siempre que todas esas vidas fueron posibles. Como afirma Mario Vargas Llosa sobre la obra de Juan Carlos Onetti:

Eso es la literatura —la realidad inventada con la fantasía y la palabra— en el mundo de Onetti: el simulacro que permite vivir en la ilusión, transitoriamente a salvo del horror de la vida verdadera. En esas condiciones, la literatura es algo precioso y decisivo, el quehacer que permite a los hombres soportar la existencia, superarla oponiéndole otra en la que tienen el poder de decidir sus vidas con una libertad de la que están privados en el mundo real (2008, p. 163).

A pesar de que uno de los valores fundamentales de la literatura sea justamente ese, inventar otras realidades, otras vidas y otros mundos posibles, ¿cómo hace un editor de ficción para decidir que una historia merece el honor de pasar a la letra impresa? El oficio editorial, como la vida, está lleno de posibilidades y de formas de actuar diversas; sin embargo, existen algunos elementos fundamentales con los que un editor se puede guiar al momento de editar ficción. En estas páginas abordaremos dos de estos elementos: el lenguaje y la imaginación.

El lenguaje es, parafraseando a un ya conocido filósofo, el límite de nuestro mundo. En ese sentido, los límites de un juego ficcional son su propio lenguaje. Más allá del lugar común de que el texto debe estar bien escrito, que a veces parece únicamente hacer referencia a que tenga usos gramaticales correctos y una sintaxis clara, la idea de que una novela o cuento estén «bien escritos» es un guiño profundo a la fundación de un mundo a partir de las palabras. El lenguaje le permite al escritor comenzar a tejer varios hilos, dar diferentes

vueltas, probar varios elementos, realizar algunas florituras y, al final, dejar un poco de sí en medio de las líneas. El lector, que al leer decide formar parte de un diálogo, debe entrar en ese juego laberíntico que le propone el autor. Una vez se comienzan a deslizar los ojos por las líneas, la puerta a ese mundo se abre y permite seguir adelante, o no lo hace y es mejor dar media vuelta; si no lo hace es porque simplemente los juegos del lenguaje no funcionaron. Un diálogo entre sordos.

Sin embargo, el editor de ficción es mucho más que un lector común y corriente; de hecho, el editor se puede convertir en el lector más temido por un autor. Dentro de los derechos del editor no está la posibilidad de cerrar el texto y lanzarlo por la ventana: el editor debe estar en capacidad de afirmar por qué un texto funciona o no. El editor necesita de un lenguaje para editar ficción, debe ser un conocedor de las reglas para empezar a jugar. En esa medida, la verosimilitud construida a partir de los juegos del lenguaje se erige como el primer elemento. En el fondo, todos sabemos que la literatura no es verdad, que es una construcción producto de la imaginación. Al construir su mundo, el autor genera una suerte de artefacto, de realidad alterna que no tiene por qué responder a las leyes a las que estamos acostumbrados, pues la ficción puede sostenerse solo con sus palabras. Un editor de ficción debe aproximarse a este artefacto con ojos nuevos, abierto a las lógicas mismas del texto, no pedirle explicaciones sino, por el contrario, dejar que ese mundo se explique a sí mismo. Cada realidad creada tiene sus propios ritmos, por lo que editar ficción también implica paciencia: es preciso darle tiempo al texto para que nos cuente sus secretos, en lugar de pretender exprimirle las respuestas en las primeras páginas bajo la presunción de calidad.

Dejando de lado elementos técnicos como el uso de tiempos verbales, usos de puntuación y demás, una vez el editor se enfrenta al texto empieza a rastrear aquellas virtudes que construyen la verosimilitud. De principio a fin, ¿esa seguidilla de palabras es funcional? ¿Me permite olvidar que estoy entrando a un lugar totalmente desconocido y que solo las palabras me pueden llevar al final? ¿Construye una atmósfera en la que, a la manera de la luz al final de un túnel, sé que

puedo llegar guiado por las palabras? Los grandes autores de la literatura lo han logrado así. Puede que la historia se demore, que por varias páginas uno no entienda por dónde va la historia, pero que la sonoridad y la selección de juegos y trampas del lenguaje me deben llevar al otro lado. Los ejemplos abundan, pero aquellos escritores como José Lezama Lima, Germán Espinosa y James Joyce les propusieron a sus editores —y en últimas a sus lectores— esa noción de que solo las palabras pueden mostrar el camino.

Roland Barthes, al ser citado por Nadine Gordimer (1997), nos lo dice: «Lo que se cuenta es el contar». En el grado cero, para un editor no importa si la historia en la que se entra es sobre un hombre que fuma en soledad en su cuarto mientras delira y mastica algunos pensamientos, no importa si la historia es sobre una dinastía familiar que está destinada a fenecer; en esencia, lo que importa es cómo eso es contado. El editor, producto del tiempo, de sus lecturas y de una comprensión del mundo, puede hacer una suerte de *zoom out*, como quien separa sus ojos del detalle de una pintura impresionista, con el fin de poder observar el paisaje completo que allí se ofrece, para entender que ese mundo construido en las líneas es verosímil para aquel que decida entrar en él. Para un editor lo importante es comprender aquellos rasgos profundos, esas estructuras del juego que permiten ir de una punta a otra sin que la magia se termine. La metáfora de la magia puede parecer sencilla, casi un artilugio, pero es una muestra de lo que venimos hablando. El autor ya está muy cerca, ya sacó el conejo del sombrero y ha maravillado al público con un hechizo que mantiene secreto; pero el editor, que está parado en otro lugar, sabe cómo se hizo el truco y ha depositado su confianza en sus habilidades de prestidigitación y ve con anticipación la sorpresa del público, como un oráculo.

Así las cosas, el editor, en ese ejercicio de extrañamiento, es consciente de que el lenguaje y sus usos son lo único que sostienen la ficción. Como el periodista sentado frente a Nemo Nobody, el editor debe discernir que todas esas vidas fueron posibles, que todas, de una u otra manera, existieron, pero solo aquellas que son verosímiles por la forma en que están contadas son las que tienen un valor, una potencia que merece

fundar el diálogo entre el autor, su mundo imaginario y el lector. Nuevamente, la cosa es tan sencilla como componer un personaje que parezca bondadoso pero que, luego de un tiempo, se convierte en el ser más malvado. La única forma en que esto llegue a suceder es a través del lenguaje. La evolución de ese personaje depende de que el autor haga creíble que, por los sucesos de su mundo, por su percepción y por los juegos que envuelven al lector, esto sea posible.

Ahora bien, ¿qué posibilidad se abre con el hecho de que el lenguaje sea el primer elemento en sostener la ficción? La primera es que, cuantos lenguajes verosímiles se puedan crear, así mismo será el resultado de ficciones que existan. Cada vez que un autor propone un nuevo mundo imaginario y que, a su vez, este pueda ser editado como ficción, se abren las puertas de un nuevo lugar al que muchos lectores podrán ingresar. No existe una única forma correcta, un estándar prefijado que garantice el éxito de la ficción. El editor sabe que si entra al mundo del autor por la puerta construida con palabras tendrá más éxito comprendiendo su visión que si lo hace con una matriz preestablecida, la cual simplemente le venderá los ojos. Es en el uso particular del lenguaje donde se puede identificar el estilo único de cada autor, pero el lenguaje no lo es todo. Si bien el puente comunicativo entre autor y lector se crea con palabras, existe una materia prima para esta posibilidad y es la imaginación.

Lejos de proponer una definición de *imaginación*, o de embarcarnos en debates científicos sobre esta facultad humana, diremos un par de cosas sobre ella, puntualmente sobre el hecho de que sea uno de los elementos para tener en cuenta por un editor de ficción. En primer lugar, como uno de los materiales esenciales de la ficción, la imaginación se convierte en todo un reto para el editor. Todo lo que imagine un autor puede ser válido porque es producto de su cerebro y descartarlo, cualquiera sea el motivo, se puede convertir en un ejercicio de desclasificación de la subjetividad. En esa dirección, el diálogo entre un editor de ficción y un autor pasa por una comprensión profunda de su propuesta frente al mundo, de aquello que construyó en su cerebro y que tradujo en palabras. Señala Nadine Gordimer (1997), sobre este tema, que el

ejercicio de imaginación, más que un acto religioso cercano a la fe, es su materialización en un rito, una conversación con sus antepasados, con lecturas previas y referentes cuyo origen es tan profundo que muchas veces ni siquiera el autor puede encontrarlo. El editor comprende que la ficción, como resultado de la imaginación, no es simplemente un acto de fe, un salto al vacío, sino un ritual de acceso, tal vez cercano a la meditación, y es en esa medida en la que debe volver a él de manera que le permita cruzar la materialidad de ese acto y entrar a los procesos de producción del autor. Una vez esto se logra y se comprende ese proceso complejo que transita de la imaginación al lenguaje, el editor puede entender las formas en las que una obra de ficción debe llegar al mundo.

Esto tiene un efecto de realidad. El autor, el editor y los lectores son conscientes de que la literatura es producto de la imaginación, es un *espejo metafísico* que se antepone al mundo, pero que lo puede cambiar, pues la ficción llega a lugares que son inalcanzables para nuestra propia realidad. ¿Cuántas novelas, cuántos cuentos, cuántos libros no han forjado nuestra manera de ver el mundo? Para muchos, Sherlock Holmes termina siendo el mejor detective de la historia porque, sin duda, ningún detective que haya hecho su trabajo en el «mundo real» lo haría mejor que este «personaje de ficción». Es uno de los productos mejor logrados de la literatura, una de las formas que termina por trastocar el mundo. Solo la imaginación y el lenguaje nos permiten comprender algunos elementos de la naturaleza humana que, vistos en crudo, parecen muy pobres.

Entonces, ¿qué hace un editor de ficción? En un primer momento, y esta puede ser una conclusión tentativa, el editor de ficción tiene el poder de descifrar esas vidas no vividas, esos mundos construidos a partir de la combinación de fantasía y lenguaje y darles una forma que permita materializar el pacto entre el autor y el lector. Afirma en este sentido Gordimer,: «La literatura es un disfraz gastado que hay que desenmascarar alegremente; un canibalismo intelectual que hay que destapar. La imaginación del escritor hace de saqueador de vida de los demás» (1997, p. 7). En el fondo, el editor de ficción intenta descifrar un proceso de traducción de la imaginación al

lenguaje para dar forma a un mundo verosímil en el que, a manera de una puerta que se abre, entraremos los lectores que buscamos, de una u otra forma, llegar al final de un juego. Nos queremos sorprender cuando el conejo salga del sombrero.

Referencias

Gordimer, N. (1997). *Escribir y ser*. Península.

Van Dormael, J. (director). (2009). *Mr. Nobody* [Película]. Bélgica: Pan-Européenne.

Vargas Llosa, M. (2008). *El viaje a la ficción*. Alfaguara.

La ficción a través de *El astillero*

Leidy Dayana Castaño Gómez, Lorena Cano Vergara,
Isabella Rendón Barros y Linda Rodríguez Tocarruncho

En el siguiente apartado se tratará un tema difuso, pero apasionante, explicaremos cómo editar ficción. Para lograr un mejor acercamiento, nos basaremos en la novela *El astillero* de Juan Carlos Onetti, ya que es considerada, por escritores como Vargas Llosa, como su mejor novela y presenta una serie de características que nos permitirán comprender la complejidad de nuestra labor editorial. Por lo tanto, el presente capítulo se divide fundamentalmente en dos partes: primero, explicaremos brevemente qué es la ficción y de qué se trata *El astillero*, y luego indicaremos cómo debemos abordar los textos literarios desde el punto de vista de los editores. De acuerdo con esto, anotamos algunas pautas sobre la postura ideal del editor y sobre los cuestionamientos no recomendables a la hora de editar un texto de ficción. Nuestra finalidad es mostrar que los textos, como *El astillero*, se consideran una unidad lingüística compleja, con un juego de reglas propio, que se debe bastar por sí mismo, de manera que, como editores, debemos juzgar los textos dentro de su propio universo y no por semejanza o diferencia con nuestra realidad, o a través de nuestros conceptos morales.

¿Qué es la ficción?

La ficción es un territorio de absoluta libertad en donde los límites de lo posible solo dependen de la imaginación del escritor. Crear ficciones es un deseo universal humano desde tiempos inmemoriales. Esto lo podemos apreciar, por ejemplo, en la gran riqueza de mitos y leyendas que se conocen en todos los continentes sobre la creación y funcionamiento del planeta y el universo, o también en la gran cantidad de narraciones sobre mundos posibles e infinidad de personajes imaginarios que encontramos en la literatura.

La finalidad de un autor de una obra de ficción es sumergir al lector en un universo con una serie de normas propias, seguramente increíbles o inconsistentes con nuestra realidad. Por lo tanto, el lector o receptor de una obra de ficción debe hacer un pacto con el autor o tener una disposición de aceptación de las reglas de esta construcción ideada. Tiene que jugar al ritmo de las normas de ese juego, aceptar esta verdad ficticia y sentir o experimentar lo que el autor propone (Corbí, 2017).

El astillero y su relevancia para el estudio de la ficción

La novela *El astillero*, del autor uruguayo Juan Carlos Onetti, narra la historia de unos personajes encerrados en una pequeña isla llamada Puerto Astillero. El protagonista es Larsen o Juntacadáveres, quien también hace parte de otras historias de Onetti. Este personaje acude, después de cinco años, a Santa María, que es una ciudad o pueblo ficticio, del cual se parte a Puerto Astillero. Petrus, quien es el dueño de un astillero en ruinas, le ofrece el trabajo de gerente general a Larsen. Desde este momento, Larsen acepta ser parte de una farsa, en la cual también participan Gálvez, el administrador, y Kunz, el encargado de la parte técnica. El astillero es un lugar que se está derrumbando, es una empresa fracasada, en ruinas desde hace mucho; sin embargo, los tres acuden puntualmente al trabajo, Larsen estudia, durante su jornada, negocios de décadas atrás,

mira facturas vencidas, negocios que alguna vez se hicieron. Los compañeros de trabajo siguen el juego, hacen la contabilidad, organizan el archivo, hablan del negocio. Así mismo, Petrus tiene una hija, Angélica Inés, quien está inmersa en el delirio de ser la hija de un empresario adinerado. Larsen la pretende y espera casarse con ella. Todos participan conscientemente en la mentira, ellos saben que fingen ser parte de una empresa exitosa en funcionamiento.

Por lo tanto, lo importante de *El astillero*, que servirá para abordar nuestro capítulo y que nos predispone a la complejidad del trabajo como editores, es que, en esta ficción creada por Onetti, sus personajes participan de otra ficción que ocurre en esta empresa. Sin embargo, Petrus, Larsen, Gálvez, Kunz y todos los personajes de la obra saben que habitan y hacen parte de una mentira ideada por Petrus, pero, inexplicablemente, no quieren o no pueden salir de ella.

En el libro de ensayos de Mario Vargas Llosa, titulado *El viaje a la ficción* (2008), hay un ensayo dedicado a esta novela, que se titula «*El astillero* o la vida como desgracia». Aunque es paradójico en este caso hablar de un «viaje» —porque en esta novela percibimos inmovilidad, aburrimiento, quietud, es como una navegación en la que se rema sin andar—, a partir de *El astillero* observamos que también se puede viajar sin moverse demasiado, se puede viajar dentro de una oficina, transitar o vivir en un universo completamente cerrado, asfixiante, repetitivo, monótono y aburrido. Quizá esta es una representación de la realidad de la gente común y corriente, de los funcionarios cuyas vidas no son asombrosas pero que, gracias a la ficción, se vuelven extraordinarias.

En el artículo, Vargas Llosa indica que Onetti visitó dos astilleros en quiebra de Argentina y conoció a uno de sus gerentes, quien vestía formalmente y estaba convencido de que su empresa volvería a funcionar en cualquier momento, es decir, que «era uno de esos hombres que viven en el reino de su propia ilusión» (2008, p. 148). Además, Vargas Llosa dice que algunos críticos indicaron que la novela reflejaba la decadencia de Uruguay y del hombre moderno; sin embargo, Onetti rechaza

este tipo de observaciones, ya que no era su intención reflejar los problemas sociales de su país, sino mostrar la decadencia de un astillero y sus personajes.

Por consiguiente, ahora estamos en medio de la realidad y la ficción. Así que nos preguntamos: ¿cómo se relacionan las obras de ficción con la realidad?, ¿la ficción añade algo nuevo a la realidad?, ¿qué es lo que adiciona o resta a esta realidad?, ¿a dónde nos lleva esta ficción?, ¿qué es lo que hace o no hace verosímil este mundo ficticio? Son muchas las preguntas que suscita la ficción; no obstante, como editores, un punto de entrada es observar cómo está articulado el texto y cómo esta articulación genera en el lector un efecto, tal vez no el deseado por el autor, pero que sí remite a sus construcciones simbólicas, las cuales surgen de maneras insospechadas.

Así mismo, dentro de este universo, los personajes también juegan un papel fundamental. Los de Onetti, aunque estáticos, son interesantes dentro de su juego literario, ya que permiten comprender mejor la idea de esta ficción. Los protagonistas son conscientes de que su vida es una farsa, pero persiste en ellos un sentimiento de que no vale la pena luchar, de que se vive solo por existir en sus roles.

Queda claro, entonces, que no basta con contar lo real para crear ficción, no basta con sentarse a escribir una realidad social e inventar relatos a partir de un uso excepcional de la lengua. Es necesario establecer en la ficción unos límites mentales. Entonces, ¿cuáles son estos límites posibles de *El astillero* de Onetti? Justamente la imposibilidad, sus personajes no van a ninguna parte y no llegan a ningún destino. No hay una misión por cumplir, no hay un viaje del héroe, no hay una teoría aristotélica, los personajes simplemente están ahí, existen allí.

¿Cómo editar un texto de ficción?

La literatura es distinta a otro tipo de textos, allí las tesis no funcionan, pero sí las evocaciones a lugares, objetos y lo que

quieren lograr, a las emociones y a los motivos por los que actúan los personajes. Esto es lo primero que los editores debemos observar de cerca en la ficción, si estas evocaciones funcionan o no dentro de ese universo.

Como la ficción es un territorio de absoluta libertad, y hay tantos tipos de ficciones, debemos tener en cuenta los elementos narrativos y las reglas que se juegan de acuerdo con su especificidad. De manera que, los editores debemos introducirnos en la historia, crearla y pensarla como una unidad lingüística, como un universo único con fronteras impresionantes.

Para intervenir una obra de ficción es fundamental comprenderla en su totalidad e identificar los elementos que aporta a la realidad. Más allá del contexto social, político, económico o histórico, la literatura también revela dimensiones y visiones sobre el ser humano. Por eso, hay que estar atentos a que se construyan universos ficcionales completos y coherentes que les permitan a los lectores una fuga creíble de la realidad.

Las obras literarias pueden presentar testimonios sociales e históricos, pero no es su objetivo, como sí lo es para la crónica, por ejemplo. En ocasiones, la ficción refleja realidades nacionales o problemáticas humanas de manera indirecta, aunque, a veces, esa no sea la intención del autor. De hecho, esta situación ocurre en *El astillero*. Vargas Llosa indica lo siguiente sobre Juan Carlos Onetti:

Curiosamente, es este quién, pese a su desprecio por la literatura comprometida y su desdén por las obras literarias con mensajes, gracias a su intuición, sensibilidad y autenticidad, fantaseó un mundo que, de manera indicada y simbólica del arte para expresar la realidad, mostró una verdad profunda y trágica de la condición latinoamericana. Como sus héroes sedentarios, apáticos y en fuga constante de sí mismos, América Latina ha preferido también la imaginación, el delirio a la realidad (Vargas Llosa, 2008, p. 167).

En consecuencia, mientras el cronista intenta atrapar el espíritu de su tiempo, el escritor de ficción se impregna de él y lo

trasmuta en literatura, como rechazo a la realidad histórica e instauración de una nueva realidad ficcional.

El editor, entonces, debe estar en la capacidad de identificar el espacio, los personajes, las estructuras narrativas y las estrategias de la lengua con los cuales un autor pretende invadir con la ficción una realidad y la subvierte. También el editor debe ayudar a establecer esa metáfora de la vida planteada en el texto y el juego realidad-ficción propuesto por el escritor, porque debemos cuidar de la esencia de la literatura, de manera similar a como es comprendida por Vargas Llosa:

Eso es la literatura —la realidad inventada con la fantasía y la palabra— en el mundo de Onetti: el simulacro que permite vivir en la ilusión, transitoriamente a salvo del horror de la vida verdadera. En esas condiciones, la literatura es algo precioso y decisivo, el quehacer que permite a los hombres soportar la existencia, superarla oponiéndole otra en la que tienen el poder de decidir sus vidas con una libertad de la que están privados en el mundo real (Vargas Llosa, 2008, p. 163).

En ese sentido, y como lo ejemplifica Vargas Llosa (2008, p. 149), «el tema de la ficción superpuesta a la vida, o parte de ella, lo abraza todo, es el aire que respiran y en el que se mueven los personajes de la historia». Por lo tanto, el editor, más que centrarse en los motivos del escritor, interpretar lo que quiso retratar o buscar relaciones directas con la realidad, debe estar en la capacidad de concentrarse y permitir la creación de esos universos particulares. Debe aproximarse a estos mundos de invención y ubicar las fisuras de esa creación alterna. De manera que, es necesario que el editor también se arriesgue, a través de la lengua y de la imaginación, a editar la ficción, sin restarle valor a los relatos que no se ajustan a la realidad que habita.

Un editor de ficción perspicaz debe entender las leyes que propone ese relato y establecer qué cosas funcionan dentro de este universo y qué otras no, más allá de la interpretación. Los editores, a través de la fantasía y la palabra, deben encontrar en el texto de ficción el valor de la literatura —como aquello que permite

soportar la existencia— y trascenderla al proponer un universo en el que todo es posible.

Para finalizar, la última pregunta que queremos discutir es ¿cómo juzga un editor esos universos paralelos? Construir una ley general para editar la ficción es absolutamente imposible, tal como es imposible editar la imaginación. No obstante, como editores, debemos tener en cuenta que no se debe juzgar el texto bajo nuestra ética, desde nuestra moral. Se debe dejar de lado nuestros valores y no debemos comparar la ficción con la vida real o juzgar el texto desde las leyes de este mundo, porque el cuestionamiento de esos asuntos le corresponde al crítico literario, no al editor. Se recomienda, entonces, solo juzgar la verosimilitud del relato dentro de las posibilidades y límites que propone la historia en sí misma y bajo las leyes que propone el universo del relato.

Referencias

Corbí, J. (2017). Obras de ficción, formas de conciencia y literatura. *Crítica, Revista Hispanoamericana de Filosofía*, 49(145), 93-114.

Onetti, J. C. (1961). *El astillero*. Eterna Cadencia Editora

Vargas Llosa, M. (2008). *El viaje a la ficción*. Alfaguara.

Lenguaje y cultura: editar desde lo esencial

Pablo Enrique Díaz Montoya, José David García Bonilla,
Sofía Parra Gómez y Angélica Pinzón Hernández

Con base en los textos de Rancière y Steiner, hicimos la última sesión dedicada a la ficción. Del primero se leyó la tercera parte de su libro *La palabra muda*, titulada «La contradicción literaria», dedicada a la obra de Flaubert, Mallarmé y Proust, publicado por Eterna Cadencia en el 2009. A su vez, leímos el discurso inaugural en la Universidad de Oxford dado por George Steiner, en 1994, que ha sido publicado en español por la editorial Siruela en el 2001, bajo el título «¿Qué es la literatura comparada?», dentro del libro *Pasión intacta. Ensayos 1978-1995*.

Ambos textos funcionan como una provocación, puesto que el propósito de leer filosofía y teoría literaria es que, como editores, estemos abiertos a un nuevo mundo, a uno desconocido y complejo, nos exponamos a una situación en la que podamos admitir nuestra ignorancia y nos rindamos como lectores al texto, comprendiendo cada una de sus mínimas partes, dándonos la oportunidad de aprender a partir de lo que se lee.

El artículo de Rancière abre con la idea de que, para Flaubert, los grandes autores se destacan por la ausencia de arte. El artículo nos habla de un momento de la literatura, en la Francia de 1848, un autor como Flaubert decide escribir una novela que inaugura el modernismo, se llamó *Madame Bovary*. Es una época en la que se narra con más inocencia y abandono —de ahí la idea de que no hay arte— a partir de

una necesidad de escribir sobre la cotidianidad y la historia de los pueblos (ej. *La Comedia Humana*, *El Quijote*, *Guerra y paz*, *Los hermanos Karamazov*, etc.). En este contexto, Flaubert representa un parteaguas con esta tradición literaria; esto sin querer decir que se trata del curso de un río cronológico, puesto que en pleno siglo XXI se sigue haciendo literatura decimonónica (ej. Jonathan Franzen en EE. UU., Juan Manuel Vásquez en Colombia o Mario Vargas Llosa en Perú).

Flaubert toma distancia de los movimientos literarios predecesores para los que la función del lenguaje es la de representar la realidad. En su lugar, le da especial importancia al estilo, no tanto por la belleza misma de las palabras, sino en el sentido de concebir la escritura como una manera de ver el mundo. Para él, escribir no solo sirve para significar el mundo, sino que se debe fundar una nueva realidad a través de la escritura y las formas del lenguaje. Para ello, usa el estilo libre indirecto, que le permite al autor hablar desde la mente del personaje de Emma Bovary. Hasta ese momento, las novelas eran realistas, tenían un narrador omnisciente, en tercera persona, hacían una descripción de la realidad, eran un retrato de ciudad. Lo que Flaubert hace es inaugurar una nueva tradición que nos permite leer hoy día novelas como las de Kafka y que seamos capaces de creer una historia como la de Gregorio, que se despierta siendo un insecto.

Bajo el romanticismo y esta perspectiva del estilo, la verosimilitud de las narraciones ya no es lo más importante, ni se trata tampoco de poetizar y embellecer la realidad, sino de que las palabras contengan la esencia de esta. Eso solo se logra a través del lenguaje, dominando las técnicas narrativas que permitan cambiar el punto de vista del autor. Lo revolucionario de Flaubert, y la razón por la que representa un cambio de paradigma, es que no describe el tedio de una mujer casada, sino que expresa ese tedio mediante lo que siente, piensa y experimenta su personaje.

En términos editoriales, podría decirse que ha triunfado la literatura realista, pues los lectores quieren leer obras que se parezcan a la realidad, ver retratada su ciudad o lo que les es

familiar, pero hay otros autores que toman riesgos y quieren construir de la nada, fundan nuevas historias y abandonan a sus personajes. Por eso, el giro que propone *Madame Bovary*, de crear y dominar el mundo a través de Emma, se hace mediante la enunciación constante de su autor como «yo soy Madame Bovary». Rancière propone, de este modo, distinguir entre los videntes y los artistas: los primeros son capaces de configurar un universo tan basto que se vuelve histórico, y los artistas son aquellos capaces de crear universos que solo existen en el ámbito de lo simbólico.

Flaubert consigue, entonces, postular el tiempo de la prosa como el tiempo de una poética nueva, es decir, si la tradición literaria realista quería que la realidad fuera abarcable en un libro (lo que hace que se trate de obras muy extensas, como *La comedia humana*), lo que quiere hacer el escritor francés es todo lo contrario, es explorar los límites del universo que crea para *Madame Bovary* y desde el cual puede explorar sus infinitas posibilidades. Hay una conciencia de que el mundo real ocurre de una manera distinta por fuera de los límites del texto y de que el mundo literario no quiere parecerse a la realidad, por el contrario, se trata de crear un universo infinito de posibilidades a través del lenguaje. Esta imaginación desmesurada y la exploración de un modo de narrar basado en el estilo y no centrado en la acción de los personajes es la propuesta que se funda con la novela modernista en la que se inscriben «los libros sobre nada», según Rancière, que se sostienen por la fuerza del lenguaje.

Este cambio de paradigma dentro de la historia de la literatura universal no se detiene; la modernidad comienza con Flaubert y el neoclasicismo termina, setenta años después, con Proust y su obra *En busca del tiempo perdido*. Con esta obra, Proust pretende hacer cosas como las que hace Balzac con *La comedia humana*, pero mediante la exploración del lenguaje, esto es: activar los mecanismos de la memoria llevándolos a unos niveles de detalle, precisión, evasión y delirio del lenguaje, desbordantes. Por su parte, Joyce logra contar la historia de Irlanda, a través de un día en la vida de un hombre, mediante el lenguaje.

A este punto, la propuesta de Steiner acerca de la literatura como comparación nos permite contraponer estas dos tradiciones que siguen siendo igual de vigentes y que seguimos leyendo. Un autor como el estadounidense Jonathan Franzen escribió a inicios del siglo XXI varias de sus obras (*Las correcciones*, *Libertad y Pureza*) desde la profunda ignorancia y la imaginación desmesurada, haciendo un fresco de su época bastante bien logrado desde el realismo social. El editor debe cuidarse de no ser absoluto y definitivo y, en su lugar, conocer suficientes tradiciones que le permitan encontrar un lugar para las obras dentro de un catálogo, y si no lo tiene, crear nuevos caminos para que esas obras se conozcan. Es importante para el editor entender la escritura y el acercamiento de los autores, así como las corrientes literarias en las que se inscriben (incluso si se resisten a ello) para comprender su obra, sus intenciones autorales y, de este modo, no juzgar equívocamente una obra.

Si en Rancière la presencia del arte transforma la manera de comprender y ver la realidad a través de las obras, en Steiner el arte se convierte en un camino para aproximarse y comprender la forma en la que se compara una obra no solo dentro del ámbito literario *per se*, sino cómo se articula al estudio de otras realidades literarias como fenómeno cultural, pues todo arte se recibe para compararlo con algo más.

No hay fórmulas únicas o prescritas para ser un «buen editor», esto se consigue únicamente recorriendo el camino, aprendiendo, reflexionando y cuestionando lo leído. Sin embargo, las formas de creación literaria han alcanzado diversos niveles de complejidad y profundidad que necesitan herramientas claras y suficientes para esbozar un juicio de los textos. Steiner propone cuatro principios para interpelarlos: el lenguaje, la recepción de los textos, la conciencia de las analogías y las variantes temáticas. Estos principios constituyen una especie de ecuación de cómo se debe abordar cada texto. Es una propuesta metodológica que apuesta a una suerte de comparación mimética, en la cual el autor menciona que todos los textos se sostienen sobre los mismos soportes del uso del lenguaje. Esto, de alguna manera, le puede permitir al editor tener conciencia plena de cómo

están compuestos esos textos y lo que quieren decir según la particularidad y exigencia de cada uno.

Por esto editar no es decir *de qué* se trata un texto, sino *cómo* se trata lo narrado (lenguaje) y *cómo* ha transmutado a través del tiempo, *en qué* se ha convertido un texto, una narración, una crónica, un poema, porque la creación literaria es una mimesis, todo lo creado tiene una existencia anterior. Si el editor entiende con que está comparando lo que está leyendo, le será posible establecer referencias simbólicas que generen una conexión entre lo leído, crear microuniversos orgánicamente conectados de formas no explícitas propiamente, más bien secretas, hipertextuales y paratextuales. Formas que le permitirán ir agrupando los libros bajo una misma lógica, aquella que Steiner denomina las *innovaciones radicales*.

Los criterios de los que el editor deberá ocuparse se basan en la reflexión constante sobre el lugar desde donde se deben construir esos microuniversos que fundarán su catálogo. La cultura y las formas del lenguaje serán el marco para proyectar una literatura que no tenga patria, que procure un lenguaje más enriquecedor y una experiencia expandida de la lectura. Por lo tanto, las decisiones editoriales que se toman en la creación y consolidación de un catálogo están supeditadas a reflexiones profundas que parten de factores propios y de tres ámbitos relevantes en el ejercicio editorial: el lenguaje, la cultura y el ámbito económico.

El mundo, como lo conocemos, sería inexplicable e imposible sin el lenguaje, este ámbito rige no solo la realidad, sino la imaginación proyectada sobre lo posible. En ausencia de todo y ante lo absurdo de la existencia, nos queda la imaginación, y con ella el lenguaje como representación. La edición no solo trata de corregir y encauzar los discursos y las líneas de un escritor o dar orden al caos, es entender la forma en que los autores representan a través del lenguaje y lo usan de maneras diversas para cuestionar al lector, dar pistas, contar secretos, levantar conciencias y hacernos reflexionar frente a lo narrado. Cada mundo contenido en un texto que se edita representa

una realidad, de manera que es papel y rol del editor tratar de entender esa realidad.

Las posibilidades de las lenguas, el amplio influjo de la comunicación, las oportunidades que traen consigo las traducciones abren las nociones y expectativas a universos variados y amplios. Una literatura universal no es la canónica, es la que sale de las fronteras propias y comunica desde otras maneras de representación, desde otros lenguajes, desde otras palabras. De este modo, el mundo evoluciona y la forma en la que se representa también; se transforma, es mutable y cambiante.

Las culturas propias y extranjeras necesitan ser reconocidas para ser entendidas. El ámbito cultural no busca consolidar sociocentrismos o visiones occidentalizadas del estilo, la manera de narrar, de entender y representar el mundo, sino todo lo contrario, descentralizar la mirada permite ampliar la noción de «cultura» y evitar el menosprecio o inferioridad de algunos nichos culturales que no se consideran a la altura de la creación, la narración y el estilo. Mantener una perspectiva cultural abierta permite consolidar otros diálogos y entender otras visiones de mundo y de realidad.

Así, vale la pena preguntarse, como editor, si lo que rige la creación y el establecimiento de un catálogo está suscrito a la certeza y seguridad o la incertidumbre y curiosidad. Cabe resaltar en este punto que es importante que la edición no se limite a un solo ámbito. Lo comercial debe tenerse en cuenta como una forma de sostener dichas exploraciones literarias, que bien pueden representar riesgos a lo ya establecido. Por ello no se debe editar únicamente pensando en el elitismo intelectual y restringir a un uso exclusivo del lenguaje, pero tampoco se debe orientar al facilismo literario mercantil o la literatura funcional. Es así como se deberá siempre apelar a explorar otras posibilidades literarias que permitan formular interrogantes y puedan transformar realidades, teniendo presente esa idea de editar para la posteridad, en la que el texto trascienda y mantenga abierta las heridas de la posibilidad.

Referencias

Rancière, J. (2009). *La palabra muda*. Eterna Cadencia.

Steiner, G. (1997). *Pasión intacta*. Norma/Siruela.

V

LA AUTOFICCIÓN
Y LA MEMORIA

La autoficción: entre lo posible y lo fáctico

Héctor Gómez Sánchez, Diego Felipe González Gómez,
Natalia González Melo y Laura Viviana León Gómez

Respiro profundamente unas cuantas veces antes de empezar a escribir. ¿Cómo lograré esto?, ¿todos tendrán el mismo conflicto? Todavía considero que enloquecimos un poco al proponer el reto de explicar la autoficción desde una narración así.

Este extraño conflicto en realidad se remonta a ese miércoles en que debíamos hablar del tema. En mi pantalla veía a D, L, H, JD y, en un rincón, a una miniYo (N), la cual esperaba que no revelara el pánico de exponer o de quedarse sin internet. Esa misma que se repetía una regla, no sé si todos la tengan, de parpadear y moverse cada cierto tiempo para que no se vea como si una imagen de cartón me reemplaza en la clase mientras todos hablan. En un punto también me pregunté si mi celular tenía algún defecto y por eso no había recibido el mensaje que decía: «Debemos vestirnos de gris claro». Muchos días después, frente a la libreta, escribiendo este texto... me lo sigo preguntando. Aunque debo aclarar que en realidad se trataba más de un gris Estrella de la Muerte antes de explotar.

Cualquiera que lea el anterior párrafo se preguntará ¿para qué sirven estos contextos antes de los temas que definen la autoficción? Pues somos nosotros y, en este segmento específicamente, soy yo intentando explicar la autoficción creando una como ejemplo.

Primero, es pertinente aclarar que la autoficción es un tipo de narración de la cual se habló con este nombre en el año 1977, cuando el escritor y académico Serge Doubrovsky publicó una autobiografía que, en simultánea, tenía características de novela. Fue desde este momento que se estableció esta categoría y, además, se comenzaron a dar unos lineamientos que caracterizan estas narraciones.

Presencia del autor

Una de las características de estas narraciones es que el escritor hace parte activa en la ficción, y se desenvuelve en el mundo que ha creado para la novela. Por ello, su presencia resulta ser la primera evidencia de encontrarse leyendo un texto de autoficción. Este rol del autor en el escrito no debe ser confundido con lo que, desde nuestra voz, denominamos *cameos*, los cuales resultan ser situaciones en las que el autor hace esporádicas apariciones en la obra como personaje secundario o terciario a la trama. Un ejemplo de estas apariciones breves se da en *Cien años de soledad*, al final de la novela, cuando nos presentan un personaje llamado Gabriel, quien coincide con las características de vida de García Márquez. Esta imagen se contrapone a la encontrada en novelas de Fernando Vallejo o algunos relatos de Navidad¹, de Truman Capote, en los que los autores recurren a sí mismos como personajes y protagonistas de la obra.

Identidad nominal del autor

El segundo mecanismo es la confusión nominal, como lo define Susana Reisz. La triada que se crea en la autoficción (autor-personaje-narrador), y es explicada por Genette en 1998, se puede exponer de la siguiente forma:

1 | «Un recuerdo navideño»; «El invitado de día de acción de gracias»; «Una Navidad».

- Autor implícito: Es quien relacionamos con el ser que orquesta el relato.
- Narrador del relato: Es la voz que se ha construido para contar en primera persona sus experiencias.
- El personaje: Es el sujeto que realiza la acción dentro de la historia y que tiene el mismo nombre que el autor y el narrador.

Si bien estos tres sujetos responden a un mismo nombre, cada uno tiene una identidad diferente y existen con distintas funciones. Algunas veces, en la autoficción, estos roles no parecen tener una división clara para el lector y con esto se asume que los tres son el mismo, y toda acción realizada por el personaje es algo que el autor vivió exactamente. Esta bruma de confusión se refuerza con el hecho de que gran porcentaje de lo relatado, en este tipo de narraciones, se realiza en primera persona.

Pacto lector-autor

Este género convoca al lector a entender el pacto de lectura como ambiguo, oscilando entre un pacto ficcional (cargado de elementos imaginados) y un pacto real biográfico (con elementos que el lector puede aceptar como reales). Lo que hace el lector es asumir unas reglas de juego que fluctúan entre dos mundos donde no es claro el límite para distinguir uno del otro. El lector debe asumir este mecanismo de creación del autor.

Esto quiere decir que en la autoficción este trato parece tomar otras formas, entendiendo que, en este tipo de construcción narrativa, el autor toma partes de su vida y de lo que podemos denominar *su realidad* (eventos o personajes), y los integra a su voluntad en la ficción. De manera que se puede, en muchos casos, entender que los hechos vividos por los personajes o lo relatado son 100 % reales y con ello olvidar que, en el caso del autor de ficción, este reescribe los hechos a partir de su memoria, de su visión y de su libertad de composición. Por lo tanto, estos acontecimientos, a diferencia de lo que sucede en géneros como la crónica, la biografía y las memorias,

pueden ser modificados a voluntad del autor y este los retoma a su interés y en función de la trama propuesta. Retomando el ejemplo de la narración sobre el inicio de la clase, puede que tal mensaje, sobre estar de acuerdo con un color, nunca haya sido contemplado; mi percepción y recuerdo de los colores de vestimenta resulta muy diferente a la de ellos, y en realidad no estaban iguales o, incluso, la escritura del texto no fue en una libreta, sino en un ordenador, pero resultaba bien para alimentar el relato. Algunos ejemplos literarios de estas adaptaciones de sucesos son: *La danza de la realidad* de Alejandro Jodorowsky, en la que sus vivencias están mediadas por las percepciones de la psicomagia, y *Mi hermano el alcalde* de Fernando Vallejo.

Verdad/falsedad

Tomé con mis manos la fotografía. En ella me encontraba yo, L, rodeada de un paisaje amplio y lleno de pequeños detalles. Pude notar que aquel retrato tenía ciertas capas de ficción, pues el cielo estaba más azul que aquel día, la sonrisa más diáfana que aquel día y la luz que en el papel resplandecía superaba la claridad de aquel día. Pensé y cuestioné, entonces, la necesidad de usar esos filtros, ¿existe una razón para adornar un hecho real con capas ficcionales e imaginadas? Desde luego, concluí que lo hice con el fin de mejorar ese momento, de hacer trascender esa experiencia y de superar lo vivido.

Esta provocación tomó fuerza al escuchar, un día después, en la conversación de la sesión de autoficción, la ambigüedad entre lo ficticio y lo real, entre lo que es falso y lo que es verdadero. Me pregunté de nuevo: ¿qué tanto de verdad y de falsedad tienen los textos, las obras, las creaciones?, ¿en la vida se funden estas dos nociones como sucede en la autoficción?, ¿son recursos o mecanismos literarios que pueden aplicarse a la vida misma?

Con el pasar de los minutos y sumergiéndonos en la lógica de la autoficción, entendí esa ambigüedad entre la verdad y la falsedad. Desde la antigüedad se ha discutido cómo se cuentan historias

y su relación con su valor de verdad. Quizás en la autoficción estas fabulaciones no buscan engañar o corromper una realidad, sino hacer representaciones de mundos posibles. Las siguientes palabras de Susana Reisz acompañaron mi reflexión:

Aristóteles dio por sentado que la naturaleza del arte en general y del arte verbal en particular no es contar verdades ni mentiras ni fabricar copias deficientes de un original perfecto, sino crear representaciones —figuraciones, modelos— de acciones humanas «posibles». Ni «verdaderas» ni «falsas», sino meramente «posibles» y, en tanto tales, capaces de suscitar identificaciones y emociones (2020, p. 199).

Con lo anterior comprendí la naturaleza ambigua de la autoficción, desde la noción de verdad, su discurso, su creación, su pacto de lectura, su tratamiento y su catalogación. A partir de esto, la línea entre verdad y falsedad se hace más delgada y difuminada, ya que pareciera que el camino de las «mentiras» o «ficciones» puede conducir a ser tomado como real. Por medio de esa forma de contar, de esas licencias que el autor tiene para contar su vida desde unas situaciones focalizadas, se crean diversos puntos de vista ficcionales que terminan siendo el móvil de algunas formas de verdad al crear un nivel de verosimilitud enorme. Entonces, recordé el caso que se mencionó en la sesión sobre Bret Easton Ellis, quien escribe *Luna Park*, una falsa autobiografía que narra ciertos sucesos, que desencadenan en la desaparición de su hijo, y su público lector lo creyó.

Memoria: colectiva, individual e histórica

As we've lost faith in old authorities, our confidence in objective truth has likewise eroded.

THE ART OF MEMOIR, MARY KARR

Tengo un hermano desaparecido. En los bancos de ADN de diferentes ONG y del gobierno reposan muestras de mi pasado, de mi «código» y de mi propia condena. Allí aguardan a que los restos de algún cadáver tengan similitud con mi historia, que sean tal vez mi familia. Todo ha sido inútil, al punto de que hasta mi madre se cansó de identificar NN y yo de verla decir: «No, no es él». Ya no esperamos nada, ni los huesos. Solo queremos una historia. Tal vez sea esta, porque lo único que nos queda de él son los recuerdos, que cada vez se esfuman con más fuerza; no recuerdo su voz, mi madre dice que ya no sabe a qué olía su hijo y mi padre ni lo menciona.

Antes de empezar a hurgar en mi memoria, quisiera responderme algunas preguntas: ¿cómo se escribe del que ya no está?, ¿cómo recuerda quien no vive?, ¿dónde está su memoria? Y me digo: en sus dolientes, en los afectos de quienes comparten la ausencia, en las palabras y en el olvido. Pero las preguntas no paran ahí: ¿alguien ajeno a mi familia podría escribir sobre él?, ¿yo lo puedo hacer?, ¿su historia es nuestra, de todos, de nadie? Me vuelvo a decir: probablemente no es de nadie, o sí, es de quien la escriba.

¿Y si todo lo anterior es falso? Alguien debería ser el responsable por engañar al lector. Podríamos ir por el autor de la historia, atacar su falta de escrúpulos y de ética, pero ¿en algún momento dijo que era verdad? La otra opción es ir por el editor: ese personaje que traicionó el pacto de lectura, que hizo pasar por «verdad» algo que no lo era, que falseó la memoria. Sin embargo, más allá de buscar culpables, de proponer hogueras o fungir de jueces, la reflexión que se busca con este ejemplo es mirar los límites de la realidad y la verdad en este tipo de textos.

¿Qué nos hace pensar que un libro de memorias no es ficción?

En sus clases, la autora norteamericana Mary Karr —una de las mayores exponentes del género de las memorias— suele hacer el siguiente ejercicio: les entrega dos testimonios de dos sobrevivientes del holocausto a sus alumnos. Ellos desconocen el nombre de los autores de dichos textos, pero al final tienen que decir cuál creen que es real y cuál creen que es mentira. La votación casi siempre termina de la siguiente forma: 17, de los 20 estudiantes, dicen que el texto escrito por un tal Primo Levi es falso y aseguran que el escrito por un desconocido Binjamin Wilkomirski es el real. El problema surge cuando se enteran de que Wilkomirski se hizo célebre por haber escrito un libro de memorias falsas y que él nunca estuvo en un campo de concentración, pero su escritura y la edición del libro hizo que fuera creíble. Las grietas de la memoria se hicieron más evidentes que nunca.

Con el caso anterior habríamos de replantearnos la noción de *verdad* cuando se aborda este género. Tal vez empezar a mirar las historias propias, íntimas y personales —donde el *yo* del que narra es el mismo que firma como autor— como parte de un ejercicio de relato colectivo a través de la individualidad. En gran medida esa veracidad también dependerá del lector, es este quien debe decidir si el Juan Gabriel Vásquez que aparece en las novelas escritas por un autor llamado Juan Gabriel Vásquez es real o es un personaje más de la ficción. Lo conflictivo es imponer, a través de falsas pistas, una idea de lo «real» o de lo «ficticio». Por ejemplo, poner una investigación casi periodística como novela, cuando los personajes, que son reales, hablan y dan fe de que lo que se dice allí es su historia. En épocas de noticias falsas, quitarle hasta el poder subversivo a la imaginación o a la ficción no deja de ser un problema, tanto para editores como para los autores. De ahí que el autor o la autora de memorias —diría Mary Karr (2015)— puede mover la línea de la veracidad a su antojo, siempre y cuando el lector tenga el derecho de saberlo.

Dejando de lado las memorias —siempre tan grandilocuentes— de los poderosos que buscan más la indulgencia, las memorias de los individuos «comunes y corrientes» podrían formar parte de un relato colectivo mayor, que no es más que la memoria. Nuestro pasado solo tiene sentido y existe porque compartimos historias y testimonios con otros, puesto que hay alguien capaz de interpretarlo, de leerlo y de contarlo también. Por eso cuando hablamos de *memoria histórica* hablamos de un cúmulo de voces, hablamos del relato de miles que pudieron sufrir de las injusticias cometidas en nombre de un supuesto bien común, hablamos de la historia de los derrotados, de los que fueron indiferentes, hasta de los propios victimarios, porque el ejercicio de la memoria es un acto narrativo que busca darle sentido a una experiencia que, si bien se nutre de la individualidad, alcanza su significado simbólico dentro de un relato con otros.

Puede ser que por eso caigan estatuas, tal vez al dejar de creer en esas antiguas autoridades, que incluyen hasta los guardianes del pasado y la memoria, y estemos buscando editar esos textos que son los monumentos. Puede ser que al tumbarlas todos veamos caer un símbolo distinto, pero es en ese deseo de contarnos una nueva historia que existe el relato.

Para cerrar, este narrador D se permite un acto de honestidad con el lector: no tengo hermanos, pero sí quisiera que todos los desaparecidos tuvieran memoria.

Autoficción como categoría para el mundo editorial

Cuento yo, Cide Hamete Benengali, también conocido como Pierre Menard o Miguel de Cervantes, que todo lo que he dicho sobre mí es falso, que cuanto he hablado sobre mí no es veraz, salvo cuando lo escribo. Solo en ese momento cobra sentido mi experiencia como escritor. Experiencia que se manifiesta en el momento en el que un autor (y me incluyo) defiende su obra, de las que es a la vez artífice y artificio. Por eso grito:

¡Válgame, Dios, y con cuánta gana debes de estar esperando ahora, lector ilustre o acaso plebeyo, este prólogo, creyendo hallar en él venganzas, riñas y vituperios al autor del «segundo *Don Quijote*»!, quiero decir, de ese apócrifo que dicen que se engendró en Tordesillas y nació en Tarragona. Pues la verdad es que no te voy a dar ese contento [...]. Lo que no he podido dejar de sentir es que me tache de viejo y de manco, como si hubiera estado en mi mano haber detenido el tiempo, que no pasase por mí, o como si mi manquedad hubiera nacido en alguna taberna, y no en Lepanto, en la más alta ocasión que vieron los siglos pasados y presentes y esperan ver los venideros. [...] Y no le digas más, ni yo quiero decirte más a ti, sino advertirte que consideres que esta segunda parte de *Don Quijote* que te ofrezco está cortada por el mismo artífice y del mismo paño que la primera, y que en ella te doy a don Quijote ampliado y finalmente muerto y sepultado, para que ninguno se atreva a levantarle nuevos testimonios [y para que nadie más levante conjeturas sobre mí: su creador] (Cervantes, 2015, p. 507).

Podría ser un lugar común decir que la novela, y la ficción como la entendemos, comenzó y terminó con *Don Quijote*. Allí está la máquina de ficción funcionando a todo vapor, allí está de manifiesto la figura del autor y su papel como creador, tanto, que Cervantes es un personaje más de su obra. ¿Y si ya estamos hablando de una especie de autoficción publicada en 1605, por qué hoy se considera que esto es un nuevo género?

La respuesta podría empezar con lo siguiente: la edición y los géneros literarios son un espejo de su época, de las sociedades que las consumen y los fabrican. Hoy soy un Pierre Menard distinto, uno que vio crecer —e instaurarse— una idea de sociedad basada en el individuo, uno que vio cómo el neoliberalismo se convirtió en dogma y ley, que vio a un país comunista volverse la nueva potencia del «libre mercado», que creció viendo una pantalla y filtrando el mundo que lo rodea a través del reflejo negro de ese artificio. Tal vez la autoficción, como género, es una respuesta a ese nuevo *yo* hiperconectado y narcisista de las redes sociales. Necesitamos bajar del pedestal a los narradores de historias y exponerlos, ponerlos a dudar y a que nos muestren todo de ellos. No por nada obras como la de Karl Ove Knausgård y sus ocho libros escritos bajo el título de

Mi lucha se convirtieron en una especie de *bestseller*. El método por seguir fue el que, a forma de ficción, retrató la película *The Truman Show: historia de una vida*.

Pero hay vida más allá de los más vendidos. Pienso en la autoficción que escapa de los relatos hegemónicos, de las grandes gestas, de esa que encuentra refugio en la imaginación para contar una vida, la vida de quien escribe y, a partir de esto, cuenta a los demás. Está el caso de la autora canadiense Rachel Cusk que usa el desdoblamiento literario como recurso en toda su obra para hablar de sí misma, y su relato es también conductor de otras historias. Puede que solo así encontremos un antídoto contra lo que el crítico norteamericano William H. Gass (2017) llamó los problemas de escribir autobiografías en la era del narcisismo.

Creo yo, Cide Hamate Benengali, que el lugar que le queramos dar a este género también mostrará la mirada del individuo que tenemos. Si las autoficciones que perseguimos solo buscan la monumentalidad y la exaltación del individuo, estas serán una postura política. Así mismo, también pueden ser una forma de resistir a los relatos de siempre, una forma de acercarse a otras experiencias y hasta de crear otros autores. Tal vez Cide Hamate Benengali se nos muestre como la Scheherazade que siempre fue.

Autoficción y memoria como posibilidades literarias en Colombia

Sentado al borde de mi silla de escritorio, fijándome en el computador, esperando el inicio de la clase, ese miércoles 14 de abril, sentía nervios. «¡Qué cosa, H!». Una nerviosidad que es innata en mí, cada vez que quiero proyectar mis palabras ante otros, tal vez porque nunca he sido bueno hablando ante el público. Es irónico pensar que hablar es un requisito de un buen editor, pero no hablando por hablar como un culebrero, no, es preciso hablar con coherencia, articulando cada recuerdo, memoria y argumento que analizamos y construimos sospechosamente de lo que recordamos.

Consideramos que la memoria es un elemento importante para la sociedad y para el ámbito de la literatura colombiana, pero, al mismo tiempo, la sociedad olvida recurrir a su memoria para enfrentar el presente. Tal vez, por el rápido olvido de la inmediatez y lo efímero de nuestro tiempo. La memoria en la sociedad y en la literatura tienen dos funciones diferentes, por un lado, en la sociedad es reconocida como depositaria de nuestra cultura, idiosincrasia y nuestros sucesos, así como nuestros errores, aciertos y cambios como pueblo. Por el otro, la memoria en la literatura tiende más a crear o recrear esas posibilidades de eventos y hechos que se pudieron dar de diferentes formas o recrear de cierto modo como sucedieron. Al momento de recrear lo que se rememora, se encuentra que es una imagen frente a un espejo que no refleja nítidamente, por lo tanto, quien rememora y relata esa imagen debe rellenar estos espacios opacos del reflejo con lo más cercano a la realidad, lo cual no necesariamente corresponderá a la verdad. Aquí puedo decir que la autoficción y la memoria se separan con lo que Susana Reiz dice:

El fantaseo, la rememoración del pasado y la anticipación del futuro son *prácticas imaginativas* acompañadas de la clara conciencia de que lo rememorado o fantaseado no ocurre efectivamente en el mundo de afuera; el sueño, solo excepcionalmente, va acompañado de este tipo de conciencia, que solo se muestra con claridad cuando se recuerda lo soñado; la delusión carece por completo de ella.

Entre el fantaseo rememorativo, la apropiación de un rol, la teatralización de las propias emociones y la ficcionalización del yo, hay zonas de deslizamiento que dificultan el establecimiento de fronteras (2016, p. 81, énfasis propio).

En otras palabras, el carácter ficcional o imaginativo que pueda tener la rememoración y la teatralización del recuerdo dan el carácter fantástico a los textos de autoficción. Por lo tanto, aquellos que en su discurso enunciativo no mezclen o usen estas herramientas ficcionales se pueden considerar como memorias. Unas autobiográficas, en tanto que una persona relate su vida en primera persona, y otras biográficas, en cuanto se hable sobre la vida de terceros con o sin autorización de quien

se narra. Otro punto para diferenciar estos dos géneros es que las memorias siempre expresan un pacto de lectura aproximado a la realidad (o lo histórico) y la veracidad de los hechos.

Un tipo de subgénero que se puede pensar como memoria fue la literatura de lo testimonial en la década de 1980, con los textos publicados en colecciones periodísticas de Alfonso Salazar y Fernando Molano, autores que fueron más asociados a la crónica que a la ficción, especialmente, por su oficio. El cambio que se dio en esta década en Colombia para que estos textos testimoniales fueran publicados en colecciones narrativas se debe a la fragmentación de los discursos de la posmodernidad y la memoria. Pues estos testimonios se interrogaron por lo siguiente: ¿quién y cómo puede contar nuestro pasado?, ¿en qué género puede ir un autor que se automenciona en su texto y que utiliza una estructura ficcional para narrar esa memoria? Por tener ese «algo» ficcional, a estas obras se les comenzó a asociar con lo narrativo y lo imaginado.

Algunos ejemplos posteriores a lo señalado en la literatura colombiana son propuestas estéticas que exploraron técnicas narrativas entorno a contar otro tipo de memoria, una más cercana a lo ficcional, como: *El olvido que seremos* de Héctor Abad Faciolince, la pentalogía *El río del tiempo* de Fernando Vallejo (como antecedente de autoficción en Colombia en la década de 1980) y *Sin remedio* de Antonio Caballero. Estos libros son modelos incipientes de cómo la memoria y la autoficción son géneros que se pueden separar recurriendo al pacto de veracidad con que se instale cada uno y el lugar desde el cual se relate.

Finalmente, no sé qué más recordar, sin que tenga que robar palabras de mis compañeros. Tal vez, lo dicho por mí alguien más lo ha dicho, pero lo importante es que mi voz es mi lugar de enunciación, es mi memoria y lo que recuerdo de esa charla. Es por esto que, lector, si ha llegado hasta acá, no tome todo lo leído como imaginado, tampoco todo como real, solo como un discurso de alguien que decidió compartir con usted y tiene el interés y el gusto por nutrirse de literatura.

Referencias

Capote, T. (2016). *Cuentos completos*. Anagrama.

Cervantes, M. (2015). *Don Quijote de la Mancha*. Ediciones Destino.

Gass, W. H. (7 de diciembre de 2017). The art of self. *Harper's Magazine*. <https://harpers.org/2017/12/the-art-of-self/>

Karr, M. (2015). *The Art of Memoir*. Harper Collins.

Reisz, S. (2016). Formas de la autoficción y su lectura. *Lexis*, 15(1), 73-98. <https://bit.ly/3KUiYmm>

Reisz, S. (2020). Verdad, ficción y autoficción en los discursos narrativos. En M. Guisti (ed.), *Verdad, historia y posverdad: La construcción de narrativas en las humanidades*. (pp. 197-209).

VI

POESÍA

La edición de poesía: un diálogo con la sensibilidad

Verónica Manosalva Agudelo, Valentina Martín Roa
Alejandra Méndez Cabrera y Juan Sebastián Montoya Vargas

Una sensibilidad particular y una motivación, casi fervorosa, mueve a quien se dedica a editar y promover la poesía. Tal vez, en ningún otro género literario sea necesario, incluso, que la editora haya padecido, como la autora, las dificultades que conlleva concretar en una lengua nueva un texto que encierra la forma de un misterio. Toda esta especialización nos lleva, incluso, a un hecho aún más significativo: la editora de poesía se hace bajo la necesidad imperiosa de movilizar cosas, de dinamitar la palabra, de llevarla a otros. Con esto no se quiere decir que en la edición de otros géneros literarios no subyazca esta necesidad expresiva, pero con la poesía se da de manera genuina, orgánica, como si la editora no tuviese opción o sintiera un llamado particular. En medio de la necesidad por compartir con un público lector, de darse más allá del recital, nace la intención de editarse o editar a los amigos.

Una red especial, una especie de hermandad, se da en torno a estas publicaciones, la mayoría de las veces colaborativas. La poesía surge, así, de las revistas que convocan a las amistades, a las personas interesadas en explorar con la palabra un lenguaje que les sea propio, que reniegue de la tradición, haciéndose a partir de ella. De esta manera, la editora termina siendo la persona del grupo que tiene esa cualidad particular de organizar, dar sentido a un todo, dinamitar a través de un nombre que es común; después de todo, son inolvidables

nombres de revistas como *Mandrágora*, *Techo de la ballena*, *Poesía*, *Golpe de dados*, *Tabla redonda*, *Insilio*, porque todas ellas representan una sección de su espíritu colectivo, tal vez de su generación, de su descontento con una estética precedente que «nada tiene que decir en relación con todo lo que ellos son capaces de hacer» (expresión colectiva). Es en esta congregación de amigos que se dan los diálogos más complejos de toda la literatura. El poeta que lee al otro pesa la dimensión de cada palabra en relación con la otra, su disposición en el texto y pregunta «¿es esta la palabra?, ¿es esta la versión final de la imagen?»; o reconoce asuntos como «¡he aquí que estás diciendo con tu propia voz algo que todos hemos sentido alguna vez!».

De esta manera, hacer llegar una revista, llevarla a un bar, leerla en voz alta, repartirla a precio de costo —o sin precio— es una dinámica que congrega a unos lectores particulares. Leer poesía requiere de tiempo, verdadera escucha, pausa... ¿cómo puede ser, entonces, el ejercicio de editarla si estas son las cualidades de su lector? Lo cierto es que, como con cualquier otra publicación, el tiempo apremia, pero el ojo y el oído no pueden perder su agudeza por el hecho de tener que concretar un número o un poemario. La reunión de voces pasa por la lógica de saber cómo crear un diálogo, de buscar analogías, ritmos, imágenes y estéticas que tienen elementos comunes o, incluso, excesivamente disímiles. La editora sabe, en este sentido, que trabaja para otros lectores, para diversas sensibilidades, y que su papel es el de llevar lo mejor de cada movimiento poético. Y para ello no solo se vale del papel impreso, también sabe que la oralidad es un elemento importante para quienes aún practican el arte de memorizar y recitar. Entonces, la red se va tejiendo entre las noches de bebida, café, palabra y escucha; entre los festivales donde los conocedores de poesía son capaces de hablarnos de nuestras autoras predilectas, de decir unas palabras que aterrizan estéticas delirantes o confesionales, cercanas a la cotidianidad o a lo ulterior.

Lo cierto es que, aun antes de pensar en cómo promocionar el libro, imprimir un poemario es, en el caso de las buenas editoras, un ejercicio que invita a crear resonancias. En este sentido, se busca que la materialidad funcione como una concha

acústica y, para ello, cada detalle apremia. Se trata, entonces, de tener también la sensibilidad plástica de escoger una tipografía amable —a veces imperiosamente comunicativa (si la voluntad de la autora lo requiere)—, de respetar el blanco en la página, de darle el aire necesario a la palabra que se ciñe al silencio. Comunicabilidad, lecturabilidad o ilegibilidad, dependiendo de la estética, son elementos necesarios que la editora debe saber constituir dependiendo del caso que tenga entre sus manos. El criterio editorial, aquí, se forja no solo en la lectura atenta, sino también en la apreciación que permite el haber tenido, entre las manos, diversas ediciones de un mismo poemario; de educar el ojo, el olfato y el tacto para ser un verdadero intermediario entre la autora, la diseñadora y la imprenta.

De este modo, el criterio pasa por el fino tamiz de dos elementos importantes en el ejercicio editorial: la conversación y el afecto (o la admiración) por la poeta. Respeto y honestidad se enlazan en estas delicadas conversaciones en las cuales nunca se puede apostar por modificar, deliberadamente, algo del poema, donde es necesario palpar, apenas, el objeto en cuestión sin dejar rastro de la huella dactilar, del tercer y cuarto ojo que mira. En este sentido, el criterio de la editora pasa también por saber reconocer las voces que preceden a quien se lee y los rasgos que conducen a la poeta a un lenguaje propio. Ahora bien, ¿qué ocurre con las nuevas voces? ¿Con las poetas jóvenes? Aún más, ¿qué ocurre con aquellas que están inmersas en las lógicas del *me gusta* y las reglas de la popularidad en las redes sociales? He aquí que se observa la calma y la responsabilidad de editores que, como Federico Díaz Granados, Yolanda Pantin o Manuel Borrás, son capaces de conducir los ánimos y la impaciencia de la voz juvenil, esa que empieza a mostrar elementos auténticos en la creación poética. En otras palabras, la editora, casi en calidad de pedagoga, permite el desenfado y fracaso, quizás, necesario en la primera publicación.

Dura con el texto, ¿suave con la persona? La editora de textos poéticos solo puede asumir el reto de editar poesía, de hablar con la autora, tras años de agudizar su sensibilidad por medio de la lectura, escritura y conversación. No solo es válido o importante leer a aquellas voces laureadas, sino también

darse un encuentro con poéticas en construcción, inacabadas, inmaduras, y saber que ellas florecerán tras una buena crítica y periodos extensos de trabajo. Hay que releer y construir, reconocer que no se es dueño de la palabra, sino un metal conductor. La editora es la persona que criba para sacar la piedra preciosa y, en el proceso, necesita respetar, reivindicar y tener en cuenta a la otra persona, la poeta. Escuchar atentamente y resonar con esa tercera voz que retumba entre los blancos de la página y comunica aquella experiencia que, de no ser por la poeta, podría enmudecerse en el interior de muchos.

Epílogo con algunas ideas

María Paula Apolinar, A. Camilo Barragán,
María Angélica Rodríguez Vega y Pedro J. Velandia

¡Ninfas náyades, hijas de Zeus! Ya me figuraba que no os vería más. Ahora os saludo con tiernos votos y os haremos ofrendas, como antes, si la hija de Zeus, la que impera en las batallas, permite benévola que yo viva y vea crecer a mi hijo.

LA ODISEA, RAPSODIA XIII

Uno de los placeres de la lectura radica en que algunas de las historias en las cuales nos sumergimos con la imaginación se convierten en referentes para nosotros. Como un espejo, las historias nos dotan de un reflejo en el que proyectamos nuestras vidas y le damos sentido a nuestra experiencia. El regreso de Odiseo a Ítaca es una de esas historias que a muchos lectores nos ha ayudado a dar sentido al retorno, al final del viaje. Penélope teje y desteje durante largas jornadas; al final es otro Odiseo el que llega y solo Argos, su perro, lo reconoce. Sus votos benevolentes a las ninfas y el deseo de ver crecer a su hijo, junto a la mujer amada, le dan sentido a la travesía.

Sin tantos riesgos, pero sí llenos de historias, llegamos al final de este libro. Muchas veces, como Penélope, tejimos y destejimos palabras para darle sentido a este acercamiento al oficio del editor, a las ideas sobre lo que es cada uno de los géneros y a la forma en la que estos pueden ser editados. El sol resplandece en Ítaca mientras la tinta se seca lentamente.

Estas páginas, a manera de cierre, buscan ser un epílogo con algunas ideas. Con base en las reflexiones de reconocidos editores y el cúmulo de discusiones que tuvimos todos los que participamos en este ejercicio de escritura, presentamos a nuestros lectores esta suerte de manual de instrucciones sobre el arte de pensar y llevar a la acción la creación de un

libro. Al igual que al inicio, y en un eterno retorno, volvemos a la pregunta: ¿qué hace un editor? Bueno, acá van algunas de nuestras últimas ideas.

La relación autor-editor

Probablemente este sea uno de los temas más trabajados. Ríos de tinta han intentado configurar esta discusión que ha tomado diferentes matices a lo largo de la historia y que, por el paso del tiempo y con el cambio de las prácticas editoriales, siempre será una cuestión por abordar. En sus reflexiones sobre las relaciones entre el autor y el editor, Jorge Herralde afirma:

He aquí un tema espinoso y complejo, y por ello apasionante. Unas relaciones que se establecen en el campo minado de los conflictos de intereses; tanto así que en épocas estentóreas de crispación social se alude explícitamente a la lucha de clases con el escritor-proletario y el editor-burgués en trincheras opuestas (2001, p. 237).

Esta caracterización inspirada en la lucha de clases responde a un momento particular y para Jorge Herralde, uno de los editores más reconocidos de habla hispana, tiene sentido esa noción de que el autor, en muchos casos, se opone al editor. Esta afirmación tiene una buena parte de verdad. Los ejemplos en los que el editor se comporta como un depredador que intenta obtener los mejores réditos de sus autores —llegando a proponer contratos leoninos y hasta cesión de derechos de por vida— abundan a lo largo de la historia. Sin embargo, también se encuentran los casos en los que el editor tiene que abrir su caja de herramientas y hacer uso de sus múltiples habilidades para armonizar la relación con sus autores y obtener el mejor libro posible. En ese sentido, una de las facetas del editor es la de psicólogo y compañero del autor. El editor se preocupa por que sus autores estén bien, los cheques lleguen a tiempo y el espacio para la imaginación y la escritura estén siempre abiertos para que se pueda armar un libro.

El editor debe tener muchas habilidades, la primera de ellas es la habilidad social. Esta consiste en saber que cada autor es un mundo en sí mismo, que requiere de un trato, de unos acuerdos, de una forma de relacionarse con su producción, con las editoriales y, en algunos casos, con los medios que van a promocionar los libros. Uno de los mejores ejemplos que nos ha dejado la historia de la edición es el de Carmen Balcells, quien, además de agente literaria, muchas veces fue la asesora comercial, psicóloga, asesora jurídica, confidente y soporte de esa generación de escritores del llamado *boom latinoamericano*.

Otro elemento fundamental para traer a colación en medio de este juego de egos, y que a veces se nubla en la vista de los autores, es la importancia que los editores tienen en sus vidas. No hacemos referencia aquí al trato profesional, sino a la forma en la que muchos editores construyen la historia de lectura de los autores. Al camino de la escritura siempre se llega por la lectura. Un buen escritor siempre es un buen lector. Pues bien, todo eso que leen los autores toma forma y existe en el mundo gracias a la obra de los editores. Cuando nos piden una lista de autores que nos hayan marcado como lectores, siempre va a ser fácil hacerla, pero, ¿qué pasa cuando nos preguntan por nuestros editores favoritos? Para todos los que nos dedicamos, o esperamos dedicarnos al oficio editorial, se vuelve una máxima seguir el trabajo de aquellos que nos marcaron los derroteros. En el fondo, siempre marchamos en los hombros de un gigante: ese gigante es todo aquel que le dio forma al oficio.

Además de esta habilidad social, el editor debe tener una sensibilidad muy particular. Algo que podríamos llamar la habilidad de leer su tiempo para pasar a la acción. Este nombre puede tener beneficio de inventario porque puede hacer referencia a tantas cosas que, al final, corre el riesgo de no describir nada. Intentaremos darle forma. Con la sensibilidad de su tiempo, hacemos referencia a que el editor tiene que ser un lector voraz de su mundo, intentar entender desde su lugar lo que ocurre a nivel macro, pero también en las conversaciones cotidianas, hasta en las más íntimas y en las cuales se está pidiendo muchas veces un libro que ayude a marcar un camino en momentos de incertidumbre. Un buen editor, entonces,

sabe que el mundo requiere libros y que solo él, con base en su experiencia y en su capacidad de leer esa realidad, puede producirlos al construir ese puente entre los autores y el público. Como ya dijimos en otro capítulo, todo editor tiene una lista de libros que merecen ser leídos y esa lista es en buena medida su catálogo. Pues bien, ese catálogo en muchos casos debe responder y se forja a partir de esa lectura del mundo, representa el paso de la reflexión a la acción.

Este juego con el *catálogo*, y especialmente en tiempos de crisis, con seguridad va a tener un respaldo: el *fondo*. Toda editorial, además de ir produciendo novedades que responden a varias necesidades, siempre tendrá un fondo editorial sobre el cual soportarse. Un buen editor debe saber balancear entre el fondo y el catálogo; cuando el dinero no alcanza y las novedades escasean, puede contar con ese respaldo que le permite seguir teniendo libros en el mundo. El mejor ejemplo no nos es lejano en el tiempo. En medio de la crisis sanitaria por efecto de la COVID-19, al menos durante los primeros meses, muchas editoriales tuvieron que refugiarse en sus fondos para así mantener el negocio a flote. Esto también tuvo una contrapartida entre los lectores que, para darle sentido al encierro de las cuarentenas, buscaron clásicos, textos fijos, explicaciones ya dadas a momentos nunca vividos. En ese sentido, y tomando prestada la afirmación de Roberto Calasso (2014) de que el catálogo es una gran novela escrita a partir de varios capítulos que son los libros editados, dicha novela siempre tendrá capítulos previos. Forjar un catálogo parte y se respalda invariablemente en un fondo editorial. Jugar con los dos es parte de las habilidades del editor.

Sobre sinceridad y autenticidad

Los temas pueden seguir emergiendo. Como el canto de las sirenas que nos pueden hacer perder el rumbo, pero en este caso no la vida, somos conscientes de que las discusiones sobre el arte de editar son muchas y que, de querer cubrirlas todas, podríamos no llegar jamás a casa. Esta sinceridad o

autenticidad, como quieran llamarla, es una de las habilidades centrales de un buen editor. Esto aplica por lo menos en dos dimensiones.

La primera es la autenticidad a la hora de relacionarse con los autores. Recibir un manuscrito, abrirlo, tomarse el tiempo de leer y saber por qué aceptar o rechazar el trabajo de alguien es parte de ella. El mundo ya está lleno de lugares comunes y respuestas prefabricadas que no necesitan un reflejo en el mundo editorial, pues lo bello de las letras es que nos llevan más allá: amplían nuestra imaginación. Así pues, a la hora de rechazar un texto, el editor tiene que saber argumentar por qué lo hace: «No cabe en el catálogo», «Haría demasiado ruido ahí», «La calidad del texto no es suficiente para que se convierta en libro», «La temática puede no resultar bien abordada para los tiempos que corren». Cualquiera sea el motivo, el editor debe saber construir los argumentos con los que rechazará un texto y enfrentará al ego herido de un autor.

Ahora bien, no todas las veces es fácil aproximarse a un texto, y es allí cuando la sinceridad con el autor es fundamental. Si se presenta esta situación, todo buen editor debe poder admitir que no se encuentra en capacidad de valorar adecuadamente este texto, en lugar de fingir un conocimiento con el que no cuenta. Para esos casos, otra máxima es que un buen editor no lo sabe todo, pero debe tener el contacto de quien sí lo sabe. En ese sentido, una relación con varios lectores externos, o examinadores, funciona. Como señala Christopher Domínguez Michael (2014), el informe de lectura, o dictamen, es una de las esencias de la vida editorial. Para un editor, la posibilidad de tener un lector afinado que valore con ojo crítico un texto y que lo pueda dotar de argumentos para aceptar o rechazar siempre será parte central del oficio.

Hasta aquí pareciera que ese sentido de la autenticidad pasa únicamente por las relaciones humanas y que solo estamos haciendo eco de las habilidades sociales del editor. Sin embargo, dicha autenticidad abarca otras muchas dimensiones del oficio editorial. La obra de un buen editor se basa en la posibilidad de ser sincero consigo mismo, de saber hasta dónde puede

trabajar y cómo ese catálogo de libros que parece ser leído está sportado en un trabajo arduo y acorde con unos principios básicos. Jorge Herralde vuelve de nuevo a nosotros ¿qué habría sido de su editorial si él no se hubiera propuesto construirla desde un punto de vista socialmente comprometido?

En un libro que tuvo un gran impacto en su momento, André Schiffrin (2000) señalaba que, para mediados de la década de los noventa, asistíamos al mundo de la edición sin editores. Con esto hacía referencia al proceso por medio del cual los grandes grupos empresariales estaban absorbiendo la mayoría de las casas editoriales para darle uniformidad a los mercados culturales. Afortunadamente, el curso de la historia nos ha mostrado otras posibilidades. Frente al ejercicio de uniformidad emergieron varias voces y proyectos para contrarrestarlo. La lucha por la biodiversidad y las apuestas de las editoriales independientes terminaron por crear todo un nuevo panorama. Seguimos en una lucha constante ya pesar de que siguen existiendo muchos editores depredadores, las oportunidades presentes en el mundo contemporáneo y las propuestas novedosas hacen que las posibilidades se hagan infinitas. En ese sentido, consideramos que una parte de esa autenticidad del editor consiste en hacer conciencia de su *lugar de enunciación*, de saber que edita desde un momento y espacio con unas apuestas vitales. Desde esa trinchera es de donde puede darle libros a su tiempo, sin importar si se hace desde una editorial artesanal, un periódico o una revista, o desde un gran grupo empresarial, lo importante es mantenerse auténtico a sí mismo, a la construcción de un catálogo.

A todos ustedes lectores, probablemente editores, les decimos que, como Odiseo, respondemos por un barco y una tripulación, y que en Ítaca nos esperan para seguir la vida, para llenar la biblioteca con aquellos libros que merecen la pena ser leídos.

Referencias

Calasso, R. (24 de septiembre de 2014). La edición como género literario. *Nexos. Cultura y vida cotidiana*. <https://n9.cl/qwk7k>

Domínguez Michael, C. (14 de enero de 2014). Bazlen: informes de lectura. *Letras libres*. <https://n9.cl/02rne>

Herralde, J. (2001). *Opiniones mohicanas*. Acantilado.

Schiffrin, A. (2001). *La edición sin editores. Las grandes corporaciones y la cultura*. Ediciones Era.

ESTA PUBLICACIÓN SE COMPUSO EN
CARACTERES MINION-PRO Y ROBOTO
ABRIL DE 2022.