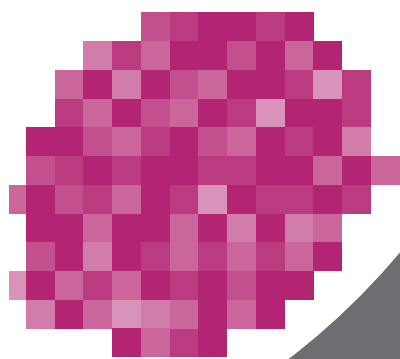


*Humanidades  
digitales  
y abiertas*



*VII de Investigación y VI de Extensión*

# ***Jornadas 2017***

***Profesor Washington Benavídez***

***V Encuentro de Egresados y Estudiantes de Posgrado***

Grupo de Trabajo 38

Recto/verso: prácticas de la edición  
y estudios del libro

# EL CENTRO EDITOR DE AMÉRICA LATINA Y LA CONFORMACIÓN DE LA HISTORIA COMO GÉNERO EDITORIAL A TRAVÉS DE LA COLECCIÓN «POLÉMICA»

---

JUAN PABLO GIORDANO<sup>1</sup>

## INTRODUCCIÓN

La historia es un discurso regulado por un espacio y una práctica<sup>2</sup>. Por ello, los discursos históricos publicados por el Centro Editor de América Latina (CEAL) deben ser analizados dentro de una dinámica editorial particular que, a través de la producción de colecciones, construye la historia como género editorial, imbricando lógicas de los campos intelectual y político (Devoto y Pagano, 2004: 9), en un mundo editorial argentino que funcionaba como círculo de sociabilidad intelectual, formador de una esfera público-política relevante en períodos de censura y/o represión a la actividad académico-cultural (Sorá, 2007).

Trataremos con la producción de una escritura histórica, hecha por agentes con diferentes trayectorias en espacios que disputan diversos criterios prácticos para «hacer la historia». Esta escritura es accesible como hechos de discurso, fijados en soportes materiales que sistematizan referencias (la escritura histórica es un producto social, bajo la clase de un objeto concreto —fascículos coleccionables— que es vehículo de significados); tal es el caso de la colección «Polémica. Primera historia argentina integral» (1970-1972), y su relanzamiento/reformulación como «Historia integral argentina» (1979-1980).

---

1 Centro de Estudios de los Discursos Sociales (CEDiS), Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral (Argentina). E-mail: [el\\_giord@yahoo.com.ar](mailto:el_giord@yahoo.com.ar)

2 Junto con Alejandro Cattaruzza (2003) consideramos como objeto de una «historia de la historia» a la producción de bienes simbólicos (diversos y multiformes) referidos al pasado de una sociedad. Para analizar estas series documentales (originadas en entramados específicos de instancias sociales), contemplamos las posibilidades abiertas por el análisis del discurso (tal como se ha desarrollado en la denominada «historia intelectual»; cf. Altamirano 2005 y 2012/13) aplicados a los textos que refieren al pasado. Por una parte, habilita a evaluar las opacidades y complejidades de los textos que analizan y producen los historiadores; por otra, permite visibilizar prácticas materiales desplegadas en la conjunción entre el mundo del texto y el mundo del lector, tras las huellas textuales que figuran un lector modelo posible (Cattaruzza, 2003: 206-209).

## UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

### HISTORIOGRAFÍA, EDITORIAL Y COLECCIÓN

Disponemos de bibliografía que contextualiza la construcción de discursos históricos publicados en el marco de la historiografía argentina del período 1955-1983, atendiendo a tradiciones historiográficas, autores y obras de referencia, redes institucionales e interpersonales (Devoto, 2006; Devoto y Pagano, 2009; Campione, 2002), y al lugar político que las esferas intelectuales ocuparon en el espacio social general, inscribiendo las prácticas de representación historiográfica en torno a determinados tópicos que vinculaban historia y política (Devoto y Pagano, 2004; Sarlo, 2001; Altamirano, 2001; Sigal, 1991; Terán, 1991; Georgieff, 2008: cap. IV). En esta bibliografía aparecen referencias fragmentarias o tangenciales a las colecciones historiográficas del CEAL, como casos ejemplares de discursos históricos «militantes» adjudicados unilateralmente a ciertos autores o tradiciones historiográficas particulares.

En cuanto al Centro Editor de América Latina como ámbito productor de los discursos históricos que analizamos, la bibliografía específica (Sorá, 2007; Maunás, 1996; Bueno y Taroncher, 2006; Gociol, 2007) señala varios aspectos pertinentes. Primero, el rol de los editores y de las políticas editoriales (especialmente de CEAL y Spivacow) en la conformación material y simbólica de las ciencias sociales en el período abordado. En cuanto a la dinámica de trabajo que primaba en el CEAL, se conformaba a partir de una injerencia determinante, centralizada en la figura de su director Boris Spivacow, que se desplegaba en un trabajo de equipo con base en el personal permanente de la editorial, realizando objetivos comunes y decisiones colectivas, cruzadas y fluidas entre los departamentos de Redacción, Arte y Técnica (con fuerte injerencia del diseño), fusionando en su hacer conocimiento académico, política de intervención cultural y emprendimiento económico autogestionado. El *capital específico* acumulado por Spivacow en su trayectoria como editor, permitió al CEAL ocupar el centro del espacio de editoriales culturales de los '60-'70, creando un público lector para las ciencias sociales al reinventar la tradición de libros a precios módicos, con títulos clásicos y de vanguardia, para un público muy extenso. Se señala que, en contextos intelectuales como los dados en los años 1966-1973 (favorables para la industria editorial argentina y adversos para las instituciones académicas), este proyecto editorial colectivo funcionó como foco de integración entre diferentes historiadores, advirtiéndose la participación de autores y público en esferas comunes de prácticas intelectuales y/o políticas (docencia, formación universitaria, militancia política).

Sobre la colección «Polémica» del CEAL, contamos con dos investigaciones específicas (Taroncher, 2006; Blanco, 2015) que caracterizan a la misma, aunque informada de una perspectiva multidisciplinaria e ideológicamente pluralista, como

representativa de una determinada corriente historiográfica (la «nueva historia social», fruto de la renovación académica entre 1955 y 1966), en base a la descripción de los historiadores que dirigen y asesoran la colección (Haydée Gorostegui de Torres, Sergio Bagú y Gregorio Weinberg), de la factura de un guion temático-cronológico de la historia argentina con acento explicativo en las dimensiones económica y social, y de la participación de historiadores renovadores en las diferentes polémicas publicadas en la colección<sup>3</sup> (aunque ambos investigadores no registran la totalidad de las mismas)<sup>4</sup>. Ambos reseñan la dimensión diacrónica-funcional del discurso aquí estudiado, partiendo de una semántica de «sobrevivencia/resistencia» para evocar la publicación (Taroncher, 2006), o bien referenciándola como antecedente genealógico de la historiografía argentina actual (Blanco, 2015). Este tratamiento resulta insuficiente, en la medida en que la trayectoria temporal modifica la apariencia de la colección, dejando huellas en la memoria o sobre otros discursos que codeterminan

3 Taroncher (2006: 219) ensaya una demarcación de los círculos de autores, entre quienes permanecen «dentro» y «fuera» de las instituciones universitarias (vistas como manifestaciones de un «campo académico») al momento de la publicación de 1970: por dentro, figura la Nueva historia social; por fuera, el revisionismo, el liberalismo y el marxismo. Blanco (2015: 2 y 4) se hará eco de esta delimitación dicotómica, lo cual la lleva a sostener que la escasez de polémicas en la colección «puede pensarse en relación a cómo la historiografía en sede académica comenzaba a considerarse a sí misma y a presentarse en relación a otras producciones historiográficas contemporáneas (en el mercado editorial). La parte general no reflejaba solo la labor de un equipo editorial, sino la de la llamada renovación historiográfica en la universidad. [...] «Polémica» captó esas transformaciones [del campo historiográfico], y puso a disposición del público no especializado sus resultados.» (idem: 10-11). A nuestro parecer, lo interesante del CEAL es que ofrece un espacio por fuera de la universidad intervenida tras el golpe de estado de 1966, y dentro del cual se alimenta una «renovación» temática, estilística y estética, en el cruce de diferentes horizontes y lógicas sociales: tradiciones intelectuales y políticas extra-académicas, militancia política, búsqueda de una función social de la historia para el gran público, además de la renovación historiográfica universitaria forjada entre 1955 y 1966. Por otra parte, si atendemos a la mera cronología del período pertinente a nuestro objeto, la irrupción de la lógica política (tanto desde la negación de una institucionalidad académica «normal» por el estado autoritario, como desde la pertinencia ineludible de los «grandes temas» y del compromiso político para la intelectualidad del período) dificulta concebir un campo historiográfico consolidado para los años 1966-1976, capaz de darse autónomamente doxas o criterios de funcionamiento y membresía comunes a —y aceptados por— todos los pares concurrentes. En consonancia, cf. Korol (1993: 128-129) y Devoto y Pagano (2009: 431-433).

4 Por ejemplo, ninguno de los dos autores citados menciona las polémicas «La reforma universitaria» (Pablo Lejarraga, Jorge E. Roulet y Bernardo Kleiner) y «Los estudiantes y la Reforma» (Mario Brebbia, Aldo Casella, Eduardo Garat, Rodolfo Sáenz, Enrique Dratman y Luciano Valdéz), compiladas en el tomo 10: *La clase media en el poder* (1974, pp. 197-252); omisión curiosa en el caso de Taroncher, dado que esta polémica, presentada en los recuadros editoriales como «testimonios» de los «protagonistas», abonaría su apreciación de que en «Polémica» emerge un enfoque novedoso de «historia del presente» (2006: 243). En el caso de Blanco (2015: 7), omite la polémica «Rivadavia, prócer o mito» (Sergio Bagú, José S. Campobassi, Juan Pablo Oliver) presentada en el tomo 2: *De la Anarquía a la Organización Nacional* (1974), cuyas características revisten un interés central para nuestro análisis, expuesto abajo.

su significación de origen: la valoración anacrónica no tiene en cuenta el cambio funcional que la colección experimenta con las reformulaciones de su relanzamiento de 1980 (obliteradas en ambas descripciones), observable en un corte sincrónico al conjunto de publicaciones historiográficas contemporáneas a la misma. Por otra parte, descuidan la dimensión material de la publicación y la incidencia de criterios y políticas editoriales en la producción de la misma.

## PERSPECTIVA DE ABORDAJE Y CRITERIO DE MUESTRA

Teniendo en cuenta esta revisión del acervo bibliográfico en torno a la historiografía argentina, el CEAL y la colección «Polémica», este trabajo se ubica en línea con nuestros aportes y a los planteos de Noiriel, Cattaruzza y Sorá.

En nuestros trabajos previos (Giordano, 2011 a y b), afrontamos la construcción de una *escritura histórica* como *comunicación mediatizada*, plasmada en los paratextos de distintas publicaciones historiográficas del CEAL, lo cual nos permitió analizar la manera en que el discurso histórico se inscribe en su mediatización material, involucrando la producción de índices que permiten a los lectores atribuir determinados textos a la historiografía (entendida como un *espacio discursivo* particular, que englobaría sus propios *géneros discursivos* en una relación funcional —no ontológica— con otros discursos sociales)<sup>5</sup>.

Siguiendo a Gerárd Noiriel (1997: cap. 9), señalamos la importancia de la forma en que los discursos editoriales presentan los trabajos de los historiadores en obras de divulgación. Según Noiriel, en la edición y publicación de obras de divulgación histórica se presenta una vinculación directa del discurso histórico con la *memoria* del auditorio al que apunta (prefigurado como masivo), en un momento específico del *saber* y del *poder* en el campo historiográfico (sobre todo en relación a las condiciones de desarrollo profesional y académico de la disciplina).

Finalmente, con Gustavo Sorá (2002, 2007), consideramos que estudiar la materialidad de los objetos impresos lleva a unir un sistema de indicios sobre las formas de autoridad, poder e interés que recubren los actos de escribir sobre la historia, surgidas en la tensión entre conjuntos de especialistas e instituciones. De esta manera, concebimos a la publicación objeto como un producto social: la *colección* es un artefacto que condensa un sistema de referencias y elecciones (manifestación diferencial entre posibles) que —mediante la acción de los editores que imponen/crean posiciones y disposiciones— unifica autores, tradiciones y títulos en un soporte de

5 Allí observamos cómo las publicaciones del CEAL construyen una *idea «moderna» de la historia* mediante un  *encuadre discursivo estratégico* (al mismo tiempo constatativo y performativo de cierto imaginario) desplegado en diversas *apelaciones a un lector ideal* con ciertas competencias prácticas e interpretativas que le serían propias. Para una aplicación de este marco analítico a la colección «Polémica» (1970-1974), cf. Giordano (2017b).

divulgación y consagración. La colección analizada es *evidencia material* que permite extraer datos relacionales, al ubicar a los autores en sus sistemas y a los discursos en sus soportes materiales, y es *unidad de significación* que permite comprender la génesis común de universos de sentido (historia y política) que solo *a posteriori* naturalizarán su distanciamiento y/u oposición.

Como criterio de selección de muestra, usamos el muestreo teórico. El título y plan de colección original, elaborado por la editorial, concibe a *la historia argentina como objeto de polémica*: «un conjunto de hechos, motivos, metáforas e identidades que han sido tratadas como algo legítimo sobre lo cual discordar y tomar partido» (Neiburg, 1998: 15). Las «polémicas» de mayor disputa entre diferentes tradiciones historiográficas y de mayor relevancia para la difusión en el gran público (juzgadas como relevantes para comprender la construcción de la nación), abarcan el período pos-independiente y de formación del estado nacional (1810-1853). Los tomos que abarcan este período son: tomo 1 («*De la Independencia a la Anarquía*») y tomo 2 («*De la anarquía a la organización nacional*») de la edición 1974; y el tomo 1 («*El país Nuevo*») de la reedición 1980. La publicación nos da el indicio a partir de su nombre, lo que se complementa con la relevancia de las polémicas antedichas, señalada por la bibliografía contextual historiográfica (Devoto y Pagano, 2004 y 2009). Además, los indicios materiales que se observan en otras colecciones publicadas por el CEAL apuntan en la misma dirección: tal el caso de los dos tomos de «*Historia Argentina*» que componen la enciclopedia «*Mi País Tu País*» (1968), y su reedición en un tomo por Editorial Oriente (compradora de los derechos de la colección, 1980); allí observamos reformulaciones y reescrituras de amplios fragmentos solo en los textos que abarcan el período 1810-1853, produciendo ostensibles cambios de interpretación/valoración del período entre una y otra edición («Le cambiaron la parte de historia, era una historia amplia y la convirtieron en una historia revisionista»: Boris Spivacow en Maunás, 1996: 69)<sup>6</sup>.

Podríamos partir de un par de comprobaciones: en principio, los propósitos que inician el lanzamiento de colecciones obedecen a lógicas que exceden al mero interés disciplinar: aprovechar oportunidades de mercado, sostener la continuidad de publicaciones con éxito de ventas, ilustración del lectorado en torno a temáticas juzgadas de importancia y actualidad, etc. En consonancia con estos propósitos, CEAL convoca los equipos de redacción y los directores de colección y estos arman sus equipos de trabajo; además, se solicitan colaboraciones externas a quienes se considera autores con cierto prestigio académico y/o reconocimiento en el gran público. Por

6 Señalamos que la re-edición de Oriente omitió la autoría de esos tomos, correspondiente al prof. Carlos Lafuente, reputado por la directora de la colección (Susana Zanetti) como adscripto a la corriente historiográfica liberal (Gociol, 2007: 111 y 113n). Cabe acotar que Oriente fue la editorial que publicó y vendió a crédito los doce tomos de la «Historia Argentina» de José María Rosa, obra y autor más difundidos de la tradición revisionista argentina.

ello sostenemos que, en la colección, la lucha por la clasificación no es patrimonio exclusivo de los historiadores: CEAL provee el *encuadre*, y la colección funge como *escenificación*<sup>7</sup> para un *auditorio* prefigurado como activo, masivo y moderno; sobre esa escenificación, se constituye la performance del historiador. El *guion* «*polémico*» (sección específica de la colección) es patrimonio de CEAL; los autores performan en él y, a partir del mismo, entre ellos.

## LOS AGENTES INTERVINIENTES

Para comprender la configuración genética de coordenadas impuestas en la colección, quisiéramos modelar una somera trayectoria de los agentes intervinientes, tanto en la confección del marco general, como en la selección y el «dar a imprenta» de los textos particulares; ello nos ubicaría en las perspectivas desde las cuales se comprende el sistema de inclusiones y exclusiones que unifica los autores y temas publicados.

El equipo de trabajo de la primera edición (1970) estaba conformado por Haydée Gorostegui de Torres (dirección), Ricardo Figueira (secretario de redacción y documentalista), Gregorio Weinberg y Sergio Bagú (asesoramiento). Respecto a Haydée Gorostegui de Torres, egresa en Historia de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y en 1957 forma parte de la cátedra «Historia Social» (hito fundacional de la nueva historia social) creada y dirigida por José Luis Romero. Integra la primer comisión directiva del Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES, 1960) y a principios de los años sesenta codirige (junto a Tulio Halperín y Roberto Cortés Conde) programas de investigación sobre inmigraciones e historia cuantitativa (exportaciones y evolución del PBI) en la Argentina del siglo XIX, financiados por la Asociación Marc Bloch. Se especializa en historia económica (de los precios) a partir de su viaje de estudios a París en 1964 (junto a J. L. Romero y Reyna Pastor), donde trabaja bajo la tutela de Ruggiero Romano. En su labor docente, además de la cátedra de «Historia Social», colabora en la de «Historia social argentina» (FfyL-UBA) junto a Tulio Halperín, y viaja semanalmente a la Universidad Nacional de Rosario para dictar «Introducción a la historia». Tras el golpe de estado de 1966, pierde sus cargos académicos (a los que retorna fugazmente en 1971) y se somete a un exilio interno; en 1984, tras la recuperación democrática, gestiona la reapertura de la Universidad Nacional de Luján y la creación de su División de Historia (del que se convierte en

7 La insistencia en esta palabra nos permite observar, junto con Raphael Samuel (2008), los *teatros de la memoria* en los cuales la historia se hace y se mira «de soslayo»: fotos, películas, ilustraciones, pinturas y esculturas, cuentos y novelas, obras teatrales, rimas y canciones, museos y monumentos, y un largo etcétera, por medio de los cuales una sociedad practica el arte de la memoria, creando, difundiendo, recibiendo e interpretando representaciones del pasado, configurando saberes extra-oficiales que disputan a los profesionales e instituciones académicas el monopolio sobre las formas de conocimiento y producción de la historia, para devolverle a esta su carácter de actividad social.

su primera jefa) e influye en la organización del Plan de Estudios de la Carrera de Profesorado en Historia (iniciada en 1985) y en la composición del primer plantel docente que conformó la División. En cuanto a sus publicaciones, en 1968, tras un viaje a Italia, descubre la colección *I Protagonisti della Storia Universale* y la lleva al CEAL, que gestiona los derechos de publicación y agrega otros títulos: así Gorostegui de Torres se convierte en directora de *Los Hombres de La Historia* (CEAL, 1968); en 1972, publica *La Organización Nacional*, cuarto tomo de la colección de alta divulgación *Historia Argentina* (dirigida por T. Halperín y publicada por editorial Paidós): esta obra reflejará los principales resultados de su investigación hasta esa fecha<sup>8</sup>.

Para el caso de Sergio Bagú, este intelectual socialista, militante antifascista y heredero de la Reforma Universitaria, orienta sus estudios hacia la historia económica con sus obras: *Economía de la sociedad colonial* (1949), *Estructura social de la colonia* (1952) —ambas con el subtítulo «Ensayo de historia comparada de América Latina»— y *La clase media argentina* (1950). Luego de trabajar como traductor de la ONU, retorna a Argentina en 1955 y un año después ingresa como profesor de «Historia económica general» y de «Sociología Económica» (Facultad de Ciencias Económicas-UBA); en 1959 coordina un proyecto sobre «Evolución histórica de la estratificación social en la Argentina» (Instituto de Sociología-UBA, bajo la dirección de Gino Germani), en el que participan Ezequiel Gallo y Ernesto Laclau. Se encuentra entre los editores de la *Revista de Historia* (1957-58, impulsada por Enrique Barba) y entre los fundadores del IDES. Entre 1959 y 1966, ejerce la docencia en el Instituto Superior del Profesorado (Santa Fe, con la colaboración de Gallo y Laclau) y forma parte del Instituto de Investigaciones Históricas (Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional de Rosario), en el cual publica *El plan económico del grupo rivadaviano (1811-1827)* (1966): allí analizaba las políticas ejercidas por Rivadavia y quienes lo acompañaron en su acción de gobierno, entre las décadas de 1810 y 1820, como parte de un proyecto de modernización capitalista, rechazando explicaciones basadas en el reduccionismo de clase. Tras el golpe de estado de 1966 y la intervención a las universidades, renuncia a sus cargos, emigra y dicta cursos en universidades de Chile, Perú, Uruguay y Venezuela, con frecuentes regresos a la Argentina. Desde 1970 y hasta el golpe de estado en 1973, forma parte de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) en Santiago de Chile. Como resultado de su «docencia itinerante», publica *Tiempo, realidad social y conocimiento* (1970) y *Marx-Engels: diez conceptos fundamentales* (1972). En 1974 se radica definitivamente en México,

8 Sobre la trayectoria de Haydée Gorostegui y su obra historiográfica, cf. Devoto y Pagano (2009: 376-378, 389-390, 409-411, 430-431); Korol (1993: 128-132); Maunás (1995: 68); Gociol (2007: 103).



formando parte del Centro de Estudios Latinoamericanos (CELA) de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (UNAM), hasta su muerte en 2002.<sup>9</sup>

En la factura de los textos que Gorostegui de Torres y Bagú redactaron para la colección se evidencian las concepciones que aquilataron en sus trayectorias: la «Parte General», una introducción panorámica dividida en dos planos (nacional e internacional) y guiada por un eje cronológico, escanciado en periodos que se distinguían por la apertura y conclusión de procesos analizables en sus dimensiones (el esquema tripartito de síntesis: economía, sociedad, política). La preocupación por los procesos de cambio en la sociedad argentina del siglo XIX (vistos desde las problemáticas de la modernización y el desarrollo), la estratificación social resultante del proceso (en particular, la emergencia de la sociedad de masas), la utilización de modelos provistos por las ciencias sociales (sociología, economía, demografía) para relevar sus dimensiones seriales, y la atención a la dimensión internacional como variable comprensiva e inescindible de la historia nacional, configuran un horizonte de temas y enfoques deudores de aquella renovación disciplinar de la cual estos autores tomaron parte constitutiva. De igual modo, la actividad académica les ofrecerá una red de contactos para reclutar colaboraciones de historiadores, ya sean consagrados o noveles, que responden a estos lineamientos intelectuales (cf. Taroncher, 2007: 219).

La atención puesta en los directores y asesores no debe eclipsar a quienes, en tareas tal vez menos vinculadas a los lineamientos conceptuales de la colección, también tendrán una incidencia decisiva en la factura de la misma.

En cuanto a Ricardo Figueira, este profesor de Historia inicia su participación en el CEAL elaborando cinco biografías y dos artículos de historia urbana para la colección *Mi país, tu país* (1968). Como empleado, desempeña diversas funciones (documentación, archivo y fotografía) para la colección *Polémica*; asume la secretaría de redacción de esta colección y de *Los Hombres de la Historia* en reemplazo de la renunciante Magarita Pontieri. En 1972 crea y dirige *Documentos de Polémica* (entregas de documentos hilvanados por un relato, que continuaban la serie *Polémica*). Posteriormente codirige, junto a Elena Chiozza, *El país de los argentinos. Geografía regional argentina* (1974) y *Atlas Total de la República Argentina* (1981), obras de referencia que contaron con un equipo de autores destacados en la docencia, la investigación y la actividad profesional de la geografía de Argentina y América Latina. Entre 1978 y 1987, participa como articulista, prologuista y documentalista en varias colecciones dedicadas a literatura, pintura y fauna argentinas, e historia de la ciencia. En 1991, lanza y dirige *Los fundamentos de las ciencias del hombre*, colección inicialmente pensada como reedición de textos clásicos, que adquiere fisonomía de alta divulgación al publicar la producción académica e investigaciones de muchos científicos sociales

9 Sobre la trayectoria de Sergio Bagú y su obra historiográfica, cf. Giletta (2013); Acha (2009: 60-61); Devoto y Pagano (2009: 304-307, 390 y 409)

argentinos. Actualmente, Figueira es profesor de la Universidad Nacional de Luján, donde es titular de la cátedra «Introducción a la Geografía» e iniciador en 2006 del Grupo Interdisciplinario de Estudios sobre Paisaje, Espacio y Cultura (GIEPEC) (cf. Gociol, 2007: *passim*; Maunás, 1995: 224-228; Taroncher, 2006: 215).

En la reedición de *Polémica* de 1979, Alberto Bernades queda a cargo de revisar y reorganizar el material de la colección original. Bernades es señalado como uno de los miembros permanentes del staff del CEAL (desde la fundación hasta el cierre de la editorial), desempeñando diversas funciones como empleado (lectura de galeras, corrección y revisión de textos) y como miembro de los equipos de trabajo de diferentes colecciones, especialmente las abocadas a la geografía: *El país de los argentinos*, *Gografía regional argentina* y *Atlas Total de la República Argentina*, en las cuales publica (solo o en coautoría) quince artículos. Posteriormente, ocupó la secretaría de redacción en tres colecciones disímiles: *Bibliotecas universitarias* (1984), *Papeles políticos* (1988) y *Los directores del cine argentino* (1993) (cf. Gociol, 2007: 187, 190-1, 257, 273, 283-4 y 397).

Teniendo en cuenta las funciones desempeñadas por Figueira y Bernades en diferentes colecciones del CEAL, podemos suponer (inspirados en el análisis de Sorá, 2002: 59 y 61) que los rasgos de estas trayectorias ocupacionales, al menos en sus inicios, revelan que los pasajes entre posturas o disciplinas dentro de la editorial eran la norma (al decir de Figueira, «soy de la carrera de Historia y me dediqué después a la Geografía», en Maunás, 1995: 224). Pasajes que deben bastante al aprovechamiento de oportunidades laborales y de contingencias generadas por vacantes, e incluso a los desempeños de las colecciones en el mercado<sup>10</sup>. Con el correr del tiempo estos agentes conformaban el «elenco estable» de la editorial: es decir, estabilizaban sus trayectorias al incorporar aprendizajes sobre los elementos que jugaban en el oficio de la edición (cómo aprovechar los elementos materiales para su impresión, cómo venderla, cómo hacerla llegar al público, qué presencia física darle),<sup>11</sup> más allá de la concepción ideal de la colección que pudiera tener su director.

10 «Yo empecé escribiendo para el Centro. Me llamaron para hacer unos fascículos de la colección *Mi País Tu País* [...]. Como también buscaba o sugería ilustraciones, en el momento de salir «*Polémica*» precisaron un documentalista y creyeron que yo sabía. Bueno, para salir del paso sabía. Empecé a ilustrar entonces «*Polémica*» y al mes o a los dos meses la secretaria de redacción se fue y me llamaron a mí para ocupar su lugar. Después fui secretario de *Los Hombres*. En esos dos proyectos trabajé con Haydée Torres. Cuando Haydée se fue quedé con *Los Hombres* y creé la colección de documentos de «*Polémica*». Fue muy divertido cómo terminó: me llama Boris y me dice 'Mirá, chiquito, esto no da más. Estamos vendiendo tres mil ejemplares por semana, no puede seguir'. En ese momento, era pérdida.» (Ricardo Figueira, en Maunás, 1995: 224).

11 «Dirigir el Atlas era... como estar a cargo de la gerencia de una empresa. Impresión a seis colores —a veces, con la humedad, el papel tan grande estiraba y registraba en una punta y no registraba en la otra... y después había que mandar una copia del impreso al Instituto Geográfico Militar. Teníamos

## LA FACTURA DE LA ESCENA Y SUS VARIACIONES (I): LA PRESENTACIÓN DE PROPÓSITOS

Del registro material de las contratapas que publicitaban el lanzamiento de 1970, emerge una formulación de los objetivos que se propone alcanzar la editorial con la publicación de los fascículos: un «Plan general de la obra» que reivindica la capacidad de desarrollar «toda la historia del proceso argentino», a través de un «Método» o «concepción general» que se pretende renovadora respecto a los cánones de presentación postulados como tradicionales<sup>12</sup>: «cada gran etapa de la historia argentina no estará presentada como un conjunto de datos inconexos, predominantemente políticos, sino como el desarrollo de una vasta estructura, que tiene un origen y una evolución» (fig. 1). La polaridad entre «dato (político)» y «estructura» recrea en cierta manera una oposición entre *historia serial* e *historia acontecimental* vinculada a la recepción de *Annales* en la historiografía universitaria de los '60 (Korol, 1993: 129-130), lo cual acercaría la colección a las posiciones renovadoras de la historia social. Esta contraposición se refuerza en otra contratapa: «la historia del país no es solo una lista de batallas y gobernantes»; más bien, esta se compone de «las fuerzas políticas y económicas que se mueven en cada período, sus problemas sociales y culturales, los intereses y posiciones que representan sus principales protagonistas» (fig. 2). Sin embargo, la editorial no desdeña presentar «por primera vez» la «historia argentina integral», y su «concepción general» y «polémica», reproduciendo la tradicional y consensuada imagen individual del prócer Manuel Belgrano en el anuncio de contratapa (fig. 1).

Ello permite pensar que la estrategia de escenificación editorial abarca más que los esfuerzos de diferenciación/distinción de un colectivo historiográfico particular. Sobreimpuesto y permeando este propósito, se aprecia una idea de la historia como totalidad unitaria (a horcajas de la anfibia del término: entre la *res gestae* de la «historia viva del proceso total» y la *rerum gestarum* de la «imagen total de nuestro pasado»: cf. fig. 2), a la cual «el lector general, el estudiante, el profesor, el especialista»<sup>13</sup> (fig. 2) puede acceder mediante el libre examen de las interpretaciones disímiles, dispuestas por una colección señalada como diferente: «la única que presenta, en

---

una persona que iba a las entradas en máquina y juntaba especialmente pliegos sueltos para estar seguros de que la muestra estaba bien.» (Ricardo Figueira, en Maunás, 1995: 224-5).

- 12 En otro fragmento, la proclamada «concepción general» opera como efecto retórico, sobreformulando la diferenciación (por novedad y ruptura) de la colección respecto a otras textualidades antecedentes y contemporáneas: «Esta concepción general llevará a la presentación de nuevos temas y nuevos personajes, a diferencia de las historias tradicionales y de los textos en uso» (fig. 1).
- 13 Nótese de paso que la gradualidad postulada por la enumeración (de menor a mayor experticia en la disciplina historiográfica) encuentra su igualación en la confluencia y el libre acceso postulado para todos los roles a través de la colección misma.

forma polémica, las diversas corrientes ideológicas que interpretan y explican nuestra historia»; dichas corrientes se inscriben en la producción y confrontación de artículos «en los que colaboran, junto a prestigiosos historiadores liberales, revisionistas y marxistas, muchos especialistas jóvenes»<sup>14</sup> (fig. 3). La peculiaridad de dichos artículos encuentra su anclaje por alusión a la realidad que dicen abordar: «los grandes problemas que desde hace decenas de años enfrentan a los argentinos [...] los temas más controvertidos» (fig. 1). La disposición de la colección en un formato particular no haría sino equiparar y fusionar la publicación de la publicación con el proceso mismo del que pretende dar cuenta, y del cual el lector supuesto es tematizado como parte activa, que no puede ni debe eludir su participación en la publicación y en el proceso estudiado: «le ofrece todos los datos para que usted pueda interpretarlo y sentirse parte de él»; «*Polémica* es polémica: ¡le permite conocer las distintas posiciones para que usted se ubique y tome su posición!»; «¡No quede al margen de la historia!» (fig. 2). Dicha idea se reafirma con la imagen de la colección transformada en *biblioteca* (fig. 3), objeto deseable por ser compendio de saberes adquiridos, adecuados y prácticos;<sup>15</sup> fetiche caro al humanismo por hallarse pregnado de la posibilidad de aprehender la realidad histórica e intervenir en ella, asociando la idea de la ciudadanía con la idea del público informado («sin prejuicios», fig. 2) en diferentes estilos de pensamiento y vivencia<sup>16</sup>. La relación de los enunciados con la imagen de la biblioteca refuerza la complementación e identificación entre historia y política, entre relato del pasado,

14 En la vena de postular corrientes ideológicas que, se suponen, informan las interpretaciones historiográficas, las «voces nativas» de la editorial brindan una imagen polarizada de las posiciones posibles, que no siempre es coincidente con la pluralidad de esquemas enumerados arriba: por ejemplo, Ricardo Figueira (secretario de redacción y documentalista de «*Polémica*») sostuvo que «la idea era que los textos que se incluyeran en cada fascículo polemizaran entre sí: *el mismo tema visto por un historiador progre y por un revisionista*, por ejemplo. Pero no siempre se pudo hacer y en muchos casos esa idea se perdió» (cit. en Gociol, 2007: 145, cursivas nuestras). En otro caso, Aníbal Ford (director de colecciones) alegó que «cuando [Boris Spivacow] hizo «*Polémica*» quiso meter las dos visiones de la historia» (cit. En Maunás, 1995: 183, cursivas nuestras, negritas en original).

15 Además de ser presentada como objeto deseable de consumo, como se hace observar en la imagen de la biblioteca, y se valora mediante expresiones como una colección «lujosamente presentada, en 10 magníficos volúmenes» (fig. 2).

16 Al decir de Judith Gociol (2007: 13): «la utopía iluminista que sostenía [...] cada una de las ediciones: 1. El mundo era pasible de ser asido, entendido y explicado. 2. Todo ese conocimiento podía caber en una colección de libros. 3. El libro —asido y entendido por el lector— podía volver a este mejor persona. 4. Mejores personas podían transformar el mundo». Carlos Altamirano, por su parte, señalará a Boris Spivacow como «uno de los grandes representantes de lo que podríamos llamar la tradición del progresismo laico en la cultura argentina. [...] Un constructor cultural, confiado en la reforma cultural a través de los libros» (en Maunás, 1995: 218). El mismo Spivacow dirá del oficio de editor: «Para mí ha sido siempre formar al público. [...] creo que ser editor es tratar de encaminar al público en cierta dirección, tratar de ampliar las cosas mejores que hay en su mente, en sus sentimientos —que halle en sus conocimientos las cosas que pueden ser útiles a la sociedad, que pueden ser útiles para él mismo. [...] era bueno que el público conociera distintas formas del pensamiento

posicionamiento ideológico y práctica social: «una *imagen viva* de nuestro pasado»; «la única que presenta, en forma polémica, las diversas corrientes ideológicas que interpretan y explican nuestra historia *para que Ud. las conozca y pueda decidir.*» (fig. 3, cursivas nuestras).

Ahora bien, ¿qué variaciones encontramos en los indicios de este ideario, en la presentación de la reedición de 1979? Más allá de que se encuentran reproducciones más o menos extensas y literales de párrafos publicados en las presentaciones de 1970, las coordinadas en las que se pone a circular nuevamente la colección acentúan otros parámetros y preocupaciones editoriales. En primer lugar, la re-denominación como «*El país de los argentinos. Primera historia integral*» obedece a la decisión de Spivacow de usar el nombre de la colección «*El país de los argentinos. Geografía regional argentina*» (1974), cuyo relanzamiento en 1978 finalizaba con gran éxito de ventas hacia 1979, para aprovechar ese público cautivo y colocar una selección de los fascículos de *Polémica* (Gociol, 2007: 187 y 257). El párrafo inicial de la presentación establece este propósito: «una obra que se complementa admirablemente con la geografía regional argentina que hemos estado publicando y con la cual abordaremos otro de los grandes campos de conocimiento de nuestro país» (fig. 4).

Asimismo, esta re-denominación suprime la palabra «*Polémica*» del título, la que calificaba y caracterizaba el espíritu de la primera edición y nombraba su sección más característica, ahora eliminada; este procedimiento neutraliza los significados ideológicos que se ponderaban en las presentaciones arriba descritas, mientras que otras operaciones retóricas certifican la discontinuidad entre ediciones, al ponderar en la última mayores rasgos de actualización y científicidad: «La obra fue publicada en una primera edición, que tuvo gran impacto en 1970, bajo el nombre de **Polémica, primera historia integral argentina**. Hoy se la ofrece muy modificada, actualizada y ajustada a las nuevas conclusiones aportadas por la investigación histórica de los últimos años» (fig. 4, negritas en original, cursivas nuestras)<sup>17</sup>. Se omite

---

humano, distintas formas del sentimiento humano, distintas formas de la expresión humana.» (en ídem: 105-106).

17 La alusión a la investigación reciente no es meramente retórica: el tomo 6 de la edición de 1980 reemplaza a los tomos 11 y 12 de la edición 1974, cuyos fascículos habían sido redactados por Oscar Troncoso, siguiendo una modalidad de elaboración y narración muy cercano al género de la crónica periodística (cf. Gociol, 2007: 172). En cambio, los artículos publicados que reemplazaban este segmento de la colección original obedecían a los cánones del artículo científico, elaborado para presentar las principales conclusiones de investigaciones en curso en diferentes ciencias sociales; posteriormente, varios de ellos darían lugar a trabajos académicos de mayor aliento: «La industria argentina, un cuarto de siglo» (Jorge Schvarzer); «El sector agropecuario» (Horacio Giberti); «El mercado de trabajo. La mano de obra femenina» (Ruth Sautu); «Tendencias de la población argentina» (Carlos Reboratti) «La educación argentina (1930-1955)» (Juan Carlos Tedesco); «Sindicatos y trabajadores en la Argentina (1955-1976)» (Juan Carlos Torre); «Valorización de los recursos» y

la mención a diferentes posiciones ideológicas desde las cuales se interpretaría la historia, mientras que otras apelaciones textuales refuerzan el rasgo de cientificidad, describiendo el nuevo enfoque con un lenguaje más cercano a la historia serial y su tratamiento del tiempo histórico: por ejemplo, propone desarrollar la narración de la historia argentina «considerando por una parte *el tiempo social*, el tiempo que rige para los grupos humanos, y, por otra parte, *el tiempo individual*, el tiempo que rige para los distintos hechos protagonizados por distintos individuos» (fig. 4, cursivas nuestras). Cabe acotar que, al usar este lenguaje, las apelaciones a un lector activo e inmerso en la historia (tal como se presentaban en 1970) se atenúan con la remarcación de las determinaciones estructurales operantes en el proceso histórico; nótese la sutil reformulación agregada a un enunciado que observamos (en fig. 1) y analizamos de la presentación de 1970: «Es una **historia integral argentina** porque encara cada etapa de nuestra historia como el desarrollo de una vasta estructura, que tiene un origen y una evolución *y en cuyo desarrollo interactúan dinámicamente los diversos factores que deciden el curso de los acontecimientos*» (fig. 4, negritas en original, cursivas nuestras). Ya que hemos mencionado a los lectores ideales destinatarios de la colección, aquí se agrega, a la enumeración detallada arriba de la edición 1970, la figura del «docente, ya que [la colección] responde a las nuevas pautas fijadas para la enseñanza secundaria de la historia» (fig. 4), connotando un mayor ajuste de la colección al género enciclopédico (dador de un saber consagrado y neutral, desprovisto de controversias) con el que se puede responder a las expectativas instituidas por el estado en la labor educativa.

No obstante, en la foto pluma que reproduce el retrato de Vicente «Chacho» Peñaloza (uno de los últimos caudillos federales que resistió al avance del Estado central, figura privilegiada en el panteón que historiadores revisionistas —nacionalistas y de izquierda— blandieron como contrafigura especular de los próceres liberales Mitre y Sarmiento) asoman, como *punctum* barthesiano, las querellas que distintas corrientes historiográficas inscribieron en la interpretación de la Organización Nacional, en particular el rol que en esta etapa desempeñaron las élites y los sectores populares en la construcción de la Nación. En el marco verbal que la contiene, la del Chacho es una mirada que nos mira, una imagen punzante del pasado que, rescatada por un historiador, podría hacer saltar el *continuum* de la historia serial, su ordenación cronológica y su énfasis en las determinaciones sociales por sobre los individuos...

---

«Redefinición del espacio» (Elena Chiozza); «La política argentina (1962-1976). Los hechos» y «La política argentina (1962-1976). Las interpretaciones» (Eduardo Passalacqua); «La educación argentina (1955-1980)» (Cecilia Braslavsky).

## LA FACTURA DE LA ESCENA Y SUS VARIACIONES (II): LA SECCIÓN «POLÉMICA» Y SU PARATEXTO

Otro rasgo de escenificación brindado por la editorial son los paratextos que delimitan gráficamente y presentan cada una de las polémicas publicadas en la colección original, promocionadas como la sección distintiva de la misma. Se tratan de recuadros que ocupan una o dos de las tres columnas en las que se dividía la página, con un texto en tipografía cursiva que manifestaba la posición del CEAL sobre el debate en cuestión. De las seis controversias compiladas en la edición 1970-1974<sup>18</sup>, nos interesan las dos primeras por las razones aclaradas más arriba.

Para el caso de la polémica sobre Rivadavia, CEAL decía:

La historia del país es una; varían sus intérpretes según sus posiciones, sus métodos de análisis y la época a la que pertenezcan. De ello surge necesariamente una polémica siempre fructífera para clarificar los procesos de nuestro pasado. En los trabajos que se publican a continuación, tres estudiosos de prestigio analizan la personalidad de Rivadavia y su obra como gobernante arribando a conclusiones encontradas, según el particular enfoque que cada uno realiza sobre la base de los datos proporcionados por la investigación. La confrontación es altamente positiva por cuanto proporciona al lector los instrumentos para formar su propio juicio, que podrá o no coincidir con el de estos autores pero que a partir de ellos podrá elaborarse con nuevos y fundados elementos (*Polémica*, 1974: T. 2, 6).

Se aprecian los refuerzos por reiteración de tópicos ya entrevistados arriba: un proceso histórico unitario que oscila por la pluralidad de posicionamientos ideológicos y contextuales; los beneficios de la polémica para la toma de decisiones de los lectores-ciudadanos; el foco en personajes históricos individuales consensuados como claves por la tradición; los expertos que basan su prestigio en el manejo documental de «datos» comunes a todos (investigadores y lectores) sobre los que pueden y deben operar desde sus «enfoques particulares».

Un dato a tener en cuenta: en esta polémica participa Sergio Bagú, con un artículo que es una versión condensada de su trabajo de 1966 sobre el grupo rivadaviano. Esto cuestionaría la afirmación de Blanco, quien sostiene que la distinción entre el guión de la Parte General y las contribuciones específicas no encuentran un suelo común, lo cual provocaría que la «nueva historia social» no polemizara con otras corrientes: «el texto general, de una historia argentina integral, no es en sí mismo polémico, la polémica es de y entre *otros*» (2015: 8)<sup>19</sup>. No parece serlo si vemos que quien

18 A las tres ya citadas en la nota 4, agregamos: «Rosas, su figura, su actitud frente a los intereses británicos» (Enrique Barba y Julio Irazusta, T. 2); «Guerra con el Paraguay» (León Pomer y León Rebollo Paz, T. 3); «Civilización y barbarie» (Fermín Chávez y Américo Ghioldi, T. 3)

19 Esta percepción se refuerza, creemos infundadamente, en sus conclusiones: «Los renovadores parecían no poder encontrar el público reflexivo que añoraban. La colección parecía buscar atraerlo al menos contradictoriamente. [...] Podemos ver el perfilamiento de una figura de historiador

interviene en la Parte general se vuelve «juez y parte», al involucrarse en una disputa con representantes de las vertientes liberales (Campobassi) y revisionistas nacionalistas (Oliver) por establecer una interpretación ni reduccionista ni hagiográfica, en un marco que tiende a ello desde el título («prócer o mito»: ensalzar o denostar al personaje y lo que este representa).

En tanto que, para la polémica sobre Rosas en la que se cruzaban Enrique Barba (representante de la Nueva Escuela Histórica, con fuertes vínculos entre los renovadores) y Julio Irazusta (autor fundacional del revisionismo histórico), el paratexto editorial rezaba:

La imagen y la obra de Juan Manuel de Rosas constituyen elementos esenciales de la polémica contemporánea que, en materia histórica, apasiona a los argentinos. Desde las recopilaciones documentales hasta las obras seriamente pensadas y cuidadosamente elaboradas, sobre aspectos parciales o generales del período, pasando por los panegíricos y las diatribas, la bibliografía sobre este período se ha hecho asombrosamente copiosa. Con toda la vehemencia del debate sobre hechos registrados hace más de un siglo podrá parecer sorprendente; y así lo señalaron muchos extranjeros admirados por la pasión y la dialéctica puestas en las discusiones. Desde luego que esto parece más explicable cuando se advierte que lo que lleva implícito el debate es la admisión o el rechazo de ciertos 'modelos de desarrollo', para decirlo con la terminología actual, no solo económicos sino también demográficos, políticos y sociales.

Como aportación a esta controversia se ha solicitado la opinión a dos estudiosos de mucho relieve, caracterizados ambos por la seriedad de sus aportes a la disciplina y conocedores excepcionales del período; sus argumentos y razones brindan elementos adicionales para para que el mismo lector elabore su propio juicio y advierta en seguida el sentido de esta «polémica» (Polémica, 1974: T. 2, 149).

De nuevo, el segundo párrafo se muestra cohesivo con los tópicos precedentes, acerca de la competencia de los expertos en el registro de los hechos y del provecho que el lector activo extrae de la confrontación de su erudición y sus argumentos<sup>20</sup>. Mas el orden emotivo emerge como componente destacado de la historia: la «pasión» o «apasionamiento» y la «vehemencia» en torno a la figura de Rosas, que «sorprende» y «admira» a los observadores externos, mientras que la bibliografía en torno al tema se vuelve «asombrosamente copiosa». Respecto a esta, la proliferación de géneros reconocidos como pertinentes trazan un arco de actitudes sociales (desde el registro

---

entendido como sujeto colectivo al margen de las polémicas sobre el pasado —frente a otros historiadores que serían ajenos a este modo de hacer historia. Pero al mismo tiempo se presentaban esas polémicas previendo un lector interesado en tomar partido.» (Blanco, 2015: 13 y 15).

<sup>20</sup> Es de notar la valoración, por parte de los historiadores renovadores de los sesenta (e implícitamente de los actuales), de aquellos aspectos de Irazusta que conforman tanto el sustrato común de reconocimiento entre adversarios ideológicos cuanto el *ethos* deseado del buen historiador: la erudición, la compulsión y crítica documental, el tono mesurado y empirista; cf. las apreciaciones de Fernando Devoto, en Devoto y Pagano (2004: 109-112).



pasivo de las «recopilaciones documentales», pasando por el quehacer científico de las «obras seriamente pensadas», hasta la utilización partisana del «panegírico» y la «diatriba») que exceden con mucho las reivindicadas como propias de un colectivo historiador singular. Y la editorial enuncia (esbozando una intervención en las vicencias del lector) lo que se halla «implícito» y hace «explicable» esta imbricación: los «modelos de desarrollo» en pugna, denominación contemporánea que alude al involucramiento de autores y público en un pasado y un litigio comunes, operantes «desde hace más de un siglo» y refractados en un período y una figura.

Cuando volvemos la vista hacia la reedición de 1980, los cambios de la sección resignifican la narración histórica por vía de la ausencia y la omisión. El paratexto editorial desaparece, cediendo lugar a ilustraciones y fotografías con vocación documentaria; con él, se elimina el encuadre que propone «este tema es objeto de polémica», y también los artículos de los polemistas vinculados a las corrientes revisionistas y liberales, más propensos a la composición de protocolos narrativos «apasionados» por el problema nacional, a recurrir a géneros vinculados con la utilización política de la historia. Permanecerán los artículos «seriamente pensados y documentados» de Bagú y Barba, con estilos de argumentación y razonamiento más neutrales y cercanos a las ciencias sociales que, al no contrastar con un telón de fondo ideológicamente plural y controversial, exponen ante el lector un Rivadavia y un Rosas más como objetos de análisis y menos como modelos de acción política.

### LA FACTURA DE LA ESCENA Y SUS VARIACIONES (III):

#### LOS PLANES DE PUBLICACIÓN

En tanto objeto tipográfico, los planes de publicación ofrecen información sobre las selección, inclusión y exclusión de temas y autores en cada colección. Si comparamos los avisos que anunciaban la aparición de los tomos coleccionables en 1974 y en 1980 (figs. 5 y 6)<sup>21</sup> constatamos, en principio, la reducción de contenidos (los doce tomos originales se refunden en seis) por vía de la eliminación de Estudios Especiales; en nuestro corpus observamos un efecto análogo al descripto para la sección «Polémica»: los autores del tomo 1 y 2 excluidos en su refundición de 1980 son aquellos vinculados al revisionismo o no plenamente asimilables al oficio historiador (por ej. J. C. Portantiero, Campobassi, Oliver, Irazusta, Arturo Sampay), y en cuyos temas figuren alusiones políticas dicotómicas (por ej. «dependencia colonial o independencia nacional», «monarquía o república», «democracia bárbara»). La totalidad de los artículos preservados de una edición a otra corresponden a los jóvenes investigadores y sus temas de historia social (J. Garavaglia, L. Gutiérrez, J. L. Moreno, L. A. Romero, Blanca P. de Oddone),

21 Recurrimos a las reproducciones de estas contratapas porque nos fue imposible incluir, por razones de espacio, la tabla que comparaba los planes de publicación de «Polémica» (1974, tomos 1 y 2) y de *Historia Integral Argentina* (1980, tomo 1).

como a los historiadores reconocidos de la generación anterior (Bagú, Barba, Bosch, Lewin, Weinberg). La Parte General permanece inalterada, lo que produce que, en la reedición, sea la sección que ocupe el espacio mayoritario de volumen impreso y, con ello, su retórica (tal como la describimos arriba) se vuelva predominante.

Por otra parte, el cambio de en los tomos también comporta ciertos cambios de sentido. A la periodización concebida mediante los términos «independencia», «anarquía» y «organización nacional» que connotan cambios procesuales, con una carga semántica vinculada al campo de lo político, le sucede la denominación «país nuevo», invistiendo una neutralización valorativa que objetualiza el período (como una «cosa» cuya principal característica sería no una combinación peculiar de dimensiones analíticas, sino su falta de uso...).

### A MODO DE CIERRE

En un contexto en el cual la historiografía profesionalizada actual carece de querellas y de discusión crítica sobre sus antecedentes inmediatos (Acha, 2009: 13-14), este trabajo propone observar el corpus como acontecimiento de una diacronía inscrita en un campo de fuerza (Jay, 2003), que revela su densidad paradigmática entre su pre-historia y su pos-historia. La intención de reducir la escala de observación hacia una colección y sus reformulaciones bien puede servir para representarnos el modo en que se observaron y se dieron a observar cambios más generales, consensos y divergencias en lo disciplinar y en lo macro-social, desde un objeto producido por agentes específicos, con perspectivas ancladas en la producción y divulgación del discurso histórico. La consagración posterior de la «nueva historia social» no debe sesgar nuestra mirada hacia un pretendido germen de la misma inscripto en la colección *Polémica*. Restituir las tensiones de este campo de fuerza bien puede desplegar ante nuestros ojos una *fuerza icónica de la historia*, que surge de un repertorio no formalizado de imágenes de la época, que irradian configuraciones ideales y desencadenan procesos de adquisición y actualización cultural, al mismo tiempo que disfrute «bovarístico» que ya no están a nuestro alcance; unas coordenadas de lectura que, al nombrar y mostrar *la historia*, tornaban aprehensible el ensueño de «lo moderno maravilloso» que reverberaba en ella (Giordano, 2011b: 96).

### BIBLIOGRAFÍA

- Acha, O. (2009). *Historia crítica de la historiografía argentina. Volumen 1: las izquierdas en el siglo XX*. Buenos Aires: Prometeo.
- Altamirano, C. (2001). *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*. Buenos Aires: Ariel.
- Altamirano, C. (2005). *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Altamirano, C. (2012/13). «Sobre la historia intelectual» en *Políticas de la Memoria* n° 13. Buenos Aires: CEDINCI/UNSAM.

- Blanco, M. J. (2015). «Reflexiones sobre el campo intelectual e historiográfico de comienzos los setenta a partir de la colección de libros *Polémica* de Centro Editor de América Latina» ponencia presentada en Primeras Jornadas Nacionales de Historiografía. Departamento de Historia/Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Río Cuarto, 26 y 27 de noviembre de 2015.
- Bueno, M. y Taroncher, M. Á. (coords.) (2006). Centro Editor de América Latina. Capítulos para una historia. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Campione, D. (2002). Argentina. La escritura de su historia. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- Cattaruzza, A. (2003). «Por una historia de la historia» en Cattaruzza, A. y Eujanián, A. Políticas de la historia. Argentina 1860-1960. Buenos Aires: Alianza.
- Costa, R. y Mozejko, D. (2009). Gestión de las prácticas: opciones discursivas. Rosario: Homo Sapiens.
- De Certeau, M. (2006). «La operación historiográfica» en La escritura de la historia. México: Universidad Iberoamericana.
- Devoto, F. (comp.) (2006). La historiografía argentina en el siglo XX. Buenos Aires: Editores de América Latina.
- Devoto, F. (dir.) (2010). Historiadores, ensayistas y gran público: la historiografía argentina, 1990-2010. Buenos Aires: Biblos.
- Devoto, F. y Pagano, N. (2009). Historia de la historiografía argentina. Buenos Aires: Sudamericana.
- Devoto, F. y Pagano, N. (eds.) (2004). Historiografía académica e historiografía militante en Argentina y Uruguay. Buenos Aires: Biblos.
- Georgieff, G. (2008). Nación y revolución. Itinerarios de una controversia en Argentina (1960-1970). Buenos Aires: Prometeo.
- Gilletta, M. F. (2013). Sergio Bagú. Historia y sociedad en América Latina. Una biografía intelectual. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Giordano, J. P. (2011a). «La paratextualidad como (multi)modalidad del Análisis del Discurso Historiográfico» ponencia presentada en IV Congreso Regional de Historia e Historiografía. Facultad de Humanidades y Ciencias-Universidad Nacional del Litoral, 12 y 13 de mayo de 2011.
- Giordano, J. P. (2011b). «En los bordes de una 'Historia para más'. La paratextualidad en los fascículos coleccionables del Centro Editor de América Latina (1969-1974)». De Signos y Sentidos, 12, pp. 79-105.
- Giordano, J. P. (2017a). «La historiografía como discurso intelectual (apuntes de trabajo)» ponencia presentada en VII Congreso Regional de Historia e Historiografía. Facultad de Humanidades y Ciencias-Universidad Nacional del Litoral, 18 y 19 de mayo de 2017.
- Giordano, J. P. (2017b). «Encuadre discursivo estratégico y agenda histórica en la colección «Polémica. Primera historia argentina integral» (CEAL, 1970-1972)» ponencia presentada en VII Jornadas de Investigación, VI Jornadas de Extensión y V Encuentro de Egresados y Estudiantes de Posgrado. FHCE — Udelar, 11, 12 y 13 de octubre de 2017.
- Gociol, J. (2007). Más libros para más: colecciones del Centro Editor de América Latina. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Jay, M. (2003). Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural. Buenos Aires: Paidós.
- Korol, J. C. (1993). «La influencia de los Annales en la historiografía argentina de la década del 60». Clío, 1, pp. 124-135.
- Maunás, D. (1995). Boris Spivacow. Memorias de un sueño argentino. Buenos Aires: Colihue.
- Neiburg, F. (1998). Los Intelectuales y la invención del Peronismo. Estudio de antropología social y cultural. Buenos Aires: Alianza.
- Noiriel, G. (1997). Sobre la crisis de la historia. Madrid: Cátedra.

- Samuel, R. (2008). Teatros de la memoria. Vol. I: Pasado y presente de la cultura contemporánea. Valencia: Universitat de València.
- Sarlo, B. (2001). La batalla de las ideas (1943-1973). Buenos Aires: Ariel.
- Sigal, S. (1991). Intelectuales y poder en la década del sesenta. Buenos Aires: Puntosur.
- Skinner, Q. (2007). Lenguaje, política e historia. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Sorá, G. (2002). «Literatura y política. La Librería Schmidt y la génesis de una oposición elemental en la cultura brasileña (1930-1935)». *Prismas. Revista de historia intelectual*, 6 (6), pp. 45-64.
- Sorá, G. (2007). «Editores y editoriales de ciencias sociales: un capital específico» en Neiburg, F. y Plotkin, M. (comps.): Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en la Argentina. Buenos Aires: Paidós.
- Taroncher, M. Á. (2006). «Polémica: un enfoque pluralista de la historia argentina» en Bueno y Taroncher (o. cit.).
- Terán, O. (1991). Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966. Buenos Aires: Puntosur.





# EDITAR ENTRE SIGLOS: LOS APORTES DEL EDITOR ANTONIO BARREIRO Y RAMOS A LOS PROCESOS DE EDICIÓN EN EL URUGUAY

LEONARDO GUEDES MARRERO<sup>1</sup>

## RESUMEN

Luego de la Guerra Grande, en el Uruguay se inició una lenta sustitución del tradicional patriciado por nuevos integrantes de la clase dirigente, mayoritariamente europeos, que vinieron a «hacer la América». Uno de ellos fue Antonio Barreiro y Ramos, nacido en Laracha, Coruña, en 1851, desde la cual llegó a nuestras tierras en 1867 y entró a trabajar a la *Librería Real y Prado* (la principal de Montevideo hacia mitad del siglo XIX). Como otros inmigrantes españoles pasó pronto de una relación de dependencia laboral a trabajar por su propia cuenta abriendo, la *Librería Nacional*, un pequeño establecimiento de venta de libros al que años más tarde le sumaría un sector dedicado a la edición.

Como empresario encontró en el «boom» de la producción de textos escolares impulsada por la Reforma educativa que vivía el país la oportunidad para que su negocio no fuera únicamente la venta de libros, sino también, la edición de los mismos. En 1874 ingresó en el mercado editorial con la edición de la Constitución de la República. Más tarde editaría al historiador Francisco Bauzá, al poeta Juan Zorrilla de San Martín y al jurista Justino Jiménez de Aréchaga, los tres, figuras notables de la intelectualidad nacional. En este sentido, el trabajo se propone dar una lectura a este proceso que llevó a Antonio Barreiro y Ramos a ser un pionero en el mercado de la edición, haciendo hincapié en el estudio de su catálogo editorial en el período 1874-1915.

Palabras clave: imprentas, editoriales, editores, circulación de impresos, publicaciones.

---

<sup>1</sup> Profesor de Historia egresado del Instituto de Profesores Artigas. Estudió Psicología en la Udelar y actualmente se encuentra culminando la Maestría en Ciencias Humanas Opción, Historia Rioplatense en FHCE, Udelar. Es Profesor del curso y el seminario taller de Historia del Uruguay de 1830 a 1930 y de Teoría y Metodología de la Historia en el Instituto de Profesores Artigas. Ejerce también la docencia en el Consejo de Educación Secundaria y en el Consejo de Educación Técnico Profesional. Como investigador independiente, ha presentado trabajos disciplinares e interdisciplinares en Uruguay, Argentina y Brasil. Actualmente integra el Grupo Interdisciplinario de Historia de la Edición en el Uruguay y es colaborador del Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI)-EDI-RED. lguedesmarrero@gmail.com.

## BARREIRO Y SU LLEGADA AL URUGUAY

Como expresa el historiador Carlos Zubillaga (1999), Montevideo fue, desde la década de 1870 y por casi noventa años, uno de los destinos de la emigración europea. Esta oleada migratoria de segunda mitad del siglo XIX y primera del XX hacia América, fue sin duda alguna de las más significativas luego de la etapa colonizadora de los siglos anteriores. Los por qué de esta se deben a múltiples factores, pero no caben dudas que los más importantes fueron los económicos y sociales.

La emigración europea, provino mayoritariamente de zonas rurales empobrecidas. Sin embargo, esto no impidió que estos inmigrantes, entre ellos cientos de gallegos, se incorporaran al medio urbano de las ciudades americanas como Montevideo destacándose que tanto en Buenos Aires (Argentina) como en la capital uruguaya, se concentraron, básicamente en las zonas más céntricas, lugares en donde las oportunidades laborales se veían incrementadas por la demanda del mercado. Dentro de esta inmigración europea, producto del exilio económico que tuvieron que enfrentar miles de europeos, es que llega Antonio Barreiro y Ramos (1851), un joven nacido en el municipio español de Laracha (La Coruña<sup>2</sup>) que emigró a temprana edad y finalmente terminó radicándose en Montevideo en el año 1867.

Destacar la procedencia de Antonio Barreiro y Ramos resulta sumamente importante debido a que él es parte de una corriente migratoria particular. Si bien dijimos que esta inmigración era producto de un exilio económico fruto de la gran crisis económica que atravesaba Europa, lo que produjo que el migrar hacia América le otorgaba nuevas oportunidades a aquellos hombres y mujeres que no encontraban en su lugar las formas de subsistencia mínimas; la inmigración gallega se diferenció de otras sobre todo, por un lado, por su composición heterogénea ya que estaba compuesta por hombres, mujeres y niños, estos últimos pieza importante en la lógica de vida rural que vivían en La Coruña, y por otro lado y tal vez el más importante para el cometido de este trabajo, en el nivel de instrucción que estos inmigrantes gallegos poseían. «El nivel de analfabetismo es muy bajo (5%) y este coincide con personas de avanzada edad y solo lo observamos en Argentina» (SAMUELLE, 2000, p. 137).

Barreiro y Ramos comenzó a trabajar cuando tenía 16 años en la Librería Real y Prado, una de las más prestigiosas de la capital sudamericana. Su trabajo en esta importante librería fue el puntapié para iniciar contactos con los incipientes sectores intelectuales de la ciudad y formar la experiencia en el rubro en el que después se desenvolvería de forma independiente en un país que de fines del siglo XIX tuvo características económicas que lo singularizaron en el contexto latinoamericano. Producía alimentos —la carne— y satisfacía otras dos necesidades básicas del hombre, su

2 La mayoría de los inmigrantes gallegos en Uruguay provienen de la Coruña con un porcentaje del 49% seguidos de Pontevedra con un 24%. Datos suministrados por: Cristina Samuelle en *La emigración gallega al Río de la Plata*.



calzado, con el cuero, y su vestimenta con la lana. Sus mercados externos se habían diversificados en vez de tender a la dependencia de un solo comprador. Brasil y Cuba consumían su tasajo; Francia, Alemania y Bélgica, sus lanas; y Gran Bretaña y Estados Unidos, sus cueros. Al comprarle Europa mercaderías que ella también producía, el Uruguay gozó de una renta diferencial elevada, por cuanto Europa mantenía sus ganados con más elevados costos de explotación. Esta realidad del país, lo hacía atractivo para la inmigración y también le brindaba oportunidades de crecimiento a aquellos inmigrantes que ya habían llegado para afianzarse económicamente y por qué no, llevar a cabo sus propios emprendimientos tanto en el medio urbano como en el rural teniendo estos últimos una realidad económica diferente.

### EL EMPRESARIO EDITORIAL Y SU CATÁLOGO:

En el año 1871 Antonio Barreiro y Ramos, como muchos otros inmigrantes españoles pasó de una relación de dependencia laboral a trabajar por su propia cuenta gracias a la apertura de su propio negocio, La Librería Nacional, un pequeño establecimiento de venta de libros al que años más tarde le sumaría un sector dedicado a la edición que lo convertiría finalmente en un empresario editorial.

Su desarrollo como empresario editorial comienza en una década muy particular del país. La reforma educativa, promovida por José Pedro Varela durante el gobierno de Lorenzo Latorre, dio un gran impulso a la modernización del Uruguay. Esta reforma se encontraba inspirada en los modelos educativos que Varela había conocido en Europa y Estados Unidos. El objetivo de su reforma era no solo promover la formación básica en lectura y matemáticas sino también, generar valores republicanos y democráticos en una nación todavía muy joven en la que todavía se hacían esfuerzos significativos para lograr un sentimiento de nación independiente. Esta reforma, evidentemente provocó un crecimiento en la producción de textos escolares, algo que Barreiro y Ramos, como empresario vio como una oportunidad para que su negocio no fuera únicamente la venta de libros sino también la edición de los mismos. Este emprendimiento era de una notoria actualidad llegándose a publicar incluso textos sobre nuevos recursos existentes para aplicar en el medio educativo. Un ejemplo de ello es el trabajo de Carlos Arocena denominado «Las proyecciones como un medio de enseñanza», un texto de 52 páginas sobre los beneficios que tenía la utilización de proyectores en la enseñanza y la difusión de las ciencias.

Como mencioné anteriormente, el emprendimiento editorial, se encontraba inmerso en un contexto histórico muy particular. Tanto la librería como su editorial se desarrollan en el momento en el que la República recibía una importante oleada migratoria proveniente principalmente de España e Italia, luchaba por mantener la institucionalidad amenazada constantemente por los caudillismos e intentaba construir un sentimiento de nación, en un país todavía muy joven. Esta realidad, fue muy

favorable para la circulación de textos, lo que fue aprovechado de forma exitosa por el empresario. Este éxito lo llevó a lograr instalar talleres gráficos que le permitieron editar, publicar y comercializar textos. En consecuencia, su proyecto editorial estará centrado desde un comienzo en la educación y en la generación de identidad nacional lo que no implica la publicación de otro tipo de textos.

El año 1874 fue un año clave para Barreiro y Ramos, ya que editaría sus primeros textos. Su primera edición fue la *Constitución de la República Oriental del Uruguay: Sancionada por la Asamblea General Constituyente y Legislativa el 10 de setiembre de 1829*, un ejemplar sencillo, de 48 páginas y de 15 cm. Las características de su presentación, hacían de esta edición un ejemplar de fácil utilización pero sobre todo, demostraba que estaba destinado a un público general, intentando, por las características de su material que fuera accesible a todos los sectores socioeconómicos. En el mismo año, publicaría *Constituciones vigentes de los principales estados de América, precedidas de una reseña histórica de los mismos*, texto de D.R. Coronel y Ortiz y D. Hilario Abad de Aparicio. Este ejemplar presentaba un desafío a su empresa editorial ya que pasó de la edición de un ejemplar sencillo de 48 páginas y 15 cm de su primera edición a un texto de 254 páginas y 20 cm de una calidad superior al de la constitución que había publicado Barreiro y Ramos.

Al principio, su sector de edición<sup>3</sup> y publicación fue avanzando de forma lenta y estuvo centrada también en publicar los catálogos de su librería, algo que se puede observar con claridad en el catálogo editorial de 1878 en donde dentro de sus publicaciones encontramos: *Catálogo de las obras de medicina, cirugía, ciencias naturales, ciencias vulgarizadas, en venta en Librería Nacional de A. Barreiro y Ramos, Catálogo de las obras de legislación, jurisprudencia y ciencias sociales que se hallan en venta en la Librería Nacional de Antonio Barreiro y Ramos y el Catálogo de la galería dramática en venta en la Librería Nacional de Antonio Barreiro y Ramos*. Estos catálogos variaban entre las 18 y 7 páginas y de los 19 a 14 cm. En ellos, se encontraba la descripción de los productos editoriales y el valor de los mismos. Esta etapa de Barreiro es una etapa todavía de transición a la que llamaré «La etapa del librero-editor».

Volviendo a los dos pilares de su proyecto editorial, es importante destacar que entre 1879 y 1883 se editaron varios textos relacionados a la educación, algo que como bien dijimos se enmarcaba dentro del fenómeno que vivía el país, pero que también radica en la importancia que la comunidad gallega le da a la educación, lo que permite observar por un lado el criterio empresarial del editor al aprovechar el momento comercial y el criterio personal del editor que podríamos catalogarlo como cultural. Este rasgo se refleja también en la promoción de eventos culturales. A modo de ejemplo, en esta misma década se desarrolló «la tertulia de Barreiro», una agrupación

3 Al comienzo, su sector de edición no había alcanzado un desarrollo que le permitiera editar e imprimir textos de gran calidad, es por este motivo que *Tabaré* de Zorrilla de San Martín fue hecho en talleres europeos.

integrada por diversos intelectuales y políticos de la época en la que se generaban importantes intercambios y debates sobre la realidad nacional del momento.

En la década de 1890, Barreiro y Ramos comenzó a publicar la colección en «Biblioteca Popular de Historia Nacional», una colección de libros no muy extensos y accesibles con el objetivo de hacer llegar las obras históricas a todos los sectores sociales como por ejemplo *Las grandes batallas* (1893) de Orestes Araujo, un texto que desde una construcción épica de la Batalla de Sarandí, intentaba contribuir a la construcción de una identidad nacional. Tal vez es en este proyecto en el que se refleja más su contribución a la promoción de las redes intelectuales que trabajaban en la construcción de una identidad nacional. Dicho proyecto editorial, tiene su antecedente en 1883 cuando Barreiro y Ramos publicó *La leyenda patria; precedida de un juicio crítico del poeta Olegario V. Andrade. (Nueva edición revisada y corregida por el autor)* un ejemplar de gran calidad, que si bien no tenía un carácter historiográfico y no era parte de una colección, sí es una obra que podemos catalogar como importante desde el punto de vista identitario.

Otras de las publicaciones características de los primeros años de editor, fueron los textos jurídicos, tal es el caso de el *Código civil de la República Oriental del Uruguay*, con notas explicativas o el *Código militar, anotado con todos los decretos del Poder ejecutivo dictados hasta el presente. (códigos y leyes usuales de la República Oriental del Uruguay, coleccionados, esmeradamente corregidos y anotados por el Dr. Justino J. de Aréchaga*. Algo que nos demuestra que su negocio editorial se había afianzado y había logrado el respeto de intelectuales y la confianza del Estado que comenzará a utilizar sus servicios editoriales. Esta relevancia que fue cobrando negocio en el ámbito intelectual, lo llevó a convertirse en editor para figuras notables de la intelectualidad nacional como el historiador Francisco Bauzá.

El afianzamiento en el proyecto editorial de Barreiro se da en la última década del siglo XIX y eso lo podemos observar debido a que su catálogo editorial demuestra un aumento exponencial de sus publicaciones. Esto tiene que ver también con determinadas características que vivía el país; para la segunda mitad de la década del noventa, Uruguay ya había dejado atrás la crisis de 1891 que azotó al país durante el gobierno de Julio Herrera y Obes y se encontraba ya para 1897 en una etapa de crecimiento importante. Mientras tanto, ya para ese mismo año se había dado una consolidación de los valores y costumbres típicamente europeas, tendencia que se profundizará para 1904 y que continuará a lo largo del siglo XX más allá de los levantamientos armados de 1897 y 1904 que representaron una crisis política y económica en el país.

El inicio del siglo XX significó para Antonio Barreiro y Ramos la culminación de un proceso de profesionalización y de sistematización de la producción editorial ya que a partir de aquí, la editorial publicará en mayor cantidad y calidad y de forma diversificada obras educativas, historiográficas, jurídicas y literarias de forma más regular que en sus comienzos, logrando una de mantener un equilibrio entre lo cultural y lo comercial.

## EL PIONERO

No cabe duda que Antonio Barreiro y Ramos fue un pionero en el mercado editorial en el Uruguay. Su emprendimiento, marcó una transformación real en cómo se editaban los libros en el país. Paralelamente a la modernización que vivía el país, Barreiro y Ramos no creó una simple imprenta como la mayoría que había en la nación y que hasta ese momento y desde sus orígenes en la época colonial estaban asociadas al ámbito periodístico, lo que significa también que la imprenta anteriormente estuvo vinculada en gran parte a la difusión y manifestación de ideas políticas.

Barreiro y Ramos, convivió con otras editoriales como la Imprenta Dornaleche y Reyes una de las más prolíferas. Sin embargo, al hablar en materia editorial, Antonio Barreiro y Ramos junto con Orsini Bertani (1869), son uno de los antecedentes ineludibles para llevar a cabo una Historia de la Edición en el Uruguay. Este último, inmigrante italiano que se estableció en Montevideo, en 1902 luego de un complejo periplo de otros exilios a raíz de haber sido inscripto en 1894 en una lista de anarquistas sobre los que se recomendaba control policial, especialmente en la zona de la frontera francesa por sus actividades propagandísticas libertarias fundó «Talleres Gráficos El Arte», ubicada en la calle Reconquista, siendo la primera en el país en utilizar la imprenta monotipo. Un año después, a pocas cuadras de su negocio anterior, instalará la prestigiosa librería y editorial de la calle Sarandí, ubicada en el casco antiguo de la ciudad, llamada «Librería Moderna» pero más conocida por sus tertulios como «lo de Orsini». A partir de entonces editará bajo el sello editorial *O.M. Bertani Ediciones* convirtiéndose en gran medida en mecenas de las publicaciones de un importante número de autores uruguayos de los primeros años del siglo XX, como por ejemplo Domingo Arena (), Delmira Agustini, Roberto de las Carreras, José Pedro Bellán, Carlos Sabat Ercasty, Carlos Roxlo, José Enrique Rodó, Ángel Falco, Álvaro Armando Vasseur, Ernesto Herrera, Julio Herrera y Ressig, Emilio Frugoni, Florencio Sánchez y Javier de Viana, entre otros. Una de las principales características de sus ediciones era el especial cuidado por la edición unido a un precio accesible de venta, dos aspectos no siempre concurrentes.

## CONCLUSIÓN

Barreiro y Ramos se convirtió finalmente en un empresario que manejó la edición, la publicación y la comercialización de libros en la ciudad de Montevideo al mismo tiempo que logró consolidar una importante red de intelectuales que le valió ser considerado uno de los empresarios más destacados de la época, llevándolo incluso a participar en el directorio del Banco de la República y ser uno de los pioneros en materia editorial. El editor gallego Falleció en Montevideo a los 65 años de edad en el año 1916, dejando un legado editorial importante en un país que ya había visto nacer a sus primeras editoriales.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACHUGAR, Hugo. *Modernización, europeización, cuestionamiento: el lirismo social en el Uruguay entre 1895 y 1911*, en SOSNOWSKI, Saúl. *Lectura crítica de la literatura americana. La formación de las culturas nacionales*, v. 2. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1996.
- CAGIAO VILA, Pilar. *La inmigración gallega al Uruguay (1870-1936)*. Universidad Santiago de Compostela. En <http://www.red-redial.net/revista/anuario-americanista-europeo/article/viewFile/99/84> PDF, consultada el 14 de julio de 2016.
- de DIEGO, José Luis. «1938-1955, “La época de oro” de la industria editorial», en de DIEGO, José Luis (Dir.). *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-200*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. 2006.
- Colección de la revista *La Pluma*, disponible en Publicaciones Periódicas del Uruguay <http://www.periodicas.edu.uy/v2/minisites/la-pluma/indice-de-numeros.htm>
- «El editor Orsini Bertani» <http://orsinibertani.blogspot.com.uy/> (recuperado en enero de 2017)
- FERNÁNDEZ Y MEDINA, Benjamín, *La imprenta y la prensa en el Uruguay desde 1807 a 1900*. Imprenta de Dornaleche y Reyes. Montevideo, 1900.
- GUEDES MARRERO, Leonardo. *El clero secular en busca de «hacer la América»*. Treinta y Tres. Jornadas Treintaitresinas: «Las voces de un lugar al Este». 2015.
- \_\_\_\_\_ *Semblanza de Antonio Barreiro y Ramos (1851-1916)*. En *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED*: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/antonio-barreiro-yramos-la-racha-1851--montevideo-1916-semblanza-788445/>, 2017.
- PORZECANSKY, TERESA. *Inmigrantes 1811-2011*. Montevideo. MEC. 2011 en <http://www.1811-2011.edu.uy/B1/content/inmigrantes>, consultada el 10 de julio de 2016.
- RICCETTO, Ma. Néida. Prólogo a *Barranca Abajo* Edición Colihue, Buenos Aires, 2007
- RAMA, Carlos M. y CAPPELLETTI, Ángel J. *El Anarquismo en América Latina*. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1990.
- SAMUELLE LAMELA, Cristina. *La emigración gallega al Río de la Plata*. Santiago de Compostela. Xunta de Galicia. 2000.
- TORRES TORRES, Alejandra, *Lectura y sociedad en los sesenta: a propósito de Alfa y Arca*. Yaugurú, Montevideo, 2012.
- VIDAL, Daniel. «La poesía anarquista en el Uruguay antes de Ramón Falcón». En <http://www.fhu-ce.edu.uy/images/SADIL/La%20poesa%20anarquista%20en%20Uruguay%20antes%20de%20Ramn%20Falcn.pdf> consultado en enero de 2016.
- \_\_\_\_\_ . «La rebeldía imprevista del público libertario hace un siglo». En [http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/roberto\\_de\\_las\\_carreras/lib/exe/fetch.php?media=12-la-rebeldi\\_uea-impredicta.pdf](http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/roberto_de_las_carreras/lib/exe/fetch.php?media=12-la-rebeldi_uea-impredicta.pdf) consultado en diciembre de 2016.
- WASEN, Marcos, *El amor libre en Montevideo: Roberto de las Carreras y la irrupción del amor erótico en el Novecientos*. Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 2014.
- ZUBILLAGA, Carlos. *Libreros y editores gallegos en Montevideo*. Revista Madrigal, 1999. en <http://revistas.ucm.es/fll/11389664/articulos/MADR9999110139A.PDF>, consultada el 11 de julio de 2016.

## DOCUMENTOS

Catálogo editorial de Antonio Barreiro y Ramos 1874-1916.

## LA LECTURA COMO PRÁCTICA CULTURAL EN PAYSANDÚ DEL SIGLO XIX (1860-1890)

CAROL GUILLEMINOT COELLO<sup>1</sup>

### RESUMEN

Desde una perspectiva local, se plantea una aproximación al tema de la lectura como práctica cultural en el período 1860-1890 en Paysandú (Uruguay) en base a conceptualizaciones teóricas e información disponible en libros y publicaciones periódicas de la época que se refieren a la lectura, los lectores y los libros.

A partir del concepto de lectura como una práctica que se realiza en diferentes actos singulares que involucran también a las condiciones de recepción atravesando diferentes espacios de la vida social y construyendo relaciones sociales, se identificaron prácticas de lectura públicas legitimadas por el entramado cultural y político de la época, así como prácticas de lectura privadas que, en algún caso —como la lectura de novelas de folletín por parte de las mujeres—, fueron censuradas por el sistema dominante.

Se atendió con especial interés al rol y características de las primeras bibliotecas del Paysandú como espacio de acceso al libro y la lectura y se realizó una caracterización de la colección fundacional (Colección Mac Eachen) de la Biblioteca «José Pedro Varela», inaugurada en 1874 en el marco de la apertura de bibliotecas populares a impulso de grupos liberales, que fueron las que pusieron los libros al alcance de la población.

La delimitación temporal se realizó teniendo en cuenta la heterogénea composición social de Paysandú en la época, el inicio de la «modernización» del Uruguay y la Reforma Escolar impulsada por José Pedro Varela, que incorporó una amplia masa de ciudadanos a la práctica de la escritura y la lectura comenzando a desarrollarse, por primera vez en la historia del país, la formación de lectores. En este contexto los libros no solo fueron soportes del conocimiento sino que también jugaron un papel importante en el «disciplinamiento» y la implantación de una nueva cultura dominante.

Palabras clave: prácticas de lectura; historia de la lectura; bibliotecas populares.

---

<sup>1</sup> Integrante del Grupo de Investigación en Información y Comunicación para la Inclusión y la Integración Social (GIISUR). Facultad de Información y Comunicación, Universidad de la República. Asistente en el Departamento de Documentación y Biblioteca de Facultad de Agronomía, Estación Experimental «Dr. Mario A. Cassinoni», Universidad de la República.

## EL URUGUAY DE LA MODERNIZACIÓN Y LOS CAMBIOS CULTURALES. UNA APROXIMACIÓN AL PAYSANDÚ DE FINES DEL SIGLO XIX

Este trabajo explora el lugar asignado a la lectura como práctica cultural en Paysandú durante la etapa de la «modernización» del Uruguay, es decir, los años comprendidos entre 1860-1890, lapso en que se realizó la implantación de lo que Barrán (2014) denomina «disciplinamiento»,<sup>2</sup> esa sensibilidad del Novecientos «civilizada» que disciplinó la sociedad.

En el siglo XIX Europa ejerció su supremacía económica, política y cultural. Uruguay fue objeto de esa influencia, a la vez que vivió en esa época un alto grado de inestabilidad política, económica y social. Los historiadores sitúan al término de la Guerra Grande (1839-1852) el inicio del ciclo comercial, pastoril y caudillesco.

A partir de 1870 se puede hablar del Uruguay de la modernización que, en el último cuarto de siglo XIX se caracterizó por un modelo agro exportador en lo económico y autoritario en lo político. A esta «modernización», entendida como la aplicación del modelo franco británico, de corte ciudadano y que organiza la producción nacional para cumplir con las metas de exportación e importación (Barros-Lémez, 1992:59) se suma, paralelamente, una importante emigración europea a Argentina y Uruguay, que trajo sus modelos de consumo cultural.

En el período comprendido entre 1860 y 1890 Paysandú —cuya ciudad capital tenía puerto de ultramar y era una importante plaza mercantil que abastecía al norte del Río Negro y a las provincias argentinas de Entre Ríos y Corrientes y a los estados brasileños de Mato Grosso y Río Grande— poseía una gran diversidad cultural debido a su heterogénea composición social en la que confluía una gran presencia de inmigrantes extranjeros, fundamentalmente europeos, y una población local con un bagaje cultural propio, asociado a la presencia de criollos, indios y negros en etapas anteriores y a prácticas y tradiciones del medio rural. En cuanto al rol que desempeñaron los extranjeros, Carlos Maeso (apud Rural, 2000: 33) señala que:

Paysandú por su privilegiada situación geográfica, por la excelencia cualitativa de sus tierras y por el carácter emprendedor de sus habitantes que el ex presidente de la República señor Batlle y Ordóñez, llamó un día los ‘yankees uruguayos’, encontrándoles ciertas similitudes con los americanos del norte, maravillosos por su espíritu de progreso, será una de las regiones donde esa ansiada evolución se ha de operar con mayor presteza...<sup>3</sup>

2 El investigador de la historia de la sensibilidad José Pedro Barrán señala tres décadas claves en el triunfo de la civilización: los años que van desde 1860 a 1890, cuando se produce lo que denomina el «disciplinamiento del ocio y la anulación de la fiesta» (Barán, 2014: 215), el triunfo de la sensibilidad «civilizada» y la resistencia a la sociedad «bárbara».

3 Maeso, Carlos. El Uruguay a través de un siglo. Montevideo, 1910. Citado por Rural, E. F. (2000, p.33).

Entre los cambios culturales y mentales que involucró la «modernización» del Uruguay se encuentran el proceso de secularización de las costumbres y la cultura y la influencia de las corrientes positivistas y pragmáticas en el marco de las cuales se inserta la reforma de la enseñanza primaria realizada por José Pedro Varela a partir de 1877 durante el gobierno del coronel Latorre, que postuló la enseñanza laica, gratuita y obligatoria y determinó el descenso del alto analfabetismo existente.<sup>4</sup>

A nivel local, la creación de instituciones culturales, la fuerte expresión del ciclo ateneísta, el surgimiento de numerosas sociedades de socorros mutuos fundadas por las distintas colectividades de inmigrantes y la masonería, así como el inicio del aumento de la hasta entonces escasa oferta educativa, se ven como progresos importantes por parte de las clases dominantes. El reverso de estos adelantos fue la desocupación de la mano de obra que anteriormente se dedicaba al ganado, lo que se según Barrán (1995) no solo trajo hambre y miseria en el campo sino que se convirtió en caldo de cultivo para las guerras civiles de fin de siglo.

La interacción de ambos grupos, dio lugar a cambios culturales enmarcados en procesos de aculturación<sup>5</sup> y transculturación<sup>6</sup> que se expresaron en la influencia de lo extranjero en lo nacional y desde la capital del país —en contacto con el exterior y orientadora del sistema educativo y cultural— hacia el interior del país. Y lo mismo

4 A modo de ejemplo, cabe citar que en 1858 el censo departamental de Paysandú, arrojó la existencia de 10.673 habitantes, de los cuales 1.915 eran niños de entre 5 y 14 años, de los cuales solo 391 sabían leer y 199 iban a la escuela. (Barrios Pintos, 1979). Casi una década después, según el censo de 1867, la población había ascendido a 25.612 habitantes y la población en edad escolar ascendía entonces a 6.274 niños.

5 En términos generales «aculturación» es la incorporación a un individuo o a un grupo humano elementos culturales de otro grupo, involucra un proceso de recepción, fusión y asimilación de elementos culturales de un grupo por parte de otro, en el que existe pérdida de la cultura e identidad propia. Otros autores tienen una postura crítica respecto a este enfoque de la aculturación, considerándolo insuficiente para explicar los cambios que ocurren al interior de una cultura debido a su influencia o subordinación. El difusionismo, por ejemplo, plantea que el mecanismo de «difusión» es mejor para explicar la progresiva riqueza cultural de los pueblos. Otras críticas al concepto de aculturación radican en que presupone que solo una de las culturas interrelacionadas adquiere las características de la otra, que una permanece constante mientras la otra se modifica.

6 Fernando Ortiz entiende que el vocablo transculturación «expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en adquirir una cultura [...] sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una desculturación y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse aculturación» (Rama, 1982:32). Este autor plantea que también la cultura que recibe el impacto externo no es una entidad pasiva «sin ninguna clase de respuesta creadora» y, por el contrario, señala que una cultura fuerte es capaz de seleccionar también los elementos de la cultura que la invade y que la «energía creadora» que genera el proceso genera una cultura distinta a «un simple agregado de normas, comportamientos, creencias y objetos culturales» (Rama, 1982: 34).



ocurrió entre las ciudades capitales de departamento y el interior de los mismos hacia las ciudades y villas del interior del país.

La «ciudad letrada» (Rama, 1982) concentró la élite intelectual que en el campo cultural ejerció la conducción intelectual y artística e instrumentó el sistema educativo. Los miembros de este grupo ejercían el manejo de los instrumentos de comunicación social y desarrollaron una función ordenadora y homogeneizante a través de la concentración del poder y la escritura, de modo que fue una «ciudad escrituraria» (Rama, 1984: 40).

La «modernización» fue una prueba a la «ciudad letrada» al plantear una educación social destinada a todo el pueblo, a quien —a través de las leyes de educación común— se reconoce ahora el derecho a las letras, algo que había sido exclusivo del sector dirigente. En este sentido, plantea Rama (1984:79) que las gacetas populares y las hojas sueltas y revistas gauchescas en el Río de la Plata «hicieron fuego contra los ‘doctores’» y «un sector recientemente incorporado a la letra desafiaba el poder». También lo hicieron los nuevos intelectuales, en especial los pedagogos. Por ejemplo, en su libro «La Legislación Escolar», José Pedro Varela arremetía contra los doctores y contra la Universidad porque entendía que en sus escritos no representaban la realidad, agregando que al escribir varios artículos de su proyecto de Ley de Educación Común utilizó el castellano «tal como se habla en nuestro país». Entendía que «las leyes destinadas a regir al pueblo están escritas en otro idioma distinto del que pueblo habla y comprende» y que «la regla que debe seguirse en la redacción de las leyes es llamar ‘al pan, pan, y al vino, vino’» (Varela b, 1964: 132). Este reclamo del reconocimiento de lo propio, tiene sin embargo su modelo en lo que ocurre en los grandes centros de poder internacionales en ese momento histórico, esa forma de escribir es «la que siguen Inglaterra y los Estados Unidos en la redacción de sus leyes monótonas, fatigosas, llenas de repeticiones pero claras e inteligibles para todos» (Varela, 1964: 133).

En la nueva «ciudad modernizada» (Rama, 1984: 81) a las actividades intelectuales en instituciones públicas ya existentes como la administración y la política, se agregaron las nacidas de tres sectores que absorbieron numerosos intelectuales y generaron demanda constante: la educación, el periodismo y la diplomacia. Así, las letras se convirtieron en palanca de ascenso social y respetabilidad pública, y permitieron la incorporación a los centros de poder de la sociedad burguesa en desarrollo.

## LA LECTURA COMO PRÁCTICA CULTURAL

La lectura es una actividad de construcción de sentido, una actividad socializada, histórica y de consumo pero también una práctica cultural que se realiza en diferentes actos singulares y atraviesa todos los espacios de la vida social, construyendo relaciones sociales.

Como proceso de transacción, la lectura implica una relación doble en la que el lector adquiere su carácter como tal en el acto de la lectura y es a través de él que el texto adquiere su significación, la cual, a su vez, es única para cada lector.

La dimensión sociocultural de la lectura puede abordarse desde distintas miradas en las que confluyen, por ejemplo, la psicología social, la animación cultural, la antropología social, entre otras. En ese sentido, existen numerosos trabajos sobre el tema realizados por Petit (1999), Gauthier y Graves (1995); Chartier (1992), Cassany (2006), entre otros. El historiador francés Roger Chartier, estudia las prácticas de lectura que se desarrollaron durante la modernidad europea y afirma que «los actos de lectura que dan a los textos sus significados plurales y móviles se sitúan en el encuentro entre las maneras de leer y los protocolos de lectura dispuestos en el objeto leído», concibiendo la lectura como práctica sociocultural compleja en la que los lectores «comparten dispositivos, comportamientos, actitudes y significados culturales entorno al acto de leer» (Chartier, 1992: 80).

Desde lo sociocultural la lectura se define como una práctica porque es «una acción con intención, cargada de valores variables de acuerdo al contexto» (Silveira Caorsi, 2013). Por eso, debido a la posibilidad de distintas lecturas de un mismo texto, pueden coexistir distintos modos de reproducción e interpretación. Como señala Cassany (2006: 10) leer y escribir «no son solo tareas lingüísticas o procesos psicológicos, sino también prácticas socioculturales. Leer exige descodificar la prosa y recuperar los implícitos, pero también darse cuenta del significado que cada comunidad otorga a una palabra».

En este sentido, los textos y de registros de lo cotidiano se vuelven inteligibles al observar pautas recurrentes e imaginar sus significados para quienes las produjeron ya que «las prácticas culturales no son acciones aisladas, presuponen cierta continuidad cultural en las maneras de leer, de relacionarse con lo escrito, de otorgarle sentido a los textos» y desde esta perspectiva un acercamiento a los textos implica «un abordaje distinto al centrado en los contenidos pedagógicos o ideológico de los textos y a que implica considerar los recursos culturales y la evidencia de leer en determinado contexto» (Rockwell, 2001). Estos aportes permiten pensar que las diferencias entre los lectores se construyen fundamentalmente a partir de las prácticas de lectura y no tanto desde los objetos de lectura.

## LECTURA COMO PRÁCTICA CULTURAL PÚBLICA EN PAYSANDÚ EN LOS AÑOS 1860-1890

La sociología de la lectura considera que la lectura forma parte de las prácticas culturales y presenta prácticas privadas pero también prácticas públicas, que generalmente están estrechamente vinculadas a las políticas educativas y culturales.

Tomando como punto de partida la oposición «civilización»/«barbarie» en el período de interés de este trabajo, es claro que las clases altas —aquellos que al decir de Rama (1982: 64) pertenecían a la «ciudad letrada»— consideraron la «sensibilidad bárbara» como uno de los aspectos de la realidad de los sectores populares que debía modificarse y la lectura y la escritura fueron instrumentos y parte fundamental de los cambios.

Por otra parte, las prácticas de lectura legitimadas por el entramado cultural y político de la época comenzaron, por primera vez en la historia del Uruguay, a desarrollar la formación de lectores a través de instrumentos como la escuela y las primeras bibliotecas populares impulsadas fundamentalmente por grupos liberales, entre ellos la Sociedad de Amigos de la Educación Popular, creada en Montevideo pero que rápidamente tuvo filiales en las capitales de los departamentos del interior del país, entre ellos Paysandú.

A continuación se analizan algunas prácticas de lectura en Paysandú en el ámbito público de la escuela vareliana. Aunque no se incluyen en este trabajo, sería interesante profundizar en las prácticas de lecturas que se desarrollaban en las veladas que se organizaban en el teatro y asociaciones de socorros mutuos así como las tertulias en casas de familia que, si bien no pueden considerarse totalmente públicas tampoco son actos de lectura individual, por lo que podrían ser consideradas como una práctica socializada de lectura. Lo mismo puede decirse de las prácticas de lectura públicas en la iglesia, vinculadas a la prédica religiosa y el sermón de los sacerdotes durante la misa —ilustrado con pasajes de los Evangelios— y la lectura de pastorales.

#### LA REFORMA ESCOLAR Y LA «NUEVA SENSIBILIDAD» EN LOS TEXTOS ESCOLARES

En Uruguay, recién a partir de la Reforma Escolar de la Educación Primaria llevada adelante por el maestro José Pedro Varela —mediante el Decreto Ley de Educación del 24 de agosto de 1877— se comenzó a considerar la adquisición de la lectura y la escritura como un derecho de todas las personas, ya que hasta ese momento había sido un privilegio de algunas clases sociales. Dicha reforma, efectuada durante gobierno militar del coronel Lorenzo Latorre, fue un instrumento fundamental para el desarrollo social y cultural y la escuela cumplió un rol importante como institución en la que los textos no solo fueron vehículo de conocimiento sino que también jugaron un papel de relevancia en el «disciplinamiento», la aculturación de las nuevas generaciones, y la implantación de una nueva cultura dominante.

Si bien Paysandú fue uno de los primeros departamentos en instrumentar la reforma escolar, como en toda la República, la misma «levantó formidable resistencia entre los elementos apegados a los viejos sistemas y métodos de enseñanza» (Pereda, 1896:101). El primer inspector departamental de las escuelas de Paysandú, Ramón López Lomba, manifiesta su preocupación por la situación de la campaña del departamento que califica de «afligente» y «casi escandalosa». Si bien la preocupación es

auténtica, sus palabras expresan claramente las oposiciones «civilización»/ «barbarie» y «ciudad letrada / campo» a las que nos hemos referido anteriormente en este trabajo, además de revelar la aculturación impulsada desde la escuela. Desde esta perspectiva se ubica al inspector Departamental de Escuelas como figura líder del grupo dominante que se concibe como poseedor de la «cultura» y confina radicalmente al interlocutor al mundo de la «naturaleza» o, en el mejor de los casos, se limita al mundo de los que pueden ser de condición humana (Mujica Bermúdez, 2002).

Dice López Lomba en su informe:

La situación de la campaña de este Departamento, como la de todos, es en extremo afligente: la casi universalidad de sus habitantes vegeta en la mayor ignorancia, la falta de toda clase de aspiraciones y la carencia de hábitos, de orden, de trabajo, de respeto a las leyes; en una palabra, la ociosidad, la indiferencia, la apatía son los caracteres distintivos del paisano [...] la educación, en ninguna parte es más necesaria que en el campo. Los que allí nacen y se crían, al contrario de lo que se verifica con los hombres de las ciudades, no se hallan rodeados de otros elementos de educación ni aun del roce social, de manera que privados de la influencia de la escuela, por necesidad tienen que quedar condenados a ignorar aún aquellas nociones más indispensables al hombre, para comprender su posición y destino en la tierra (Pereda, 1896: 101-102).

La escuela vareliana —entendiendo por ella a la estatal luego de 1877— participó en torno a la prédica de lo que Barrán llama «los nuevos dioses»: el trabajo, el ahorro, la disciplina, puntualidad, el orden, la salud e higiene del cuerpo.

Pedro Giralt<sup>7</sup> en sus «Elementos de Moral» (1875) y Pedro Ricaldoni en sus «Preceptos de Moral» (1883), textos utilizados en las escuelas públicas, sostenían que el trabajo debía considerarse «como el origen del bienestar del hombre, que lo ennoblece, dignifica y vigoriza» formando «la condición absoluta de la dignidad, libertad, vida intelectual, moral y religiosa de las masas populares».

Los textos de moral de las escuelas varelianas tienen variadas referencias a la noción de deber. «El domino ‘de sí mismo’, el autocontrol, la virtud de la limpieza, la castidad, la reverencia y la sobriedad aparecen en los libros de lectura, en los que «abundan y sobreabundan en lecciones y máximas encaminadas a crear la culpa en sus niños lectores. La culpa del niño por sus rabonas, sus ‘travesuras’, sus roturas de vidrios y objetos varios era sistemáticamente señalada con ademán acusador» (Barrán, 2014: 313).

#### PRÁCTICAS DE LECTURA EN LA ESCUELA VARELIANA

Rockwell (2001) plantea que es común identificar la escuela con la cultura letrada y suponer que el trabajo escolar propicia prácticas asociadas con la concepción ‘moderna’ de la lectura: una lectura individual, silenciosa, cercana a las formas académicas

7 Citado por Barrán (2014, p.236).

de leer, centrada en el significado literario, orientada hacia la información enciclopédica. Sin embargo, tanto en la época de la reforma de José Pedro Varela como aún hoy en el aula la lectura es fundamentalmente un acto social. Los participantes leen en voz alta, en medio de un continuo intercambio oral y el docente establece una mediación entre los niños y los textos. En este sentido, también las prácticas de lectura tienen su propia historia y comprender el uso de los textos escolares desde esa perspectiva requiere «partir de la materialidad<sup>8</sup> de los libros impresos y luego buscar indicios de las maneras de leer que se dieron en las diferentes épocas y lugares» (Rockwell, 2001).

A su vez, las maneras de leer caracterizan a cada época y contexto. Así, el primer inspector departamental de Primaria de Paysandú y encargado de instrumentar la reforma escolar en este departamento, Ramón López Lomba (citado por Pereda, 1896), censuraba en su informe de 1877 el método de enseñanza y la manera de leer en las escuelas anteriormente, criticando la lectura mecánica y el aprendizaje memorístico:

... en vano fue que interrogase a los alumnos en esos exámenes sobre el objeto y utilidad de cada una de las asignaturas cursadas; en vano que pidiese la exposición substancial de lo que leían; en vano que exigiera la solución de cualquier problema aritmético o el sentido y fundamento de las contestaciones y definiciones dadas. Solo se conseguía introducir la confusión en la mente de los niños [...] Desde el día que visité las escuelas, ordené la suspensión de los textos y lecciones de memoria, previne a los maestros el deber en que estaban de estudiar e introducir a la mayor brevedad los nuevos métodos, y al mismo tiempo les prometí toda mi cooperación en el sentido de facilitarles la tarea. En consecuencia, les suministré libros e instrucciones adecuadas, y aun ejemplos, dando varias veces lección a los alumnos con arreglo al sistema objetivo (Pereda, 1896: 102).

En «Paysandú y sus progresos», Setembrino Pereda (1896:144) recoge las innovaciones de la enseñanza de la lectura de acuerdo a lo planteado por el Método Objetivo de la Enseñanza Racional utilizado en las escuelas varelianas. A continuación se transcriben textualmente dichas instrucciones:

En la enseñanza de la lectura, debemos partir de las consideraciones siguientes: 1. Que conduzca al conocimiento de las palabras, esto es, que sea forzoso al discípulo darse cuenta de la idea que representan. 2. Que sea educativa, esto es, que aumente la capacidad intelectual, robusteciendo las facultades de la inteligencia, dándoles de día en día mayor aptitud. 3. Que sea ideográfica, es decir, que se principie por la pintura ó representación de los objetos. 4. Silábica, estableciendo un elemento para cada uno de los sonidos articulados de que se componen las palabras. 5. Literal, esto es, representando estos sonidos o sílabas por agrupaciones de letras o sean signos relacionados con los sonidos de nuestra voz y el movimiento de los órganos que los producen. 6. Resumiendo lo anteriormente dicho, la enseñanza de la Lectura debe

8 Por «materialidad» se refiere al aspecto físico, disposición del texto en la página, impresión, encuadernación, tamaño y extensión del libro, entre otros aspectos.

ser racional, educativa e instructiva. 7. Que ha de aprenderse a leer, escribiendo al dictado.

Como es posible observar, en el contexto escolar esta manera de leer centra la atención en la corrección y la reproducción literal del texto, más que en el sentido. Las lecciones de la escuela vareliana incluían la lectura de textos en voz alta en el seno de la clase, para lo cual se daban precisas instrucciones de postura corporal —y hasta cómo tomar el libro, que muestran claramente las características de esta práctica impuesta a los niños—, como lo demuestra este pasaje del libro «Trabajo», de José H. Filgueira, correspondiente a cuarto año y citado por Barrán (2014: 232):

Quando se lee en voz alta es preferible estar de pie. La actitud del lector será firme, recta, sencilla y graciosa. Se debe evitar todo lo que sea grosero y afectado. Los pies se colocarán en ángulo. El peso del cuerpo se hará descansar sobre un pie, y se alterna este, cuando sea necesario, teniendo cuidado de que el cambio se haga con delicadeza y naturalidad. La mano izquierda debe sujetar el libro por la parte media e inferior, de suerte que ella sola pueda sostenerlo con firmeza. La derecha ha de colocarse en uno de los ángulos del libro. Este se pondrá a la altura del pecho, y algo inclinado, a fin de que el lector no tenga que agachar la cabeza. El cuerpo se mantendrá erguido con naturalidad, los hombros echados hacia atrás y el pecho bien saliente, para facilitar la respiración. La cabeza se levantará con gracia.

Alcanza con intentar seguir esas instrucciones para darse cuenta lo difícil que debe haber sido para un niño poder seguirlas, y no parece descabellado esperar cierta hostilidad infantil hacia una práctica que exige tanto esfuerzo para relacionarse con la lectura.

Las referidas instrucciones para leer también encierran una contradicción entre el carácter plural de la lectura y, la pretensión de imponer un modo de practicarla como el único posible. En este sentido, sería interesante explorar en la escuela vareliana lo que Rockwell (2001) llama la «disociación entre el protocolo de lectura ideal y las múltiples formas de leer» que quizá se adoptaron en clase, especialmente considerando la existencia de pocos maestros para muchos alumnos y que la universalización de la enseñanza primaria gratuita y obligatoria llevó a las aulas numerosos hijos de hogares analfabetos donde el libro y la lectura no estaban presentes.

## LA LECTURA COMO PRÁCTICA CULTURAL PRIVADA EN PAYSANDÚ EN LOS AÑOS 1860-1890

La implantación de la escuela gratuita, laica y obligatoria y la necesidad de adquirir lo que suele nombrarse como «cultura general» e informarse sobre el día a día se asoció al ejercicio de la lectura asidua, que ganó un lugar de reconocimiento social y se constituyó en un medio útil para adquirir conocimiento del mundo y para la formación de un criterio propio sobre los asuntos importantes de la vida.

Como plantea Ceretta (2010), a fines del siglo XIX y principios del XX en casi todos los países se difunde con fuerza el modelo norteamericano que estructura «una política de lectura pública moderna, basado en la libertad de elección y acceso a lo que se lee por parte del propio individuo», lo cual introdujo un cambio sustantivo en la labor y profesión del bibliotecario que deja de ser guardián y custodio del acervo de la biblioteca para convertirse en mediador entre el lector y la lectura.

La alfabetización amplió la libertad del ciudadano que ahora pudo leer en forma individual, por lo que el control social de la lectura se volvió más difícil a pesar de la condena de algunos sectores, como la Iglesia y los libros moralistas del aparato del Estado.

Las prácticas de lectura privadas, es decir, aquellas que se realizan a nivel individual, en soledad, con lectura silenciosa, fueron ampliadas y potenciadas en el Paysandú de la época de interés de este trabajo, debido al surgimiento e impulso de bibliotecas populares y públicas que prestaban libros y el interés de sus mediadores en aumentar el material disponible para el público, así como también por la labor de escritores, periodistas e impresores locales.

Un capítulo aparte lo merece la prensa local, tímidamente existente antes de 1860, pero que a partir de entonces cobra un lugar preponderante con la aparición, incluso, de varios diarios o periódicos simultáneos en la ciudad. Todo ello ampliará el público lector e incorporará sectores que escasamente accedían a la lectura y los libros antes del período, como es el caso de las mujeres.

#### LAS PRIMERAS BIBLIOTECAS DE PAYSANDÚ

En 1866, entre las preocupaciones culturales existentes en Paysandú, figuraba la necesidad de crear una biblioteca. A un mes de haber sido fundado, el diario *El Comercio* publicó un artículo titulado «¿Quién lee en Paysandú?» (1866), el cual promovía la creación de una biblioteca en la ciudad. Allí se expresaba:

¿Quién lee en Paysandú? Es la pregunta cándida que se hacen algunos recién llegados al ver que no hay una librería ni gabinete de lectura en una ciudad como esta. Para el que no estuviere en antecedentes, nadie, sería la contestación. Sin embargo, en Paysandú algo más se lee que los periódicos que se encuentran sobre las mesas del Hotel La Paz y France. Hay pasajeros que llegan y dejan un libro sin tapas de recuerdo a un amigo, hay marido que baja hasta la capital y compra dos y a veces hasta tres novelas de Alejandro Dumas para que lea a su vuelta su cara mitad, en las largas noches del invierno; y hay gentes que se leen el folletín del «Siglo» o «La Opinión Nacional» sin perderse ni un error de los cajistas. [...] La Biblioteca Nacional envió libros duplicados y sobrantes a Colonia donde se formó una biblioteca departamental. ¿Por qué no se hace lo mismo en Paysandú? ¿Qué le cuesta a la Junta Económico Administrativa promover una gestión semejante a la de Colonia?... Tal vez el trabajo de una carta.

El artículo aporta varios datos interesantes: la inexistencia de librerías ni bibliotecas y, en consecuencia, las dificultades para conseguir libros. La posesión de estos por parte de viajeros, la compra de libros a las mujeres por parte de maridos que —posiblemente por asuntos de negocios—debían trasladarse hacia Montevideo y los adquirirían allí y los periódicos como casi exclusiva fuente de lecturas. En definitiva, los libros eran muy escasos en la época, pudiendo acceder a los mismos muy reducido grupo de personas que tuvieran cierto poder adquisitivo como para comprarlos durante viajes y que además —dato no menor— supieran leer.

Tampoco pasa desapercibido el hecho de la imposibilidad de las mujeres que sabían leer de seleccionar sus propias lecturas, lo cual no es un hecho menor en una sociedad todavía con fuertes rasgos patriarcales. Subyace además la posición de la Biblioteca Nacional como gran institución vinculada a los libros y la lectura y su labor de apoyo a las primeras iniciativas locales de conformación de bibliotecas.

El surgimiento de las bibliotecas populares en nuestro país fue consecuencia directa del gran movimiento cultural iniciado en 1868 por la Sociedad de Amigos de la Educación Popular, liderada por José Pedro Varela y cuyos dirigentes concebían a estas instituciones como un instrumento destinado a complementar las conquistas de la enseñanza primaria. Con un porcentaje de analfabetos de aproximadamente el 80% de la población en el interior del país, e inspirada en la República Argentina, donde Domingo Faustino Sarmiento dio gran impulso a la escuela pública y las bibliotecas populares<sup>9</sup> durante su primer gobierno (1868-1874), la Sociedad de Amigos de la Educación Popular<sup>10</sup> impulsó también la creación de este tipo de bibliotecas.

Aunque puede atenderse el antecedente citado por Barrios Pintos (1979) sobre la existencia de una biblioteca popular de la Escuela Popular inaugurada a principios de 1872 en la zona portuaria de la ciudad, la fundación de la biblioteca popular de Paysandú en el contexto de apertura de bibliotecas del denominado «ciclo vareliano», se produjo el 18 de julio de 1874<sup>11</sup> —el mismo día se inauguró otra en Colonia—, siguiendo luego la creación de otras en distintos lugares del territorio nacional.

La de Paysandú fue la cuarta biblioteca popular inaugurada en el país, concretándose a iniciativa del entonces jefe político Eduardo Mac Eachen, quien donó la mayor parte de su biblioteca personal.

Cuando Setembrino Pereda —quien luego fuera historiador, periodista y diputado— tenía 18 años de edad desarrolló una interesante labor al frente de esta biblioteca, donde desempeñó funciones como bibliotecario honorario.

9 *La República* Argentina contó con una Ley de Bibliotecas Populares desde 1870. A esto siguió el esfuerzo realizado desde Uruguay, por lo que Espinosa Borges (1968, p. 71) señala que corresponde a ambos países del Plata «la prioridad de haber iniciado en América del Sur la creación de Bibliotecas Populares como instrumentos para la educación fundamental».

10 Creada el 18 de setiembre de 1868 en Montevideo.

11 Fechas extraídas de Espinosa Borges (1968, p.72).



En noviembre de 1877, a punto de clausurarse la Biblioteca Pública, asumió las funciones de bibliotecario, a título gratuito, puesto que ejerció durante dos años con general beneplácito por el empeño puesto a favor de la instrucción popular. Constituyó el novel empleo la mejor prueba de su vocación literaria, desde que mantuvo dos turnos, cumpliéndose el segundo en horas de la noche con el loable fin de incrementar el número de lectores. Asimismo gestionó y obtuvo numerosas obras nacionales y extranjeras, mereciendo condigna cita la donación de periódicos lograda en ambos países el Plata, gaje interesante por los adeptos hechos en breve tiempo (Schulkin, 1958c: 61).

La cita resulta interesante en varios aspectos, en particular los que refieren a la actividad del bibliotecario como mediador y gestor, buscando acercar nuevas posibilidades de acceso a los libros y la lectura, mediante la apertura en horario nocturno y la vinculación con periódicos uruguayos y argentinos para su envío de ejemplares a la biblioteca sanducera. En este sentido, es aplicable a la gestión realizada por Pereda en la Biblioteca pública de Paysandú lo que plantea Ceretta (2010) respecto a la lectura cuando señala que a fines del siglo XIX con la difusión del modelo norteamericano «se comienza a hablar de la lectura de actualidad y de información, la lectura de consulta, que no necesariamente es para el estudio o el entretenimiento, pero que responde a los intereses del lector en determinado momento». La iniciativa de abrir en un horario nocturno por ejemplo, podría interpretarse como de promoción de la lectura en base a la idea de que la sociedad «tome conciencia de la importancia de leer para la formación del individuo» (Ceretta, 2010).

Las dificultades para la atención y subsistencia de esta biblioteca continuaron en los años posteriores.

Es lamentable que no se la atiende como es debido, pues ese establecimiento podía ser uno de los más importantes del país. Bien podría la Junta reglamentarlo, permitir se lleven libros a domicilio, admitir suscripciones, tenerla abierta de noche y solicitar la cooperación de los autores nacionales y extranjeros y de la prensa, para constituir un agradable centro de lectura. De ese modo aumentarían sus obras, dándosele a la vez el impulso que necesita (Pereda, 1896: 75).

Como plantea Espinosa Borges (1968: 75) cuando las localidades comenzaron a consolidarse económicamente se anheló una vida cultural propia, surgiendo «el deseo de crear nuevos organismos culturales, muchos de los cuales se erigieron sobre la base de las bibliotecas populares».

Para este autor, alrededor de 1882 finaliza lo que denomina «ciclo vareliano» de las bibliotecas populares, y comienza el llamado «ciclo ateneísta» —o de las sociedades literarias— el cual se prolonga hasta aproximadamente 1912, en que fueron creados los primeros liceos oficiales en el Interior, uno en cada capital departamental. El ciclo ateneísta de las bibliotecas populares fue una consecuencia inmediata y natural de la intensa actividad cultural desarrollada por el Ateneo del Uruguay en

Montevideo y cuya influencia llegó al interior del país,<sup>12</sup> pero también «el reflejo de las rápidas conquistas de la Reforma Escolar y del clima y de anhelos culturales que esta había desatado» (Espinosa Borges, 1968: 75).

Otras bibliotecas que existieron en la época estaban insertas en instituciones culturales (como las asociaciones de socorros mutuos) o los centros educativos de enseñanza superior que eran de carácter privado y poseían plantilla de docentes con marcada presencia de extranjeros.

#### LECTORES Y LIBROS: UN ACERCAMIENTO A LA COLECCIÓN MAC EACHEN Y SUS POSIBLES PRÁCTICAS DE LECTURA

Desde la concepción sociocultural de la lectura el lector es intérprete y creador de significado, por lo cual existen distintos modos de leer, que se encuentran mediados por el contexto. Uno de los factores contextuales más importantes es la disponibilidad de libros de lectura, y teniendo en cuenta la existencia de bibliotecas en el Paysandú de la época surge la pregunta acerca de sus acervos: ¿qué libros había? ¿Qué leían los usuarios de aquellas primeras bibliotecas? ¿Qué indicios dan los libros aún hoy existentes sobre los lectores de aquella época?

Las características físicas y las huellas del uso de un libro que quedan en su soporte material (aspecto físico, disposición en la página, impresión, encuadernación, tamaño y extensión) dan pautas sobre las prácticas culturales asociadas a la lectura, esto es, indicios sobre las maneras de leer de otras épocas y lugares, así como sobre su «lector deseable» (Chartier, 1993: 8).

A veces el texto da indicaciones explícitas a ese lector ideal aunque normalmente se encuentran solo señales indirectas. Por ejemplo el tamaño condiciona la posibilidad de tener el libro y de mirar el texto. La sucesión de páginas, los capitulares y subtítulos, así como los cuadros o ilustraciones pautan y marcan cortes en la lectura. Las opciones de edición y tipografía expresan niveles de habilidad y condiciones de uso que imaginaron sus autores y editores (Rockwell, 2011).

La materialidad de un texto también incluye aspectos relacionados a su disponibilidad (cómo se accedía a los materiales de lectura, en qué espacios se leía, etc.). Además es importante tener en cuenta las maneras de leer que caracterizaban una época. Chartier propuso buscar diferentes pistas sobre las formas de leer, incluyendo datos sobre la disposición del cuerpo, el uso de la voz y los tiempos y ritmos de lectura. Esos indicios suelen encontrarse en los documentos de archivo, relatos autobiográficos y obras literarias y gráficas que representan el acto de leer. También las anotaciones escritas en el libro revelan algo acerca de la recepción del texto.

12 En Paysandú, después de haber funcionado durante cuatro años y medio, la Sociedad Filarmónica Garibaldi pasó a denominarse el 8 de junio de 1883, por iniciativa del doctor Eduardo Acevedo, «Ateneo de Paysandú», el cual contó con biblioteca.

Como una aproximación a las preguntas formuladas al inicio de este apartado se procuró un acercamiento a la «materialidad» de los libros de la Colección Mac Eachen<sup>13</sup> de la Biblioteca José Pedro Varela (Paysandú). El interés en los mismos radica en que fueron donados como fundacionales de la Biblioteca en 1874 y porque pueden aportar indicios sobre el lector al que pertenecieron y sus prácticas de lectura. Se trata de libros que provienen de la biblioteca personal de Eduardo Mac Eachen, figura de destaque político y social en la sociedad sanducera de la época de interés de este trabajo.

A partir de un análisis primario de los títulos surge que la Colección Mac Eachen está formada por 256 obras de distintas características, aunque con rasgos comunes: predominan las europeas y hay gran cantidad de textos en idiomas extranjeros con claro predominio del francés.

La mayoría de los libros de esta colección fueron publicados en las grandes metrópolis europeas: Madrid, París, Londres. El análisis de los lugares de edición de los libros de la colección muestra la existencia de 148 títulos editados en países europeos: España (84), Francia (59), Inglaterra (4), Alemania (2) y Bélgica (1). Asimismo, hay libros editados en Estados Unidos (4), Argentina (8), y uno en Perú. Hay 186 libros escritos en idioma español y 70 libros escritos en idiomas extranjeros, entre los que predomina el francés (59 libros) y el inglés (8 libros). La colección incluye 93 títulos editados en Montevideo. El primer libro de edición nacional de la colección Mac Eachen es el Código de Comercio de 1830, impreso en Montevideo (edición oficial) y donado en 1863 por Román Fernández.

En cuanto a los temas, entre los libros en español predominan las obras de jurisprudencia (69) y de carácter histórico (53) en tanto que las obras literarias son solo 11. Con hasta 5 títulos se encuentra temas como medicina, pedagogía, filosofía, geografía, economía, religión, militar, actualidad, agricultura, química y música, existiendo en esta colección solo dos diccionarios en español.

¿Qué dicen los libros de la denominada Colección Mac Eachen sobre su dueño como lector? ¿Qué prácticas de lectura puede haberse realizado con ellos? En primer lugar, el predominio de libros publicados en el extranjero está en consonancia con los rasgos europeizantes, y particularmente afrancesados, abrazados por la sociedad de la época en los países de la región, lo que se expresó fuertemente en la élite sociocultural sanducera, de la cual Eduardo Mac Eachen formaba parte.

En segundo lugar, los libros donados a la biblioteca pública, provenientes de su biblioteca particular dan cuenta que esta última era una biblioteca 'cultiva', así como

13 Hacendado, comerciante, jefe político, legislador, ministro, Presidente del Banco de la República (BROU), Eduardo Mac Eachen es uno de los inmigrantes llegados al territorio nacional en el siglo XIX que lograron solidez económica y prestigio social. En 1868 fue designado Jefe Político del departamento de Paysandú por el presidente Lorenzo Batlle. Paysandú comprendía el actual departamento de Río Negro, donde Mac Eachen tenía su propiedad.

de los intereses profesionales y personales del donante como lector: predominan los libros de jurisprudencia y legislación referidos a temas nacionales —lo que puede vincularse a su condición de jefe político que años más tarde sería legislador y ministro— y los de historia. A pesar de su linaje escocés<sup>14</sup> la mayor cantidad de libros en lenguas extranjeras están en francés —que también es el idioma de la mayoría de los diccionarios de esta colección— por lo que se podría suponer que era la principal lengua extranjera que leía.

Predomina el formato grande, por lo general finamente encuadernados y de tapa dura, lo que supone prácticas de lectura de escritorio. Un dato interesante es que todos los libros de la Colección Mac Eachen están claramente identificados por un sello en el cual se puede observar un libro dentro de una corona de laureles y una pluma. En la tapa del libro delineado por el sello se puede leer «Biblioteca Pública de Paysandú. Fundador E. Mac Eachen».

Algunos libros de la colección podrían estar indicando el interés del fundador en libros antiguos y primeras ediciones y, por otra parte, su decisión de incluirlos en la donación da cuenta de su interés en ponerlos a disposición del público y bajo el cuidado de la biblioteca. En este sentido, el libro más antiguo de esta colección —y más antiguo en la actual Biblioteca José Pedro Varela de Paysandú— es «Eloísa», de J.J. Rousseau, edición publicada en 1784 en Londres por la editorial H. Baldwin (ejemplar Ex Libris. Montevideo. Union Library).

La más antigua obra rioplatense incluida en la donación del fundacional de la biblioteca es «Instrucción de los Comisarios de Guerra», publicada en 1812 por el Gobierno Superior Provisional en la Imprenta de los Niños Expósitos. Este libro tiene tapas de vitela. Se destaca también una primera edición de «De la Legislación Escolar», de José Pedro Varela, editada en Montevideo en 1876 en la Imprenta del Nacional. El libro lleva un sello de la Comisión de Instrucción Pública y la firma original del autor, quien además realizó una dedicatoria a la Biblioteca Popular de Paysandú, fechada el 13 de julio de 1876.

Teniendo en cuenta estas características, es probable que a pesar de sus legítimos objetivos —poner los libros al alcance de la población— la primera biblioteca para el Gran Público en Paysandú fuese, utilizada fundamentalmente por integrantes de la elite social de Paysandú.

#### LOS NUEVOS LECTORES Y LA PRENSA LOCAL

Las prácticas de lectura privadas fueron ampliadas y potenciadas en el Paysandú de la época por la labor de escritores, periodistas e impresores locales. Ocurrió que, contrariamente a las previsiones de los educadores de la Reforma Escolar, «los nuevos

<sup>14</sup> En su testamento Mac Eachen declaró ser «natural de Escocia, hijo legítimo de Don Lachlan Mac-Eachen y Doña Flora Mac-Neill, de edad de cincuenta y cinco años» y sus biógrafos entienden que ya se encontraba en el actual territorio uruguayo desde 1822.

lectores no robustecieron el consumo de libros sino que proveyeron de compradores a diarios y revistas» (Rama, 1984: 88), ampliando la base de lectores que dio lugar al surgimiento de la prensa popular. De esta manera, «el combate contra la ciudad letrada que encaraba José Pedro Varela, resultó en la ampliación de sus bases de sustentación y en el robustecimiento de la escritura y demás lenguajes simbólicos en función de poder» (Rama, 1984: 88).

La prensa local, que a partir de 1860 gana un lugar preponderante, incluso con la aparición de varios periódicos simultáneos en la ciudad de Paysandú, contribuye a ampliar al público lector e incorpora a sectores que escasamente accedían a la lectura y los libros, surgiendo nuevas prácticas de lectura, como la lectura de las novelas de folletín o novelas por entregas, publicadas generalmente en la última página de periódicos y consumida fundamentalmente por mujeres.

La cultura patriarcal y burguesa de la etapa de la «modernización» del Uruguay concluyó en una mujer dominada —que debía «ser sumisa al padre primero y al marido después; esposa y madre ‘abnegada,’ ‘económica,’ ordenada, trabajadora en el manejo de la casa; y modesta, virtuosa y púdica con su cuerpo» (Barrán, 2014: 46)— un tipo humano, al que denomina "mujer con dedal, que halló sus expresiones paradigmáticas en la burguesía y clase media, aunque posiblemente varias de sus características se encontraran también entre los sectores populares. Para este autor, este tipo de mujer satisfizo su deseo de aventura y amor romántico a través de la lectura de novelas.

La novela alimentó el ocio y un hambre de cambios que la cotidianeidad del ama de casa no colmaba y la llevó al ensueño. Ese ensueño, sin embargo, respetaba, por lo general, los tabúes ‘civilizados’ por cuanto la ‘pasión’ era mental y nunca debía encarnar (Barrán, 2014: 265).

La burguesa fue gran consumidora de novelas y folletines de los diarios, cosa que censuraban los propios diarios católicos: «devoran los libros ya sea para contentar la curiosidad, ya para satisfacer las necesidades de emoción que las atormentan o ya para disipar el fastidio que engendra la ociosidad».<sup>15</sup> Algunos autores, como Livia Bianchini y monseñor Mariano Soler censuraron abiertamente las prácticas de lectura por parte de las mujeres de la época: «Primer peligro. La lectura de libros o periódicos que atacan la fe y la moral. Si ha habido algún tiempo en que haya sido imperioso advertir la necesidad de huir de la malas lecturas, es precisamente hoy».<sup>16</sup>

El periódico *El Mensajero del Pueblo* provee un ejemplo en un artículo publicado el 12 de diciembre de 1875:

15 Publicado en «El Mensajero del Pueblo» el 12 de diciembre de 1875 y citado por Barrán, José Pedro (2014: 365).

16 Bianchetti, Livia y Soler, Mariano (1890). La mujer católica. Montevideo, p. 94. Citado por Barrán, José Pedro (2014: 265).

Desgraciadamente la pérdida de tiempo no es el resultado de esta peligrosa pasión (la lectura de novelas). Lo peor son las lecturas incesantes, frívolas y a menudo, ay! malas. Por eso una mujer al morir dejó escapar estas palabras ¿Cómo queréis que tenga fe? ¡He leído tanto!<sup>17</sup>

Indudablemente, gastar tanta tinta en la demonización de la lectura no dice otra cosa sino de lo arraigada de la práctica de lectura de novelas y folletines de las mujeres de la época, quizás en algunos casos a escondidas de sus padres o esposos. Por otra parte, la permanente presencia de novelas de folletín en los diarios y periódicos de la época dan la pauta en la avidéz lectora que despertó este género en estas latitudes, así como el hecho de que la inclusión de dichos textos constituyó también una estrategia comercial en la medida que también se compraba el diario o periódico para saber cómo seguía la historia narrada por el folletín.

Sin embargo, no solo folletines leían las mujeres del período de interés de este trabajo. Un interesante ejemplo de práctica de lectura ha sido incluido por Schulkin (1958: 328) en la biografía de Ana Morales de Correa, de quien dice que

... en las plácidas siestas veraniegas, compartía el baño recubierto de azulejos con la entrañable amiga Francisca Conforte de Valentín [...] colmado de agua por sus libertos en los días caniculares, y cada una en el extremo del notable refrigerio, misia Anita con el agua al cuello y los brazos en alto, leía tonante ‘La Reforma Pacífica’, su inseparable correligionario. Concluido el artículo o cualquier suelto, ambas escrutarían los manejos en pro y en contra de la causa gubernativa para fulminar de seguro a los ‘salvajes’ de la oposición. Otras veces, interrumpo el examen político, amenizaban la acuática tertulia con sabrosos duraznos, buenas sandías o cualquier fruta de estación.

Asimismo es importante la referencia a la precaria —aunque aparentemente ordenada— hemeroteca de la dueña de casa y la responsable del cuidado de la misma, un liberta que sabía leer y escribir antes de la reforma de la educación de José Pedro Varela:

Apasionada de ‘La Reforma’, prestigioso correligionario, guardó sus ejemplares sirviéndole de hemeroteca un gran barril, de los que logró seis al cabo de cuatro años (1860-1864), pesados archivos que esclarecerían dudas en cualquier ocasión. Fue custodia de tamaños mamotretos, la morena Teodora, honra y prez entre gentes de su rango, y así surgiesen dudas o conflictos en torno a cualquier suceso, por orden superior registraba los fardos en busca del número necesario (Schulkin, 1958: 328).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barrán, J.P. (1995). *El nacimiento del Uruguay moderno en la segunda mitad del siglo XIX*. Disponible en: <<http://www.rau.edu.uy/uruguay/historia/Uy.hist3.htm>>. [Consultado el 9 de enero de 2017]
- Barrán, J.P. (2014). *Historia de la sensibilidad en Uruguay*. Montevideo: Banda Oriental.

17 Citado por Barrán, José Pedro (2014, p.366).

- Barrios Pintos, A. (1979). *Paysandú en escorzo histórico*. Paysandú: Intendencia Departamental de Paysandú.
- Barros-Lémez, A. (1992). *Vidas de papel: El folletín en A. Latina en el siglo XIX*. Montevideo: Monte Sexto.
- Cassany, D. (2006). *Tras las líneas*. Barcelona: Anagrama.
- Ceretta Soria, M. (2010). *La promoción de la lectura y la alfabetización en información: pautas generales para la construcción de un modelo de formación de usuarios de la información en el marco del Plan Nacional de Lectura de Uruguay*. Tesis doctoral. Universidad Carlos III. Disponible en: <<http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/9158/tesis%20ceretta.pdf?sequence=1>>. [Consultado el 14 de febrero de 2017]
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación*. Historia cultural. Barcelona. Gedisa.
- Chartier, R. (1993). «Du livre au lire» en Chartier, R. (Dir.). *Pratiques de la lecture*. Marsella: Payot et Rivages.
- Espinosa Borges, I. (1968). *Problemas bibliotecarios del Uruguay: el libro en nuestra sociología cultural*. Montevideo: Fuentes de Información Uruguaya.
- García Canclini, N. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de la interculturalidad*. Gedisa: Barcelona.
- Gauthier, B. y Graves, F. (1995). «Lectura y sociedad». *Hojas de Lectura*, 35, pp. 6-13.
- Mujica Bermúdez, L. (2002). «Aculturación, inculturación e interculturalidad. Los supuestos en las relaciones entre «unos» y «otros»». *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, 43-44, pp. 55-78.
- Pereda, S. (1896). *Paysandú y sus progresos*. Montevideo: Imprenta Siglo Ilustrado. Disponible en: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014528&page=1>> [Consultado el 12 de diciembre de 2016]
- Petit, M. (1999). *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura*. México: FCE.
- ¿Quién lee en Paysandú? (7 de julio de 1866). *El Comercio*.
- Rama, A. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. Mexico: Siglo XXI.
- Rama, A. (1984) *La ciudad letrada*. Montevideo: F.I.A.R
- Rama, A. (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: F.I.A.R.
- Rockwell, E. (2001). «La lectura como práctica cultural: conceptos para el estudio de los libros escolares». *Educação e Pesquisa*, 27 (1), pp. 11-26. Disponible en: <<https://dx.doi.org/10.1590/S1517-97022001000100002>>. [Consultado el 14 de febrero de 2017]
- Rural, E. F. (2000). *100 años de la Asociación Rural Exposición FERIA de Paysandú: 4 de abril 1899 - 4 de abril de 1999*. Montevideo: Fin de Siglo.
- Schulkin, A. (1958) *Historia de Paysandú: Diccionario Biográfico*. Editorial Von Roosen, Buenos Aires, Tomo I.
- Schulkin, A. (1958b) *Historia de Paysandú: Diccionario Biográfico*. Editorial Von Roosen, Buenos Aires, Tomo II.
- Schulkin, A. (1958c) *Historia de Paysandú: Diccionario Biográfico*. Editorial Von Roosen, Buenos Aires, Tomo III.
- Silveira Caorsi, E. (2013). «La lectura como práctica sociocultural y herramienta para lograr la equidad social a partir de la enseñanza. Discusión acerca de la enseñanza de la lectura». *Cuadernos de Investigación Educativa*. Disponible en: <<http://clasco.m.redalyc.org/articulo.oa?id=443643892007>>. [Consultado el 9 de enero de 2017]
- Varela, J.P. (1964). *Obras Pedagógicas: La Legislación Escolar*. Biblioteca Artigas, Colección Clásicos Uruguayos, tomo I. Ministerio de Educación Pública y Previsión Social: Montevideo.
- Varela, J.P. (1964b). *Obras Pedagógicas: La Legislación Escolar*. Biblioteca Artigas, Colección Clásicos Uruguayos, tomo II. Ministerio de Educación Pública y Previsión Social: Montevideo.

## LO NO PUBLICADO. LO NO PUBLICADO EN LA COLECCIÓN DE CLÁSICOS URUGUAYOS (1953-1982)<sup>1</sup>

MAG. NÉSTOR J. GUTIÉRREZ<sup>2</sup>

La *Colección de Clásicos Uruguayos* —también llamada *Biblioteca Artigas*—, que se viene publicando desde 1953 hasta la fecha, consta de una selección de ficciones narrativas, poesía e historiografía (entre otras disciplinas). Estos libros pretendieron construir un canon literario oficial y nacionalista, que desde su salida polemizaron con otras visiones de la literatura y de historia del Uruguay (que buscaban la hegemonía en el campo cultural uruguayo). A la vez, esta colección puede ser vista como una instancia clave en la consolidación de Juan E. Pivel Devoto, en dicho campo, como intelectual mediador en la «conciliación de la nación» (al convocar, como prologuistas, a intelectuales de distintos sectores políticos y literarios, y al mismo tiempo editar textos del pasado nacional marcados por adhesiones políticas e ideológicas diversas).

Respecto a la serie de libros en sí, recordemos que ya desde el nombre con que se bautizó este proyecto editorial, se remitió a la figura de José Artigas: como consecuencia del centenario del fallecimiento del prócer nacional, el gobierno estableció la creación de una comisión encargada de seleccionar, preparar y editar —con dinero público— una serie de libros accesibles al ciudadano común, a fin de estimular el sentimiento nacional.

La *Colección* fue pensada para llegar a toda la población con un valor de \$1.5 el ejemplar, mientras los libros nacionales costaban entre \$3 y \$4, según los valores de los primeros años de la década del cincuenta. Sin duda, el cometido del Estado era permitir el acceso de todos sus habitantes a los tomos presentados, ya que tanto el precio como la cantidad de ejemplares impresos —entre 3.000 y 5.000— se orientaban hacia tal objetivo. La edición de cada volumen fue muy sobria, con tapas verdes y títulos en letra roja (respondiendo además a la intención de Pivel, de darle a la colección una identidad, para que fuese fácilmente reconocible), al tiempo que se empleó un papel económico dividido en pliegos.

Pivel formó parte del comité editor desde su inicio en 1953 hasta su posterior destitución por parte de la dictadura cívico-militar en 1982. Cabe resaltar que su

<sup>1</sup> El catálogo de obras de la Colección... ya fue estudiado anteriormente en mi tesis de maestría (Gutiérrez 2013).

<sup>2</sup> Universidad Nacional de La Plata.



continuación dentro de las tareas públicas concordaba con su idea de «hacerle un bien a la nación».

Si analizamos los diversos libros, capítulos y artículos abocados al estudio de la historiografía uruguaya del siglo XX, el nombre de Pivel es un punto de partida clave y una referencia de todos ellos.

Nacido en Paysandú en 1910, Pivel fue un autodidacta orgulloso en momentos donde no existían aún ni la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE), creada en 1945, ni el Instituto de Profesores «Artigas» (IPA), fundado en 1949, centros donde se forman, hasta el día de hoy, historiadores y docentes.

Es considerado uno de los fundadores de la historiografía nacional por varias de sus obras fundamentales, como la *Historia de los partidos políticos en el Uruguay* (1942), la *Historia de la República Oriental del Uruguay* (1945), *Raíces coloniales de la Revolución Oriental* (1952), la *Historia de los partidos y de las ideas políticas en el Uruguay* (1956), y *Los bancos, 1868-1876* (1976), entre otras. A su extensa obra personal es necesario agregarle las 44 entregas de la *Revista Histórica*,<sup>3</sup> los 28 volúmenes del *Archivo Artigas* y los 166 tomos de la *Colección de Clásicos Uruguayos* (1953-1982) de los que fue directamente responsable.

Frente al crecimiento de la autonomía del campo intelectual, y de la figura del intelectual comprometido (dominante en los años sesenta, tal como fue estudiada por Claudia Gilman [2012] en *La pluma y el fusil*), Pivel encarna, por contraste, el viejo modelo del intelectual al servicio del Estado, pensable como prolongación (al menos, en parte) del papel ejercido por los intelectuales desde la fundación de los Estados nacionales a inicios del siglo XIX, y más allá de su autonomización a inicios del siglo XX.

En efecto, mientras la llamada «generación crítica»<sup>4</sup> emprendía una calurosa defensa de la autonomía del intelectual respecto del Estado (y como contrapartida, reivindicaba la importancia del compromiso político y social), Pivel desarrolló sus tareas especialmente en el seno del Estado: a lo largo de varias décadas, desde allí «ejerció su indiscutido ‘poder’ cultural [...] en tensión hacia la idea de ‘reconciliar la nación’, legitimando el papel de los partidos tradicionales e instituyendo una visión

3 Publicación oficial del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, que inició su segunda época con la dirección de Pivel a partir de 1942.

4 También llamada la *generación de 1945*, la crítica fue su valor más enaltecido, reafirmado en cada una de sus posiciones militantes. Desde su misión comprometida, esta generación quiso impulsar un triple cambio, ya que «implantó el inconformismo y la modestia y prescindió de todo apoyo oficial; restauró la crítica literaria documentada y rigurosa; renovó el estilo, acercando la literatura a la realidad circundante, poniéndola al alcance de la comunidad para la cual se produce» (Maggi, 1968: 34). Entre sus integrantes podemos mencionar a Carlos Real de Azúa, Domingo Bordoli, José Pedro Díaz, Guido Castillo, Idea Vilaríño, Ángel Rama, Carlos Maggi, Emir Rodríguez Monegal, Amanda Berenguer, Roberto Ibáñez, Arturo Ardao, Esther de Cáceres, Arturo Sergio Visca y Mario Benedetti, entre otros.

criolla, abroquelada en un estilo que creyó insustituible para la evolución del país» (Zubillaga, 2002: 115). Evidentemente, esta confrontación en el modo de entender el papel del intelectual lo enfrentó al grupo de la «generación crítica».

A pesar de esa diferencia infranqueable, varios representantes de este último grupo participaron en los proyectos de Pivel, y viceversa. Creemos que ese intercambio y colaboración mutua debe entenderse en el contexto de la consolidación, a nivel nacional, del subcampo de la crítica literaria, en los años cincuenta y sesenta.

Como vimos, Pivel cumplía diversas funciones en el campo cultural: como funcionario del Estado, llevaba a cabo una nacionalización cultural, por ejemplo estando a cargo de la comisión editora de los *Clásicos Uruguayos* (primero como integrante, y luego como director); esto le permitía decidir qué se publicaba y con qué prólogos. Al mismo tiempo, en sus tareas como historiador, construía un relato unificador de la nación que resultaba ineludible para la historiografía contemporánea.

Pivel puede ser considerado desde tres aristas: por un lado, el historiador nacionalista forjador de un relato histórico hegemónico, por otro, el intelectual al servicio del Estado uruguayo que emprendió su tarea como funcionario público, y por último, el militante político del Partido Nacional.

Luego de los 27 tomos iniciales, publicados durante la administración del Partido Colorado, Pivel se hizo cargo enteramente de toda la *Colección...* y terminó editando 137 volúmenes en los que tuvo directa injerencia, no solo en los títulos, sino también en los prólogos y sus contenidos.

A la hora de llevar adelante una caracterización de la *Colección...*, podemos estudiar su catálogo, observando las distintas obras publicadas para comprender la política editorial llevada adelante por el o los editores. Sin embargo, muchas veces olvidamos que no solo es necesario tener en cuenta lo que se publicó, sino que también tenemos que atender a lo no publicado. En el caso de la *Colección...*, podemos realizar un análisis de aquello que su editor más importante decidió dejar en el olvido. Pivel tuvo el poder y la decisión para imprimirle al proyecto estatal un carácter particular que se ha mantenido, en algunos aspectos, hasta el día de hoy.<sup>5</sup>

Este breve trabajo pretende analizar dos casos. En primer término, el de un prologuista que no aceptó los planteos de Pivel para modificar el manuscrito enviado para su corrección, y seguidamente, el de un historiador que no fue publicado en la *Biblioteca* por decisión directa de su editor.

## DELMIRA Y EL PRÓLOGO VACÍO

5 Por ejemplo, en los últimos años se ha conservado el aspecto físico (con tapas verdes, y títulos en rojo), ya que se pretende continuar con la tradición impuesta por Pivel, según contó su actual editor Wilfredo Penco (Gutiérrez 2013).

Múltiples testimonios dan cuenta de que Pivel era un eficiente empleado de la administración. Su eficacia y la constante autoexigencia en cumplir con los plazos en toda tarea que desarrollara, también la pretendía de sus colaboradores.

Por ejemplo, podemos citar la invitación que se le hiciera a Guido Castillo para hacerse cargo del prólogo de la selección de obras teatrales de Florencio Sánchez.<sup>6</sup> Desde el mes de octubre de 1964 se le venía reiteradamente exhortando a que se hiciera cargo de la selección y el estudio preliminar, pero ante la falta de respuesta, el ministro fue cortante: «Debo interpretar su silencio como una manifestación negativa. En consecuencia puede Ud. considerarse desligado de todo compromiso con la *Biblioteca Artigas*, y yo en libertad para encomendar el prólogo a otro colaborador».<sup>7</sup> Finalmente, fue Walter Rela el encargado de realizar el estudio preliminar. Esta celebridad pretendida por Pivel para los trabajos llevados a cabo bajo su dirección, no era el único punto que había que cumplir para ser editado en la *Colección...*: además de rapidez, tenía que existir cierta coincidencia de criterios...

Sin embargo, el caso paradigmático que nos ocupa en este trabajo es otro. Un interesante ejemplo de cómo aquello que se alejaba de los lineamientos de Pivel no era tomado en cuenta, puede observarse en el rechazo de uno de los prólogos que fuera encomendado a Roberto Bula Píriz y que pasara por la censura<sup>8</sup> piveliana. El estudio previo que se le pidió era sobre la *Antología* de poemas de Delmira Agustini que saldría en el volumen 69 de la *Colección...*

Bula fue llamado por Pivel ya que era, además de poeta, crítico literario con varios estudios de autores uruguayos en su haber: había escrito sobre Julio Herrera y Reissig, María Eugenia Vaz Ferreira y sobre la propia Agustini. Durante el período de 1969 a 1972, fue director de la página literaria del periódico *La Mañana*, en donde se reeditó, en 1989, uno de los estudios sobre Agustini al que haremos referencia.

Sabemos que Pivel indicó cambios al trabajo entregado por Bula, pero no sabemos cuáles fueron.<sup>9</sup> Por tanto, tendremos que entrar en el terreno de la hipótesis, observando los artículos sobre Agustini editados por el prologuista y que muy probablemente fuera a grandes rasgos lo presentado para la *Colección...*

---

6 Finalmente se editó en 1967, en dos tomos, con el título Teatro.

7 Carta al Señor don Guido Castillo, 23 de octubre de 1965, AGNU, Colección Pivel Devoto, caja 258, carpeta 911.

8 No vemos la censura como algo prohibitivo en todos los casos, sino más bien como una lectura previa, que puede llevar a mantener el original, realizarle cambios o, finalmente, acabar con la eliminación de todo lo censado. Sobre los distintos tipos de censura y estudios sobre los censores en varias etapas de la historia contemporánea, ver Darnton (2014).

9 En una entrevista realizada el 10 de julio de 2013 al actual director de la *Colección...* Wilfredo Penco manifestó que «Yo conocí bastante a Bula Píriz, y alguna vez él me contó esto» (Gutiérrez 2013).

La vida personal de Delmira Agustini sigue suscitando mayor interés para el público masivo que su rica obra. En consecuencia, se escribieron varias biografías, que en general hicieron hincapié en su trágica y escandalosa muerte.<sup>10</sup>

El prólogo que hizo Bula parece haberse basado en la biografía de la autora mucho más que en su obra literaria. Prueba de ello, y de que a Pivel no le gustó el estudio que redactó el crítico literario, se desprende en una de sus cartas: «Lamento que Ud. no haya tomado en cuenta las sugerencias que le hice en mi despacho del Ministerio, sobre las inconveniencias de ciertos pasajes cuya modificación me permitió la libertad de proponerle». <sup>11</sup> Y como quedó expuesto, esos cambios no se realizaron, por lo que terminó diciendo que «La publicación realizada por Ud. releva al Ministerio de todo compromiso sobre el prólogo que oportunamente le fue encomendado». <sup>12</sup>

Finalmente, y ante la ausencia del borrador en la papelería sobre la *Colección...* nos hacemos la pregunta: ¿qué fue lo que escribió Bula que disgustó a Pivel? Poseemos dos fuentes: el texto publicado inicialmente por Bula en 1964, y posteriormente reeditado en una separata de *La Mañana* en 1989, que siguió una estructura extendida en la época: contexto, biografía, características de la obra y selección de poemas.

Si comparamos los dos textos publicados por Bula con una diferencia de 25 años, podemos observar que son muy parecidos, salvo porque al texto posterior se le corrigieron algunas expresiones y se redujo el análisis biográfico, enfocándose mucho más en la obra de la poetisa. Probablemente, este fue uno de los problemas encontrados por Pivel: si Agustini era un clásico de la literatura nacional, debía ser por su valor artístico y no por las circunstancias de su muerte.

---

10 El interés que suscita hasta el día de hoy su triste final, nos trae a la mente la última obra editada en 2013 por Diego Fisher, texto que volvió a colocar a Agustini en el centro de un escándalo mediático. En su libro *Serás mía o de nadie. La verdadera muerte de Delmira Agustini*, el autor pretende colocar el feminicidio al que fue sometida su biografiada, como un pacto mortal de amor entre ella y su ex marido, algo muy similar a lo sugerido por Bula. Dejando de lado lo doblemente oportunista de la obra, en momentos de lucha contra los feminicidios y del centenario de la muerte de la poetisa, además de lo increíble del título —tachar de «verdadera muerte» es pasar por alto cien años de discusión historiográfica y filosófica; claramente, lo que motivó semejante subtítulo, es seducir al potencial lector para que confíe en aquello que se expone durante toda la obra, pasando por alto los aspectos metodológicos y teóricos que la harían más «verdadera»—, la muerte de Agustini sigue dando que hablar.

Si aun hoy lo publicado por Fisher, a principios del siglo XXI, genera conmoción en la población uruguaya, hacia la mitad del siglo XX, la edición de un prólogo con esa perspectiva ideológica, en el canon oficial de la colección de Pivel, seguramente se habría convertido en un escándalo en el cual el director seguramente no hubiera querido participar.

11 Carta al Señor don Roberto Bula Píriz, 11 de enero de 1965, AGNU, Colección Pivel Devoto, caja 258, carpeta 911.

12 *Ibíd.*, loc. cit.

Observemos el probable texto entregado por Bula, que inició su estudio partiendo de la biografía, y que se apoyó especialmente en su muerte (ya que el crítico literario lee toda la vida de Agustini a partir del crimen):

El día lunes de este año se cumplieron cincuenta de aquel otro lunes 6 de julio de 1914, en el que Delmira Agustini fue muerta por dos balazos en la cabeza por su ex-esposo, Enrique Job Reyes, que se suicidó enseguida, en la pieza a donde ella iba a visitarlo. Eran jóvenes, y el amor había arraigado en sus vidas creciendo e invadiéndolas hasta volverlas una. Su muerte, que las crónicas de los diarios llamaban crimen pasional, configuró un doble suicidio por amor sin romanticismo ni misterio. En el sacrificio de sus vidas hallaron un ideal para surgir heroicamente a la libertad (Bula, 1964: 3).

La primera parte de lo publicado en 1964 se cierra con una pregunta: «Siguió viéndose, escribiéndose, soñándose con él hasta el 6 de julio de 1914. Hacía un mes que se había concluido el juicio de divorcio. Como un relámpago, la vida derramó su ánfora. ¿Qué pasó?» (Bula, 1964: 4).

El texto intentaba explicar dicha cuestión. Pero antes de emprender la búsqueda, el autor necesitó hacer una larga disertación sobre el valor de la crítica y los críticos. Bula, por lo expuesto en sus palabras, era dueño de una forma de decir y opinar que no gustaba unánimemente, y es por ello que anotaba:

... la vida no es comodidad, sino lucha, irresignación, amor a la verdad, es decir, amor a la belleza. Pero la belleza es terrible. Deseo infundirme por ella, sin embargo, y ser de mi opinión en vez de seguir la corriente general, pues cargo bastantes defectos propios para adoptar otros ajenos. Por lo demás, mi manera de valorar seres y cosas hace que desprecie la mayoría de los que son ordinariamente estimados como importantes, y estime otros a los que se tiene por costumbre no tomar en cuenta. No me alegraré si mi interpretación de Delmira Agustini es mal mirada por algunos ni me molestaré si concuerda con la opinión de otros (Bula, 1964: 5).

Pero esa opinión de «otros» era fundamental para la *Colección*.... Al constituirse como una serie de libros canónicos nacionales, los prólogos debían ser cuidadosamente seleccionados y seguir una misma tónica. Pivel no se podía permitir un escándalo dentro del campo intelectual. La sobriedad de las tapas de los *Clásicos* debía corresponder con lo expuesto por los críticos invitados a redactar los prólogos.

En el cierre de su estudio, Bula se animó a realizar una reflexión sobre el final de las vidas de Agustini y su ex esposo, incorporando un juicio inquietante:

A pesar de las visitas de ella a él, que se pasaba días y semanas encerrado en su pieza para que sus ojos no contemplaran más que los muros que como en un milagro de espejos le devolvían su recuerdo enamorado; a pesar de los paseos, siempre fugaces y furtivos, por los alrededores de la ciudad, sentían que sus almas estaban prisioneras, que eran dos pájaros ciegos dándose contra los barrotes en su jaula. Y encontraron la sola brecha por donde derramar su amor con la limpidez que necesitaban. Fue el 6 de julio de 1914. ¡Cuánta [sic] desesperación habrá habido en esos

dos jóvenes que eran un solo ¡hurra! a la vida, para cambiarla por la muerte. Pero en ese momento Ella fue su luz, La Luz. Necesitaban la libertad, que vale muy mucho más que la vida (Bula, 1964: 13).

Bula se acercaba entonces a la comprensión del crimen desde un punto de vista romántico y conservador, bordeando incluso la justificación del delito. Sus palabras desataron necesariamente la polémica: Pivel entendió que si no se hacían los cambios al prólogo entregado por Bula para ser editado por el Estado, otra persona debía encargarse de dicha tarea. Y lo mejor era encargarlo a alguien de confianza del editor.

Finalmente, Esther de Cáceres se hizo cargo del estudio previo y la recopilación poética en la *Antología* (1965) del tomo 69. No es ingenua la elección de dicha autora para emprender un estudio previo que no estaba dando con los deseos de Pivel. Debemos recordar que de Cáceres integraba el círculo más estrecho de la red intelectual piveliana. Poetisa, docente y crítica literaria, colaboró con cinco prólogos de la *Colección...*<sup>13</sup>

Lo escrito por de Cáceres para la antología de Agustini revelaba claramente su convergencia con la visión de Pivel respecto de la colección de libros del Estado. La autora comenzó con una reflexión autobiográfica respecto de su conocimiento de la obra de Agustini:

Una por voz opaca y multitudinaria de gentes poseídas por nerviosa curiosidad. Era en una calle de Montevideo marginada de plátanos; una calle a la que se asomaba mi infancia angustiada o feliz, entre apacibles azulejos, misterioso aljibe, jazmines del cielo... Era un cortejo fúnebre que llevaba a dormir entre cipreses a dos criaturas jóvenes, unidas por el signo de la Muerte. A la vez todos los diarios deban largas crónicas, sensacionales fotografías, entre las que aparecían resplandecientes poemas de Delmira Agustini como una réplica de voz sobrehumana al sórdido lenguaje convencional.

La noticia caía así sobre mi alma como una sorpresa chocante y áspera. Y ni la luz plateada de los azulejos, ni la verde sombra dulce de los plátanos podrían ya amortiguar este paso de la infancia transida amarga y oscuramente por un extraño luto y un plañir informe; por aquel ruido que violaba los silencios sagrados de la Muerte.

Luego la otra, la noble vía. (de Cáceres, 1965: 7).

La muerte de la poetisa se difuminaba en el lenguaje poético de la prologuista. Entre abundantes cipreses y carentes plátanos, verdes sombras y plateados luminosos, infancias personales y muertes personificadas, sonidos y silencios, se resolvía el escollo que supuestamente todo estudio biográfico de Agustini debía sortear.

13 Llevó adelante los prólogos a *La isla de los cánticos* de María Eugenia Vaz Ferreira (1956), *Teseo. Los problemas del Arte* de Eduardo Dieste (1964), *La recuperación del objeto* de Joaquín Torres García (1965), *Raza ciega y otros cuentos* de Francisco Espinola (1967), y la *Antología* de Delmira Agustini (1965).

Luego de las referencias necesarias a su conocido final, se hizo un cambio radical al hablar de la otra vía —la poética— por la que transcurrió la personalidad de Agustini; sin duda, fue esa la que pretendió Pivel, y la que de Cáceres, como fiel colaboradora, se dispuso a transitar.

Bula mantuvo probablemente su «manera de valorar seres y cosas» y, por ser dueño de esa personalidad que no se molestaba por concordar con la opinión de otros, no cambió el texto como quiso Pivel. El resultado estuvo a la vista: su prólogo fue censurado y posteriormente desechado.

### UNA ENEMISTAD POST MORTEM

Si observamos el catálogo de libros que integran la colección referida, podemos desprender de él aquellas obras historiográficas que fueron seleccionadas por la comisión editora.

Pivel fue un editor que pretendió el equilibrio en su selección. Blancos y colorados como representantes de los dos partidos mayoritarios e históricos del Uruguay, tenían a sus historiadores y sus formas de ver la historia. El equilibrio que buscaba superar las diferencias en el relato nacionalista fue mantenido rigurosamente durante toda su estancia al frente de la *Colección...*, salvo por un nombre: el de Eduardo Acevedo Vázquez.

Acevedo fue abogado, economista, periodista, historiador y un activo hombre de gobierno colorado, sobre todo durante el batllismo. Tuvo cargos en muchos y variados ministerios; fue catedrático en la Facultad de Derecho, y llegó a ser rector de la Universidad (1904-1906), director del Banco República (1914-1924), y director de Enseñanza Primaria (1925-1929), además de integrar diversas instituciones sociales como el Ateneo de Montevideo, la Sociedad de Amigos de la Educación Popular (fundada junto a su cuñado José Pedro Varela, entre otros), e históricas como el Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay.

Su actividad historiográfica marcó hondamente a sus contemporáneos y a posteriores estudiosos de la historia nacional. El límite temporal de su obra fue el golpe de estado de Gabriel Terra en marzo de 1933. Sus libros fueron determinantes, sobre todo dos: *José Artigas*, *Jefe de los Orientales* y *Protector de los Pueblos Libres. Su obra cívica. Alegato Histórico* editado en 1909 (obra fuertemente pro-artiguista), y los *Anales Históricos del Uruguay*, que salieron en seis tomos entre 1933 y 1936.

Por lo tanto, si trazamos un paralelismo entre Pivel y Acevedo, podríamos afirmar que, si bien Pivel dominó el campo intelectual e historiográfico durante la segunda mitad del siglo XX, sucedió lo mismo con Acevedo pero en la primera mitad.

Sabemos que el relato historiográfico de Acevedo fue claramente colorado y contrario a la gran mayoría de las posteriores posturas de Pivel, pues de alguna manera, el relato piveliano se construyó en contraposición a muchas de las explicaciones

reseñadas en los *Anales*... Para poner un ejemplo, en los primeros pasos del nuevo país, Acevedo fustigaba duramente a Manuel Oribe (el progenitor del Partido Blanco) por su alianza con Juan Manuel de Rosas y enaltecía, en parte, a la figura de Rivera (el fundador Colorado); en cambio, si bien Pivel no castigaba a Rivera, hacía emerger la figura de Oribe como la de un defensor de la nacionalidad oriental.

Habitualmente, la explicación que se da ante la no publicación del texto de Acevedo en la serie de libros estudiados, es que su postura netamente coloradista influyó para que el editor de la *Colección*... lo dejara de lado. Sin embargo, con esta argumentación no logramos explicar cómo, si la *Biblioteca Artigas* pretendía mostrar las obras canónicas de la historiografía nacional, no hizo lugar a una figura de la talla de Acevedo. La conciliación ideológica piveliana, en aras de un relato unificado de los orígenes y del desarrollo de la nacionalidad uruguaya, se contradicen en principio con este olvido. Para desentrañar este problema, es necesario retrotraernos varios años antes de la salida del primer tomo de toda la colección.

En junio de 1944 se creó por ley el Archivo Artigas, con la finalidad de compilar y editar todos los documentos relacionados con la vida pública y privada del caudillo oriental. El primer tomo salió en 1950, y la comisión editora estuvo integrada por Felipe Ferreiro, Carlos Carbajal, José M. Fernández Saldaña, Ariosto Fernández, Dionisio Trillo Pays, Juan Carlos Gómez Haedo y Juan Pivel Devoto. Sin embargo, no encontramos en la lista la mención de uno de los miembros fundadores, Acevedo. Entonces, ¿qué fue lo que sucedió?

El 20 de junio de 1945, el director de la Comisión del Archivo Artigas, Eduardo Acevedo, presentó su renuncia ante el Ministro de Instrucción Pública y Previsión Social, Adolfo Folle Juanicó. Acevedo decidió explicar el por qué de la decisión, dando lugar a una larga exposición:

Desde las primeras reuniones de nuestra Comisión, se elaboró un plan de organización y funcionamiento de las tres secciones en que se dividiría el trabajo: la sección de Coordinación, a cargo del Profesor Ariosto Fernández, actualmente en el Brasil, donde realiza una grande y fecunda labor; la sección de Coordinación, a cargo del Director del Museo Histórico Nacional, Profesor Juan Pivel Devoto; y la sección de Publicación, Fichado e Índices a cargo del Director de la Biblioteca Nacional, Profesor Juan Silva Vila.<sup>14</sup>

Acevedo estuvo al frente de este proyecto, ya que era merecedor de la confianza de los colorados y, además, una figura fundamental a nivel historiográfico para el afianzamiento de la nacionalidad uruguaya. Para el partido de gobierno, Acevedo representaba la historia contada desde el coloradismo; ejerciendo el poder cultural que la larga estancia en el poder político le otorgaba, se lo nombró director de la comisión para la edición de los documentos de Artigas.

14 AGNU, Archivo Pivel Devoto, caja 114, carp. 362.



Sin embargo, nos encontramos con un joven Pivel, ya respetado en los escuetos círculos historiográficos del Uruguay, y en una posición de relativa importancia ya que era director del Museo Histórico desde 1940, gracias al apoyo del caudillo blanco Luis Alberto de Herrera (de quien era íntimo amigo), y de una larga lista de historiadores entre los que se encontraba Acevedo. Además, ya había publicado dos de sus libros más importantes, la *Historia de los partidos políticos en el Uruguay* (1942), y la *Historia de la República Oriental del Uruguay* (1945).

Pivel emergía como la otra voz, que hacía frente a la posición hegemónica de Acevedo que con el tiempo comenzaba a desmoronarse. Pivel tenía dos ventajas: una importante diferencia generacional (Acevedo murió en 1948, sin ver el primer tomo del *Archivo* editado) y, el avance electoral de su Partido Nacional, que ascendió al poder en 1959.

Volvamos a la renuncia de Acevedo:

He atribuido escasa importancia, a los planes casi siempre provisorios, del primer momento, convencido de que es solo después de formalizados los trabajos, cuando llega la oportunidad de plantearlos y resolverlos con verdadero conocimiento de causa.

Esa oportunidad acaba de llegar, con motivo de una disidencia fundamental entre el Jefe de la Sección de Coordinación Profesor Pivel Devoto y el jefe de la sección Publicaciones, Fichado e Índices, profesor Silva Vila.

En concepto del señor Pivel Devoto, el Archivo Artigas debe ser organizado sobre la base de series documentales y no por orden cronológico de los documentos.

En concepto del señor Silva Vila, el Archivo Artigas debe ser organizado por orden (sic) cronológico, juzgando que las series documentales tienen que hacerse a base de interpretaciones, o sea de crítica histórica, y que esas interpretaciones no corresponden a nuestra Comisión Oficial, sino a los historiadores que se propagan estudiar a Artigas.

Advierto que la opinión mundial está dividida.<sup>15</sup>

El problema que se señala tiene que ver con el manejo documental, pero de fondo hay otra cuestión: el inicio de una lucha, desarrollada posteriormente, por la hegemonía del campo historiográfico, con Pivel como antagonista de Acevedo.

Debemos recordar que toda esta documentación se encuentra en el archivo personal de Pivel.<sup>16</sup> El documento antes citado, concluye la serie de problemas que surgieron en las reuniones entre Pivel, Acevedo y Silva. Por ejemplo, Pivel fue muy crítico con el trabajo llevado adelante por Edmundo Narancio (historiador cercano a

<sup>15</sup> *Ibíd*, loc cit.

<sup>16</sup> En dicha carpeta, que lleva por título «Archivo Artigas», cuenta con 300 folios (Archivo Pivel Devoto, AGNU).

Acevedo) en Buenos Aires. Consideraba que no era necesario realizar investigaciones en Argentina, hasta que no se hiciera el relevo completo de los contenidos de los archivos uruguayos. Pivel además, encontró algunos errores en las series documentales copiadas por Silva, y en las reuniones del Archivo se las hizo notar.

Un ejemplo de estas batallas intestinas se encuentra en carta a Acevedo del 22 de junio de 1945, donde Pivel le comunica que

ha llegado a mi conocimiento la versión según la cual se me atribuye el propósito de incluir, en determinada serie documental del Archivo Artigas, un documento en el que se compara la época de Artigas con la de Rosas. Yo no tengo noticia de la existencia de esta pieza. Por lo tanto solicito del Señor Presidente se me informe. 1° Si es exacta aquella versión. 2° Qué investigador localizó ese documento y en qué Archivo nacional o extranjero se halle el original. 3° Cuándo fue incorporado al Archivo Artigas, datos estos que solicito me sean facilitados previo informe del departamento respectivo.<sup>17</sup>

Además, agregaba que como no había podido ir a la reunión, pedía una copia del fragmento correspondiente. Parece desprenderse de esta serie documental que la actitud de Pivel para con el director de la comisión y el resto de sus compañeros era muy rígida. La mejor manera de hacerse espacio en el campo historiográfico, era mostrarse inflexible y profesional. Pivel no solo criticaba abiertamente a la comisión, sino que se mostraba atento y sin miedo de dar su punto de vista y defenderlo, ante quien fuera, sin importar su posición jerárquica.

Veamos ahora sí el motivo de la renuncia de Acevedo:

Puesta a discusión esta disidencia, votó la mayoría de nuestra Comisión la fórmula del Profesor Pivel Devoto, con modificación, según el cual, dentro de las series documentales se mantendría el orden cronológico.

Yo me pronuncié a favor del orden cronológico, propuesto por el profesor Silva Vila. Y debo establecer los fundamentos de mi voto porque no lo hice en la sesión del viernes último, por razones personales.

Tengo un alto concepto del profesor Pivel Devoto, como hombre de estudio, revelado en numerosas e importantes publicaciones históricas; como hombre de extraordinaria laboriosidad y como organizador extraordinario también de los Museos Tivera (sic), Lavalleja y Pablo Blanco Acevedo.

Pero yo no estoy de acuerdo con su criterio histórico. Y tal falta de acuerdo es de capital importancia<sup>18</sup> para mí tratándose de Artigas.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> *Ibíd*, loc cit.

<sup>18</sup> El subrayado pertenece al original. Podemos suponer que la marca fue hecha por el propio Pivel (en general usaba lápiz, como en este caso, para escribir notas y subrayar textos) como una manera de señalar que Acevedo aseguraba el porqué de su alejamiento y, por tanto, su posterior mentira en la prensa.

<sup>19</sup> AGNU, Archivo Pivel Devoto, caja 114, carp. 362.

Los problemas de Acevedo con Pivel tocaron fondo: en la votación Pivel había podido vencerlo, y Acevedo no pudo tolerar esa derrota. La información sobre el alejamiento de Acevedo de la Comisión del Archivo Artigas llegó a la opinión pública y

se dijo en la prensa que esa renuncia era motivada por discrepancias técnicas e ideológicas con un miembro de la Comisión. Que ese mismo día llamó la atención sobre el hecho al Sr. Presidente, y como este en la copia de la renuncia que le dio a conocer, se refería a discrepancias de criterios históricos y no se decidiera a enviar ninguna satisfacción —como lo ha hecho en otro caso sin necesidad de reunir a la Comisión—, se creyó plenamente habilitado para publicar en la prensa parte de la exposición que había leído, con lo cual desautorizaba las versiones antojadizas.<sup>20</sup>

Pivel tomó la copia de la renuncia de Acevedo y la publicó en la prensa para demostrar que no hubo ninguna discrepancia ideológica, sino que fue más bien un tema técnico. Claramente, Pivel creyó desatinado el gesto de Acevedo y viceversa, por lo que la situación quedó muy tensa entre ellos.

Como recordamos, tres años más tarde, en 1948, Acevedo murió, y Pivel siguió su lento pero seguro ascenso en las distintas administraciones del Estado, donde formó parte desde 1950 de la comisión editora de la *Colección de Clásicos*.

Si bien generalmente se resalta que la visión coloradista que tuvo Acevedo en su obra historiográfica, es el motivo por el cual quedó fuera de la *Colección...*, este incidente tuvo una importancia significativa, incluso por el cuidado con que Pivel conservó los detalles sobre él (lo cual no es algo ingenuo, en su caso).

La desaparición de las obras de Acevedo en la lista de la *Biblioteca* atestigua algo más que un olvido, y nos habla de una prohibición, marcada por la enemistad y la lucha de discursos historiográficos.

Los distintos episodios de aquellos autores que no fueron publicados en la *Colección...* nos muestra la importancia e influencia del editor en cada una de las decisiones.

El canon se construye en base a lo que se edita y a las decisiones de lo que no. No solo era imprescindible tener a los autores más representativos de la cultura y la historiografía nacional, sino también a los críticos más importantes de la época encargados de los prólogos, dándole una impronta actual a los clásicos. Pivel y su rol de censor estuvo presente en todas las obras y las distintas etapas de producción de las mismas.

Hoy podemos leer los distintos volúmenes considerados fundamentales para la conformación de la cultura uruguaya, acompañados de sus correspondientes prólogos, hechos por quienes comprendieron y negociaron cuál debía ser el tono a utilizar en el interior de la *Colección...*. Otros, como vimos, no corrieron la misma suerte.

---

<sup>20</sup> *Ibíd*, loc cit.

## FUENTES PRIMARIAS

*Colección de Clásicos Uruguayos «Biblioteca Artigas»* (1953-1982). Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social.

## FUENTES INÉDITAS

Biblioteca Personal Pivel Devoto, Montevideo, Universidad de Montevideo.

Archivo Juan E. Pivel Devoto, Montevideo, Archivo General de la Nación del Uruguay.

## BIBLIOGRAFÍA

BULA PÍRIZ, Roberto (1964). *Delmira Agustini*, Montevideo, n/a.

DARNTON, Robert (2014). *Censores trabajando. De cómo los Estados dieron forma a la literatura*, México, FCE.

DE CÁCERES, Esther (1965). «Prólogo», en: Agustini, Delmira. *Antología*, Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, Colección de Clásicos Uruguayos.

FISHER, Diego (2013). *Serás mía o de nadie. La verdadera muerte de Delmira Agustini*, Montevideo, Sudamericana.

FREGA, Ana, et al. (2008). *Historia del Uruguay en el siglo XX (1890-2005)*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.

GENETTE, Gérard (2001). *Umbrales*, Buenos Aires, Siglo XXI.

GILMAN, Claudia (2012). *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI.

GUTIÉRREZ, Néstor (2013). *República Oriental de las Letras. La Colección de Clásicos Uruguayos como política cultural del Estado (1950-1967)*, (tesis de maestría no publicada), Montevideo, Universidad de Montevideo.

MAGGI, Carlos (1968). «Sociedad y cultura en el presente». En: *Capítulo Oriental*, Montevideo, Centro Editor de América Latina, fas. 3.

RILLA, José (2008). *La actualidad del pasado. Usos de la historia en la política de partidos del Uruguay (1942-1972)*, Montevideo, Debate.

VIDAURRETA, Alicia (2001). *Conversaciones con Juan E. Pivel Devoto*. Montevideo, Ediciones de la Plaza.

## QUATRO COLEÇÕES BRASILEIRAS DE LITERATURA LATINO-AMERICANA

---

SÉRGIO KARAM<sup>1</sup>

### INTRODUÇÃO

O objetivo principal desta comunicação é apresentar quatro coleções de literatura latino-americana, dedicadas principalmente à tradução de obras de ficção em prosa, publicadas no Brasil entre as décadas de 1960 e de 1980 por quatro diferentes editoras. Este é um recorte parcial, que privilegia as traduções publicadas em coleções específicas, e parece claro que um panorama completo da divulgação da literatura latino-americana no Brasil deve necessariamente incluir os títulos publicados de maneira isolada, que formam a maior parte do que foi traduzido no país. Outro objetivo do trabalho é procurar identificar a *justificativa* ou *propósito editorial* que norteou a tradução e publicação de autores latino-americanos no Brasil, no período abordado, para procurar entender o que significou a circulação dessas obras no sistema literário brasileiro e de que modo elas se integraram ou não a ele.

Uma das hipóteses de interpretação para o fato de terem sido criadas estas coleções aponta para razões de fundo eminentemente político-ideológico, principalmente no período que vai da década de 1960 à de 1980. As quatro coleções aqui abordadas vinculam-se a editoras do assim chamado «centro do país» (Rio de Janeiro e São Paulo) e tiveram como objetivo declarado contribuir para uma almejada «unidade latino-americana», numa tentativa não só de «aproximar os povos da América Latina por meio de sua literatura», mas também de responder à velha pergunta «por que é que nós vivemos dando as costas aos nossos vizinhos latino-americanos», além de outras justificativas mais ou menos neste estilo. É preciso também levar em conta que estas coleções foram publicadas num momento em que vários países latino-americanos encontravam-se sob o jugo de ditaduras militares.

Para tentar entender o significado destas coleções voltadas para a divulgação da literatura latino-americana no Brasil, vamos recorrer, sempre que possível, à análise dos paratextos (prólogos, posfácios, textos de orelha ou de contracapa) com que os editores brasileiros procuraram justificar a publicação de tais obras. Veremos que, em muitos casos, a publicação da obra de alguns escritores, em geral os menos conhecidos do público, só se tornou possível dentro do marco mais abrangente de coleções

---

<sup>1</sup> Doutorando em Estudos de Literatura na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.

destinadas à divulgação «coletiva» da obra de diferentes autores, quase sempre com uma justificativa editorial que apelava, em maior ou menor grau, à tal «unidade latino-americana».

Outro objetivo deste trabalho, para além do levantamento e da análise das edições brasileiras de obras de ficção em prosa de autores latino-americanos, é o de contribuir para a construção de uma história da tradução literária no Brasil, com vistas à sua integração à história da literatura brasileira. A construção de uma literatura nacional, de fato, não pode prescindir da tradução de obras estrangeiras, ainda mais num país como o Brasil, desde sempre situado numa condição periférica em relação aos países ditos centrais (França e Inglaterra, inicialmente; EUA, há pelo menos um século). E nos países periféricos, de acordo com o linguista israelense Itamar Even-Zohar (VENUTI, 2000), a literatura traduzida «participa ativamente na configuração do centro do polissistema», ao contrário do que ocorre nos países centrais, em que a proporção de literatura traduzida em relação à literatura original da respectiva língua ou país é bem menor.

No caso brasileiro, é preciso também considerar que a literatura traduzida provém das mais diversas literaturas-fonte, com grande predomínio de traduções da literatura de língua francesa desde os inícios da atividade editorial no Brasil até as décadas de 1930 e 40, quando o inglês se torna dominante, em função da avassaladora influência da cultura norte-americana, especialmente a partir do final da II Guerra Mundial.

Neste contexto de predomínio absoluto do inglês e, secundariamente, do francês, a presença de traduções de literatura de língua espanhola, em especial de autores latino-americanos, é significativamente menor, o que nos dá ainda mais motivos para destacar o trabalho realizado por algumas editoras brasileiras no sentido de divulgar no país a literatura forjada nos países da América de língua espanhola, uma literatura ao mesmo tempo tão próxima e tão distante da própria literatura brasileira.

## AS COLEÇÕES

### EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA-COLEÇÃO NOSSA AMÉRICA

Conhecido por suas inequívocas posições de esquerda, Ênio Silveira foi talvez o mais emblemático dos editores brasileiros dos anos 1960 e 70, momento em que a edição de livros tornou-se uma das tantas trincheiras do combate à ditadura civil-militar que se instalou no país em 1964. No catálogo de sua editora, a Civilização Brasileira, conviviam em pé de igualdade a literatura brasileira, boa parte do melhor da literatura estrangeira e uma série de livros da área de ciências humanas, entre eles ensaios historiográficos, sociológicos e antropológicos editados no calor da hora, em meio ao intenso debate ideológico que caracterizou a década de 1960. Além disso, tanto a

editora quanto a livraria Civilização Brasileira, instalada no centro do Rio de Janeiro, serviam de ponto de encontro e de arena de debate para alguns dos intelectuais e escritores mais destacados da época (VIEIRA, 1998).

Para a divulgação de literatura estrangeira, a Civilização (como era conhecida) havia criado, em 1961, a coleção *Biblioteca do Leitor Moderno* (BLM), responsável pela publicação de autores como Francis Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway e James Joyce, entre outros, geralmente bem traduzidos e em edições com projeto gráfico arrojado. Mas não foi senão em 1966 que a editora carioca decidiu criar uma coleção destinada exclusivamente à divulgação da obra de autores hispano-americanos, a que deu o nome de *Nossa América*, apresentada desde o início como «uma coleção que deseja quebrar as muralhas do isolamento cultural e promover a soma de esperanças e de rebeldias do povo da América Latina».

Antes de criar a *Nossa América*, a Civilização Brasileira havia editado os romances *O túnel*, de Ernesto Sábato, em 1961 (em tradução de Noelini de Souza), e *Filho do homem*, de Augusto Roa Bastos, em 1965 (traduzido por Marlene de Castro Correa), publicando-os na *Biblioteca do Leitor Moderno* (volumes 28 e 64, respectivamente). Não deixa de ser intrigante o forte contraste entre o propósito editorial anunciado em 1966 com a criação da coleção *Nossa América* e o texto de contracapa que se encontra no livro de Sábato, publicado apenas cinco anos antes. Ali pode-se ler o seguinte:

Embora admirando todas as realizações culturais das nações amigas do Continente, *não nos move qualquer espírito de fraternidade latino-americana* ao lançarmos esta fascinante novela de Ernesto Sábato, escritor argentino. Editamo-la na Biblioteca do Leitor Moderno porque ela é, indiscutivelmente, uma das obras de maior expressão em toda a literatura contemporânea universal (grifos meus).

De «não nos move qualquer espírito de fraternidade latino-americana» a uma tentativa declarada de «quebrar as muralhas do isolamento cultural e promover a soma de esperanças e de rebeldias do povo da América Latina». Como se poderia explicar uma mudança tão drástica de propósito editorial num período de apenas cinco anos? O que aconteceu entre 1961 e 1966 que pudesse justificar tamanha mudança? Entre outras coisas, claro, a instauração do regime militar em 1964, que perseguiu e censurou incansavelmente a editora, embora isso não pareça ser explicação suficiente. Menos ainda se considerarmos que, no início dos anos 60, já estava em plena vigência o sonho de uma «fraternidade latino-americana», para usar as palavras da própria editora, sonho alimentado pela euforia generalizada, ao menos no campo da esquerda de todo o continente, com a vitória dos revolucionários cubanos em 1959. Talvez a explicação seja mais simples e possamos dizer que, por estes anos, havia aflorado no Brasil uma «consciência catastrófica de atraso» (CANDIDO, 1987), ou seja, uma consciência crítica em relação aos problemas que o país tinha em comum com muitos outros da América Latina, notadamente o subdesenvolvimento econômico e suas inevitáveis consequências.

A coleção *Nossa América* foi dividida em duas séries, Ficção e Ensaio, com numeração única para ambas, e, salvo engano, não foi além de sete volumes, publicados entre 1966 e 1968, sendo quatro de ficção (volumes 1, 3, 4 e 5) e três de ensaios (volumes 2, 6 e 7). Não vamos nos ocupar em detalhe da série Ensaio, apenas registrar que ela teve o mérito de reunir dois livros de autores brasileiros ao de um autor mexicano, promovendo na prática a propalada união latino-americana. Note-se que a prática de integrar obras de autores brasileiros à de autores de outros países da América Latina numa mesma coleção, especialmente na área das ciências humanas, foi adotada nesta mesma época pela Editora Paz e Terra (que surgiu, aliás, como um braço da Civilização Brasileira).

A série Ficção, que nos interessa mais diretamente, era dirigida pelo poeta Thiago de Mello, amigo pessoal do editor Ênio Silveira. Perfeitamente integrado ao espírito de «quebrar as muralhas do isolamento cultural», o primeiro volume da série, publicado em 1966, foi o romance *O reino deste mundo*, do cubano Alejo Carpentier, com tradução de João Olavo Saldanha e apresentação do crítico Otto Maria Carpeaux. O romance, cuja edição original é de 1949, foi o primeiro do autor a ser traduzido e publicado no Brasil, e dele consta o famoso prólogo em que Carpentier se acerca ao «real maravilhoso», um conceito que seria retomado, para o bem e para o mal, durante toda a década de 1960, nas variadas tentativas críticas empreendidas com o fim de explicar a singularidade de boa parte da obra produzida pelos romancistas da América Latina.

O segundo livro da série Ficção, publicado em 1967 como volume 3 da coleção, foi *Metal do diabo*, um romance de 1946 do boliviano Augusto Céspedes, em tradução de Ana Arruda. O autor, falecido em 1997, não teve nenhum outro livro publicado no Brasil. E seria preciso esperar um longo tempo até que outros autores bolivianos tivessem alguma obra de ficção publicada no Brasil, o que só ocorreu em pleno século XXI, com a publicação dos livros de Juan Claudio Lechín, Edmundo Paz Soldán e Maximiliano Barrientos.

Ainda em 1967 apareceu o volume 4 da coleção *Nossa América*, o romance *Filho de ladrão*, de 1951, de autoria do chileno Manuel Rojas, com tradução de Joel Rufino dos Santos e apresentação de Ana Maria Vergara. Apesar de uma extensa obra publicada em espanhol nos principais centros editoriais do continente (Buenos Aires, Santiago e México), Manuel Rojas, falecido em 1973, foi outro autor que não voltou a ter livros publicados no Brasil, embora alguns de seus contos tivessem aparecido em antologias publicadas na década de 1950.

Finalmente, em 1968, identificado como o volume 5 da coleção, aparece o romance *Junta-cadáveres*, do escritor uruguaio Juan Carlos Onetti, primeiro livro do autor a ser publicado no Brasil, apenas quatro anos depois de sua edição em espanhol pela Editorial Alfa, de Montevideú. A tradução ficou a cargo do gaúcho Flávio Moreira da Costa, que viria a ser um dos coordenadores da coleção *Latino-América*



da Editora Francisco Alves, onde iria reeditar o livro (com tradução revisada), além de publicar outro romance então recente de Onetti, *Deixemos falar o vento*. Vale a pena transcrever o final do texto de orelha desta primeira edição de *Junta-cadáveres*, assinado por Franklin de Oliveira:

Um livro que se incorpora à nossa literatura, enriquecendo a experiência humana de nossos leitores, nesta transfusão de sangue cultural hispano-americano que a CIVILIZAÇÃO vem operando, no Brasil, através de *Nossa América*, em cuja coleção passa a se integrar este poderoso, forte, urgente romance. Que pede também leitura urgente.

«Um livro que se incorpora à nossa literatura»: nesta frase, em alguma medida, registra-se a importância da literatura traduzida para um país como o Brasil. Quanto ao sucesso da coleção *Nossa América*, encontra-se uma nota editorial bastante esclarecedora na reedição de *O reino deste mundo*, em 1985:

Sem qualquer jactância, mas com muita alegria por ter cumprido um dever cultural, a EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA foi pioneira no lançamento, há 20 anos, de importantes autores latino-americanos, numa coleção intitulada NOSSA AMÉRICA, dirigida pelo poeta Thiago de Mello. Ela não teve o êxito comercial que esperávamos, pois os leitores brasileiros somente anos depois começaram não apenas a tomar consciência de sua inescapável e indispensável integração no complexo dos problemas e aspirações *continentais*, mas a constatar que, nas décadas mais recentes, a literatura latino-americana se vem firmando universalmente como o celeiro de grandes talentos criativos e inovadores. Muitos dos autores que pela primeira vez publicamos no Brasil são hoje nomes consagrados em toda parte, tanto pela crítica quanto pelos leitores, como é o caso de Alejo Carpentier, cujo extraordinário romance *O REINO DESTA MUNDU* reeditamos agora.

É fato que a literatura latino-americana, entre 1966 e 1985, firmou-se universalmente «como o celeiro de grandes talentos criativos e inovadores», considerando-se, entre outras coisas, o sucesso internacional dos escritores ligados ao *boom*. Mas lembremos que a editora publicou apenas quatro títulos de ficção em sua coleção, o que nos obriga a relativizar a afirmação de que «muitos dos autores que pela primeira vez publicamos no Brasil são hoje nomes consagrados em toda parte, tanto pela crítica quanto pelos leitores».

Depois de encerrada a coleção, a Civilização Brasileira publicou, entre 1970 e 1979, outros dezesseis livros de autores hispano-americanos, embora tenha optado por editar quinze deles como parte da *Biblioteca do Leitor Moderno*, talvez por não sentir mais a necessidade de fazê-lo numa coleção exclusiva, devido ao novo *status* de que então desfrutavam alguns destes autores, agora confortavelmente instalados no âmbito acolhedor da «literatura contemporânea universal». Listamos a seguir os livros publicados entre 1970 e 1979: de Julio Cortázar, *Rayuela*, traduzido por Fernando de Castro Ferro, *Os prêmios*, *Todos os fogos o fogo*, *Histórias de cronópios e de famas*,

*Octaedro e 62: modelo para amar*, todos por Gloria Rodríguez; de Manuel Puig (já publicado no Brasil pela Editora Sabiá), os romances *A traição de Rita Hayworth*, em 1973, e *The Buenos Aires affair*, em 1975, por Gloria Rodríguez; de Manuel Scorza (inédito no país), quatro dos cinco romances integrantes do ciclo «A Guerra Silenciosa»: *Bom dia para os defuntos*, em 1973, com tradução de Hamílcar de Garcia, *Garabombo, o invisível*, em 1975, *O cavaleiro insone* e *Cantar de Agapito Robles*, ambos em 1979, por Gloria Rodríguez; de Jorge Asís (também inédito no país), os livros *Os arreben-tados*, em 1976, *As Fac*, em 1977, e *Dom Abdel Zalim*, em 1979, todos traduzidos por Gloria Rodríguez; de Carlos Delgado, o ensaio *A revolução peruana*, em 1974, publicado na coleção *Documentos da História Contemporânea*, em tradução de Miguel Urbano Rodrigues.

#### EDITORA BRASILIENS-COLEÇÃO AMÉRICA LATINA-REALIDADE E ROMANCE

Em sua coluna *Escritores e livros* publicada no jornal *Correio da Manhã* de 29 de março de 1966, conforme se pode consultar na hemeroteca disponível no site da Biblioteca Nacional, o escritor José Condé anunciava o lançamento «para muito breve» da coleção *América Latina - Realidade e Romance*, pela Editora Brasiliense, de São Paulo, uma tradicional casa editora brasileira, fundada em 1943 pelo historiador Caio Prado Jr. e naquele momento já administrada por seu filho, o editor Caio Graco Prado. A coleção, idealizada e a ser dirigida pela jornalista Jurema Finamour, ambicionava reunir «obras de ficção dos mais expressivos autores da América Latina, muitos deles inteiramente desconhecidos do leitor brasileiro».

O colunista listava nada menos que doze títulos já programados para compor a série, detalhando inclusive os autores dos prefácios de alguns deles: *O senhor presidente*, de Miguel Ángel Asturias (Guatemala), com prefácio de Otto Maria Carpeaux; *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo (México), com prefácio de Nelson Werneck Sodré; *Terra alheia*, de Eduardo Caballero Calderón (Colômbia), com prefácio de Jurema Finamour; *Oficina nº 1*, de Miguel Otero Silva (Venezuela), com prefácio de Geir Campos; *O inferno das bananeiras*, de Carlos Fallas (Costa Rica); *O cavalo e sua sombra*, de Enrique Amorim (Uruguai); *O século de luzes*, de Alejo Carpentier (Cuba); *A morte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes (México); *Ficções*, de Jorge Luis Borges (Argentina), com prefácio de Adonias Filho; *O delinqüente*, de Manuel Rojas (Chile); *A cidade e os cães*, de Mario Vargas Llosa (Peru); e *O sol*, de Humberto da Mata (Equador).

Finalizando a coluna, Condé transcreve um trecho de uma carta dirigida a Jurema Finamour por Miguel Ángel Asturias: «A coleção que, dirigida por você, estou seguro, será toda um êxito, não só na ordem comercial mas no da cultura e aproximação de nossos países. Creio que você tem já a visão dos brasileiros com consciência continental, quer dizer, daqueles que não se desentendem do nosso comum destino americano».

Os doze títulos listados por José Condé atestam uma concepção bastante ampla da literatura latino-americana por parte da idealizadora da coleção, para não falar de uma concepção bastante «certada» se analisada com os olhos de hoje, em que o cânone de autores hispano-americanos já se encontra mais claramente estabelecido. Prova disso é a inclusão de obras de Borges, Vargas Llosa, Fuentes, Rulfo, Carpentier e Asturias entre os títulos previstos para a coleção, embora apenas os livros de Rulfo e Asturias tenham sido finalmente publicados. Iniciada em 1967 com o lançamento de uma das obras mais conhecidas de Asturias, que recebeu o prêmio Nobel de Literatura naquele mesmo ano, a coleção acabou por publicar as obras de apenas quatro daqueles doze autores inicialmente previstos, sendo duas de Miguel Ángel Asturias, uma de Eduardo Caballero Calderón, uma de Juan Rulfo e uma de Miguel Otero Silva.

Quanto aos propósitos editoriais da coleção, transcrevo a seguir o texto de orelha, sem assinatura, encontrado na edição de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, volume 4 da série:

Em matéria de literatura, os países da América Latina, se bem que geograficamente unidos, não formam mais do que um imenso arquipélago. Ilhas isoladas. Os nomes que compõem o firmamento das letras latino-americanas quase não encontram ressonância nos próprios países ou nos mais próximos. Urgia uma ponte que ligasse as linhas. Urgia uma voz que apregoasse a existência desses valores desconhecidos. E, sob o mesmo teto, tal desconhecimento — que abrange passado e presente e envolve geografia, história, economia e cultura geral — é absurdo. A presente coleção continua sendo o elo a que se propôs e o alto-falante através do qual os escritores do Continente falam em seus livros: matéria-prima para o conhecimento do homem latino-americano, de seus imensos problemas sociais e da infinita variedade de sua paisagem.

Neste texto, de maneira muito semelhante à noção de «dever cultural» que havíamos constatado num dos textos de justificativa da coleção *Nossa América*, da Civilização Brasileira, encontramos as noções de «ponte», «voz», «elo» e «alto-falante», todas empregadas para caracterizar a coleção em andamento. Nos textos de apoio das duas coleções, encontramos, igualmente, a constatação de uma comunicação truncada entre os países e os escritores latino-americanos, situação que tentava ser revertida ou minimizada com a divulgação da literatura dos países *hermanos*.

O primeiro volume da coleção, publicado em 1967, foi o romance mais conhecido de Miguel Ángel Asturias, *O senhor presidente*, de 1946, com introdução de Otto Maria Carpeaux e tradução de Antonieta Dias de Moraes (tradução publicada dez anos antes, pelas Edições Zumbi, de São Paulo). *O senhor presidente* é um dos primeiros representantes de uma linhagem importante do romance latino-americano, a dos romances de ditador, que ainda daria origem a obras como *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos, *El otoño del Patriarca*, de Gabriel García Márquez, e *El recurso del método*, de Alejo Carpentier, todos, a seu tempo, com tradução brasileira.

Asturias teve outro romance seu lançado como o volume 3 da coleção, *Week-end na Guatemala*, de 1956, publicado no Brasil em 1968, também traduzido por Antonieta Dias de Moraes. Depois disto, pela mesma Brasiliense, mas fora da coleção, foram traduzidos outros dois romances do autor: *Vento forte*, de 1950, lançado no Brasil em 1971, e *O papa verde*, de 1954, publicado em 1973. Junto com *Los ojos de los enterrados*, de 1960, sem tradução brasileira, os dois livros integram uma série intitulada «La Trilogía Bananera» e, incrivelmente, foram os últimos livros do autor publicados no Brasil (até 2016, quando foi publicada uma nova tradução de *O senhor presidente*).

O segundo volume da coleção da Brasiliense foi o romance *Terra alheia*, de 1954, do colombiano Eduardo Caballero Calderón, publicado em 1968 com tradução e prefácio da organizadora da coleção, Jurema Finamour. Nele, o autor colombiano aborda a questão agrária, valendo-se de «um inconformismo rebelde frente à situação deprimente que subsiste para os camponeses latino-americanos, de quem, não podendo ser um vingador combativo, constitui-se em um eloquente porta-voz por meio da descrição justa e amarga», conforme as palavras da tradutora no prefácio escrito para o livro. O autor, falecido em 1993, não teve nenhum outro livro traduzido no Brasil.

Aos olhos de hoje, talvez o livro mais importante da coleção tenha sido aquele publicado em 1969 como o volume 4, o romance *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, com tradução de Jurema Finamour e introdução de Otto Maria Carpeaux. Rulfo é considerado até hoje um dos mais importantes romancistas mexicanos, se não o mais importante, tendo se firmado como um verdadeiro clássico da literatura de toda a América. Para tanto, bastou-lhe publicar dois livros, este *Pedro Páramo*, de 1955, e o volume de contos *El llano en llamas*, de 1953, posteriormente editados em volume único nos muitos países em que foram traduzidos, inclusive no Brasil. O silêncio literário de Rulfo foi rompido apenas em 1980, com a publicação da novela *El gallo de oro*.

Finalmente, em 1970, foi publicado o quinto volume da coleção, *Casas mortas e Poço nº 1*, reunindo duas novelas, de 1955 e 1961, respectivamente, de autoria do escritor venezuelano Miguel Otero Silva, com tradução de Beatriz Bandeira revista por Marina Arrázola Madrid e prefácio de Jurema Finamour. O autor teve apenas mais um livro traduzido no Brasil, em 1988, lançado pela Editora Globo.

Assim, depois de um projeto inicial que incluía doze títulos, listados na coluna de José Condé acima referida, a coleção *América Latina - Realidade e Romance* acabou publicando apenas os quatro primeiros ali constantes: *O senhor presidente*, *Pedro Páramo*, *Terra alheia* e *Oficina nº 1* (com o título de *Poço nº 1*, acrescido de *Casa mortas*), mais *Week-end na Guatemala*, que não constava da lista. E assim como aconteceu com a Civilização Brasileira, a Editora Brasiliense ainda viria a publicar vários livros de autores hispano-americanos depois de encerrada a sua coleção específica, principalmente ao longo da década de 1980, em que a editora praticamente

renasceu, obtendo grande sucesso comercial com algumas coleções que marcaram época, como a *Primeiros Passos*, a *Encanto Radical* e a *Circo de Letras*. Assim, entre 1971 e 1993 registramos a edição de dezenove livros de autores hispano-americanos pela Brasiliense, entre eles alguns títulos importantíssimos, que se encontram listados a seguir.

De Miguel Ángel Asturias, *Vento forte*, em 1971, e *O papa verde*, em 1973; de Enrique Medina, *As tumbas*, em 1974; de Antonio Skármeta, *Num país estranho* (tradução de *Chileno!*), em 1983, e *Ardente paciência*, em 1987; de Sergio Sinay, o policial *Sombras da Broadway*, em 1983; de Alejo Carpentier, *Concerto barroco* (1985), *Os passos perdidos* (1985), *A sagração da primavera* (1987) e (1989); de José Lezama Lima, *Paradiso*, em 1987, e o livro de ensaios *A expressão americana*, em 1988; de Haroldo Conti, *Mascaró, o caçador americano*, em 1985, único título do argentino traduzido no Brasil; de Ángel Rama, o ensaio *A cidade das letras*, em 1985; de Susana Torres Molina, *Dona & Senhora*, em 1986; de Julio Cortázar, *Nicarágua tão violentamente doce*, em 1987, e *Os autonautas da cosmopista*, em 1991; de Mario Benedetti, *A trégua*, em 1989, primeira das quatro traduções deste romance no Brasil; e, de Marta Traba, *Algemas*, em 1993.

#### EDITORA PAZ E TERRA-COLEÇÃO LITERATURA E TEORIA LITERÁRIA

A Editora Paz e Terra foi criada pelo editor Ênio Silveira, da Civilização Brasileira, em meados de 1966, a partir da publicação da revista de mesmo nome, ligada aos movimentos religiosos ecumênicos com forte expressão naquela conjuntura política brasileira. A ideia de publicar a revista foi do sociólogo e jornalista (de religião protestante) Waldo Aranha Lenz Cesar, que a dirigiu ao longo dos nove números publicados entre 1966 e 1969, tendo como secretário de redação o poeta Moacyr Félix. Em 1975, a editora foi vendida ao empresário Fernando Gasparian, proprietário do semanário de oposição *Opinião*, um dos mais ativos no combate à ditadura.

Na primeira fase de sua existência, entre 1968 e 1974, a Paz e Terra publicou uma série intitulada *Estudos sobre o Brasil e a América Latina*, na qual foram editados 25 títulos. Mais tarde, já administrada por Gasparian, e até fins da década de 1980, a editora foi responsável pela publicação de pelo menos três coleções que marcaram época: a coleção *Estudos Brasileiros*, publicada entre 1974 e 1987 (com 95 títulos), a coleção *Estudos Latino-americanos*, publicada entre 1976 e 1987 (com 23 títulos, entre eles *O labirinto da solidão*, de Octavio Paz, publicado em 1976 em tradução de Eliane Zagury, e o famosíssimo *As veias abertas da América Latina*, de Eduardo Galeano, publicado em 1978 em tradução do jornalista Galeno de Freitas), e aquela que nos interessa mais diretamente, a coleção *Literatura e Teoria Literária*, publicada entre 1976 e 1986 (com 57 títulos).

Com direção do escritor Antonio Callado e do crítico Antonio Candido, a coleção *Literatura e Teoria Literária*, como o próprio nome indica, não era uma coleção

dedicada exclusivamente à divulgação da literatura latino-americana, embora tenha sido responsável por introduzir no Brasil a obra de vários autores de ficção até então inéditos em português. Dos 57 títulos lançados pela coleção, pelo menos quinze eram de autores latino-americanos, sendo que alguns deles foram posteriormente republicados pela mesma editora na Coleção *Clássicos Latino-Americanos*.

Uma carta de Berta Ribeiro, assistente da direção da Paz e Terra entre 1975 e 1976, enviada a Ángel Rama, publicada no interessantíssimo *Diálogos latino-americanos*, livro que reúne a correspondência entre Rama e os antropólogos brasileiros Berta e Darcy Ribeiro, apresenta, num anexo, uma lista composta por doze títulos que a editora pensava publicar: *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos; *Los ríos profundos*, de José María Arguedas; *El llano en llamas*, de Juan Rulfo; *Zona sagrada*, de Carlos Fuentes; *La serpiente de oro* ou *El mundo es ancho y ajeno*, de Ciro Alegría; *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier; *Un mundo para Julius*, de Alfredo Bryce Echenique; uma antologia de contos de Juan Carlos Onetti; *Vagamundo*, de Eduardo Galeano; *Las lanzas coloradas*, de Arturo Uslar-Pietri; *Paradiso*, de José Lezama Lima; e *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz (COELHO e ROCCA, 2015).

Dos quatro títulos da lista que aparecem como já estando com «contrato assinado» (os de Arguedas, Galeano, Uslar-Pietri e Paz), o primeiro a ser publicado, em 1976, como o volume 3 da coleção *Literatura e Teoria Literária*, foi o livro de contos *Vagamundo*, de Eduardo Galeano, ao qual se seguiriam outros três títulos do autor na coleção: *A canção de nossa gente*, em 1978 (vol. 21, mesma tradução publicada dois anos antes pela efêmera Editora Folhetim), *Dias e noites de amor e de guerra*, também em 1978 (vol. 28) e *Nascimentos-Memória do fogo I*, em 1983 (vol. 47), todos traduzidos por Eric Nepomuceno. Além destes, como vimos, Galeano teve o ensaio *As veias abertas da América Latina* publicado em 1978 noutra coleção da Paz e Terra, a mesma que acabou abrigoando *O labirinto da solidão*, de Octavio Paz, em 1976.

Quanto aos outros dois livros marcados como estando com «contrato assinado» na lista elaborada por Berta Ribeiro, foram ambos lançados em 1977: os romances *As lanças coloradas*, de Arturo Uslar-Pietri, volume 10 da coleção, em tradução de Heloisa Campos Freire, e *Os rios profundos*, de José Maria Arguedas (volume 13), em tradução de Gloria Rodríguez. De Uslar-Pietri nada mais foi publicado no Brasil, ao passo que *Os rios profundos* ganhou nova tradução em 2005, por Josely Vianna Baptista, publicada pela Companhia das Letras, e em 2016 a Editora da UFMG publicou *A raposa de cima e a raposa de baixo*, de Arguedas, em tradução de Rômulo Monte Alto.

Dos outros oito autores e respectivos livros previstos para publicação, apenas três foram afinal publicados na coleção, fato amplamente compensado pelo acréscimo de outros títulos que foram se incorporando progressivamente ao catálogo da editora, o que de certa forma fez dela a mais bem-sucedida neste tipo de empreitada, se comparada às tentativas levadas a cabo nos anos 1960 pelas editoras Civilização

Brasileira e Brasiliense. Estes títulos foram o fundamental *Eu, o Supremo*, «romance de ditador» de Augusto Roa Bastos, publicado em 1977 como o volume 8 da coleção, em tradução de Galeno de Freitas; um volume reunindo a obra de Juan Rulfo, *Pedro Páramo/O planalto em chamas*, publicado em 1977 como o volume 11, em tradução de Eliane Zagury; e a segunda tradução brasileira do romance *Grande e estranho é o mundo*, de Ciro Alegria, assinada por Olga Savary e publicada em 1981 (volume 40), sendo que o autor já tivera outro romance publicado em 1978 como o volume 32 da coleção, *Os cães famintos*, em tradução de Maria Lúcia Alves Ferreira.

Portanto, dos doze autores listados na carta acima referida, seis foram publicados na coleção *Literatura e Teoria Literária* (Augusto Roa Bastos, José María Arguedas, Juan Rulfo, Ciro Alegria, Arturo Uslar-Pietri e Eduardo Galeano) e um (Octavio Paz) na coleção *Estudos Latino-americanos*, que acabou abrigando também o livro mais famoso de Galeano. Quanto aos outros cinco autores/títulos, não temos informação a respeito do motivo pelo qual não foram publicados, a não ser no caso de Onetti (direitos autorais ou de tradução caros demais). De qualquer forma, a maioria deles acabaria sendo publicada no Brasil nos anos seguintes, por outras editoras.

Quanto aos títulos não previstos e afinal publicados na coleção, talvez a grande surpresa seja a edição de *A perda do reino*, do argentino José Bianco, um romance publicado em 1972 em Buenos Aires e em 1977 no Brasil, como o volume 14 da coleção, em tradução de Paulo Ramos Filho. Bianco só voltou a ter uma obra publicada no Brasil em 2013, o conto/novela *Sombras suele vestir*, integrante da *Antologia da literatura fantástica* organizada por Borges, Bioy Casares e Silvina Ocampo, publicada pela Editora Cosac Naify.

Outro argentino, o jornalista e escritor Osvaldo Soriano, teve seu primeiro romance, *Triste, solitário e final*, publicado na coleção em 1978 (volume 25), em tradução de Luciano Ramos. Soriano teve outros dois romances traduzidos e publicados no Brasil: *Não haverá mais dores nem esquecimento*, em 1985, pela Rocco, e *Uma sombra logo serás*, em 1993, pela Relume Dumará.

O volume 26 da coleção, publicado em 1978, foi o romance *Huasipungo*, de 1934, única obra do autor equatoriano Jorge Icaza a ser traduzida no Brasil, mas que conta com três traduções diferentes: esta, por Heloísa Archêro de Araújo, e outras duas, publicadas em 1941 e 1968. Outro título inicialmente não previsto publicado pela Paz e Terra na coleção foi a coletânea *Contos povoados de povo*, do colombiano Jairo Aníbal Niño, editado em 1983 (volume 46), em tradução de Julio Cesar do Prado Leite.

Finalmente, um título a ser destacado na coleção, e cuja incorporação podemos acompanhar pelo andamento da correspondência entre Berta Ribeiro e Ángel Rama, é *Os primeiros contos de dez mestres da narrativa latino-americana*, volume 29 da coleção, publicado em 1975, em Barcelona, e no Brasil em 1978. O volume, com seleção, introdução e estudos críticos de Ángel Rama, inclui os primeiros contos de Mário de Andrade, Alejo Carpentier, Arturo Uslar-Pietri, João Guimarães Rosa, Juan

Carlos Onetti, Gabriel García Márquez, José Lezama Lima, José Maria Arguedas, Julio Cortázar e Juan Rulfo, e as traduções ficaram a cargo de Eliane Zagury, Carlos Augusto Corrêa e João da Penha.

Dois aspectos podem ser destacados em relação a este livro: o primeiro, e mais óbvio, é a ideia mesma de integrar dois autores brasileiros à constelação de autores latino-americanos (o que já estava sendo posto em prática por Rama, na mesma época, em seu trabalho como editor da *Biblioteca Ayacucho*, na Venezuela), e, mais ainda, de fazê-lo indagando a respeito das origens literárias destes escritores, dando a ver uma perspectiva de formação que transcendia a dimensão imediatista do *boom*. O outro é que existe nele, embutido, além dos contos propriamente ditos, um outro livro, formado pelo conjunto dos dez pequenos e brilhantes ensaios de Rama abordando a obra de cada um dos autores, o que daria, por si só, um excelente volume. De qualquer maneira, foi a primeira vez que o grande crítico uruguaio teve textos seus publicados no Brasil em forma de livro.

#### EDITORA FRANCISCO ALVES-COLEÇÃO *LATINO-AMÉRICA*

Embutido no período (1976-1986) em que a Editora Paz e Terra publicou sua coleção *Literatura e Teoria Literária*, na qual disponibilizou quinze títulos de autores hispano-americanos no Brasil, alguns deles nunca antes traduzidos no país (casos de José María Arguedas, Arturo Uslar-Pietri, José Bianco e Osvaldo Soriano), outra editora carioca, esta veterana, resolveu apostar numa coleção dedicada exclusivamente à literatura dos países *hermanos*. A editora era a Francisco Alves, cuja origem como livraria remonta a 1854 e que começou a funcionar como editora na primeira década do século XX, tendo se tornado uma das mais importantes do país até meados do século. No início dos anos 1970, depois de algumas crises, a editora foi comprada por um empresário que resolveu renovar a aposta na edição de literatura de ficção. É nesse contexto de renovação do catálogo da editora que nasce a coleção *Latino-América*.

Segundo Flávio Moreira da Costa, no texto de introdução à antologia *Os melhores contos da América Latina* (Rio de Janeiro: Agir, 2008), o editor Paulo Rocco, então trabalhando na Francisco Alves (embora já houvesse fundado sua própria editora, a Rocco, em 1975), convidou-o para dirigir a coleção *Latino-América*, junto com a professora Bella Jozef e a professora e tradutora Eliane Zagury. O primeiro título da coleção, o romance *O obscuro pássaro da noite*, de 1970, do escritor chileno José Donoso, foi lançado no Brasil em 1979, traduzido por Remy Gorga Filho. No texto de contracapa desse volume, encontra-se o seguinte texto, assinado por Eliane Zagury:

O que é a América Latina? E o homem latino-americano, quem é? A Coleção Latino-América se propõe a dar elementos para que um dia o leitor brasileiro possa responder a essas perguntas e responder melhor a outra mais contundente: quem é ele? Porque não acreditamos que o brasileiro se possa definir sem conhecer a sua circunstância continental. A produção literária de nossos vizinhos é o que com mais



isenção, na sua multiplicidade de enfoques, testemunha a terra e o homem de que provém. Nossa Coleção apresenta os grandes autores contemporâneos dos vários países latino-americanos, em fecunda discussão sobre o nosso tempo. Engloba também os autores que já pertencem à tradição cultural da região e que, passo a passo, vieram identificando e reconstruindo, com amor, inteligência e beleza, o perfil desse sofrido homem tão próximo de nós, brasileiros, que mal podemos enxergar. A Coleção Latino-América, como um óculo de alcance invertido, chama a si a tentativa de expô-lo ao nosso público, com o vagar que exige o rigor da seleção, mas na certeza de estar contribuindo verdadeiramente para a formação de uma Biblioteca digna em língua portuguesa.

De modo semelhante ao da coleção da Editora Brasiliense, que se propunha a ser «um elo» ou «uma ponte» entre os escritores da América Latina, a coleção da Francisco Alves se propõe a ser «um óculo de alcance invertido» para que o leitor brasileiro possa melhor enxergar o perfil do sofrido homem latino-americano, tal como ele aparece retratado nas obras dos escritores do continente. A justificativa da coleção, neste sentido, não parece estar tão distante daquela utilizada dez anos antes pela Brasiliense: em 1969, «matéria-prima para o conhecimento do homem latino-americano»; em 1979, «o homem latino-americano, quem é? [...] Porque não acreditamos que o brasileiro se possa definir sem conhecer a sua circunstância continental». Já em relação à quantidade de títulos publicados, a coleção *Latino-América* assemelha-se mais à coleção da Paz e Terra, por haver publicado quinze títulos (num menor espaço de tempo, entre 1979 e 1984) e também por ter traduzido alguns autores até então inéditos no Brasil, como José Donoso e Roberto Arlt.

Ainda em 1979 a *Latino-América* publicou um ensaio de Mario Vargas Llosa, *A orgia perpétua-Flaubert e Madame Bovary*, em tradução de Remy Gorga Filho. À época, o autor já tinha seis títulos traduzidos no Brasil (toda sua obra de ficção até aquele momento), inclusive o romance *Conversa na Catedral*, de 1969, traduzido por Olga Savary e publicado pela mesma Francisco Alves em 1977, fora da coleção. Aliás, a editora ainda iria publicar, entre 1981 e 1988, outros nove títulos de Vargas Llosa, todos fora da coleção: cinco romances (*A guerra do fim do mundo*, *História de Mayta*, *Quem matou Palomino Molero? O falador e Elogio à madrasta*, todos traduzidos por Remy Gorga Filho), três volumes com textos para teatro (*A senhorita de Túcna*, *A Chunga e Kathie e o hipopótamo*) e uma reunião de artigos jornalísticos (*Contra vento e maré*).

O volume 3 da coleção, lançado em 1980, foi a tradução, refeita por Flávio Moreira da Costa, do romance *Junta-Cadáveres*, de Juan Carlos Onetti, que tinha sido publicado em 1968 na coleção *Nossa América* da Civilização Brasileira. Onetti teria ainda outro título publicado na coleção da Francisco Alves, o romance *Deixemos falar o vento*, de 1979, lançado no final de 1981, como o volume 10, em tradução de Maria de Lourdes Martini.

O único autor a ter três romances publicados na coleção *Latino-América* foi o argentino Ernesto Sábato, todos traduzidos pelo jornalista Janer Cristaldo. *Sobre heróis e tumbas*, de 1961, saiu no Brasil em 1980 (volume 5), *Abaddon, o exterminador*, de 1974, saiu em 1981 (volume 6), assim como *O túnel*, de 1948 (volume 8). Lembremos que *O túnel* já tinha uma tradução brasileira, por Noelini Souza, publicada pela Civilização Brasileira em 1961 e pela Alfa-Omega em 1976. A Francisco Alves ainda publicaria outros três títulos do autor, fora da coleção: os livros de ensaios *O escritor e seus fantasmas* e *Nós e o Universo*, traduzidos por Janer Cristaldo, e um livro de entrevistas, *Meus fantasmas*, este traduzido da versão francesa. A obra romanesca e parte da ensaística de Ernesto Sábato só voltaria a ser traduzida no Brasil nos anos 2000, em edições da Companhia das Letras.

Assim como Vargas Llosa, Onetti e Sábato, três outros autores publicados pela *Latino-América* também já não eram inéditos no país, e vamos apenas registrar sua presença na coleção. Pablo Neruda, com alentada bibliografia nacional, teve um de seus últimos livros, *Incitação ao nixonicídio e louvor da revolução chilena*, de 1973, publicado em 1980 (volume 4), em tradução de Olga Savary; Ricardo Güiraldes teve reeditada, em 1981, a velha tradução que Augusto Meyer publicara em 1944 e em 1952 do romance *Dom Segundo Sombra* (volume 7); e o romance *A voragem*, de 1924, do colombiano José Eustasio Rivera, ganhou, em 1982, sua segunda tradução brasileira (a primeira era de 1945), por Reinaldo Guarany, editada no volume 13 da coleção.

Dentre os autores lançados pela coleção que estavam sendo traduzidos pela primeira vez no Brasil encontra-se o porto-riquenho Luis Rafael Sánchez, de quem foi publicado, em 1981, o romance *A guaracha do macho Camacho* (volume 9), traduzido por Eliane Zagury. Sánchez não teve nenhuma outra obra traduzida e publicada no Brasil.

Outro autor inédito no país até aquele momento era o argentino Roberto Arlt, cuja obra estava sendo objeto de nova e positiva avaliação crítica na Argentina, graças aos estudos de ensaístas do porte de Beatriz Sarlo, Ricardo Piglia e David Viñas. Seu romance mais conhecido, *Os sete loucos*, de 1929, foi publicado na coleção em 1982, em tradução de Janer Cristaldo (volume 11). A partir do final dos anos 1990, Roberto Arlt veio a ter boa parte de sua obra traduzida e publicada no Brasil pela Editora Iluminuras, de São Paulo.

Além de Juan Carlos Onetti e seu opressivo retrato do mundo urbano, outro uruguaio, mais ligado ao mundo rural, esteve representado na coleção *Latino-América*. Trata-se de Mario Arregui, de cuja obra o tradutor Sergio Faraco selecionou oito contos para a coletânea *Cavalos do Amanhecer* (volume 12), publicada em 1982, considerada pelo próprio autor como seu melhor livro, «pois feito com o melhor de todos os outros», conforme se pode ler na correspondência entre autor e tradutor recolhida em *Diálogos sem fronteira* (Porto Alegre: L&PM, 2009).

O volume 14 da coleção, traduzido por Reinaldo Guarany e publicado em 1983, foi o romance *A insurreição*, de Antonio Skármeta, que tem como tema a luta revolucionária dos sandinistas na Nicarágua. Skármeta tornou-se bastante conhecido em 1994, após o sucesso mundial do filme *O carteiro e o poeta*, uma adaptação cinematográfica de seu romance *Ardiente paciencia*, publicado no Brasil em 1987 pela Editora Brasiliense, em tradução de Beatriz Sidou. O autor teve cerca de dez outros títulos traduzidos no Brasil, quase todos pela Record.

O volume 15, o último da coleção, lançado em 1984, foi uma tradução, por Paulo Octaviano Terra, do romance *O mundo alucinante*, do cubano Reinaldo Arenas, publicado no México em 1969. O romance baseia-se na biografia do frei dominicano Servando Teresa de Mier, personagem que participou da luta pela independência do México. Arenas foi um dissidente do regime cubano que viveu no exílio de 1980 a 1990, ano em que faleceu. Teve mais quatro livros publicados no Brasil pela Editora Record, entre 1994 e 2000, dentre eles uma nova tradução de *O mundo alucinante*, por Carlos Nougué.

Resumindo: dos doze autores publicados nos quinze títulos da coleção, metade estava tendo uma obra traduzida no Brasil pela primeira vez (Donoso, Sánchez, Arlt, Arregui, Skármeta e Arenas) e, destes, todos, com exceção de Sánchez, tiveram obras publicadas posteriormente no país, em maior ou menor medida. Deve-se destacar a importância da publicação do romance de Arlt na coleção, na medida em que abriu caminho para o conhecimento, no Brasil, da obra de um dos mais poderosos narradores argentinos.

Quanto aos outros seis autores (Vargas Llosa, Onetti, Neruda, Sábato, Güiraldes e Rivera), os primeiros quatro tiveram outros títulos publicados posteriormente no Brasil, especialmente Vargas Llosa, que continua em plena atividade. Já Ricardo Güiraldes (1886-1927) e José Eustasio Rivera (1888-1928), exatos contemporâneos e desaparecidos há quase um século, tiveram apenas seu romance mais importante (no caso de Rivera, o único) traduzido e publicado aqui, com o adendo de que em 2011 *Don Segundo Sombra* ganhou uma nova tradução brasileira, a cargo de Aldyr Garcia Schlee, publicada pelas Edições Ardotempo, de Porto Alegre. No panorama geral das coleções especialmente dedicadas à divulgação de literatura latino-americana no Brasil, a *Latino-América*, da Editora Francisco Alves, por menor que tenha sido seu sucesso comercial, cumpriu honrosamente seu papel.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com o levantamento realizado para a dissertação de mestrado defendida em 2016 que serviu de base a este trabalho, as obras publicadas em coleções específicas de literatura latino-americana representam, em termos quantitativos, apenas cerca de 13% do total de títulos publicados neste gênero entre 1925 e 2015. São

aproximadamente 140 títulos num total também aproximado de 1.050, incluídas as quatro coleções aqui mencionadas.

Isto não significa, em absoluto, que estas coleções não tenham tido importância e não tenham contribuído para a divulgação da literatura latino-americana no Brasil. No entanto, das quatro aqui analisadas, duas (da Civilização e da Brasiliense) acabaram tendo a publicação interrompida depois de meia dúzia de volumes editados, por razões estritamente comerciais, enquanto as outras duas (da Paz e Terra e da Francisco Alves) chegaram a publicar cerca de 15 títulos cada uma (com a ressalva de que a coleção da Paz e Terra não era dedicada exclusivamente à literatura latino-americana). Isto significa que nenhuma análise da literatura latino-americana traduzida no Brasil pode deixar de levar em conta o volume muitíssimo maior de obras publicadas isoladamente, *fora de coleção*, ou correria o risco de deixar de fora a parte principal de seu objeto de estudo.

Haveria pouco interesse pela literatura latino-americana no Brasil? Ou, ao contrário, ela já teria sido definitivamente incorporada ao repertório de literatura estrangeira *geral* traduzida e publicada no país, e por isso mesmo não necessita mais ser publicada à parte, como se fosse um assunto para o qual ainda se precisasse chamar atenção? Talvez seja exatamente por constatar que o público leitor é ainda pequeno e precisa ser formado que, apesar do fracasso comercial de uma série de tentativas anteriores, ainda existam editoras dispostas a publicar obras de literatura latino-americana em coleções específicas.

Uma exceção a isto são os autores ligados ao *boom*, cuja obra vem sendo publicada no Brasil desde o final dos anos 60 e que já conseguiram, assim, criar um público leitor mais ou menos fiel e numeroso. Cabe observar, porém, que a maioria destes autores, apesar do tempo decorrido, não conta com mais do que uma tradução para a maior parte de seus títulos editados aqui. Em relação aos «quatro grandes» a situação é a seguinte: Julio Cortázar conta com 36 livros editados no Brasil desde 1970, mas apenas três em segunda tradução, assim mesmo recentes (2013 e 2014); García Márquez tem 30 livros publicados desde 1968 e apenas dois em segunda tradução, uma delas também recente (*Cem anos de solidão*, em 2009); Carlos Fuentes tem 26 livros publicados desde 1966 e somente dois com duas traduções; finalmente, Mario Vargas Llosa conta com 55 livros publicados no Brasil desde 1971, isto porque oito deles estão em segunda tradução e cinco em sua terceira tradução brasileira.

Além disso, constata-se um impressionante predomínio da publicação de autores argentinos ao longo do tempo no Brasil. Dos pouco mais de 300 autores latino-americanos com livros publicados no país, nada menos do que 140 são argentinos, o que representa cerca de 45% do total, contra 32 autores mexicanos (pouco mais de 10%), 30 uruguaios (quase 10%), 24 cubanos (quase 8%), 21 chilenos (quase 7%), 17 colombianos (5,5%) e 14 peruanos (4,5%), entre os mais numerosos. A explicação talvez esteja no fato de a Argentina ser um dos principais centros editoriais da América

hispânica, além de ser um país com o qual o Brasil tem mantido sólidas relações econômicas e culturais ao longo dos últimos cem anos.

Se levarmos em consideração apenas os autores dos três países (Argentina, Uruguai e Paraguai) que, junto com o Brasil, criaram o Mercosul em 1991, chegaremos à cifra de aproximadamente 56% do total (140 argentinos, 30 uruguaios e apenas 3 paraguaios), enquanto os autores de outros cinco países sul-americanos (Colômbia, Equador, Peru, Bolívia e Chile) representam, somados, pouco mais de 19%, e os centro-americanos somam 11% do total de autores listados (incluídos os cubanos, que são maioria, além de escritores de Honduras, Guatemala, Nicarágua, El Salvador, Costa Rica e Porto Rico).

Espero que a análise das coleções aqui apresentadas tenha contribuído para o objetivo de compreender o que significou a circulação da obra de autores latino-americanos no sistema literário brasileiro.

## BIBLIOGRAFIA

- CANDIDO, Antonio. «Literatura e subdesenvolvimento», in: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, pp. 140-162.
- CANDIDO, Antonio. «Uma visão latino-americana», in CHIAPPINI, Lúcia e AGUIAR, Flávio Wolf de (orgs.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Edusp/Centro Ángel Rama, 1993, pp. 263-270.
- COELHO, Haydée Ribeiro e ROCCA, Pablo (org.). *Diálogos latino-americanos: correspondência entre Ángel Rama, Berta e Darcy Ribeiro*. São Paulo: Global, 2015.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. «The position of translated literature within the literary polysystem», in: VENUTI, Lawrence (ed.). *The translation studies reader*. Londres: Routledge, 2000, pp. 192-197.
- FISCHER, Luís Augusto. *Machado e Borges e outros ensaios sobre Machado de Assis*. Porto Alegre: Arquipélago, 2008.
- HARSS, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Alfaguara, 2014. (1ª edição: Buenos Aires: Sudamericana, 1966.)
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- RAMA, Ángel. «El boom en perspectiva», in: *La novela en América Latina-Panoramas 1920-1980*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1986.
- VIEIRA, Luiz Renato. *Consagrados e malditos-os intelectuais e a Editora Civilização Brasileira*. Brasília: Thesaurus, 1998.

## MUJERES EDITORAS EN BRASIL: UN REGISTRO PRELIMINAR

ANA ELISA RIBEIRO<sup>1</sup>

### CONSIDERACIONES INICIALES

2016 fue el año de la conmemoración del cincuentenario del más antiguo periódico literario de Brasil, en circulación casi ininterrumpida, el *Suplemento Literário de Minas Gerais* (SLMG). A pesar de dar nombre a una generación de escritores e incluso a un movimiento literario en la ciudad de Belo Horizonte, capital del departamento de Minas Gerais, el *Suplemento* tiene el mérito de publicar autores inéditos, de revelar escritores y escritoras de todo el Brasil, además de haber publicado traducciones de grandes autores extranjeros, como por ejemplo Julio Cortázar y Gabriel García Márquez (ÁVILA, 2016; SIMÕES, 2017).

El SLMG salió publicado por primera vez el 3 de septiembre de 1966. En sus cincuenta años de vida intensa, el periódico también dio espacio a la publicación de mujeres escritoras. Sin embargo, uno de los puntos que me llamaron la atención fue que, en cincuenta años, el SLMG tuvo 16 editores diferentes, bajo la dirección de 15 escritores, generalmente por medio de indicación (el actual superintendente es Jaime Prado Gouvêa, que ya había sido editor en la década del noventa). De esos 15 nombres, solo una mujer fue editora: Camila Diniz Ferreira,<sup>2</sup> de acuerdo con la cronología publicada por el propio *Suplemento*.

Más que una simple línea del tiempo, ese parece ser el retrato de nuestra época en relación a la representatividad femenina en la literatura, pero especialmente sobre su visibilidad en puestos de dirección o decisión. Ellas son aún menos cuando se piensa en editoras o curadoras. Y solo muy recientemente pasaron a ser percibidas y registradas en sus quehaceres profesionales, aunque estuvieran siempre en los bastidores de las redes editoriales como revisoras o lectoras especializadas.

Tratar de alguna especificidad —como la de género— está en la agenda actual del campo de la edición, según afirma Sapiro (2016), siendo los estudios sobre la escritura de mujeres un desafío que ya encuentra lastre en Brasil. Paso a pensar entonces en

1 Programa de Posgrado en Estudios de Lenguajes del Centro Federal de Educación Tecnológica de Minas Gerais, CEFET-MG, Brasil.

2 Camila de Castro Diniz Ferreira nació en Belo Horizonte, Minas Gerais, y es formada en Lengua y Literatura Francesa por la PUC SP, con maestría y doctorado en Literatura por la Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG. Fue editora del SLMG y esta fue su única experiencia editorial en la literatura, según su testimonio a mí, en marzo de 2017.

las mujeres que editan, que son accionadas para cargos de dirección y que dan el tono en la producción editorial brasileña.

### EDITORIA MUJER

La palabra *editora* es un sustantivo femenino en portugués. Sin embargo, se refiere, más comúnmente, a las casas editoriales, a las empresas publicadoras de libros. Más raramente la palabra se refiere a una mujer o a un cargo que también puede ser ocupado por una profesional del sexo femenino. El término depende del contexto para que sea comprendido.

En el índice de la monumental obra de Laurence Hallewell (2005) sobre *O livro no Brasil*, la palabra *editora* puede ser encontrada en varias páginas. Una juiciosa lectura de todas ellas resulta en que solo se utilizó el sustantivo para referirse a las casas editoriales, y ni una vez a una mujer que ocupara un cargo en la producción editorial. Aquí y allá, ellas son llamadas «directoras» o «presidentes de consejo», lo que ya no es mal, pero dificulta una búsqueda más específica.

En consecuencia, emplearé aquí siempre la expresión «mujer editora», que debería ser una redundancia de género, pero no lo es. Entonces, se presenta una pregunta casi retórica: ¿por qué, en cincuenta años de existencia e incluso después de la mitad del siglo XX, un importante periódico literario casi solo contó con la dirección/edición de escritores hombres? ¿Qué justificaciones hay para eso, si no se puede decir que falten escritoras o intelectuales destacadas en Minas Gerais, desde hace décadas? Me seduce mucho una respuesta que toque las cuestiones de los estudios de sociología de la edición, apuntando hacia una dominación masculina<sup>3</sup> estructural en nuestra sociedad. ¿Dónde están las editoras mujeres en Brasil?

### REGISTROS SISTEMÁTICOS DE EDITORES

Pensando en eso, y siendo esa una aflicción personal, pasé a buscar registros de editoras mujeres, pero especialmente en el campo de la literatura y de los libros. No obstante tengamos una reducida bibliografía que registre a nuestros editores, es posible encontrar obras tales como la de autoría de Alice Mitika Koshiyama (2006, primera edición de 1982), dedicada al perfil Monteiro Lobato, importante intelectual, empresario y editor brasileño; la de Carlo Feltrinelli (2006), el «editor, aristócrata y subversivo» Giangiacomo Feltrinelli, editor italiano, en un libro publicado en Brasil por la editorial Conrad; o la obra de José Otávio Bertaso (1993) sobre la Librería del Globo, en la ciudad de Porto Alegre, atravesada por la actuación de editores gauchos; el

3 La expresión es de Pierre Bourdieu (2011).

volumen de Antonio Carlos Villaça (2001) sobre el legendario editor José Olympio;<sup>4</sup> o el libro de Erico Verissimo (2011, primera edición en 1972) sobre Henrique Bertaso.<sup>5</sup> En busca de más registros, encontramos también obras dedicadas a tipógrafos, como la que homenajea, con justicia, a Guilherme Mansur, aún en actuación (2016), de la ciudad Ouro Preto, en Minas Gerais.

La colección *Editando el Editor*, de la Editora de la Universidad de San Pablo (Edusp), tiene un importante papel en el registro de la historia de los editores brasileños, habiendo lanzado títulos sobre los editores Jacó Guinsburg, Flávio Aderaldo, Ênio Silveira, Arlindo Pinto de Souza, Jorge Zahar, Claudio Giordano, Samuel Leon y Plínio Coelho.<sup>6</sup> Por otra editorial, obras dedicadas a editores de siglos pasados, como la de Cybelle y Marcello de Ipanema (2007) dedicada a Silva Porto, o la de Aníbal Bragança (2016) sobre el editor Francisco Alves.

Cuando el tema es la edición artesanal, Gisela Creni (2013) desarrolla un hermoso trabajo sobre siete hombres, editores artesanales, en diversas partes de Brasil, con el prefacio de la profesora Sandra Reimão, de la Universidad de San Pablo. Por otro lado, el notable y consistente trabajo de la investigadora Constancia Lima Duarte, de la Universidad Federal de Minas Gerais, sobre escritoras y prensa feminista no puede dejarse de lado (ver, por ejemplo, el diccionario ilustrado de 2016). Mi enfoque aquí, sin embargo, recaerá sobre la edición de libros literarios »adultos«, espacio en que parece más difícil la visibilidad del trabajo de las mujeres en edición y curaduría.

En Minas Gerais, un trabajo de investigación del profesor Pablo Guimarães y de alumnos de Letras del Centro Federal de Educación Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG) resultó en cuatro volúmenes de una colección titulada *Edición y Oficio*,<sup>7</sup> cuyos libros se dedican a Sebastião Nunes<sup>8</sup>, Maria Mazarello Rodrigues,<sup>9</sup> Antonieta

4 El investigador argentino Gustavo Sorá dedicó su tesis de doctorado a el editor José Olympio también. O libro *Brasilianas: José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro* fue publicado por la editorial Edusp/Com-Arte (2010).

5 Agradecimientos al librero y editor Oséas Ferraz, dueño de la librería Crisálida, en Belo Horizonte, que me ha ayudado en esta investigación sobre historias de editores y editoriales.

6 La colección se puede ver en <<https://www.edusp.com.br/busca.asp?cbotipobusca=6&coarea=1&txtbusca=Editando+o+editor&x=8&y=6>>. Acceso en: 26 maio 2017.

7 Los libros tienen versión impresa y digital. Pueden ser accedidos gratuitamente en <<https://issuu.com/edicaooficio>>. Acceso en: 24 maio 2017.

8 Sebastião Nunes (1938) nació en la ciudad de Bocaiúva. Es poeta, editor de DuBolso y DuBolsinho (creada en 1990), editora actuante en Sabará, Minas Gerais. También tiene el sello Aatchim.

9 La historia de Maria Mazarello y de la Mazza Edições están en <<http://www.mazzaedicoes.com.br/mazza/>>. Acceso en: 24 mayo 2017.



Cunha<sup>10</sup> y Sonia Junqueira.<sup>11</sup> Por primera vez, por lo tanto, pude tener contacto con registros sistemáticos del trabajo de editoras mujeres en Brasil, aunque yo esté segura de que ellas actúan mucho antes de esos registros.

Laurence Hallewell (2005) organiza su obra por nombres de editores —todos hombres— hasta la ampliación de la actividad editorial del siglo XX, cuando los títulos de capítulos pasan a centrarse en épocas. En el capítulo dedicado a Francisco Alves, solamente una escritora es citada, Albertina Bertha Stockler, como autora de novelas de éxito. De todos modos, aunque ella conste en alguna lista, es así que el escritor Lima Barreto —homenajado de la Festa Literaria de Paraty del año que corre— la aprecia, en una carta:

O seu livro é bem um poema em prosa, é um poema de mulher, de senhora, pouco conhecedora da vida total, dos altos e baixos dela, da variedade de suas dores e das suas injustiças. Vivendo à parte, em um mundo muito restrito, a senhora, muito naturalmente, não podia conhecer senão uma espécie de dor, a dor de amar; e dessa mesma, a senhora faz dela uma *Exaltação*.<sup>12</sup>

Solamente en los capítulos dedicados al siglo XX Hallewell (2005) pasa a enumerar más mujeres como autoras de libros de cocina, obras didácticas o infantiles. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el capítulo dedicado a la editorial José Olympio.

En el capítulo que lleva el nombre de Ênio Silveira, eminente editor de la editorial Civilização Brasileira, surge el nombre de Tania Jorge, socia entre los editores del Instituto Brasileiro de Difusão Cultural, Ibrasa. En los textos dedicados a la década

10 Maria Antonieta Antunes Cunha (Ribeirão Vermelho, 1939) nació en Minas Gerais, en una ciudad cercana a Lavras. Es profesora jubilada de la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG), maestra en Educación y doctora en Letras. Creó y dirigió la Biblioteca Pública Infantil y Juvenil de Belo Horizonte, y también los proyectos Cantantes de Lectura y Organización de Bibliotecas Escolares. Fue Secretaria Municipal de Cultura y presidente de la Fundación Municipal de Cultura de Belo Horizonte. Fue integrante del Consejo Curador y del Consejo Directivo de la Fundación Nacional del Libro Infantil y Juvenil y presidente de la Cámara Minera del Libro. Fue también Directora del Libro Lectura y Literatura en el Ministerio de la Cultura de Brasil. En los años setenta, con las parejas Ana Clark y Terezinha Alvarenga, fundó la Livraria da Criança, que dio origen a la editorial Miguilim, especializada en literatura infantil, casa publicadora, por ejemplo, del escritor Bartolomeu Campos de Queirós.

11 Sonia Marta Junqueira (Três Corações, Minas Gerais, 1945) es autora de más de cien libros, entre infantiles y didácticos. Fue editora en la editorial Abril y actuó en varias editoriales brasileñas. Fue una de las socias y editora de la Formato Editorial, en Belo Horizonte, que lanzó muchos autores e ilustradores. En los últimos años, viene editando obras infantiles y policiales para el grupo Autêntica.

12 O trecho está en LIMA BARRETO. *Correspondência*. Organizado por Assis Barbosa e Noronha Santos por la editorial Brasiliense (San Pablo, 1956), retirado de Hallewell (2005, p. 273). Traducción: «Su libro es bien un poema en prosa, es un poema de mujer, de señora, poco conocedora de la vida total, de los altos y bajos de ella, de la variedad de sus dolores y de sus injusticias. Viviendo aparte, en un mundo muy restringido, la señora, muy naturalmente, no podía conocer sino una especie de dolor, el dolor de amar; y de esa misma, la señora hace de ella una *Exaltación*».

del ochenta, aparecen más mujeres en cargos de dirección o presidencia de consejos editoriales, tal como fue el caso de Rose Marie Muraro, indicada como »fervorosa feminista«, directora de la editorial *Voices* y después socia de la *Espaço e Tempo* y de la *Rosa dos Tempos*, en sociedad con la periodista Laura Civita, la actriz Ruth Escobar y Neusa Aguiar. La *Rosa dos Tempos* fue la primera casa editorial brasileña dedicada al tema de la condición social de la mujer, según Hallewell (2005). Más adelante, se convirtió en uno de los sellos de la editorial Record.

La editorial Hucitec también tuvo como una de sus comandantes a Adalgisa Pereira da Silva, en los años ochenta. En los años noventa, apuntados por Hallewell (2005) como período de maduración de la producción editorial brasileña, la división de cargos que separa editores de *publishers* (HALLEWELL, 2005, p. 668) se generaliza y más nombres de mujeres pasan a ser citados: Cláudia Abeling en la editorial *Brasiliense*; Clara Diamant en la *Record*; Vivian Wainer en la *Rocco*; y Clarice Lima en la *Voices*.

Ninguna de esas directoras o editoras mereció, sin embargo, aún un capítulo en la historia editorial brasileña, es decir, un registro sistemático de su biografía y actuación. Es Rose Marie Muraro la editorial que más líneas merece (tres o cuatro) entre las más de 800 páginas de Hallewell. Y todas son citadas en el eje Rio-San Pablo. Ciertamente, esta historia esconde más de lo que revela.

## LOS ESPACIOS PARA EDITORAS MUJERES

La edición es el campo amplio de muchas prácticas, muy diversas, que se diferencian por los costos, por los flujos editoriales, por la formación de los que ahí actúan, por los mercados de consumo que pretenden o que alcanzan, por las formas de financiamiento, de pago y de compartir. Hablar en «alta literatura»,<sup>13</sup> en términos editoriales, es involucrarse en un universo bastante distinto de aquel de los libros didácticos o de los libros para niños. No por casualidad, Thompson (2015) enfatiza que su trabajo se dedica a los libros *trade*, es decir, *best-sellers*, especialmente en los mercados norteamericano y británico. La escritora argentina María Teresa Andruetto (2012), por otro lado, trata de la literatura infantil, defendiendo un punto de vista de autora y de editora según el cual el cruce entre literatura, marketing, mercado y moralismo no resulta bueno.

No es difícil imaginar, por razones socio-históricas, que tanto las autoras como las editoras mujeres tengan más intensa, ancha y antigua actuación en el campo de la publicación de libros para niños. Una confusión entre escuela, educación, maternidad y producción editorial responde por esto, afectando las posibilidades de reconocimiento y profesionalización de la mujer en esos espacios. De los cuatro

13 No voy a atenerme a esta polémica cuestión en este trabajo, pero la valoración de la literatura, la discusión del canon, las cuestiones de elitismo o popularidad son importantes para el campo.

volúmenes publicados por la colección Edição e Ofício, del CEFET-MG, tres son sobre editoras mujeres; de estas, dos son reconocidas editoras de literatura infanto-juvenil: Antonieta Cunha y Sonia Junqueira (esta también autora de renombre). María Mazarello también publica obras para el público infantil, pero inició su carrera editorial y se destacó por el coraje de invertir en libros académicos y otros sobre la temática afro, mucho antes de la Ley 10.639, de 2003, que hizo obligatoria la enseñanza de la historia afro y en Brasil.

En el campo de la literatura »de adultos« o de la »alta literatura«, es más difícil encontrar la sistematización de historias editoriales de autoras y sus libros, y más aún la de editoras mujeres. Ciertamente, su actuación se amplió y se extendió hacia todos los segmentos del mercado editorial, aunque a eso no se dé aún visibilidad.

Y mientras no hacemos todavía, por falta de plazo, un corte diacrónico de la edición en ejecución por manos femeninas, en especial en la literatura dicha »alta« o »adulto«, es decir, en los espacios fuera del pedagógico o del infantil, donde la mujer siempre ha podido estar sin mayor restricción, hagamos un corte sincrónico, buscando algún mapeo mínimo o imperfecto de esas mujeres en el Brasil de hoy.

### EN BUSCA DE LAS EDITORAS

Muy probablemente la historia de las editoras mujeres descansa, aún por ser contada, en algún archivo inexplorado. Esta es la mejor de las hipótesis. En el registro de Hallewell (2005), la mención a mujeres en cargos de dirección y curaduría se avoluma a partir de los años ochenta. Aquí y allá, surgen nuevas casas editoras de libros impresos bajo la dirección de mujeres. Discretamente, ellas aprovechan brechas que se abren en las interminables crisis económico-financieras que se abaten sobre el mercado editorial o justamente por la falta de espacio para la producción de mujeres entre los territorios ya demarcados. Tânia Diniz edita el periódico-mural *Mujeres Emergentes*,<sup>14</sup> desde 1989, espacio dedicado a la creación literaria de mujeres. Un tanto desplazadamente, el dicho popular puede caber aquí: la oportunidad hace al ladrón. En este caso, »laderas« de espacio en un campo que necesitaba ser ocupado, tomado, asaltado, bajo criterios renovados y reeditados, ya que la medida del bueno y del mal también depende de evaluaciones que escapan a las mujeres.

Al darme cuenta de la necesidad del registro, aunque incompleto, del trabajo de editoras mujeres, hice un llamado a través de redes sociales (Facebook y Twitter), a fin de obtener el mayor número posible de indicaciones y atenciones a la pregunta »¿Quiénes son y dónde están las mujeres que editan libros literarios en Brasil?«. Yo he compartido un formulario electrónico con preguntas sobre la actuación de cada editora, así como un breve perfil (edad, naturalidad, ciudad de residencia, formación

14 El periódico *Mulheres Emergentes* está en <<http://www.mulheresemergentes.com/>>. Aceso en: 24 mayo 2017.

escolar o académica, línea editorial, etc.). He pedido un breve testimonio sobre las prácticas editoriales de cada una, así como un historial de publicaciones. A lo largo de tres semanas, en marzo de 2017, hice el monitoreo de las respuestas obtenidas, pasando a analizarlas.

Fueron más de doscientas citas y menciones a mujeres actuantes en el campo de la edición, muchas autoeditoras. De ellas, 167 respondieron al formulario, de varias partes de Brasil. Otra decena entró en contacto conmigo posteriormente, a fin de explicarme por qué no han conseguido responder al cuestionario, pero dando felicitaciones por la iniciativa. Muchos elementos llevan a creer, por lo tanto, que muchas más mujeres están editando libros en el país, fuera del alcance de un formulario o de los míos ojos y de muchos de nosotros.

### BOSQUEJO DE UN MAPA IMPRECISO

Una primera mirada en los datos recogidos por medio del formulario permite ver la conocida concentración de las mujeres editoras en la región Sudeste de Brasil. Los datos recolectados permiten decir que las encuestadas, en su mayoría, nacieron en los estados en que hay destaque para la actividad editorial, así como residen en ellos. La mayoría de estos profesionales tienen entre treinta y cuarenta años. Es necesario recordar, sin embargo, que estas son las mujeres que atendieron a la investigación vía redes sociales, lo que no quiere decir que este perfil sea confiable y expresivo en relación a la realidad de las editoras brasileñas. Muchas de esas mujeres ciertamente no saben de esta investigación y si sus historias no son buscadas, probablemente serán borradas con el tiempo. De ahí la importancia de un registro más sistemático.

La juventud de las mujeres editoras respondidas se refleja también en su tiempo de actuación. La mayoría tiene hasta diez años de actividad editorial, muy poco en relación a la historia brasileña del campo. Sin embargo, esta proporción parece estar de acuerdo con las posibilidades más actuales, en una progresión también flagrada en los registros históricos de Hallewell (2005). Un catálogo futuro probablemente será mucho más diverso y contará, si los narradores son honestos, con capítulos titulados con nombres femeninos.

¿Quién estas editoriales editan? ¿Qué productos editoriales editan? La mayoría de las encuestadas practican la autoedición, pero también publican otros autores. La mayoría, sin embargo, actúa sin publicarse. La autoedición es una cuestión aparte y está siempre en evidencia en la literatura, sean cuales sean las posibilidades tecnológicas de cada época. Los autores de renombre en el escenario nacional comenzaron sus carreras por medio de libros autoeditados, aunque precariamente. En el siglo XXI, esta precariedad es relativa, ya que las tecnologías digitales han facilitado elementos como diagramación, acabado y costos, de manera que autores y autoras independientes puedan producir libros muy competitivos.

En cuanto al tipo de producto editorial ejecutado, las mujeres editoras participantes de esta investigación preliminar apuntan el libro impreso como objeto predominante entre sus producciones. Esto es un hecho que sorprende, en el paisaje comunicacional actual, aunque se pueda sospechar de las razones simbólicas y valorativas que el libro de papel todavía tiene, especialmente en el campo de la literatura.

Pero, ¿cuál sería el nivel de profesionalización de las mujeres editoras que respondieron a esta investigación? El editor es una ocupación reconocida por el Ministerio de Trabajo. La Classificação Brasileira de Ocupações (CBO)<sup>15</sup> presenta el «gerente editorial» como uno de los tipos de «gerentes de operaciones comerciales y de asistencia técnica», dentro de las posibilidades del comercio. Pero este no es el caso del tipo de actuación que busco, aunque muchas mujeres actúen efectivamente como gerentes editoriales.<sup>16</sup>

*Editora* no aparece en la CBO, pero es de esperar que *editor*, sí. De hecho, aparecen *Editor*, *Editor asistente*, *Editor de área*, *Editor de arte*, *Editor de fotografía*, *Editor de imágenes*, *Editor de imágenes para televisión y productoras de vídeo*, *Editor de periódico*, además de *Diseñador de editorial* y *Asistente de editorial*. Solo las palabras *Editor* y *Editor de periódico* son ocupaciones (las demás son sinónimos). Y para estas dos hay descripciones.

El *Editor de periódicos* es distinto del *Editor*. Y entre las ocupaciones del Editor (código 2616), que es la que interesa más de cerca, es posible encontrar, además de periódico y de libros, el de medios electrónicos, el de revista y el de revista científica. Así todos ellos están descritos por el CBO:

Editam textos e imagens para publicação e, para tanto, selecionam o que publicar, definem pauta e planejamento editorial, coordenam o processo de edição, pesquisam novos projetos editoriais, gerenciam editoria e participam da divulgação da obra. Responsabilizam-se pela publicação (CBO, acesso em maio 2017).<sup>17</sup>

Este editor genérico se acerca de los «profesionales del periodismo» (código 2611) y de los filólogos, traductores, intérpretes y afines (código 2614). No hay una descripción específica para los editores de libros, pero la ocupación es «oficial» y de ello surgen muchas prácticas posibles, ya que se trata de una profesión y de un modo de ganar la vida.

15 Clasificación Brasileña de las Ocupaciones. La consulta se puede realizar en <<http://www.mteco.gov.br/cbsite/pages/home.jsf>>. Acceso en: 28 maio 2017.

16 La confusión entre nombres de cargos y tipos de actuación es vieja conocida en el mercado editorial. He escrito sobre la cuestión de los revisores, preparadores y editores de texto en Ribeiro (2016).

17 Trad: «Editan textos e imágenes para publicación y, para eso, seleccionan lo que publicar, definen pauta y planificación editorial, coordinan el proceso de edición, investigan nuevos proyectos editoriales, gestionan editoriales y participan en la divulgación de la obra. Se comprometen por la publicación». (CBO, acceso en mayo de 2017)

En la categoría de los Profesionales de Periodismo está otro editor genérico (2611-20), que se subdivide en asistente de arte, de fotografía, de imagen, de radio, de web, de área y ejecutivo. Todos son distintos del Director de Redacción, así como de los periodistas, de los productores de textos, de los reporteros y de los revisores de texto (esta categoría, 2611-40, solo se encuentra entre los Profesionales del Periodismo).<sup>18</sup>

Las mujeres editoras de las que trato aquí no viven del trabajo en edición, en su mayoría. Sumando las que dijeron No (mayoría) a las que afirmaron que solo Parcialmente, son el 67% de las encuestadas. En los datos discursivos, cuyo análisis haré en otra oportunidad, es posible saber que la actividad editorial remunerada ocurre a muchas profesionales, pero buena parte de ellas se ocupa también como profesora, periodista, abogada, entre otras actuaciones. No se trata, ciertamente, de un escenario distinto con los editores hombres, ya que se conocen las necesidades de doble actuación en un campo que vive en crisis o que tarda mucho en consolidarse.

## CONSIDERACIONES FINALES

Por un lado, es necesario que haya una investigación histórica para la recuperación y el registro de las editoras mujeres que actuaron en Brasil. Y ciertamente las hay. Por otro lado, un panorama actual puede ser dibujado, aunque se debe cuidar de no hacer un diseño muy rígido de un mapa vivo y siempre movedido.

En la breve incursión que hice sobre las mujeres editoras que hoy actúan, ya hay bastantes datos a analizar y pensar. Los pocos datos aquí mostrados sirven solo para un esbozo provocativo de la situación de esas profesionales, y si no lo son, que sean diletantes, voluntarias o aficionadas. Es posible mirar casi dos cientos de mujeres que actúan como editoras, en varias partes de Brasil, incluso en las menos incentivadas y menos visibles (o visibilizadas). De suerte que no sería impertinente un mapa más fiel de las mujeres editoras, tanto desde el punto de vista histórico quanto del escenario sincronicamente recortado, lo que ya sería más garantía de que el borrado de esas figuras tan fundamentales para el campo de la edición se tornaría un poco más difícil que ha sido hace tiempo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Andruetto, María T. (2012). *Por uma literatura sem adjetivos*. Trad. Carmem Cacciaccaro. São Paulo: Pulo do Gato.
- Ávila, Carlos. (2016). 50 anos de Suplemento. *Estado de Minas*, portal UAI, 27 maio. Disponível em: <<http://www.uai.com.br/app/noticia/artes-e-livros/2016/05/27/noticias-artes-e-livros,180247/50-anos-de-suplemento.shtml>>. Acesso em: 24 maio 2017.
- Bourdieu, Pierre. (2011). *A dominação masculina*. 10 ed. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

---

18 Luciana Salazar Salgado tiene una reflexión sobre esta clasificación. Ver Salgado (2017).

- Bragança, Aníbal. (Org.) (2016). *Rei do livro*. Francisco Alves na história do livro e da leitura no Brasil. São Paulo/Niterói: Edusp/Lihed.
- Creni, Gisela. *Editores artesanais brasileiros*. (2013). Belo Horizonte: Autêntica.
- Duarte, Constância Lima. (2016). *Imprensa feminina e feminista no Brasil*. Século XIX. Belo Horizonte: Autêntica.
- Hallewell, Laurence. (2005). *O livro no Brasil*. Sua história. Trad. Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Ipanema, Cybelle de; Ipanema, Marcello de. Silva Porto. (2007). *Livreiro na Corte de D. João Editor na Independência*. Rio de Janeiro: Capivara.
- Ribeiro, Ana Elisa. (2016). *Em busca do texto perfeito*. Questões contemporâneas de edição, preparação e revisão textual. Divinópolis, MG: Artigo A.
- Salgado, Luciana Salazar. (2017). *Quem mexeu no meu texto?* Questões contemporâneas de edição, preparação e revisão textual. Divinópolis, MG: Artigo A.
- Santiago Sobrinho, João Batista et al. (2016). *Tipografia & poesia*. Belo Horizonte: CEFET-MG.
- Sapiro, Gisèle. (2016). *La sociología de la literatura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Simões, Lucas. Meio século de alta literatura. (2017). *O Tempo*, 11 fev. Disponível em: <<http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/meio-s%C3%A9culo-de-alta-literatura-1.1434421>>. Acesso em: 24 maio 2017.
- Suplemento Literário completa 50 anos com edição especial. (2017). *Revista Museu*, 11 fev. Disponível em: <<https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/2188-11-02-2017-suplemento-literario-completa-50-anos-com-edicao-especial.html>>. Acesso em: 24 maio 2017.
- Suplemento Literário de Minas Gerais. (2016). *Especial 50 anos*. Out. Disponível em: <[https://issuu.com/suplementoliterariodeminasgerais/docs/especialsmg\\_50\\_anos](https://issuu.com/suplementoliterariodeminasgerais/docs/especialsmg_50_anos)>. Acesso em: 23 maio 2017.
- Thompson, John B. (2013). *Mercadores de cultura*. O mercado editorial no século XXI. Trad. Alzira Allegro. São Paulo: Editora da Unesp.
- Versão digital do Suplemento Literário de Minas Gerais – edição 50 anos é lançada. (2017). Agência Minas Gerais, 31 jan. Disponível em: <<http://agenciaminas.mg.gov.br/noticia/versao-digital-do-suplemento-literario-de-minas-gerais-especial-50-anos-e-lancada>>. Acesso em: 24 maio 2017.
- Verissimo, Erico. (2011). *Um certo Henrique Bertaso*. São Paulo: Companhia das Letras.

## DA MINHA LÍNGUA VÊ-SE O MAR: OS EDITORES INDEPENDENTES E AS IMAGENS DE SI

---

LETÍCIA SANTANA GOMES<sup>1</sup>

### PALAVRAS INICIAIS

Nas últimas décadas, têm-se uma adjetivação em torno do termo independente. É uma heterogeneidade dos sentidos que, aparentemente, uma simples palavra assume. Mas que, como veremos adiante, assume uma representação de determinado segmento nas práticas culturais de uma sociedade. Em nosso caso específico, o editorial. Como ressalta Muniz Jr. (2016), formam-se novas identidades em torno do independente, que darão origem às intervenções culturais e políticas que irão discutir a produção cultural atual e a que virá:

... independente figura dentro de uma constelação de qualificativos que, em linhas gerais, portam sentidos de contraposição a modelos consagrados, dominantes ou hegemônicos, ou a forma de controle e enquadramento institucional da produção da arte e da cultura (MUNIZ JR., 2016, p. 51).

Nesse sentido, fizemos um levantamento teórico em torno do termo independente relacionado ao mercado editorial. Embora sejam poucos os autores que se debruçam nessa temática, cada teórico abre uma nova percepção acerca do tema. Faremos um movimento das principais contribuições sobre o perfil do editor independente por meio das reflexões de Gilles Colleu (2007) e Pierre Bourdieu (2014), em que ambos retratam o cenário editorial francês, o impacto dos conglomerados e as consequentes oscilações para o editor independente frente aos grandes grupos. Iremos trazer as reflexões no cenário latino, a partir de Malena Botto (2014) e as contribuições de José Muniz Jr. (2016).

Além disso, iremos refletir sobre o termo *independente* a partir da análise do documentário *Da minha língua vê-se o mar*, produzido pela pesquisadora, que consiste na narrativa de vida de três editores independentes de língua portuguesa. O documentário, produzido no ano de 2017, e com data prevista para primeira exibição em novembro de 2017, está com uma hora de exibição, é composto pela alternância de fala dos editores independentes, que começam a retratar desde a sua infância, o gosto pela leitura até o surgimento de suas editoras e uma breve visão do mercado editorial. Os editores que compõe a narrativa são a Maria Mazarello Rodrigues, fundadora da Mazza Edições, a primeira editora brasileira de

---

1 Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, Brasil.



publicações afro-brasileiras, que teve o seu legado por impulsionar obras de autores e ilustradores que abordam a temática racial. O Vasco Santos, editor português que fundou a revista *Fenda* na década de 70 em Coimbra e, anos mais tarde, fundou a *Fenda Edições*, editora que publicou diversos clássicos da literatura universal, como Ezra Pound, Guy Debord, Fernando Pessoa, entre outros. Por fim, Alex Dau, de Moçambique, autor e editor da *Oleba editores*, que se destoa dos outros editores pelo contexto político e social de seu país. Assim, temos como objetivo central deste artigo compreender as possíveis relações que podem ser estabelecidas ao confrontarmos o termo «independente», as narrativas de vida dos editores mencionados e a ideia da profissão indissociável de sua vida íntima, privada, como uma forma de autoconstrução desse sujeito.

É pertinente pensar a relação que se pode estabelecer do editor e de sua casa editorial, reflexão observada por Bourdieu (2014), que afirma existir, sob a base de uma análise documental e de uma votação etnográfica, uma correspondência forte entre as características do editor e as características de sua editora — o que, a nosso ver, será possível fazer essa associação a partir das narrativas dos editores —.

Assim, para abordar as imagens de si que os editores projetam em suas falas, utilizaremos a categoria analítica do *ethos* discursivo, a partir do conceito aristotélico retomado por Maingueneau (2008), que retrata uma concepção de *ethos* dentro da Análise do Discurso. Portanto, neste trabalho, também pretendemos identificar possíveis *ethé* discursivos das narrativas dos editores independentes.

#### INDEPENDENTE: O ESFORÇO DA DEFINIÇÃO

Independente<sup>2</sup>: *adj2g*. 1. Livre de qualquer dependência ou sujeição. 2. Que tem meios próprios de subsistência. 3. Que tem autonomia política (país).

Ora, essa definição restrita e genérica apresentada nas entradas do *Aurélio* limita a particularidade e o sentido polissêmico que esse signo nos invoca. Podemos afirmar independente no sentido social, político, econômico e, sobretudo, no aspecto cultural, que passa a circular como critério distintivo: música independente, cinema independente, editoras independentes, entre tantos outros campos associados.

Como é perceptível, há diversas variantes possíveis em torno do léxico independente, no entanto, iremos nos debruçar nas particularidades de cada editor escolhido, a fim de que comecemos a problematizar em que medida teremos as semelhanças e os afastamentos do signo independente em Mazza, Vasco e Alex Dau. Antes disso, apontaremos as reflexões sobre independente com alguns pesquisadores.

2 PEREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Aurélio Século XXI Escolar*. 4.ed. rev. Ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

GILLES COLLEU: A FAVOR DA BIBLIODIVERSIDADE

Temos com Gilles Colleu (2007), pesquisador francês, que se debruça em seu livro *Editores independentes: da idade da razão à ofensiva?* sobre o que é ser, de fato, independente. As constatações feitas ano a ano por Colleu (2007) consideram o desafio de permanecer independente no cenário mundial, em que a edição de livros-produtos manufaturados pelos grandes grupos se internacionaliza cada vez mais. Esses grupos detêm as ferramentas e as estruturas de difusão e distribuição dos livros. É difícil aos pequenos escapar do controle de sua influência. No entanto, o dinamismo e a criatividade desses editores aqui referidos como independentes se destaca.

A percepção do pesquisador sobre editor independente é a caracterização de seres duplos, a um só tempo, já que devem ser gestores rigorosos de suas empresas e mediadores das próprias obras que escolheram publicar. Procuram autores e não «fazedores de livros» (COLLEU, 2007). Por respeito e exigência de um público que se chamam de leitores, preferem o silêncio da reflexão solitária ao barulho da multidão, apostam no rigor da qualidade como critério maior de avaliação de suas políticas editoriais. Além disso, as razões que os levam a publicar livros são movidas pela paixão e não tanto pela rentabilidade financeira.

Colleu (2007) apresenta em seu livro de formato ensaístico o ato de resistência e de grito de esperança por parte desses editores, por acreditar nos benefícios da diversidade cultural e recusar a uniformização do pensamento. A indústria do livro está em movimento, mas os espaços de difusão e de conservação de saberes se tornam mais raros. Por isso, frente às lógicas financeiras que se inserem a produção livreira:

Um número cada vez maior de editores independentes reage, multiplica as estratégias de resistência e contribui para a manutenção de uma edição plural, engajada, apaixonante, capaz de propor aos leitores os mil sabores do mundo, a infinidade das ideias dos povos, a diversidade das culturas em vez da sopa morna da edição industrial em poder de alguns grupos no mundo (COLLEU, 2007, s/p).

Dentre os assuntos que permeiam a caracterização sobre edição independente está o termo **bibliodiversidade**, cuja noção aplica o conceito de biodiversidade ao livro, ou seja, remete à diversidade de produções livresas disponíveis ao público. Entretanto, para as grandes redes da edição, a constituição de um patrimônio cultural e diverso desaparece diante dos imperativos do livro como lucro máximo. É nesse sentido que compreendemos como o livro, bem cultural, passa a ser produzido apenas como um objeto comercial. Para nós, quanto mais lucro, livros menos diversos, mais supérfluos e gestores não preocupados com o conteúdo do que publicam. A produção de livros com essas características se tornam mais viáveis, devido, por exemplo, não ter a necessidade de revisores técnicos ou mesmo tradutores, impressão e acabamentos com mais refino, dentre outros fatores.

BOURDIEU: O EDITOR DUAS FACES

No texto publicado originalmente em francês, em 1999, Bourdieu analisa a «revolução conservadora da edição<sup>3</sup>», quando reconhece o quanto os editores *heroicos* lutavam pela sua sobrevivência e os editores conhecidos como *publishers* avançavam no contexto editorial francês.

O pesquisador reflete as características do editor como aquele que tem o poder de assegurar a publicação. Para compreender o processo de seleção, deve-se saber quais os critérios de distinção com o que deve ser publicável ou não. Mas o que é determinante, segundo Bourdieu, é a estrutura do campo editorial e o seu conjunto, são eles quem determinam o tamanho e a estrutura da unidade responsável da decisão. Por exemplo, a escolha da editora ao lado do literário ou ao lado do comercial, ou segundo a velha oposição de Flaubert, privilegiar a arte ou o dinheiro.

A competência do editor — e de todos os que estão ligados ao objeto o livro, em qualquer função que seja — está formada por dois pares antagonistas e pela atitude para associá-las harmoniosamente, as atitudes propriamente literárias de saber «ler», e as atitudes técnico-comerciais de que sabe «contar». O editor, em sua definição ideal, deveria ser, por sua vez, um especulador inspirado, disposto as apostas mais arriscadas, e um contador rigoroso, incluso um pouco parcimonioso. De fato, segundo sua posição na estrutura do campo — é dizer, a grosso modo, a estrutura da distribuição do capital econômico e do capital simbólico —, e segundo às disposições ligadas à sua posição e a trajetória que ali há conduzido, o editor é um «homem de negócios mergulhado na economia antieconômica da pura arte».

Bourdieu (2014) problematiza a sua dificuldade em ver passar a edição pelas mãos de pessoas que não amam verdadeiramente os livros, que haviam sido também bons patrões de uma empresa farmacêutica, quando é colocado em evidência o grande empecilho no mercado editorial, a vinda dos conglomerados que supervalorizam o capital e, com essa afirmação do autor, voltamos à definição do editor independente, que pretende alcançar bons títulos e diversidades de publicação. Bourdieu (2014) relata que o movimento brusco de não editores é alcançado quando esse sistema que vem dos EUA, com as editoras nas mãos de grupos que não têm nada a ver com a edição, a dizer, bancos, sociedades petroleiras, companhias gerais de eletricidade ocupam o mercado editorial e dão origem a outros tipos de editores, por isso a resistência desses independentes em permanecer no mercado.

#### *AMÉRICA LATINA: EMPRESAS PARA DIFUNDIR IDEIAS, ARTE E CONHECIMENTO*

No contexto editorial latino, mormente, da Argentina, Botto (2014) ressalta que as editoras independentes concebem a si mesmas como atores culturais, mas também como empresas com fins lucrativos. A editora seria um meio para difundir ideias, arte e conhecimento.

3 Pierre Bourdieu, «Une révolution conservatrice dans l'édition», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, v. 126-127, mar. 1999.

Em seu contexto histórico, a edição não é uma atividade fortemente competitiva. Esse critério de competitividade começou a se tornar ativo quando empresas multimídias e grandes capitais investiram no setor. Os editores independentes não veem, em geral, seus pares como potências ameaçadoras, exemplo disso são os *critérios de solidariedade* a ser demonstrados a seguir. Na verdade, consideram o surgimento de novas empresas como um feito que assegura a continuidade de um projeto cultural em que se pesam mais intenções comuns do que as nuances diferenciais. Pode-se afirmar com Botto que, as editoras independentes tiveram um apogeu a partir da década de 90 percebem-se características de serem entidades especializadas e democratizadoras, que apontam um segmento do público leitor específico e promovem gêneros e títulos que as grandes empresas multinacionais descuidam. Por outro lado, a categoria dita independente engloba projetos bem diversos, o que sugere a tal definição «independente a respeito de quê?». Botto coloca o questionamento e, para tentar responder, remete aos estudos de Hermán Valoni, que irá caracterizar as editoras por meio de seus editores. Para isso, analisa as decisões de publicação e critérios comerciais para afirmar que, esses editores têm um «romantismo revolucionário», combinam a figura do escritor com a do militante e o editor como criador de espaços culturais.

*BRASIL: ENTRE GIRAFAS E BONSAIS*

Dentro do universo de editores «independentes» destaca-se o estudo do pesquisador brasileiro José Munir Jr., que defendeu sua tese na Sociologia e, entre outras questões, abordou sobre quais as práticas e as representações que irão caracterizar o universo formado por editores independentes no Brasil e na Argentina. O pesquisador afirma que não há nada que possa defini-los, e podemos tentar caracterizá-los com um adjetivo que funciona como «marcador identitário maleável», que abarca editores muito heterogêneos. É preciso deixar a definição em suspenso e escutar dos próprios editores o que para eles é ser independentes.

Como Munir Jr. aponta, a noção de editor «independente» ampliou sua presença nos relatos de vida cultural nos últimos vinte anos. Tal presença se deve ao surgimento dos grandes grupos editoriais que seguem outra lógica de funcionamento de uma editora. Observam-se, então, várias dicotomias nesse espaço editorial. De um lado, temos as pequenas, de capital familiar, do livro com qualidade literária; de outro, as grandes, com capital financeiro e o livro como mercadoria. Em meio a essas polarizações e uma tentativa comum à Sociologia, Munir Jr. Propõe classificações em torno do independente. O título de seu trabalho, *Girafas e Bonsais: editores independentes na Argentina e no Brasil (1991-2015)* já expressa essas duas categorias dentro do universo independente. Assim, o pesquisador propõe a dualidade, os editores «girafa», editores empresários culturais, que «mantêm a cabeça no alto e os pés no chão» (MUNIZ JR. 2016, p.19), caracterizados, geralmente, por editores mais velhos, e os

editores «bonsai», aqueles editores que «requerem muitos cuidados e estão fadados a nunca crescer» (MUNIZ JR. 2016, p.19). Esses últimos permanecem com um catálogo pequeno e não tem pretensão de virar empresa. Eles fazem livros nas horas vagas, como um *hobby*. Sendo caracterizados por editores mais jovens.

Dessa forma, ao unir os dois lados (a empresa e a simples casa editorial), ambas do universo independente, José Muniz tenta nortear os perfis editoriais escolhidos em sua pesquisa e, com isso, deixou margens para pensar, neste trabalho, mais uma categorização, para um possível nível intermediário entre girafas e bonsais. Com a escuta atenta aos editores, pensamos a partir do *ethos discursivo*, a ser abordado no capítulo 2 e 3, as imagens que podemos ter dos três editores, Mazza, Alex Dau e Vasco Santos, para tentar compreender essa realidade em que estão inseridos.

#### CRITÉRIOS DE SOLIDARIEDADE ENTRE OS EDITORES INDEPENDENTES

Certamente, escolher se tornar editor de cunho independente está indissociável de uma relação vocacional com a cultura, a literatura e a filosofia. Para o professor José Luis de Diego<sup>4</sup>, não existe uma definição de editor independente por si só. É uma definição ideológica, difícil de defini-la, mas que poderíamos direcionar nosso olhar aos fatos que ocorreram na América Latina, Europa e Estados Unidos, com a vinda de conglomerados que monopolizam o mercado editorial. São grandes empresas que acabaram por comprar ou extinguir as editoras que se voltavam à publicação direcionadas a uma certa bibliofilia, termo que iremos retratar mais adiante.

Existe um campo semântico atrelado ao independente, como o alternativo, o indie, o cult, o artesanal, mas é preciso fragmentá-la, apesar de inseridas em um mesmo conjunto heterogêneo. Podemos afirmar que, em comum, todo o léxico está associado à vanguarda, fora do eixo totalmente comercial. As editoras independentes, como De Diego se refere, têm aqueles editores «duas caras», metáfora para os dois lados em questão: o dinheiro e a cultura. Um dos critérios distintivos que permitem a resistência dos independentes é a *solidariedade*. Nesse sentido, traçaremos os *critérios de solidariedade* respaldados pelos editores que integram uma rede independente:

1 – Organização de feiras independentes, como é o caso da feira do livro de Frankfurt (Alemanha), Feria de Editores (Argentina), feiras Plana, Miolo(s), Parque Gráfico (Brasil). Nessas feiras que, geralmente, têm um alto custo, unem-se as editoras em um mesmo espaço para dar visibilidade e amenizar os custos. As feiras também demonstram uma circulação de projetos editoriais criativos, diversos, e sugerem uma nova forma de se relacionar com o objeto livro. Essas feiras têm êxito porque vão diretamente ao encontro do público alvo, o que produz e o que consome;

4 Reflexões feitas pelo professor José Luis de Diego (Universidade de La Plata), durante minicurso em junho de 2017 no CEFET-MG.

2 – Distribuição entre os países – no contexto dos países latinos, como a Argentina, Uruguai e Chile, esse diálogo é ainda maior, pela facilidade da língua. Solidariedade comercial e cultural;

3 – Buscam-se livros menos conhecidos, autores menos famosos, excluídos ou convidados, que não tiveram oportunidade no circuito editorial. Reeditam autores clássicos, livros que não irão chegar a um grande grupo;

4 – Vendas em sites e blogs que recomendam outras editoras interligadas que podem oferecer outros títulos específicos. Geralmente, as independentes têm uma relação diferente com as tecnologias, têm bons sites porque sabem que, quem consome livros, têm costumes de circular em blogs e encontrar o catálogo das editoras.

5 – Sugestões de publicação e de troca de originais. Os editores desta pesquisa já fizeram sugestões de publicação entre as próprias editoras. O Vasco Santos encaminhou um original para que a Mazza publicasse no Brasil, assim como o Alex Dau, que encontrou obras de escritores moçambicanos publicados pela Mazza Edições.

Para analisarmos as imagens de si de cada editor independente compostos *corpus*, Mazza (Brasil), Vasco Santos (Portugal) e Alex Dau (Moçambique), trabalharemos o conceito de *ethos* para nortear as nossas discussões.

#### SOBRE ETHOS: AS IMAGENS DE SI

Utilizaremos o conceito de *ethos*, a partir da reflexão que Maingueneau retrata em *A propósito do ethos*, publicado em 2008, para abordarmos as possíveis imagens discursivas que os editores independentes indicam em seus depoimentos. Essa noção, também associada à intuição, é de difícil trato conceitual: «a ideia de que, ao falar, um locutor ativa em seus destinatários uma certa representação de si mesmo, procurando controlá-la, é particularmente simples, e até trivial» (MAINGUENEAU, 2008, p. 12).

Problematizando a questão, o autor inicia seu texto com a conceituação de Aristóteles, que, escrevendo a *Retórica*, propõe que o *ethos* consistiria em causar uma boa impressão na construção de seu discurso, passar uma imagem de si que possa convencer o auditório. Para isso, o orador pode se valer de três qualidades fundamentais: «a *phronesis*, ou prudência, a *aretè*, ou virtude, e a *eunoia*, ou benevolência» (ARTISTÓTELES, 2011 apud MAINGUENEAU, 2008, p. 13).

Inspirados pelo filósofo grego, alguns estudiosos, como Barthes, apresentam a ideia de que *ethos* seria a manifestação de traços de caráter, em que o orador mostraria ao auditório em busca de boa impressão. Ducrot, por sua vez, apresenta o *ethos* retórico, embora associado a um locutor, como algo caracterizado por uma dimensão exterior do discurso. «Não se trata de traços estritamente ‘intradiscursivos’, mas de dados exteriores à fala propriamente dita (mímicar, trajas...)»- (MAINGUENEAU, 2008, p. 14). Sendo assim:

Tudo o que, na enunciação discursiva, contribui para destinar a imagem do orador a um dado auditório. Tom de voz, fluxo da fala, escolha das palavras e dos

argumentos, gestos, mímicas, olhar, postura, aparência... todos signos, de elocução e de oratória, indumentários ou simbólicos, pelos quais o orador dá de si mesmo uma imagem psicológica e sociológica (MAINGUENEAU, 2008 *apud* DECLERCQ, 2008, p. 14).

Podemos ressaltar, então, que o *ethos* não é uma representação estática e bem delimitada, mas algo construído no momento da fala do locutor e com uma série de atravessamentos:

- a. uma noção discursiva se constrói por meio do discurso, não sendo uma «imagem» do locutor exterior a sua fala;
- b. é fundamentalmente um processo interativo de influência com e sobre o outro;
- c. noção híbrida (sociodiscursiva), um comportamento socialmente avaliado que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação

Mais além, como retrata Maingueneau (2008), o *ethos* implica uma maneira de se mover no espaço social. Daí a noção de *fiador*, uma caracterização do corpo do enunciador construído pelo destinatário a partir de índices liberados de enunciação, que pode se manifestar numa multiplicidade de tons. Assim, «tom» tem a vantagem de valer tanto para o escrito como para o oral.



MAZZA MAZARELLO: «GRANDE EU NÃO IRIA SER»

Começaremos nossas análises com a editora Maria Mazarello Rodrigues, brasileira, nascida em Ponte Nova, Minas Gerais, negra e de origem familiar pobre. Poucos a conhecem pelo nome completo; ela e a editora estão imbricadas até mesmo pelo nome: Mazza. É assim que tanto a editora quanto a casa editorial são conhecidas e indissociáveis<sup>5</sup>.

---

5 Informações sobre a editora no site: [www.mazzaedicoes.com.br](http://www.mazzaedicoes.com.br)



Ao se referir à sua trajetória, relata em seu depoimento uma problemática social: o racismo. Por ser negra, mulher e pobre, enfrentou barreiras que serão detalhadas em seu depoimento memorialístico:

05:55 - 09:31

E eu era doida pra estudar, doida, doida.

Mas a gente, por mais inteligente que fosse, o negócio é o seguinte, é preto, tinha que tá pra trás. Eu queria estudar na escola. Então, quando eu terminei o 4º ano, depois fiz o 5º de admissão escolar, eu tinha de fazer o ginásio e aí eu insisti com minha mãe, lavadeira, trabalhava de manhã, de tarde, de noite, insisti com ela da gente ir. Tiveram umas irmãs que tentaram arrumar vaga pra gente. ‘Nós arrumamos tudo pra você, fala com sua mãe, uniforme, mas sem ordem e autorização da diretora, Emancira, não tem jeito. E para isso, sua mãe tem de vir aqui conversar com a diretora’. Eu batalhei, batalhei, mamãe foi, mas parece que ela já tinha uma ideia do que ia acontecer. Quando chegou lá, essa cena não sai da minha cabeça, eu vou morrer com essa cena na minha cabeça, lembro direitinho, do caminho da ida e do caminho da volta. Custamos a ser recebidas pela irmã Emancira, mamãe já tava impaciente, em pé, né, porque a gente não tinha privilégio de mandar sentar. Se fosse filha de fazendeiro, se fosse fazendeiro... É outro tratamento. Muito bem. Aí veio a irmã Cida. [...] A Irmã olhou pra mamãe, pra mim ela nem olhou: ‘Dona Peninha [...], a senhora sabe que a menina da senhora ela não tem, não vai ter condição de ser professora, mas eu posso fazer uma coisa, tinha uma escola para domésticas [...] ao invés da senhora tá pedindo aqui uma vaga para professora, a senhora já pode, apesar dela ser muito novinha, matricula ela na escola doméstica, porque o futuro dela a senhora sabe, o futuro dela vai ser empregada doméstica. Eu apanhei do colégio até lá em casa.

Em sua fala, percebemos diversos efeitos de realidade, e isso demonstra o tom preconceituoso que, no decorrer da narrativa, se reafirma. O uso da expressão «se fosse fazendeiro» carrega um imaginário de «casta social», ilustrado por um imaginário sociocultural de Mazza. A explicação para a nossa afirmação de que tanto a sua narrativa de vida quanto à sua casa editorial são indissociáveis está relacionada a sua trajetória. Mazza concretiza por meio de sua editora o que não encontrava durante a



sua infância, por exemplo, livros com personagens negros, com autores e ilustradores que tinham a sua mesma raça. Ela consegue vencer o preconceito sendo reconhecida por um movimento que é a favor dos negros e da literatura dita marginal.

Ao retratar a sua casa editorial, refere-se:

43:44 – 44:47

Evidentemente, quando eu cheguei aqui, pra tentar... foi uma batalha. Eu sabia que grande eu não iria ser, especialmente pela linha que eu resolvi trabalhar. Foi muito difícil porque, na verdade, o Brasil e até hoje, não admite que é um país racista. A dificuldade, na verdade, como pequena editora foi desde o princípio para chegar a conseguir publicar. E ilustrador? Não tinha ilustrador negro ou ilustradora que trabalhava com a questão da negritude! Esse foi um trabalho que a Mazza Edições fez, eu fiz muito. Acabou que a Mazza Edições chegou na frente, em termos de ser a primeira editora brasileira, realmente, a encarar a temática, a trabalhar na temática, isso, nacionalmente, o pessoal reconhece que foi a Mazza Edições que topou essa empreitada.

Mazza depois de sair do interior, muda-se para Belo Horizonte, encontra um emprego de faxineira em uma gráfica e descobre-se maravilhava pela composição. É convidada, então, a mudar de cargo e passa a coordenar a impressão. A partir daí que consegue adentrar para o universo editorial, sendo que, mais tarde, faz o curso de Jornalismo e consegue uma bolsa de Mestrado na Universidade de Paris para estudar Editoração. Segundo a editora, foi na Europa que viu «negros de verdade» e editoras cujo objetivo era reunir autores, livros, ilustradores e personagens negros. Assim, volta ao Brasil com a utopia de fazer uma editora voltada às publicações afrobrasileiras, e justifica, «eu sabia que grande eu não iria ser», mas resolver enfrentar essas dificuldades. Voltamos ao conceito de independente já discutido nesta pesquisa e que Mazza sustenta, é sempre uma «batalha», sabia que «grande eu não ia ser», mas preferiu selar o nome de sua editora em um catálogo com publicações de temáticas étnico-raciais, atendendo a um público verdadeiramente brasileiro.

Ressaltamos a imagem que a todo momento Mazza nos invoca: vencedora. O *ethos* percebido e que se confirma em todos os trechos que selecionamos da editora está diretamente relacionado ao imaginário que permeia sua vida, de que o papel de editor é algo que se relaciona com um engendramento que envolve muito esforço, persistência e trabalho árduo, independentemente de preconceitos sociais visíveis na sociedade. Essa profissão acabou sendo uma alternativa de vida e, dessa forma, ela se realizou como pessoa e como profissional.



VASCO SANTOS: «O LIVRO NÃO É UMA MERCADORIA»

Vasco Santos é português, nascido em uma família de classe média, obviamente, dentro de um contexto europeu, destoando-se do contexto do Brasil e de Moçambique. Começou a cursar Medicina em Coimbra, mas teve um envolvimento forte com a Psicologia e mudou de curso. Na mesma época, fundou a revista literária Fenda, que mais tarde também deu nome à sua editora. Seleccionamos alguns trechos do Vasco em que possamos caracterizar as suas percepções editoriais e as imagens que o invocam:



39:09 – 39:57 E, portanto, deixar Medicina para um curso de Psicologia, mais cinco anos na universidade, era uma coisa um pouco louca, não é? E foi um motivo de tristeza. Penso que meu pai nunca o disse, porque ele era muito inteligente, mas penso que não sei se me perdoou inteiramente essa saída... porque os filhos são também uma fonte de narcisismo para os seus pais, não é? O que o seu filho faz? Ah,

o seu filho é médico em Viseu, isso era bastante narcisante. Ah, mas e o seu filho, o que faz? Ele cursa Medicina e faz uma revista, uma editora... e tá, tá, tá... está a tirar o curso de Psicologia.

Ressaltamos nessa passagem de Vasco o contexto sociocultural marcante, estudando na Universidade de Coimbra, em um dos cursos mais cogitados em uma célebre instituição, quando idealiza uma revista literária e muda o seu curso universitário. Percebe-se, aqui, a diferença significativa dos contextos em que estão inseridos Mazza e Vasco, no entanto, ambos desenvolvem o mesmo trabalho de edição e tem suas editoras como forte característica de sua própria personalidade. Neste outro trecho, Vasco caracteriza o que seria o perfil independente de sua editora:

47:02 – 48:52 Independentes desses dois grupos e independentes dessa lógica. Podíamos dizer que é uma rede de independentes...de livrarias, tal como de editores independentes... editor independente ou livreiro independente é um editor ainda romântico, que seleciona o seu catálogo, não em primeiro lugar por razões mercantis, comerciais, o livro não é apenas uma mercadoria como outro qualquer, mas é sobretudo um instrumento de cultura e de emancipação do sujeito e de construção imaginativa do mundo pessoal que nos rodeia. E, portanto, as editoras independentes, eu acho que se definiria esse instrumento em dois gêneros: as editoras como a Fenda, que publicam livros de inquietação, livros que criam assombro, livros alguns politicamente radicais e fortes e as editoras independentes que publicam basicamente poesia.

Mas ambos têm em comum a mesma paixão pelo livro, não apenas como mercadoria, mas como veículo do conhecimento. Conhecimento em termos gerais. E nesse aspecto Portugal é um oásis, ainda assim, na Europa. Talvez França ainda tenha pequenas editoras, mas por exemplo, na Inglaterra, é quase impossível hoje, publicar-se poemas... quer dizer, o mercado tá completamente canibal.

Vasco chama atenção para a vinda dos conglomerados que entendem o livro como uma mercadoria e também para uma suposta dicotomia entre as editoras independentes, que seria para ele divididas em dois tipos, aquelas que vendem poesias, e outras como a sua editora, que vendem outros diversos gêneros, mas sem perder em vista o livro como veículo de conhecimento. Percebemos, então, um engajamento e uma paixão pelo universo livreiro que demonstra Vasco Santos. Poderíamos destacar que o *ethos* do editor é de ser aquele intelectual disposto a enfrentar empecilhos para de fato conseguir seus ideais, de ver o livro como meio de emancipação do sujeito, de tê-lo como potência a um ser humano, meio de subversão e idealização.



*ALEX DAU: «ATENDER ÀS NECESSIDADES DOS AUTORES»*

O editor Alex Dau, de Moçambique, também é escritor, e devido a essa atividade, criou a sua própria editora, a Oleba Editores, que nasceu da necessidade de dar assistência ao autor. Alex relata sua infância e os primeiros contatos com a leitura e a dificuldade de encontrar espaço para publicar seus textos:



25:35 – 26:37 Eu venho de uma família pobre, onde na minha família, eu não tenho referência de nenhum escritor, mas eu fiquei inserido num meio onde me interessei por literatura muito cedo. As pessoas da escola primária, como se dizia aqui, se interessavam por aquilo que eu escrevia, né, ainda novo na classe. E depois eu saí de uma cidade no centro de Moçambique para Maputo. Em Maputo, realmente, eu consegui contato com outras pessoas que liam, fiz contatos com autores, com escritores de minha geração que queriam espaço para publicar os seus livros, mas eles não tinham, a gente juntava-se, a gente batia, a gente falava de literatura, a gente mostrava essa vontade de publicar, de escrever, e felizmente, eu encontrei, cá em Maputo, um espaço em uma revista.

Alex retrata a sua travessia do interior de Moçambique para a capital, Maputo, onde encontra pessoas que estão ligadas à literatura. Em outros trechos da entrevista, Alex relata que não possui formação académica na área, mas que estudou e trabalha na área de Informática e Cinema. Já esteve no Brasil, especificamente, em Belo Horizonte, onde conheceu a Mazza e estabeleceu certo contato, marcando, então, os critérios de solidariedade elucidados anteriormente. O conceito de independente em Alex Dau está vinculado ao sentido de independência da própria nação, que teve sua emancipação tardia, apenas em 1975 e, conseqüentemente, uma insuficiência do país em diversas esferas públicas, sobretudo, a cultural.

Com o depoimento de Alex Dau, ficou claro os empecilhos tanto para os autores quanto para os editores, como neste trecho, ao abordar sobre editoras independentes:

13:08 – 42:03 Bem, não é bem assim na contramão, mas é encontrar um meio em que eu como editor independente e o autor consigam ficar satisfeitos, tanto um como outro, consigam encontrar um meio termo para todos ficarem felizes. Então, assim, em relação as editoras de Moçambique, nós temos uma série de problemas, tem a distribuição de livros, o autor, por exemplo, depois de publicar um livro, ele fica à espera de receber seus direitos de autor, não recebe ou recebe um valor que ele acha que não vai de acordo com aquilo que foi o seu trabalho. Então, há um certo desentendimento dos autores com as editoras, então essa vontade de criar uma editora independente era pra responder as necessidades dos autores. Eu como autor sentia que eu estava sendo injustiçado. Então, encontrei uma maneira, olha... eu vou fazer, vou ser um editor independente aí pelo menos eu consigo, eu sei onde estão os problemas e vou tentar sanar esses problemas. Por exemplo, a distribuição é muito fraca em Moçambique. Eu sei dizer, uma editora levar o livro, querer fazer distribuição, não chega lá. O livro pode levar até 5 anos ou 10 e o autor está à espera dos seus direitos de autor, percebe? Então isso é um grande problema. Então, o que eu faço, eu aconselho os autores, a melhor maneira de seu livro foi vendido é este, a melhor maneira de tu fazer o seu livro é assim, e uma das coisas que eu faço com uma editora independente é tiragens traduzidas, 100, 200, 300. Então, as outras editoras eles fazem uma tiragem muito grande e, depois, pra ser vendido, leva um processo muito, muito, muito longo. E eu sei que, para se vender um livro em Moçambique é complicado, o poder de compras do moçambicano também é reduzido, é, principalmente quando se trata de comprar livros.

O editor e autor reflete os problemas com a distribuição, também comum ao Brasil, a dificuldade com os direitos autorais e o poder de compras do povo moçambicano, que é reduzido. Alex revela também a sua imagem sonhadora, de que os livros possam chegar ao alcance de todos os leitores. Embora seja o país com a deficiência maior em termos logísticos e editoriais, Alex demonstra um *ethos* de confiança e de resistência frente ao contexto pelo qual está inserido, também é perceptível uma imagem de justiça, com o propósito de sanar as dificuldades encontradas pelos autores, e ele, como editor e autor, no papel de igualdade para conseguir a circulação de livros e de cultura.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos trechos destacados, podemos notar o que é comum a todos esses editores, a paixão que os move, a afirmação concreta do Bourdieu, quando se refere sobre a semelhança do editor e de sua casa editorial, que pode ser confirmada com esses editores, seja na aproximação com as escolhas de obras que legitimam sua postura crítica, seja pela forma como são as políticas de venda e de distribuição.

Sobre o conceito de independente, retomamos os pesquisadores Colleu e Botto, que com as suas proposições, ficou clara a postura adotada em Mazza, Vasco e Alex Dau, que se prezam pela bibliofilia e diversificação de seus catálogos, de ser empresas que visam a cultura e a difusão de ideias e pensamentos ao seu leitor. Temas caros e levantados por esses pesquisadores que se reafirmam nos depoimentos dos editores.

Com a mudança da edição para um setor produtivo, dos novos mecanismos de distribuição que contribuem para uma fração mais «comercial» na produção de livros, esses editores independentes permanecerem no cenário editorial simboliza resistência. Estamos inseridos na integração dos editores em poderosos grupos oligopólios às filiais dirigidas por empresários que são originários do mundo das finanças e dos meios de comunicação, não são os mais competentes em matéria literária e impõe a edição um modelo de *entertainment*. O contrário do que vimos pelos independentes, que prezam pela diversidade e difusão cultural.

## REFERÊNCIAS

- BOTTO, Malena. 1990-2010: Concentración, polarización y después. In: DE DIEGO, José Luis. Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- BOURDIEU, Pierre. Una revolución conservadora en la edición. In: BOURDIEU, Pierre. Intelectuales, política y poder. Eudeba: Buenos Aires, 2014.
- COLLEU, Gilles. Editores independentes: da idade da razão à ofensiva? Trad. Márcia Atália Pietroluongo. Rio de Janeiro: Libre – Liga Brasileira de Editoras, 2007. 120p.
- MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Orgs.). Ethos discursivo. São Paulo: Contexto, 2008. p. 11-25.
- MUNIZ JR., José de Souza. Girafas e bonsais: editores «independentes» na Argentina e no Brasil. 2016, 335f. Tese (Doutorado em Sociologia), Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- SANTANA-GOMES, Leticia. Da minha língua vê-se o mar [Filme-vídeo]. Produção de Leticia Santana Gomes. Belo Horizonte, CEFET-MG, 2017. 60min. Audiovisual.

## O EDITOR: UM AGENTE DE MEDIAÇÃO CULTURAL

---

GILBERTO TODESCATO TELINI<sup>1</sup>

O editor, de forma técnica e reducionista, é o profissional visto como um empreendedor, alguém que busca apenas transformar boas ideias em produtos vendáveis para um público consumidor, que irá gerar lucros tanto para as editoras quanto para os autores. Essa visão é simplista demais para se referir a um profissional que está no limite entre a criação e a recepção dos textos, que é a ponte que viabiliza a impressão dos livros, pois é ele o profissional capaz de transformar material bruto, semiacabado, em um produto dinâmico, orgânico, coerente e conscientemente construído para um público previamente conhecido. Nesse sentido, o trabalho do editor não pode ser compreendido apenas por um viés técnico e comercial, mas deve, sobretudo, ser entendido como um ofício intelectual, que se encontra no limite entre o autor, a obra e o público, ou seja, como um trabalho de *mediação cultural*. O objetivo desse artigo será explorar esse conceito, proposto pelo autor Roger Chartier, a partir de uma análise filosófico-científica sobre o campo da edição, tendo como pano de fundo, também, reflexões correlatas do teórico Vilém Flusser a respeito dessa área do saber. A proposta, nesse sentido, será debruçar um olhar crítico para o ofício do editor, situando-o como mediador entre criação, impressão e expressão, ultrapassando, assim, teorias que abordam apenas os aspectos técnicos e mercadológicos associados à figura do editor.

Palavras-chave: mediação cultural; criação e recepção; análise filosófico-científica.

### INTRODUÇÃO

O trabalho do editor, existente há séculos, consiste em selecionar, hierarquizar, encurtar e suprimir materiais brutos de modo a facilitar a relação da obra original com seus leitores.

Por meio de negociações, visando potencializar os significados das obras autorais com seu o público, ele se lança à tarefa da edição em busca de um material mais polido, fluido e com maior apelo, tanto mercadológico quanto expressivo.

Para executar essas intervenções, o editor lança mão de sua instância decisória, conquistada a partir de sua capacidade de enxergar os textos não como estruturas estáticas ou fechadas sobre si mesmas, mas como mecanismos vivos capazes de ser informativos e, ao mesmo tempo, dialógicos.

Os critérios que norteiam a atividade editorial não são meramente arbitrários ou baseados no gosto, antes são critérios mercadológicos e técnicos que visam recriar significados de materiais brutos, bem como potencializar sua expressividade junto

ao público. Nesse sentido, é o editor a ponte necessária entre autor e receptor, o responsável por um material essencialmente dialógico, no qual podem ser percebidos o discurso do autor e, ao mesmo tempo, o meticuloso trabalho técnico e intelectual do editor.

Nesse sentido, faz-se necessário situar o profissional da edição no campo das profissões intelectuais, uma vez que ele é o responsável, a partir de suas capacidades de percepção e negociação, por mediar trabalhos autorais com o público, ou seja, ele é o mediador de objetos culturais, que apresenta traços de quem o criou e de quem o transformou em um artigo vendável.

### ASPECTOS SIMBÓLICOS SOBRE O OFÍCIO DO EDITOR

Não é incomum que um editor leia um texto original uma vez com muito cuidado e escreva uma carta ao autor com seus comentários – essa carta pode variar de duas até trinta ou quarenta páginas, com um média de oito a dez páginas. Ele pode ler um original revisado e apresentar uma nova série de comentários, antes de decidir se o original está pronto para entrar na linha de produção. Essa é uma parte do serviço que a maioria dos editores leva muito a sério (Thompson, 2013: 159).

O editor, de forma ampla, é tido como um crivo que permite, ou não, a impressão do que foi produzido pelos seus colegas escritores. Trata-se de uma tarefa árdua, afinal existe uma grande quantidade de trabalhos que almejam um público, entretanto o editor precisa ter a percepção do que é ou não publicável dentro de uma torrente de conteúdos ávidos por leitores.

Para isso, esse profissional lança mão de seu repertório crítico e criativo para transformar um original bruto, semiacabado, em um material polido, orgânico e coerente. E essa sua função é necessária para que a obra atinja um público e, consequentemente, adquira sentido. «Textos sem receptores nem leitores são linhas de letras sem significado, a que se atribui significado somente por ocasião da leitura.» (Flusser, 2010: 52). Ou seja, a produção autoral só será dotada de sentido após as operações intelectuais impressas pelo editor.

Nesse sentido, cabe ao editor dar organicidade e plasticidade a textos que, a princípio, se encontravam fechados sobre si mesmos, por isso, cabe a esse profissional moldar uma alma (Chartier, 2012: 8) capaz de dar vida aos textos e fornecer-lhes capacidade de se expressar, impressionar e dialogar com outros e com seus leitores.

Se o corpo do livro é o produto do trabalho feito pelos impressores ou pelos encadernadores, a criação de sua alma não envolve apenas a invenção do autor. A alma é moldada também pelos tipógrafos, editores ou revisores, que se encarregam da pontuação, da ortografia ou do lay-out do texto (Chartier, 2002: 38).

Ainda sob essa perspectiva, é preciso dar notoriedade ao caráter simbólico do profissional de edição porque ele produz as condições necessárias para a materialização



de projetos autorais, que não existem por si só, mas são resultante do trabalho de diversas mãos. «Autores não escrevem livros, nem sequer seus próprios livros. Livros, sejam manuscritos ou impressos, sempre são resultados de múltiplas operações que supõem uma ampla variedade de decisões, técnicas e habilidades» (Chartier, 2014: 38).

E essas decisões são das mais variadas possíveis, que superam em muito apenas as estratégias de venda, e dizem respeito também a formas de redescobrir a obra e imprimir sobre elas características que a tornem mais fluida, palatável e inteligível no contato com o público. Divisões, pontuação, formas escritas e grafia são apenas algumas das tarefas empreendidas pelo editor sobre o texto original (Chartier, 2014: 268).

Com essas ações, o material editado, que passou por cortes e modificações, não deixa de apresentar seu discurso, todavia, passa a fazê-lo de uma forma mais objetiva, mais sintética, afinal cabe àquele que o editou a manutenção de uma coerência com o original e, ao mesmo tempo, o compromisso em apresentar ao público um material mais legível, mais palatável.

Isso tudo nos leva a concluir que estamos diante de artesão da alma do livro, alguém com o olhar aguçado e com perspicácia para enxergá-lo em toda a sua essência para fornecer-lhe máxima potência expressiva e, assim, conquistar o público. Em síntese, a carga simbólica desse profissional está em seu «olhar cuidadoso, que sabe como transformar um original promissor em um bom livro» (Thompson, 2013: 158).

## O TRABALHO INTELECTUAL DO EDITOR

Situar o editor a partir de seus valores simbólicos é também reconhecê-lo como um crivo intelectual, entre autor e público, que beneficiará tanto aquele que produz, quanto os indivíduos que consomem os objetos editados.

De acordo com Gomes e Hansen (2016: 10), «os intelectuais seriam uma categoria socioprofissional marcada, quer pela vocação científica, no dizer weberiano, ou pela especialização que lhes confere ‘capital cultural’ e ‘poder simbólico’, nos termos de Bourdieu, quer pelo gosto da polêmica, inclusive a política.»

Essa definição situa bem o espaço ocupado pelo editor, que não só está em contato com profissionais criativos (autores), como também exerce sua criatividade ao se relacionar com diversos atores sociais para entregar ao público um material editado, marcado e atravessado por suas escolhas e decisões. «Os intelectuais têm um processo de formação e aprendizado, sempre atuando em conexão com outros atores sociais e organizações, intelectuais ou não, e tendo intenções e projetos no entrelaçamento entre o cultural e o político» (Gomes; Hansen, 2016: 12).

Ainda nessa seara, é importante demarcar a importância do trabalho das mãos e da mente do editor para a construção de valores sociais, de acesso à cultura, de legitimação de autores e de formação de capital intelectual.

A figura moderna do editor, cujo advento foi imortalizado por Balzac, vai, no entanto, ultrapassar em muito a condição de fiador intelectual e financeiro econômico dos talentos literários, para se afirmar, entre o final do século XIX e ao longo do século XX, seja no interior ou no exterior dos espaços nacionais, como um poder de tipo midiático, conquanto um poderoso instrumento cultural de troca intelectual, artística e literária, e também de construções identitárias (Dutra, 2009: 125-126).

## O EDITOR COMO MEDIADOR CULTURAL

Dois autores, em específico, estimularam o desenvolvimento desse artigo: Roger Chartier e Vilém Flusser. O primeiro, usa claramente o conceito de mediação cultural e o segundo trata dessa mediação por meio de um viés filosófico-científico.

A partir das abordagens desses autores, foi feita uma revisão bibliográfica para sustentar essa premissa, que situa o editor como mediador cultural, ou seja, como um profissional carregado de conotação simbólica, intelectual e, por que não, política.

Os editores [...] sem necessariamente controlar a própria forma dos textos, entregues às preferências dos autores, dos copistas, dos corretores e dos compositores, desempenharam, contudo, um papel essencial na mediação cultural inventando as fórmulas capazes de associar repertório textual e capacidade produtiva (Chartier, 2002: 75, grifo nosso).

Antes de debruçar uma análise sobre essa função do editor, é importante lançar luz sobre os conceitos de mediação e de mediação cultural, para dar densidade e profundidade às reflexões propostas pelo historiador dos livros.

De acordo com Rodrigues (citado em Almeida, 2007, p.2) mediação é um «processo de interlocução ou interacção entre os membros de uma comunidade, pelo qual se estabelece, alimentam ou restabelecem laços de sociabilidade, constituindo assim o mundo da vida.» É possível perceber, pela definição, que o mediador promove diálogos, laços entre atores sociais, e a ação do mediador não é feita de maneira unidirecional e rígida.

Davallon considera como um dos sentidos de senso comum atribuído à idéia de mediação: a ação de servir de intermediário ou de ser o que serve de intermediário. Cristaliza-se aqui a concepção de que essa ação não é o estabelecimento de uma simples relação entre dois termos de mesmo nível, mas que em si ela é produtora de um ‘algo a mais’, de um estado mais satisfatório (Davallon citado em Almeida, 2007: 2).

Ou seja, tem-se que o mediador é um agente de mobilidade, que precisa recrutar, a partir de suas vivências e experiências, suas capacidades críticas, criativas e intelectuais em busca de um público.

O trabalho do mediador, mesmo quando entendido como ‘simplificação/didatização’ de códigos, linguagens e conhecimentos, nada tem de fácil. O simples adquire uma gama de significados complexos, assentados nas ideias de seleção e escolha

cuidadas; de uma depuração que torna precisos os sentidos mais importantes daquilo que se deseja comunicar, o que demanda competências e vivências específicas e especializadas. (Gomes e Hansen, 2016: 32).

Dito isso, podemos passar ao conceito de mediação cultural, que, segundo Coelho (citado em Almeida, 2007: 2) são «processos de diferentes naturezas cuja meta é promover a aproximação entre indivíduos ou coletividades e obras de cultura e arte. Essa aproximação é feita com o objetivo de facilitar a compreensão da obra, seu conhecimento sensível e intelectual – com o que se desenvolvem apreciadores ou espectadores, na busca de formação de públicos para a cultura ou de iniciar esses indivíduos e coletividades na prática efetiva de uma determinada atividade cultural.

Essa definição compatibiliza bem a defesa de Roger Chartier sobre o ofício do editor, ou seja, a de promover uma aproximação entre obra e povo de maneira profícua e dialógica. «São eles [os editores] uma condição necessária para que possa ser construída uma esfera pública literária e o uso crítico da razão» (Chartier, 2006: 76).

Ainda de acordo com essa perspectiva, o editor é uma figura necessária para formar o senso crítico, para levar um objeto cultural ao alcance do público, para dar notoriedade aos trabalhos dos autores após as coerções necessárias para a potencialização das obras.

Os editores, por meio das editoras em que atuam, não se preocupam apenas com riscos financeiros e fatores mercadológicos, mas também com sua função de mediadores culturais, uma vez que são capazes de definir parâmetros de qualidade e de gosto. (Thompson, 2014: 14). Isso significa dizer, mais uma vez, que são também agentes que contribuem para a formação cultural do público, ainda que de maneira indireta.

Além de Chartier, Jean-Yves Mollier (citado em Dutra, 2009: 125) conceitua o editor como um «elo indispensável entre o escritor e seu público, o mediador por excelência.» Isso significa dizer que ele atua na relação entre obra e público, instituindo relações, conflitos e trocas. (Lamizet, citado em Dutra, 2009: 130). Essas características permitem perceber as forças expressiva e intelectual dos editores, que, além de mercadores de cultura, são também agentes de cultura.

Afinal, entendemos que, entre as muitas formas de contato cultural entre países e culturas, no interior de um país ou entre grupos sociais, os livros, bem como os editores e livreiros, são vetores privilegiados das mobilidades culturais, da mediação de ideias, de conhecimentos, de técnicas, de pessoas (Dutra, 2009: 126, grifo nosso).

Ainda situando o editor como mediador, é importante não percebê-lo apenas como ponte, mas também como agente ativo nas mediações culturais, afinal ele também imprime sobre a obra características que não governaram, necessariamente, sua escrita, ou seja, esse «intelectual que atua como mediador cultural produz, ele mesmo, novos significados, ao se apropriar de textos, ideias, saberes e conhecimentos, que são reconhecidos como preexistentes» (Gomes e Hansen, 2016: 8). Ao fazer isso, ele cria «algo novo, ‘intercultural’; quer dizer, algo que se comunica com

mais de um espaço ou grupo sociocultural, sendo um ‘terceiro elemento’ (Gomes e Hansen, 2016: 32).

Nesse sentido, ele é um mediador atuante, que exprime seu trabalho na medida em que imprime os arquivos originais dos autores. E mais do que isso, ele é um agente que está circunscrito em práticas culturais de difusão e transmissão, que fazem produtos culturais circularem em grupos sociais mais amplos e não especializados (Gomes e Hansen, 2016: 26).

Enquanto agente participe de práticas de difusão e transmissão, é preciso considerar também a importância sociológica desse profissional da mediação, afinal, é ele quem conta com o acúmulo de capital simbólico e de uma rede de contatos que torna a obra viva, não apenas publicada, mas também notada pelo público, o que é ainda mais importante.

Publicar algo significa, em parte, tornar algo publicamente disponível — isto é, disponível para que o público veja, leia e saiba a respeito. Porém, estar disponível é uma coisa; ser notado, lido e conhecido é outra coisa bem diferente. E um livro ou texto pode influenciar o debate público ou se tornar uma entidade cultural significativa somente se for notado, lido ou assimilado. Estar disponível, simplesmente, não é suficiente — é uma condição necessária, mas não suficiente. Portanto, as forças que moldam os espaços visíveis são de importância crucial tanto para a prosperidade da vida cultural quanto para a vitalidade do que se poderia chamar de esfera pública (Thompson, 2013: 433).

## O EDITOR COMO PASSEUR

Enquanto mediador cultural, o editor é um «passeur», um intermediário, que fica no limite entre a produção e a recepção dos produtos culturais. Essa terminologia, utilizada por Dutra (2009) e também por Gomes e Hansen (2016), coloca em destaque a atuação do editor enquanto ponte e passagem, mas também como participe no processo de mediação cultural.

... os passeurs ‘são também pensadores que modelam as formas e os objetos que eles transmitem e difundem’, transformando-os em objeto de saber e objetos de cultura. A própria ‘mediação cultural se torna objeto de ciência quando os mediadores adquirem a identidade de uma função social, de um ofício, de um conjunto de saberes’ (Lamizet, citado em Dutra, 2009: 133).

O trabalho desse *passeur*, que em sentido amplo é chamado de mediador cultural (Gomes e Hansen, 2016: 29), diz respeito ao lugar de trabalho técnico e intelectual do editor, que lida com projetos originais dos autores e produz materiais editados para o público. Eles são chamados, portanto, de «intermediários», de «homens de cultura», que se encontram no nível da produção de bens culturais, mas também no nível da difusão e da transmissão cultural (Gomes e Hansen, 2016: 29).

Por essa noção de intermediário, entende-se também o editor como o responsável por realizar o encontro das obras com o público, no sentido de assegurar a inteligibilidade delas, bem com o reconhecimento de sua significação (Dutra, 2009: 36).

Finalmente, a própria noção de *passeur* diz de um lugar de mobilidade, de transferências, de passagens, de cruzamentos, de mediações, afinal, é nesse lugar de mobilidade cultural onde se encontra o editor e é de onde ele desempenha suas funções.

Se a noção de *passeur* não se sustenta indiferente a um processo de deslocamento de um lugar a outro, ela também, a nosso ver, não se sustenta sem a referência a lugares de cruzamento, a formas híbridas, portanto nunca originais; a equilíbrios sempre provisórios e a formas em permanentes deslocamentos (Dutra, 2009: 138).

### A RECEPÇÃO DE PRODUTOS CULTURAIS: BREVES CONSIDERAÇÕES

Segundo Vilém Flusser (2010: 55), o texto impresso é uma consequência do aperto de mãos do autor (que escreve) e do editor, que ele sinaliza como uma dos gestos mais «afáveis que existe», pois «o editor está lá para quem escreve; aquele que escreve está para o editor; e ambos para o leitor».

Já tendo analisada a relação do autor com o editor, mediador cultural, é importante fazer uma breve passagem pela instância do leitor, que recebe esses produtos culturais, mediados por intermediários culturais (*passeurs*). Para ser coerente com as análises até o momento desenvolvidas, é preciso ter claro que o público desses materiais, que encontram vestígios do autor e do editor, também participa de maneira importante no processo de significação e valoração dos materiais que chegam até eles.

Isso vai de encontro, também, com conceitos atuais de recepção cultural, em que é postulado que

não há sujeito ou público passivo, e não importa idade, gênero, grau de instrução, condições socioeconômicas, acesso à informação etc. Todo leitor, ouvinte, espectador, aluno etc. reelabora os significados dos bens culturais de que se apropria, em função de sua experiência de vida (Gomes e Hansen, 2016: 15).

Não se pretende, com esse artigo, qualificar ou fazer estudos aprofundados de recepção, mas como está em questão o conceito de mediação cultural, é importante ter clareza das pontas que são afetadas por essa mediação editorial (autor e público). E essa abordagem é importante também para os estudos de edição, segundo Roger Chartier (2002: 61):

A questão essencial que, na minha opinião, deve ser colocada por qualquer história do livro, da edição e da leitura é a do processo pelo qual os diferentes atores envolvidos com a publicação dão sentido aos textos que transmitem, imprimem e lêem.

É notória a importância de se considerar o público na relação autor-editor, afinal, é ele quem recebe produtos culturalmente mediados e os ressignifica. Isso significa dizer que o público se apropria desses bens culturais e contribui para a construção de

sentidos, para que a obra seja ato e potência, para que seus sentidos sejam dinâmicos e dialógicos, enfim, a obra em si, para complementar a visão de Flusser, é a resultante do aperto de mãos do autor, do editor e também do leitor, todos importantes para a dinâmica da mediação cultural.

Sendo assim, o que o conceito de apropriação traz de mais rico é a ideia de que os sentidos dos bens culturais não estão unicamente inscritos neles mesmos, nem nos projetos/intenções de seus autores, mas igualmente nas práticas de apropriação que envolvem os processos de recepção/consumo pelos públicos. Os seus usos criam sentidos que emergem no trânsito dos bens culturais entre diferentes grupos sociais, através do tempo e do espaço. Em outras palavras, os significados e valores atribuídos aos bens culturais, no marco do conceito de apropriação, podem ser encontrados no processo de produção — o qual, vale lembrar, também resulta de apropriações da parte de seus produtores —, nas ‘senhas’ por eles inscritas, que devem funcionar como chaves de interpretação, e, finalmente, na sua apropriação pelo receptor ‘final’, sendo assim, eminentemente, mutantes e múltiplos (Gomes e Hansen, 2016: 14).

## CONCLUSÃO

O editor, a partir das abordagens críticas sobre mediação cultural, pode, como proposto por Roger Chartier, ser considerado um mediador cultural, um agente, um intermediário, que se localiza entre aquele que produz uma obra e quem a recebe.

Essa noção permite situar o editor como um profissional dotado de experiência, capacidade crítica, capital intelectual e simbólico, que busca, para além de potencializar as vendas das obras dos autores, potencializar também seus sentidos e sua expressividade junto ao público, que também deve ser visto como ente crítico nesse processo.

Evidentemente, não se deve desconsiderar o aspecto mercadológico que perpassa o trabalho do editor, mas é preciso também se ater aos aspectos mais sutis desse crivo entre a autoria e a recepção, que é mais do que um mercador de cultura, para parafrasear Jhon B. Thompson, é também um agente de mobilidades culturais, pois ele atua ativamente sobre a obra e prevê como ela será recepcionada pelo público.

Finalmente, os estudos sobre ofícios devem considerar suas nuances e peculiaridades, nesse artigo foi dada notoriedade a um dos aspectos sobre o trabalho do editor, que é dinâmico, amplo e fluido. E esse aspecto disse respeito à capacidade do profissional da edição de mediar e promover diálogos entre culturas.

## REFERÊNCIAS

- Almeida, M.A. (2007). <<Mediação cultural e da informação – Considerações socioculturais e políticas em torno de um conceito>>. VIII ENANCIB – Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, Disponível em: <<<http://www.enancib.ppgci.ufba.br/artigos/GT3--212.pdf>>> [Consultado em 10 de setembro de 2017]. Acesso em: 10 set. 2017

- Chartier, R. (2014) *A mão do autor e a mente do editor*. Tradução para o português de G. Schlesinger. São Paulo: Editora Unesp.
- Chartier, R. (2002). *Os desafios da escrita*. Tradução em português de F.M.L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP.
- Dutra, Eliana de Freitas. (2009) «Editores e intelectuais e a Coleção Brasileira. Fronteiras da cultura no Brasil dos anos 1930-1940.» em *Mobilidades culturais: agentes e processos*. Belo Horizonte, MG: Veredas & Cenários – Educação, arte e cultura.
- Flusser, V. (2010). *A escrita – há futuro para a escrita?* Tradução em português de M.J. Costa. Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume.
- Gomes, A. e Hansen, P. (2016). *Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Thompson, J. B.(2013). *Mercadores de cultura: o mercado editorial no século XXI*. Tradução em português de A. Allegro. São Paulo: Editora Unesp.

## EDITAR EN LOS SESENTA EN EL URUGUAY: LIBROS, LECTORES Y ESPACIOS DE DIFUSIÓN

---

ALEJANDRA TORRES TORRES<sup>1</sup>

Desde fines de la década del cincuenta, a través de la figura de Benito Milla como un incidente gestor cultural y de la participación activa de Nancy Babelo, comenzó a gestarse en Montevideo un proceso vinculado a la edición y circulación del libro de autores nacionales en el que la revalorización de los autores locales jugó un papel capital. Con la labor de los integrantes de la llamada Generación del 45' como antecedente, pero adentrándose en un tiempo que revestía de otras particularidades, las editoriales emblemáticas de la década del sesenta van a surgir fuertemente ligadas a la experiencia de la creación de la Feria Nacional del Libro y del Grabado: *Alfa*, *Ediciones de la Banda Oriental* y *Arca*.<sup>2</sup>

A fines de la década del cincuenta, el panorama nacional comenzaba a dar muestras de una crisis económica, social y política que se hacía cada vez más evidente y que había comenzado a gestarse a principios de esa década. Más concretamente la etapa que va desde 1959 hasta 1967 fue considerada como un período de transición. A partir de 1959 comenzó a hacerse visible una polarización social creciente que se orientó hacia un constante agravamiento de la situación económica, afectando el poder adquisitivo de la población. En este sentido, como señala Rey Tristán, los procesos que tuvieron lugar en el país se enmarcaron en las tendencias generales del continente, con las particularidades del caso (Rey Tristán 47). A fines de los sesenta, en Montevideo, ante la inminente profundización de la crisis se recrudeció la avanzada de la violencia y cobró una nueva dimensión la importancia del movimiento estudiantil; con los estudiantes en la calle, quienes ante los anuncios de aumento del boleto subsidiado, se hicieron presentes con sus protestas en la escena pública montevideana y con las «Medidas prontas de seguridad» que anunciaban el golpe de Estado posterior (Markarian: 2012, 36).<sup>3</sup> Ese es el escenario en el que van a surgir los sellos editoriales que intentaron pautar un cambio en los modelos de lectura vigentes.

Algunos de los sellos editoriales que surgieron durante el período comprendido entre 1958 y 1965 pervivieron a pesar del golpe de Estado cívico militar de junio de 1973, como ocurrió con *Ediciones de la Banda Oriental*, *Arca* y *Siete Poetas*

---

1 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Udelar. [gabanas@gmail.com](mailto:gabanas@gmail.com)

2 Durante los años de la dictadura (1973-1984) la Feria tuvo que prescindir del término «Nacional» para pasar a denominarse Feria del Libro y el Grabado.

3 Las «Medidas prontas de seguridad» fueron decretadas en junio de 1968 durante el gobierno de Jorge Pacheco Areco.



*Hispanoamericanos*, con las restricciones provocadas por la censura de los años en los que tuvo lugar la dictadura en el Uruguay, y, en el caso de *Arca*, sin la presencia y conducción de quien fuera su principal impulsor: Ángel Rama. Otros, se vieron obligados a desaparecer como tales, producto del exilio o del encarcelamiento de sus directores responsables.

### EL COMIENZO DE «LA AVENTURA EDITORIAL»

En los últimos años de la década del cincuenta, Benito Milla, inmigrante español, inició lo que él mismo denominó «La aventura editorial», fundando el sello editorial *Alfa*, que se sumaba al proyecto de la librería con el mismo nombre en la calle Ciudadela, en Montevideo, inaugurada a fines de 1957.<sup>4</sup>

Un año después de inaugurada la librería de Milla, que por otra parte, funcionaba también como punto de encuentro y reunión de una parte de la intelectualidad uruguaya, tuvo lugar en la explanada del Teatro Solís, en el mes de diciembre, una exposición y venta de libros de autores nacionales (especialmente de poesía) con la particularidad de que quienes vendían los ejemplares eran los propios autores. Los impulsores de esta instancia considerada como antecedente de la creación de la Feria Nacional del Libro y del Grabado fueron Benito Milla junto a Nancy Bacelo, Elsa Lira Gaiero y el ilustrador Carvalho. Los escritores que más presencia tuvieron en esta instancia fueron Mario Benedetti, Circe Maia y Washington Benavides, posteriormente integrantes junto a Nancy Bacelo del proyecto editorial fundado en 1960 denominado *7 Poetas Hispanoamericanos*.

El lugar elegido era estratégico, ya que la explanada del Teatro Solís, a pocos metros de la ciudadela de Montevideo, era el pasaje obligado de muchos oficinistas y trabajadores de la Ciudad Vieja, cercano al centro de la ciudad. Era la primera vez que el libro salía de las vitrinas de las librerías y de los anaqueles de las bibliotecas formando parte de un evento cultural, si bien es cierto que los vendedores ambulantes de libros eran frecuentes en la capital montevideana. Pero la clave estaba en la cercanía que se generaba con el autor, que pasaba a estar tan a mano como el libro. Esa sí era una experiencia nueva. En pocos días se agotaron las obras, superando de esta manera las expectativas de los organizadores.

En relación con la apertura de nuevos espacios de difusión y de encuentro entre las artes (literatura y artes plásticas), Gabriel Peluffo destaca que la década de los sesenta se caracterizó por por la apertura de espacios y formas alternativas de manifestaciones artística y cultural:

Si la década del sesenta fue prolífica en debates estéticos y políticos, acompañados tanto de una explosiva aparición de nuevos artistas en escena con inéditas

4 Interesa destacar que el denominado «boom editorial de los sesenta» fue un fenómeno inminentemente montevideano.

modalidades de acercamiento al público, como de un boom de los espacios alternativos de exhibición, la década de los años setenta —en particular su segundo quinquenio— se caracteriza por lo contrario: una retracción y cierre de los espacios institucionalizados del arte, así como el exilio, la prisión o el insilio silencioso de artistas que habían sido protagonistas del espíritu renovador y crítico predominante en la década anterior (Peluffo, 2014:7).

Esta consideración contempla no solo el contexto del Montevideo de aquel entonces, sino que se refiere a una realidad continental. Más específicamente referido a la creación de un espacio como la Feria Nacional del Libro y del Grabado. En el Uruguay podemos considerar que esta experiencia fue relativamente tardía, sobre todo si tenemos en cuenta que en la región, tanto en Brasil como en Argentina, este tipo de instancias contaban ya con algunos años de desarrollo.

Por otra parte, Fernando Ainsa, en su trabajo titulado «Los 60: años de euforia y crisis» se refiere a este período como un tiempo que se caracterizó por un intenso experimentalismo literario (pensemos por ejemplo en la experiencia editorial del grupo Padín, la revista *Los Huevos del Plata*, posterior cronológicamente a *Siete Poetas Hispanoamericanos*) sumado a un creciente compromiso social en el que la experiencia de la revolución cubana, en pleno proceso, generaba esperanzas y preocupaciones. Son tiempos de revisionismo en el campo de las ciencias sociales en el que publicaciones como *El patriciado uruguayo*, de Carlos Real de Azúa, *El derecho de nuestra Universidad a darse su propio estatuto*, de Eugenio Petit Muñoz junto con *Uruguay: realidad y reforma agraria* de Eliseo Salvador Porta, invitaban a una lectura crítica de la joven historia nacional.

La primera Feria Nacional del Libro y del Grabado fue impulsada por Benito Milla en conjunto con Nancy Bacelo, Elsa Lira Gaiero, Ángel Rama y el ilustrador Carlos Carvallo. *El Popular* del 27 de enero de 1961, en un artículo titulado «La Feria del Libro rompió un «tabú». Hoy se vende el Autor Popular» daba cuenta de ese suceso a la vez que hacía el siguiente balance:

El área ocupada fue de 210 mts<sup>2</sup>, se calcula que en los 15 días que duró la misma pasaron 50.000 personas «de toda condición». Las ventas realizadas fueron: 20.000 obras de autores nacionales; 70 grabados de autores nacionales. Se realizaron 9 actos culturales en los quince días. Estuvieron presentes 11 librerías y editoriales. También hubo exposición y venta de discos de los sellos Antar y El Arca grabados por instrumentistas uruguayos y de obras de músicos nacionales pero de menor importancia. Los autores más vendidos fueron: Enrique Amorim; Mario Benedetti; Juan José Morosoli; Horacio Quiroga; Jesualdo Sosa; Eliseo Salvador Porta; Mario Arregui; Serafín J. García; Juan Cunha; y Ariel Badano (*El Popular*, 27/01/1961).

En tiempos en los que en la otra orilla del Plata se vivían algunas restricciones, la Feria constituyó también para algunos turistas argentinos la posibilidad de acceder a libros que en Argentina no era posible comprar: «... la Feria constituyó también una

atracción turística de importancia. Algún viajero argentino dijo, al lado del cronista, que era la única manera de obtener libros que la virtual dictadura argentina, no permite circular en el país vecino» (El Popular, 27/01/1961).

El principal atractivo y propósito de la Feria lo constituyó el libro de autor nacional, contra todos los pronósticos y especulaciones previas que se pudieran realizar y contra comentarios desesperanzadores a propósito de un medio que se sospechaba demasiado reducido para llevar adelante ese cambio. Esa opción por los escritores nacionales se instaló como una suerte de pequeña-gran revolución en materia de tendencias de lectura. Hasta no hacía tanto lo que se promocionaba y prestigiaba desde las páginas literarias de diarios y semanarios de circulación capitalina, era la literatura europea y norteamericana, con menor incidencia. Volver la mirada hacia la producción literaria nacional significó en su momento una forma de ruptura.<sup>5</sup>

Ese mismo año, en un artículo del diario *Acción*, Benito Milla comentaba lo siguiente a propósito de la edición del libro de autores nacionales:

A partir de 1960 entramos en un período particularmente significativo para la historia literaria contemporánea del Uruguay. Repentinamente se sincronizan dos factores esencialísimos para la expresión y el desarrollo de la obra literaria: la creación de la obra en sí y la aparición de los instrumentos editoriales, publicitarios y críticos que la hacen viable. Desde ese momento el libro nacional salta de una etapa oscura en la que había vegetado durante varios años a su verdadera función: la de ser objeto de la curiosidad del público, para entablar con él un diálogo vivo, una vital comunicación.

Como no podía dejar de suceder, todavía el autor y el público se mueven aquí en una zona un tanto ambigua de la búsqueda. El uno de formas auténticas y seguras de expresión y el otro de los autores cuyos temas y estilos se acerquen más a sus gustos intelectuales, a las solicitudes de su espíritu (Milla, 31 de octubre de 1961).

Pero no eran únicamente esos los aspectos en los que se detenía Milla; él sabía que educar a un público para esperar el producto literario, convertirlo conscientemente en consumidor, constituía un elemento clave para asegurarse la perpetuidad de la aventura:

El problema está en que eduquemos, o demos a conocer al público uruguayo los libros uruguayos que están ahí o que podemos crear, o que podemos inventar o que podemos o que podemos escribir y publicar desde luego. Yo creo que ese es un poco el procedimiento que se lleva a cabo para vender libros, no en los países capitalistas sino en todos los países del mundo. [...] De manera que el librero como el público,

5 Resultaría necesario debatir en torno al concepto de «autor nacional», problematizando su concepción: considerar si al hablar de «autor nacional» (que en muchos textos de la época aparece homologado a «literatura nacional») la referencia alude a escritores uruguayos que viven en el Uruguay, si no es relevante si se encuentran o no en el país, si lo que se considera «literatura nacional» se restringe únicamente a la escrita por uruguayos, o si, en su defecto, lo que interesa es la temática a la que hace mención y en ese caso lo que interesaría es que versen sobre el Uruguay y lo uruguayo.

está en las mismas condiciones sometido a que Ud. lo presione para darle a conocer, para saber que está en su interés el vender libros uruguayos. [...] Hoy en día ya no se pide de un libro nacional ni tres, ni dos ni un ejemplar, como se solía pedir antes, sino que se piden diez, veinte, hasta veinticinco ejemplares (Milla, 1963).

Mientras tanto, la editorial y librería *Alfa*, de Benito Milla, comenzaba a tener un papel protagónico para muchos escritores, tanto de la llamada Generación del 45' y también de los conocidos como «los más jóvenes»o, Generación de los 60', quienes comenzaban a publicar durante esa década. Pionera de lo que Carlos Maggi denominó «el boom editorial de los sesenta» (1968), se inició a fines de 1958 con el sello de la incipiente editorial con la publicación del *Manual de Enfermería*, de Cecilia Cianciarullo, impreso en los Talleres Gráficos de Emecé, dando inicios a los que el propio Milla denominó «la pequeña aventura editorial» en un artículo del diario *Acción* de octubre 1961 titulado «Resurge la Literatura Uruguaya». Evidentemente, la elección por editar un manual dedicado a estudiantes de enfermería fue una opción estratégica que consideró la posibilidad de llegar a un público que aseguraba la compra del ejemplar por estar vinculado a prácticas educativas de aquel entonces. El manual tuvo tres reediciones y constituyó una apuesta económica relativamente segura en aquellos comienzos, ya que como señalaba Milla en el artículo mencionado, el libro estaba dirigido a «... todos cuantos deseen cursar Enfermería en todos sus grados.», constituyéndose de esta manera en un libro de consulta prácticamente obligada. Inteligentemente, al ampliar espacios (la librería, las revistas *Deslinde*, *Letras 62* y la segunda etapa de *Número*, el emprendimiento editorial y la venta de libros en la explanada del Solís) Milla fue ganando terreno en aquel Montevideo en el que los escritores estaban comenzado a encontrarse con su público. El énfasis estaba puesto en la vuelta de tuercas que supone para el escritor nacional saberse esperado y aceptado por un público que excede los límites del círculo de intelectuales más inmediato a él.

Por otra parte, a través de la promoción de concursos literarios auspiciados por su editorial, Milla propició que jóvenes escritores inéditos pudieran dar a conocer sus obras por primera vez, como fue el caso de Cristina Peri Rossi. Otro aspecto importante a destacar fue la difusión llevada adelante a través de algunas publicaciones de *Alfa* a los trabajos de artistas plásticos de aquel entonces, entre ellos Leopoldo Nóvoa, y el caso del pintor Agustín Alamán, de quien Milla hiciera una exposición plástica en su librería en 1962.

Desde su fundación hasta 1973, la editorial *Alfa* (simbólicamente, «el principio») construyó un catálogo de nueve colecciones. La primera de ellas fue la colección «Estuario», en 1959 y el primer título publicado fue la conocida novela histórica *Ismael*, de Eduardo Acevedo Díaz, parte de la tetralogía de este autor de fines del siglo XIX. En esta misma colección se publicó el conjunto de cuentos titulado *Montevideanos*, de Mario Benedetti, uno de los éxitos de venta en la posterior inauguración de la Feria Nacional del Libro y el Grabado. En dos años esta colección inaugural publicó

un total de seis títulos (dos de ellos a cargo del escritor Víctor Bonifacino), en los que se pone de manifiesto la intención de Milla de centrarse en el autor nacional, tendencia que luego irá matizando con publicaciones de escritores peninsulares, pero que aun así, será una dominante.<sup>6</sup>

Interesa también considerar otros espacios de difusión que tuvieron los sellos editoriales: los espacios publicitarios de la prensa periódica, como *Marcha* y *La Mañana* y para el caso de *Alfa*, la creación de la línea de crédito de la editorial, «Credialfa», que se daba a conocer tanto a través de volantes que se entregaban a los clientes, en la librería, como dentro de algunas de sus ediciones. Un sistema de crédito destinado exclusivamente a la compra de libros, un «crédito de la casa», que se otorgaba en forma discrecional a los que eran considerados asiduos clientes. A esto se sumaba el conocido sistema de suscriptores, muy utilizado también por las revistas que devinieron luego en sellos editoriales, *Aquí Poesía*, *7 Poetas Hispanoamericanos* y *Los Huevos del Plata*. Con frecuencia, quienes eran directores y editores también pasaban a cumplir el rol de distribuidores, encargándose también del cobro de la cuota de suscripción.<sup>7</sup>

Luego de su pasaje por la editorial *Alfa* como director de la prestigiosa colección «Letras de Hoy», en 1962, Ángel Rama junto con su hermano Germán Rama y el escritor José Pedro Díaz (quien contaba además con la experiencia de llevar adelante junto con Amanda Berenguer a la editorial *Galatea*), fundará el sello editorial *Arca*, en cierta medida como un desgajamiento de quien en gran medida le diera origen: el proyecto editorial de Benito Milla.

El director responsable, antólogo y divulgador principal de los títulos publicados en *Arca* fue Ángel Rama, cuya experiencia en el terreno de la divulgación literaria se remontaba a mediados de la década del cuarenta, cuando siendo muy joven había integrado el Consejo de Redacción de la revista *Clinamen* (1947-1948), publicada por los estudiantes de la Facultad de Humanidades y Ciencias. Por otra parte, su trabajo como crítico literario tenía antecedentes en su participación en las páginas de *Acción* (entre 1957 y 1964) y del semanario *Marcha*, responsable de las «Literarias» (columna literaria del semanario) entre los años 1959 y 1968.<sup>8</sup> Como señala Jorge Ruffinelli, los años sesenta constituyeron para Rama un momento de inflexión a partir del cual comenzó a trabajar en su proyecto latinoamericanista (acercamiento a Casa de las Américas e intercambios con escritores afines) en el que la creación de la editorial

6 Víctor Bonifacino (1881-1975), novelista, ensayista y filósofo, autor entre otros de *Las alas de Ariel*, *La ciudad azotada* y *La epopeya de Rivera*. Publicó en 1960 con *Alfa* *La mujer que se fue a la nada* y los *Ensayos beligerantes*: Bertrand Russel y James Joyce.

7 En relación a las revistas, debo esta información a la entrevista que me concediera Saúl Ibargoyen Islas en enero de 2012 (inérita).

8 Esta sección se inició con Juan Carlos Onetti y tuvo como responsables a Mario Benedetti y a Emir Rodríguez Monegal, antes de la llegada de Ángel Rama, en 1959.

Arca fue una suerte de ensayo general de lo que posteriormente consolidó a través de su participación en la Biblioteca Ayacucho.

La relación de Rama con los libros al momento de la creación de *Arca* tenía ya una larga data, más desde su labor como crítico y docente que como conocedor del mercado del libro (a diferencia de Milla). Además de su trabajo en la Biblioteca Nacional entre los años 1949 y 1965, interesa recordar su participación en la creación de la efímera Ediciones Fábula (1949-1951), junto a Carlos Maggi (en la que se publicaron seis libros de autores nacionales entre los que se contaban dos de su autoría: *La aventura intelectual de Figari* y *¡Oh, sombra puritana!*, ambas de 1951) a lo que tenemos que sumar su participación como director técnico en la Colección de Clásicos Uruguayos, «Biblioteca Artigas», desde 1950 hasta 1958.

Otro factor determinante, anterior a la creación de *Arca*, fue el encuentro, en 1960, con el crítico brasileño Antonio Candido, en los Cursos de Verano de la Universidad de la República. El conocimiento de Candido le trajo como consecuencia, además, la lectura de *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*, publicado en 1959. Esa lectura y el posterior intercambio epistolar con Candido van a ser incidentes en el rumbo que van a tomar sus decisiones editoriales al frente de *Arca*.<sup>9</sup> En ese mismo año, 1960, Rama participó por primera vez en un Congreso Internacional sobre la novela hispanoamericana, en Buenos Aires, organizado por la tercera Feria internacional del Libro Americano. Todas estas instancias previas contribuyeron a la fundación de la editorial *Arca* y a su participación como impulsor de la primera edición de la Feria Nacional del Libro y del Grabado.

## EL LUGAR DEL ESTADO

### EN LOS PROYECTOS EDITORIALES DE LOS SESENTA

En una mesa redonda realizada el 28 de setiembre de 2005 en el programa La Brújula, de Radio El Espectador, se debatió sobre la existencia y potencialidad de las industrias culturales en el Uruguay, Edmundo Canalda, a propósito de una pregunta que se le hizo sobre la política impositiva y el rol del Estado, recordó la experiencia editorial de los sesenta:

Carlos Maggi, por la década del 60, impulsó que hubiera una serie de créditos blandos hacia las editoriales [que] posibilitó la explosión editorial en los 60. Esto se ha olvidado y el argumento que exponía Maggi era: pido para los libros la misma protección que se pide para la industria de los chanchos.

A continuación, otro de los participantes de la mesa redonda, Gonzalo Carámbula, agrega la siguiente consideración:

9 A fines de 1960, al publicar su artículo titulado «La construcción de una literatura», Rama transcribe una cita de Candido a propósito de su concepto de «sistema orgánico de una literatura»

¿Por qué poner bajo sospecha la producción editorial, si hemos perdido centenares de millones de dólares en la industria pesquera, frigorífica, en el sector financiero? Nadie tiene autoridad para poner bajo sospecha este sector que ha peleado durante tantos años y que ha demostrado un desarrollo pese a esta orfandad. A otros sectores que han contado a lo largo de décadas con aportes del Estado les admitimos que puedan tener pérdidas (en «Industrias culturales. No solo por amor al arte», 24/10/ 2005).

Sobre este tema en particular tuve la oportunidad de conversar con el Dr. Carlos Maggi, quien gentilmente me hizo llegar las condiciones de los préstamos del Banco de la República Oriental del Uruguay, que se adjuntan en los anexos de mi trabajo publicado sobre las editoriales *Alfa* y *Arca*, en diciembre de 2012. Esos llamados «préstamos blandos», permitieron que muchos escritores no todavía no consagrados pudieran concretar la edición de sus primeros trabajos.<sup>10</sup>

Por otra parte, en el artículo titulado «La literatura hace una operación bancaria», publicado en la revista *Reporter* del 17 de mayo de 1961, Emir Rodríguez Monegal señala lo siguiente:

Las cosas parecen estar cambiando. Ya no se habla de premios —como ha dicho recientemente el doctor Felipe Gil, integrante del Directorio del Banco República— ni de Concursos ni de regalos. Lo que el Estado debe hacer en este y en otros caminos del arte, es otorgar facilidad para que la obra surja, que el público ya se encargará de elegir. Esa facilidad tiene un nombre propio: ley de préstamos al autor nacional. La ley de la que el doctor Gil es autor ha contado con dos hombres de letras —Carlos Maggi y Ángel Rama— y ofrece una serie de garantías entre las que se destacan la entrega del dinero al autor y no al editor; la aprobación del texto a imprimirse por una comisión ya designada —doctor Tállice por la Facultad de Humanidades, Francisco Espínola por el Ministerio de Instrucción Pública, Washington Demaría por el Banco República— de la que el mismo Maggi es secretario. Dictaminado el interés cultural y la posible colocación en librerías de la obra, se abre una Cuanta Corriente para que el autor pueda operar a su conveniencia y las empresas que colaboran con él (impresor, encuadernador, etc.) cobren directamente en el Banco. [...] El autor uruguayo se transforma en ente cotizable para la eventual exigencia bancaria. Ha logrado algo tan difícil como hacer de su capacidad intelectual garantía suficiente para un préstamo de dinero.

En materia legal y económica el momento decisivo fue a principios de la década del sesenta, con dos instancias que van a determinar que todos los pasos previos que enumeramos en pos de la búsqueda de un público lector cristalizaran en la constitución de los sellos editoriales que pautaron el cambio. Estos son, por un lado, la creación el 17 de noviembre de 1959 de una línea de préstamos a periodistas, empleados administrativos y a obreros de empresas periodísticas y talleres gráficos;<sup>2</sup> por otro, la creación del artículo 79 de la ley 13.349 del 27 de julio de 1965 (en el que se establece la

10 Me refiero a *Lectura y sociedad en los sesenta: a propósito de Alfa y Arca*, Montevideo, Yaugurú, 2012.

creación de la Comisión del Papel), en el que se sustituye el artículo 45 de la ley 13.319 del 28 de diciembre de 1964:3.

No obstante, el panorama editorial que se vislumbraba a mediados de 1961 enceberraba, a los ojos de un conocedor de esta materia, como lo era Milla, las complejidades y desafíos que posteriormente se harán más evidentes. Respecto a la floreciente industria nacional comenta:

Las limitaciones de un mercado tan reducido conspiran contra la expansión de la nueva industria editorial, que habrá de enfrentar sin dudas serias dificultades hasta afirmarse. Porque además, las condiciones generales para la edición son muy problemáticas, ya que editar libros de autores extranjeros supone entrar en el circuito de la competencia mundial, muy dura si se tiene en cuenta la existencia de importantes centros productores como Buenos Aires, España, México, que ya disponen de los mercados de habla hispánica (Milla, 1961).

En 1966, a diez meses de instalada la Comisión del Papel, Ruben Cotelo señalaba en un artículo del diario *El País* que comenzaban a apreciarse en las librerías montevideanas los títulos que se habían acogido a los beneficios de la mencionada ley: «En pocos meses son decenas los [libros] que han salido de los talleres de Colombino, Barreiro, Monteverde, Comunidad del Sur, Rex, Mosca, Arca, Impresora uruguaya, etc y son muchos más los que aguardan los últimos detalles.» (Cotelo, 1966). Por otra parte agregaba que «La comisión solicitó de los impresos que estamparan, en las primeras o últimas páginas del libro la constancia de que la publicación se realiza al amparo del artículo 79 de la Ley N° 13.349 y de la Comisión del Papel» (Cotelo, 1966).

Estas intervenciones, como vemos, tuvieron una incidencia directa y plausible en el incremento de la producción editorial del período, redundando en un incremento de las ventas y, por ende, en una ampliación del público lector que sumado a la función de la crítica literaria de las páginas de diarios y semanarios, se vio directamente incrementado por el crecimiento de la matrícula de la educación media y universitaria que tuvo lugar a lo largo de esa década, principalmente en la ciudad de Montevideo.

## DESPUÉS DE ALFA: EDICIONES DE LA BANDA ORIENTAL Y ARCA

Inmediatamente luego de la primera edición de la Feria Nacional del Libro y el Grabado, en 1961 algunos de los integrantes de Tribuna Universitaria se reunieron para crear en Montevideo el sello editorial *Ediciones de la Banda Oriental* (EBO), teniendo como fundadores a Heber Raviolo (la figura principal y referente de la editorial hasta el momento de su fallecimiento, en 2013), Lorenzo Garabelli, Mariano Arana, Carlos A. De Mattos, Ramiro Bascans, Horacio Añón, Lázaro Lizarraga, Silvia Rodríguez Villamil, Waldemar López Perdomo, Eduardo Panizza y Gabriel Saad. En su gran mayoría eran jóvenes estudiantes de la Facultad de Arquitectura. La iniciativa



fue de Carlos de Mattos, y como señaló Hebert Raviolo en una entrevista que le realizara Inés Aroztegui, el objetivo había consistido en tomar como punto de partida una pequeña contribución económica de cada uno de los integrantes del grupo para poder así llevar adelante la edición de libros de autores nacionales en un contexto en el que tanto la literatura uruguaya como los debates sobre la cultura y la sociedad en procura de soluciones a la crisis que ya era notoria ocupaban un lugar de interés dominante.<sup>11</sup>

El primer libro publicado por EBO va a ser el ensayo de Eliseo Salvador Porta titulado *Uruguay, realidad y reforma agraria*, pautando de esta forma el lugar del ensayo nacional en esta editorial. Ese primer año se publica un solo libro, el siguiente, cinco títulos. La llamada «explosión» empezó recién a fines de los 60', al igual que en Alfa y en Arca.<sup>12</sup>

Durante los primeros años de la editorial se publicaron las colecciones «Reconquista», «Hornero» y la emblemática «Libros del Caballito» (con una notoria tendencia hacia la literatura rural y el ensayo contemporáneo y a los temas de actualidad del país), destacándose en esta última las *Historias* (1971), de Washington Benavides, la reedición de *El combate de la tapera* (1972), de Eduardo Acevedo Díaz (con prólogo y notas de Hugo Riva) y *Gepeto y las palomas*, de Gley Ehyerabide, por mencionar algunos.

En 1968 EBO publicó la *Historia Rural del Uruguay*, de José Pedro Barrán y Benjamín Nahum (trabajo que se inscribía dentro de la corriente del revisionismo histórico de los sesenta), contando el primer tomo con una totalidad de 1100 páginas.

Al año siguiente de la creación de EBO, en 1962, se publicaba la primera colección de la editorial Arca, titulada «Han dado y sereno» (1963-1964), recoge, tras la alusión al conocido pregón colonial, un conjunto de cinco libros de poesía de autores nacionales: Amanda Berenguer, Cecilio Peña, Milton Schinca, Carlos Brandy y Alejandro Peñasco. A partir de la creación de la Feria Nacional del Libro y del Grabado y del surgimiento de las dos revistas anteriormente mencionadas (dos revistas que luego se transformaron en sellos editoriales), la poesía comenzará a ocupar un lugar destacado: *Siete Poetas Hispanoamericanos* (1960, dirigido por Nancy Babelo, cofundadora de la Feria Nacional del Libro y el Grabado junto con Benito Milla y Ángel Rama) y *Aquí Poesía* (1962, dirigida en la primera etapa por Ruben Yakovski, sumándose luego el poeta Saúl Ibargoyen Islas). Este género alcanzó a ocupar un lugar de relieve en los sesenta, con un creciente predominio de un estilo más coloquialista que se oponía, distanciándose, de otro más hermético y monológico. El acento puesto en

11 Ediciones de la Banda Oriental es la editorial más antigua activa en el Uruguay y hasta 2013 estuvo dirigida por el crítico, docente y editor Hebert Raviolo.

12 Esto se constata luego de observar la conformación de los catálogos de colecciones de Alfa y de Arca que relevé en el período comprendido entre la fundación de cada uno de estos sellos hasta 1973 inclusive. Estos catálogos se encuentran inéditos.

el compromiso del poeta con sus posibles lectores colocó al discurso poético en la categoría de discurso comprometido con la urgente necesidad de ampliar el auditorio hacia un compromiso con la libertad y con la vida. La poesía entendida como un arma de transformación de la sociedad. Roque Dalton comentaba a propósito de esto: «Todo lo que escribo está comprometido con una manera de ver la literatura y la vida a partir de nuestra más importante labor como hombres: la lucha por la liberación de nuestros pueblos. Sin embargo, no debemos de dejar que este concepto se convierta en algo abstracto» (Benedetti, 1981:24).<sup>13</sup>

La editorial *Arca*, desde su fundación hasta 1973 publicó en su catálogo un total de doce colecciones a las que se suman quince títulos más que no fueron incluidos en ninguna colección. Entre los años 1967 y 1969 se ubica el período de mayor producción editorial, coincidente con el de la editorial *Alfa* y con el de *Ediciones de la Banda Oriental*, sobre todo desde 1967 hasta 1972, inclusive. El clima de creciente preocupación por la situación continental devino, en cierta medida, en un incremento en la venta de libros. No obstante, luego de los acontecimientos de 1968 comenzó a hacerse visible una notoria retracción, coincidente con el congelamiento de salarios sumado a una inflación disparada a cifras sorprendentes.

La primera publicación de la editorial, no incluida en ninguna colección, fue el ensayo *La ideología de Batlle*, de Antonio M. Grompone (1962), a la que le siguió, antes de la creación de la colección «Han dado y sereno» el trabajo de Germán Rama, hermano de Ángel, titulado *La enseñanza de la historia* (1963). Eran los comienzos del emprendimiento editorial y, como señalé anteriormente, el ensayo, al igual que la poesía, era un género que, progresivamente, fue haciéndose más presente a lo largo de esa década. Esta tendencia se plasmó en la segunda colección de la editorial, «Hora de Latinoamérica» (1963-1967), sentando también las bases temáticas de lo que luego sería la dominante de la editorial: un interés permanente por darle a la producción literaria latinoamericana un lugar de destaque en el catálogo. Este aspecto es una de las principales diferencias que podemos establecer con el catálogo de *Alfa*, en donde si bien el escritor nacional tuvo un espacio de destaque, fueron más los títulos pertenecientes a autores europeos que latinoamericanos publicados por la editorial, muchos de ellos, españoles.<sup>14</sup> Esta tendencia latinoamericanista de *Arca* no es más que una de las puntas del proyecto de Rama que logrará consolidarse cuando, al exiliarse, quede al frente de la Biblioteca Ayacucho, en Venezuela, a comienzos de la década del setenta. Los vínculos y las redes intelectuales fueron tejiéndose a lo largo

13 Las diez entrevistas que Mario Benedetti le hizo a poetas latinoamericanos oriundos de siete países del continente fueron publicadas en el Semanario *Marcha*, en 1971, dando origen al libro que posteriormente se editaría.

14 Esto se explica a partir de las redes intelectuales, es decir, de los vínculos e intereses de cada uno de los editores en cuestión, visiblemente diferentes, que comprometen, por otra parte, marcas biográficas que se van a poner de manifiesto a la hora de construir los catálogos.

de los sesenta, principalmente a través de la participación de Rama en las instancias literarias propiciadas por *Casa de las Américas*, en la Habana.<sup>15</sup>

Finalizando el período relevado, tanto *Alfa* como *Arca* iniciaron colecciones de corta duración: me refiero a «Carabela Menor», en *Alfa* y en *Arca* a las colecciones «Sésamo» (1969-1972) y «La sociedad Latinoamericana» (1970). Esta última alcanzó a publicar un solo título. Cualquiera de los ensayos publicados en estas dos últimas colecciones de *Arca* previo al golpe de Estado cívico-militar de 1973, podría haberse integrado a las anteriores colecciones. Lo mismo podríamos pensar de los nueve títulos contenidos en «Carabela Mayor». No obstante, la apertura de nuevas colecciones podría también interpretarse como un intento esperanzador de continuidad. Para ese entonces, ni Milla ni Rama estaban al frente de sus editoriales. El primero había partido rumbo a Buenos Aires en donde luego de una breve estadía fundó el sello editorial *Alfa Argentina* para, posteriormente, viajar hacia Caracas, en donde su presencia sería clave para la creación de *Monte Ávila*. Al frente de *Alfa* en Montevideo, durante los últimos años previos al golpe, permaneció su hijo Leonardo, quien también estuvo al frente de *Alfa Argentina* antes de establecerse también en Venezuela. En el caso de *Arca*, en 1973, Rama debió exiliarse en Venezuela, quedando a cargo de la editorial Alberto Oreggioni junto a Jorge Ruffinelli.<sup>16</sup> No obstante, la censura operó no solo en la destrucción de una importante cantidad de volúmenes de la editorial *Arca* que fueron confiscados y destruidos sino, fundamentalmente, en la permanente vigilancia en la que estuvieron las editoriales que pervivieron durante los años oscuros de la dictadura.<sup>17</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

- AINSA, Fernando. Del canon a la periferia: encuentros y trasgresiones en la literatura uruguaya, Montevideo, Trilce 2002.
- \_\_\_\_\_. «La revista *Temas*: una propuesta humanista en los años sesenta», en Monteagudo 3ra. Época, No. 22. Disponible en <http://revistas.um.es/monteagudo/article/viewFile/300071/214881> [recuperado en agosto de 2017].
- Apuntes de clase tomados del Seminario «Diagnósticos y debates en la edición contemporánea: una mirada socio histórica» a cargo de los Dres. José Luis de Diego, Fabio Espósito y Alejandro Dujovne, UNLP, febrero de 2017.
- AROSZTEGUI, Inés. «Cuarenta años de una editorial uruguaya» publicado en *El País Cultural*, año XII, N° 1612, 27 de julio de 2001.
- BENEDETTI, Mario. Los poetas comunicantes. 2da. Edición, México, *Marcha* Editores. 1981.
- BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert. Poetas uruguayos de los 60'. Ediciones Rosgal, Montevideo, 1977.

15 Rama se suma como colaborador de la revista *Casa de las Américas* a partir del No. 26, de octubre de 1964, con la publicación de su ensayo titulado «Diez problemas para el novelista».

16 Alberto Oreggioni desde la segunda mitad de los sesenta formaba parte del equipo de la editorial, en los tiempos en los que *Arca* estaba ubicada en un pequeño local del centro de Montevideo, en la calle Colonia esquina Yí.

17 Para un mayor detalle sobre la destrucción de los depósitos de *Arca*, el artículo de Ángel Rama titulado «Una catástrofe editorial», publicado en *Unomásuno/Sábado, México, 4 de abril de 1981*.

- COTELO, Ruben. «Pequeña historia de las ediciones populares. Los antecedentes hispanoamericanos. Los «paperbacks», una renovación que llega a los editores latinos. Libros baratos: nueva tendencia editorial», en *El País*, 18 de setiembre de 1961, Montevideo, Uruguay
- DE DIEGO, José Luis. La otra cara de Jano. Una mirada crítica sobre el libro y la edición. Ediciones Ampersand, 2015.
- «Industrias culturales. No solo por amor al arte», 24 / 10 / 2005. Crónicas, [http://www.cronicas.com.uy/HNNoticias\\_10876html](http://www.cronicas.com.uy/HNNoticias_10876html), [recuperado en agosto de 2015]
- JANNELLO, Karina. «El Congreso por la Libertad de la Cultura en la Argentina: entre el Grupo Sur y el Partido Socialista». V Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata, 9 y 10 de diciembre de 2010, UNLP. En Memoria Académica. Disponible en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=eventos&d=Jev5134> [recuperado en julio de 2017].
- MAGGI, Carlos. Sociedad y literatura en el presente, en Capítulo Oriental N° 3, Montevideo, Centro Editor de América Latina, 1968.
- MARKARIÁN, Vania. «Al ritmo del reloj: adolescentes uruguayos de los años cincuenta», en BARRÁN, José Pedro – Gerardo Caetano – Teresa Porzecanski (Dirs.). Historias de la vida privada en el Uruguay, Volumen III «Individuo y soledades 1920-1990». Montevideo, Editorial Santillana, 1998.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Ana. «Cartas desde Uruguay: Ramón J. Sender y la difusión de su obra en los proyectos editoriales de Benito Milla». Centro de Estudios Senderianos, Boletín Senderiano No. 19, 2010. Disponible en [file:///C:/Users/user/Downloads/PARA%20B.%20Milla%20CARTAS DESDE URUGUAY RAMON J. SENDER Y L%20\(1\)%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/user/Downloads/PARA%20B.%20Milla%20CARTAS%20DESDE%20URUGUAY%20RAMON%20J.%20SENDER%20Y%20L%20(1)%20(1).pdf) [recuperado en junio de 2017].
- MILLA, Benito. «Resurge la Literatura Uruguaya» Acción, 31 de octubre de 1961.
- RAMA, Ángel. «La Feria por dentro o el arte de vender uruguayos», en *Marcha*, 27 de enero de 1961.
- \_\_\_\_\_. «Una catástrofe editorial», publicado en Unomásuno/Sábado, México, 4 de abril de 1981.
- RAMA, Claudio. «La industria cultural frente a la integración. El caso uruguayo. Nueva Sociedad N° 118, marzo-abril 1992, en [http://www.nuso.org/upload/articulos/2091\\_1.pdf](http://www.nuso.org/upload/articulos/2091_1.pdf), [recuperado en junio de 2017].
- REY TRISTÁN, Eduardo. La izquierda revolucionaria uruguaya: 1955-1973. Universidad de Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Hispano-Americanos. Sevilla, 2005, en <https://books.google.com.uy/books?id=5yXNjGIM-5VQC&pg=PA78&lpg=PA78&dq=revista+estudios+pcu&source=bl&ots=xbZrwwl-5nb&sig=Kv8epJrT35xmgq4bEfA1uHu9NGw&hl=es&sa=X&ved=oCEUQ6AEwC-WoVChMI38mvoZ63yAIVCY8NChoouAXE#v=onepage&q=revista%20estudios%20pcu&f=false> [recuperado en agosto de 2017].
- RICO, Álvaro. Del Liberalismo democrático al Liberalismo conservador (El discurso ideológico desde el Estado en la emergencia del 68), Centro de Estudios Uruguayos (CEU), Coedición por convenio Ediciones de la Banda Oriental y Facultad de Humanidades y Ciencias, Departamento de Publicaciones, Montevideo, 1989.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. «La literatura hace una operación bancaria», en Revista Reporter, 17 de mayo de 1961, Montevideo.
- TORRES TORRES, Alejandra. Lectura y sociedad en los sesenta: a propósito de Alfa y Arca. Montevideo, Editorial Yaugurú, 2012.
- ZANETTI, Susana. «Ángel Rama y la construcción de una literatura latinoamericana», Revista Iberoamericana, Vol. LVIII, número 160-161, julio de 1992, en <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5082> [recuperado en julio de 2017].

## BOOKTUBERS E MERCADO EDITORIAL: PRIMEIRAS NOTAS DE PESQUISA

PAULA RENATA MELO MOREIRA<sup>1</sup>

### SURGIMENTO, VOCABULÁRIO, INTER-RELAÇÕES: PARA UMA DISCUSSÃO INICIAL

Nosso propósito, no presente trabalho, é direcionar um olhar para uma realidade atual da comunicação, que, mesmo sem ter sido formulada a partir do campo editorial, atinge-o: estamos falando dos booktubers, influenciadores virtuais para a leitura e aquisição de livros. De início, importa dizer, entretanto, que o presente texto é fruto de um work in progress e rascunha apenas algumas notas de início de pesquisa.

Foco de nossa atenção, os booktubers são herdeiros diretos dos blogs, plataformas que, inicialmente, funcionavam como diários on-line e, posteriormente, ganhando amplitude, passaram a atuar como páginas de conteúdo e atrair milhares de seguidores. Tal expansão não ocorreu de forma gratuita: ela é, em parte, devedora do desenvolvimento tecnológico que possibilitou o manejo facilitado de ferramentas virtuais que dispensam um conhecimento aprofundado de programação. Um exemplo atual e conhecido por sua usabilidade é o Wordpress.

Importa notar que quaisquer modificações sociais significativas fazem-se acompanhar de criação vocabular, fundamentais para dar a ver determinadas existências, práticas e procedimentos. Nesse sentido, formularam-se os termos blogger/blogueiro e blogosfera para alunar, respectivamente, aquele que posta conteúdos nos weblogs – seu nome completo – e o universo de blogs e seus seguidores na rede.

A sucessão «natural» de tal prática, acompanhando a tendência da explosão audiovisual do consumo, foi o videoblog ou vlog, isto é um blog cujos conteúdos são vídeos. Por extensão, a terminologia que o acompanha relaciona-se à anterior: vlogger ou vlogueiro é, desse modo, o sujeito que posta conteúdos em um vlog. Seu locus de convergência é, principalmente, o site Youtube.com, embora haja outros com função similar, porém, de menos popularidade.

Os vloggers iniciam por atender a um público cujo consumo de produtos culturais –uso o termo de forma um tanto apriorística nesse momento– se dá menos por meio da língua escrita e mais pelo acesso a uma conjugação do visível/audível. Tal público torna-se, na onomástica do meio, seguidor de um canal, ou seja, acompanha

---

<sup>1</sup> Professora do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. Pesquisadora do Grupo Interdisciplinar de Estudos do Campo Editorial (CEFETMG).

as publicações em um endereço onde estão linkados todos os vídeos de determinado vlogger.

Embora haja diversos amadores competindo por visibilidade no site, rapidamente deu-se uma profissionalização do espaço, içada por sua monetarização. Além do recurso direto à publicidade, likes, comments e views rendem retorno financeiro. Segundo Gannaway e Robley, para saber quanto renderá um vídeo, é preciso considerar «a receita gerada por cada propaganda», incidindo para isso a quantidade de seguidores, se indicam gostar do vídeo por meio de um toque no botão «curtir», se o comentam, se o veem até o fim. Esse resultado é calculado por um CPM ou «Custo por mil.»<sup>2</sup>

Tal retorno, ínfimo se o vlogger não possui quantidade significativa de seguidores, impulsionou melhor tratamento dos vídeos, bem como o investimento em múltiplas plataformas convergentes, que se retroalimentam. Exemplo disso são canais ligados ao Facebook, Instagram e mesmo blogs tradicionais (em que pese a ironia do termo aqui aplicado). Essa coexistência em rede redireciona os seguidores e evita que os vloggers percam curtidas, isto é, dinheiro. Sintoma dessa busca é o indefectível pedido para que se curta, compartilhe, comente os vídeos, que se inscreva no canal e ative notificações. Mas o que tais práticas têm a ver com o campo da edição?

## OS BOOKTUBERS

Por mais que se discuta, a questão do aparecimento de determinados bens da indústria cultural e sua relação com um prolapado fim do livro sempre vem à tona. Para contrariar tais prognósticos, o livro sempre parece sobreviver aos anúncios de seu fim, ganhando renovado fôlego a cada nova tecnologia que, em tese, faria-o desmoronar como objeto de consumo para o aprendizado e lazer.

Uma dessas reações tem sido impulsionada pelo aparato comentado acima: canais do Youtube voltados especialmente para a resenha de livros. Chamados youtubers, os donos de canais que geram conteúdo em vídeo têm atraído seguidores. Por extensão, os youtubers voltados ao mundo do livro são alcunhados de booktubers e seu locus é o Booktube, espaço destinado no Youtube especialmente para youtubers que promovem resenhas e comentários de livros. Segundo Renata Prado Alves Silva, «a primeira referência ao termo BookTube aparece em 2011, apesar dos livros serem um assunto abordado no Youtube muito antes desta data» (2016, p.1).

Apontados como formadores da opinião de um público mais jovem, os youtubers ocupam vários espaços. Para Almudena Bermejo, «En un momento de cambio en la industria de contenidos, los youtubers son considerados un referente como

2 Para maiores esclarecimentos, conferir: «O FAQ do Youtube: as 27 maiores dúvidas dos youtubers... respondidas!». Disponível em: <<http://youpix.virgula.uol.com.br/viral-2/o-faq-do-youtube-tudo-o-que-os-youtubers-precisam-saber-sobre-o-youtube/>>. Último acesso em 20 de setembro de 2017.

fenómeno de masas, pero también por lo que tienen atrás de sí en cuanto a nuevos lenguajes y narrativas» (2017, p.6).

Tendo a internet como seu veículo principal, estes agentes acabam também por escrever livros, fazer propagandas e mesmo ir a eventos e a programas de TV. Todo esse aparato, em geral, prende a atenção (e, por conseguinte, o dinheiro) de diversos seguidores que, além de assistirem os vídeos, curtirem, comentarem e compartilharem, são também levados a consumir outros produtos atrelados. Diversos canais têm sites de compras de souvenirs, por exemplo, com o nome/imagem dos youtubers, anunciados durante os vídeos.

Com mais de um bilhão de usuários, o Youtube tornou-se um grande canal de exposição de vídeos tanto de famosos quanto de anônimos que buscam seus segundos de fama. Tal possibilidade, talvez, reforce um pouco a relação de um-para-um, ou seja, cria-se uma espécie de aproximação entre o sujeito que posta o vídeo e aquele que vê, na medida em que este sente que o youtuber é uma pessoa comum que compartilha seu cotidiano, modo de vida, posicionamentos diversos. Mobiliza-se, deste modo, um efeito de sinceridade. Ser um youtuber, entretanto, não é mais apenas um hobby para muitos, tendo se tornado uma profissão.

Em relação aos livros, o cenário é similar, guardando, entretanto, algumas peculiaridades. Que livros são produtos, poucos duvidam. Entretanto, como já relatara Pierre Bourdieu em *Una revolución conservadora en la edición* (2009), o aspecto da denegação econômica atinge os bens culturais, de modo a criar uma dupla faceta nestes: ao mesmo tempo em que se destacam como objetos cujo valor reside no aspecto simbólico que emanam, também são feitos visando o lucro.

Detenhamo-nos, por ora, no aspecto simbólico. O livro, por força de sua história, agrega uma espécie de capital cultural que propicia a consagração. Não que tal aspecto seja imediato – não se trata de publicar um livro e estar consagrado, especialmente hoje, com as facilidades de publicação sob demanda e afins –, mas o formato livro ainda parece produzir determinada fascinação que eleva aquele que publica. Prova disso é, por exemplo, o lançamento em livro daqueles que já fizeram fama por meio da internet.

Entendendo, então, o livro como esse agente dotado de influência que sustenta ao mesmo tempo em que é sustentado por um mecanismo cultural, coloca-se, por conseguinte, uma ideia de transferência de capital simbólico para aqueles personagens que construíram seu nome a partir da sua relação com os livros.

Nesse sentido, os booktubers aparecem como vozes autorizadas para uma série de jovens – seu público preferencial – que acompanha os canais. Esse aspecto de autorização, de ser «portador de um cetro», para pensar com Bourdieu, não acontece de forma inocente. O falar de livros evoca uma aura de leitor e, por isso, culto, habilitado a falar sobre o campo e direcionar leituras por meio da publicização de suas opiniões.

Quem avalia com proximidade o cenário editorial dos últimos anos viu as resenhas tradicionais dos veículos de informação serem, se não substituídas, pelo menos competirem com vigor com estas publicações de vlogs, a rigor, textos de leitores, em geral, não especializados. Tais autores expõem suas experiências leitoras e, assim, estimulando a troca de impressões, conquistam expansiva gama de seguidores. As resenhas ditas tradicionais, veículo que a crítica ou mesmo o jornalismo literário encontrou para, nas palavras de Maria Aparecida Monteiro Bessana, «orientar o público na escolha dos bens culturais que circulam no mercado» (2012, p. 1), perderam, assim, parte de seu espaço prévio, já claudicante dada a penetração dos produtos oriundos dos ambientes virtuais no mercado, dirimindo, dessa forma, as tradicionais plataformas de comunicação. Bessana enfatiza, nessas resenhas, o aspecto opinativo, distante da idealizada noção de isenção comuns aos campos jornalístico e acadêmico. A crítica especializada, como se sabe, distanciou-se do público não universitário, perdendo, em parte, sua função social.

A dita crítica da crítica já apontava tal aspecto. Nas palavras de Alcir Pécora, «entre outras consequências, no jornal, a principal foi a predominância do release, do marketing, da divulgação editorial ligeira e interesseira sobre a análise detida das obras e a reflexão aprofundada sobre temas literários» (apud KASSAB e GOMES, 2004, s/p). Tal ênfase negativa no aspecto mercadológico da resenha é comum a parcela significativa de críticos de feição universitária, que entendem a literatura como objeto de arte, mas não necessariamente de consumo. A passagem da crítica especializada à crítica jornalística por meio de resenhas e posteriormente aos blogs vê agora sua continuidade com o surgimento dos booktubers.

Tal passagem não é isenta de significado e traz aos analistas do mercado editorial uma série de considerações necessárias para pensar sua nova estruturação. Na esteira daquilo que Henry Jenkins alcunhou como cultura de convergência, entendendo com isso a cultura de participação aliada à consonância dos media, as resenhas opinativas na internet conquistam também um público antes avesso às habituais formas de divulgação livreira. Nesse sentido, tocam um mercado consumidor pouco explorado, na medida em que não era exatamente afeito aos sistemas escritos de publicização dos catálogos.

A movimentação relativa às divulgações feitas por vloggers encontra perfeita exemplificação no trabalho de duas booktubers escolhidas para a presente pesquisa, a saber: Tatiana Feltrin e Mell Ferraz. Feltrin, professora de inglês e autora do blog *Tiny Little Things*, disponibiliza, por meio de sua página, tanto resenhas escritas quanto links para seus vídeos no Youtube. Mell Ferraz, dona do blog *Literature-se*, percorre caminho similar, escrevendo críticas ao mesmo tempo que as disponibiliza em vídeo. Nota-se, em ambas, um paralelismo entre escrita/produção em vídeo, atendendo demandas de públicos diversificados, embora com ênfase na produção visual.



Na presente comunicação, entretanto, analisaremos com mais vagar apenas alguns vídeos de Tatiana Feltrin.

O que singulariza, todavia, tais inserções e por que destinar a elas um olhar de pesquisador? É fato que a demanda por literatura não é exatamente o carro chefe das vendas no mercado editorial nacional. Como aponta Thompson, o espaço concedido às obras nas livrarias e megastores é disputado entre diversas editoras e tem um custo significativo (THOMPSON, 2013). Nesse sentido, as editoras precisam diversificar as estratégias de publicidade, na medida em que é mister divulgar o livro, embora tais propagandas tenham de ser pensadas em termos de custos. Os booktubers encaixam-se justamente aí.

A literatura, um «complexo fenômeno cultural e social» (BARCELLOS, 2006, p.8), é desde sempre vista com bons olhos quando se trata do processo de formação de leitores. Todavia, parte significativa desses mesmos leitores mostra-se avessa a qualquer tentativa de cooptação, pela escola, de suas preferências de leitura –a «violenta reação a qualquer autor estudado na escola», de acordo com Hallewell (2012, p.751)–, bem como não se veem representados por uma elitização da literatura costumeira em periódicos especializados e mesmo magazines. Dessa maneira, como público dileitante, escapa das possibilidades até então tentadas pela indústria do livro em seus processos de divulgação. Todavia, com a expansão da internet, esses leitores encontraram um modo de compartilhamento de suas expectativas de leitura, bem como orientação sobre o que ler e comprar. Afeitos à ideia de Jenkins (2014, p.149), de engajamento na mídia, acompanham e reverberam os vídeos de resenhas literárias, fazendo com que estes facilmente cheguem à casa dos milhares de views.

Em sua obra fundamental sobre o livro no Brasil, Hallewell é enfático ao notar uma peculiaridade de nosso mercado: «a maioria dos brasileiros deixa de comprar livros para leitura de lazer porque simplesmente não sabem que outra coisa ler além dos autores conhecidos e detestados do tempo da escola. E, naturalmente, as livrarias não os atraem, porque as pessoas que não têm familiaridade com livros e autores não veem sentido em entrar nessas lojas» (HALLEWELL, 2012, p.751). Com o advento dos booktubers, vloggers de linguagem fácil e cativante, uma espécie de guia se instaura, sem a aura necessariamente intelectual que perpassa boa parte dos agitadores culturais ligados à literatura do mundo desligado dos mass media. Conjuntamente a essa realidade, instauram-se comunidades de leitores, com intuito de partilhar livros lidos, por ler, além de desejos e impressões sobre as leituras. Exemplos disso são sites como Skoob, GoodReads, entre outros.

## OS BOOKTUBERS E AS EDITORAS

Como dito anteriormente, o livro possui dois aspectos: um econômico, constantemente denegado, e outro simbólico. Tendo já nos debruçado brevemente sobre seu

aspecto simbólico, interessa-nos agora voltar o olhar para as questões propriamente econômicas e editoriais a ele relacionadas, especialmente em sua ligação com a tarefa dos booktubers.

Para Felipe Cherubin «os booktubers e as redes sociais especializadas em livros são exemplos de uma revolução tecnológica que está modificando as regras do mercado editorial, que, para não cair no obsoleto, já começou a assimilar essa nova realidade notadamente irreversível» (2017). Como já apontamos, o livro, este objeto de consumo, para ser vendido, necessita, assim como os outros objetos em uma sociedade capitalista, ser divulgado. Tal divulgação ordinariamente era feita pelos canais tradicionais: revistas, jornais e, raramente, por propagandas de televisão ou rádio. A escolha desses canais devia-se, em parte, ao alcance de público, embora, seu custo não fosse desprezível, levando apenas as grandes editoras e livrarias a fazer uso deles. Acresce que o alcance de um público massivo não necessariamente redundava em aquisição dos livros, posto que, como discutido acima, parte do público brasileiro simplesmente não vê o livro como objeto de consumo para o lazer, por exemplo, tanto pelo país possuir um índice de analfabetismo ainda relevante (segundo a última pesquisa do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, ocorrida em 2015, cerca de 8% dos brasileiros com mais de 15 anos declaram-se analfabetos) (IBGE, 2015), quanto pelos processos de alfabetização mal realizados ou que não resultaram em leitores formados e atuantes –para falar apenas das realidades mais incisivas em relação ao nosso mercado leitor.

Com o surgimento dos booktubers, parte dessa situação ganha feição nova. Diversas plateias os acompanham: desde leitores tradicionais àqueles menos afeitos aos hábitos de leitura. Atraindo, então, um público afeito às novas tecnologias, mas não necessariamente já leitor de livros, esses agentes estimulam, especialmente, mas não só, a leitura literária.

Tais atuações causaram e causam certo frisson. Em 2014, na Bienal do livro de São Paulo, as booktubers Tatiana Feltrin e Pam Gonçalves foram convidadas para um bate-papo em uma sala que comportava 80 pessoas. Qual não foi a surpresa da organização do evento quando mais de quatrocentas pessoas faziam fila para ouvir as vloggers. O evento acabou improvisando um espaço e a notícia espalhou-se pelos jornais no dia seguinte.<sup>3</sup> Repercussões como essa já levam parte da imprensa a falar de «revolução no mercado literário».<sup>4</sup>

3 Ver, por exemplo, a matéria: «Evento com vlogueiras atrai centenas de pessoas e causa tensão na Bienal». Disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2014/08/25/evento-com-vlogueiras-atrai-centenas-de-pessoas-e-causa-tensao-na-bienal.htm>>. Último acesso em 24 de setembro de 2017.

4 Ver, por exemplo: «Booktubers: como o Youtube está revolucionando o mercado literário». Disponível em: <<http://www.digai.com.br/2015/08/booktubers-como-o-youtube-esta-revolucionando-o-mercado-literario/>>. Último acesso em 24 de setembro de 2017.

Os números podem ser superestimados. Entretanto, vendas como a do livro *À procura de Audrey*, de Sophie Kinsella, da Galera Record, resenhado por Melina Souza, do canal Serendipity,<sup>5</sup> e cuja edição se esgotou pouco tempo depois de chegar às livrarias, parecem indicar que não. As editoras passaram, então, a promover o que chamam de «parcerias» com os booktubers. Tais parcerias começaram com as editoras «abrindo o catálogo» para que os booktubers pudessem escolher livros a partir de seus interesses de leitura. Entretanto, com a expansão desse tipo de atividade, o sistema de parcerias mudou um pouco.

Oferecendo, segundo Julio Silveira, desde «kits de imprensa, exemplares para sorteio, encontros e paparcos» (2015), a maior parte das grandes editoras tem, agora, processos de seleção para as parcerias, que incluem a avaliação da popularidade do canal. Tais parcerias passam, então, a ser regradas, algumas contendo uma espécie de pauta para a avaliação do livro, segundo criticam alguns vlogueiros.

A determinação sobre o que e como ler não agradou a diversos vlogueiros e mesmo a parte do público. Entendendo que uma pauta rompe com o pacto estabelecido encerrando a liberdade de expressão e sinceridade comentado anteriormente, passaram a surgir declarações dos posicionamentos dos booktubers em seus canais. Nesse sentido, Mell Ferraz é explícita em seu blog: «Qualquer resenha que faço é baseada em minhas opiniões sobre a obra, e nada passa disso. Não faço distinção entre resenhas de livros de parceria e livros que ganhei/comprei/emprestei ou que são de publicitários. Todos os livros serão avaliados igualmente, independentemente de sua origem (FERRAZ, s/d).

Sobre o assunto, Natalia Eiras, do canal «Perdida na Biblioteca», faz uma avaliação séria de como se dá o processo de divulgação das editoras que contam com os booktubers, analisando desde o começo do processo, comparando com outros canais de divulgação e tecendo críticas a posturas de editoras, que, além de tentarem influir no processo de leitura, ainda não valorizam o trabalho dos vlogueiros, entendendo o encaminhamento de livros como um favor.<sup>6</sup>

Reações similares de diversos vlogueiros, perceptíveis em declarações e críticas em numerosas postagens, findaram por gerar um movimento, chamado de «Valorize o Booktuber», originado em 2016, e que já conta com, pelo menos, 25 vídeos marcados com a hashtag #valorizeobooktuber, além de numerosas postagens sobre o assunto em blogs, evidenciando os prós e contras das parcerias. A maioria aponta como uma consequência da popularização da atividade de booktuber, em que jovens criam canais na esperança de conseguir livros gratuitamente das editoras. Booktubers mais

5 Ver a resenha em: < <http://melinasouza.com/2015/08/10/finding-audrey-sophie-kinsella/>>. Último acesso em 24 de setembro de 2017.

6 Ver a postagem completa em: < <http://www.perdidanabiblioteca.com.br/2017/03/a-verdade-sobre-as-editoras-e-os.html>>. Último acesso em 24 de setembro de 2017.

experientes, então, alertam para a desvalorização do trabalho que tal prática estimula, tanto por parte das editoras, quanto pela possível reação do público, que logo nota quando as resenhas são feitas de forma insincera ou manipulada. É ainda Natalia Eiras quem comenta:

Se pegarmos a lista de blogs que passaram na seleção da Editora Record (estou pegando ela como exemplo, pois foi a que eu vi a listagem) e analisarmos os blogs que passaram, de 100 blogs eu conheço uns 2 ou 3. Eu sou blogueira literária há 5 anos. Tenho uma lista com mais de 100 blogueiros conhecidos com os quais eu troco emails. E quando eu vi a lista da Record eu não conhecia quase nenhum blog. Sabem por quê? Porque os blogs «grandes», os blogueiros famosos, não participam mais de parcerias. Eles tem mídia kit. Eles aprenderam a se valorizar e se a editora quiser que eles façam divulgação, eles mandam o mídia kit deles de volta no email com os valores cobrados pelo trabalho deles. [...] Porque a gente ama livros sim. Mas isso aqui é um trabalho. Existe dedicação e esforço como qualquer outro (EIRAS, 2017).

Tais agitações parecem indicar, então, concomitante popularização e profissionalização da atividade. Como tais movimentos impactarão a recepção de livros ainda é cedo para saber. É interessante, desse modo, analisar os posicionamentos de uma vlogger em particular, Tatiana Feltrin, a primeira booktuber do Brasil.

### TATIANA FELTRIN. *TINY LITTLE THINGS*

Tatiana Feltrin é formada em Letras, com especialização em Língua Estrangeira. Começou a produzir vídeos para o Youtube em 2007, tornando-se a primeira booktuber do Brasil. Segundo ela, a passagem da escrita em blog para vlogs deu-se porque percebeu que, pelo vídeo, «a resposta seria imediata, enquanto posts que muitas vezes levavam horas para serem elaborados, muitas vezes não recebiam nenhum comentário» (FELTRIN e DISERÓ, 2017). Hoje, Tiny Little Things possui 253 mil inscritos, com 11 milhões de visualizações no canal.

Ainda que a presente pesquisa esteja em sua fase inicial, algumas linhas de força podem ser observadas pela visualização dos vídeos da referida vlogueira. Um dos primeiros pontos que merecem ser comentados é a autocrítica que a autora desenvolve ao longo das postagens e mesmo entrevistas. Exemplo disso é quando explicita que não faz crítica literária e, sim, exhibe seus posicionamentos sobre livros. Acerca de tais questões, é comum observar explicações ao longo dos vídeos ou mesmo posts completos sobre a questão da autoridade da fala, como na postagem de 10 de março de 2013: «Afinal, quem tem cacife para falar de literatura?»,<sup>7</sup> da série de postagens intitulada «Book Talk».

<sup>7</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=1&v=YrOGE\\_DVJHM](https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=YrOGE_DVJHM)>. Último acesso em 24 de setembro de 2017.

Acompanha tal autocrítica uma visão não idealizada sobre a relação com as editoras e mesmo o papel de booktuber. Em vídeo de 17 de julho de 2016, comenta ironicamente: «O que que tem lugar na mídia hoje em dia? Youtuber. Youtuber pode escrever o que eles quiserem aí que tão vendendo» (sic).<sup>8</sup> Há, inclusive, pelo menos dois vídeos em que se posiciona sobre mercado editorial, lista de livros mais vendidos, qualidade diferenciada dos livros a depender de onde são vendidos, entre outros assuntos relacionados não ao enredo das histórias, mas a produção e circulação do objeto livro, sempre com solicitações para que os seguidores pensem sozinhos e criticamente.<sup>9</sup> Nesse vídeo, declara, inclusive, não ser funcionária de editora. Em vídeo de 01 janeiro de 2016, havia enfatizado, ao comentar sobre a aquisição de determinados livros, que alguns eram recebidos de parcerias: «na época áurea das parcerias com editoras em que a gente podia escolher qualquer coisa do catálogo que a gente quisesse ler».<sup>10</sup> Faz distinção, em seu canal, de que livros lê por conta própria e quais são publieditoriais, ou seja, posts feitos para anunciar algo.

Entre as linhas de força perceptíveis nos seus vídeos, está uma atenção constante ao aspecto paratextual das produções, sempre enfatizando a diferença entre paperbacks e hardcovers, por exemplo; entre edições de luxo e populares, inclusive em relação ao preço e a vantagem ou não de se adquirir uma edição melhor; e mesmo atentando para a importância de orelhas, traduções, estudos de amparo ao texto. Nesse sentido, parece haver uma educação para a leitura do público que a acompanha.

É interessante notar, por fim, que, diferentemente de uma série de canais de booktubers, Feltrin não se prende exclusivamente ao YA, ou young adult, mas enfatiza, muitas vezes, vários exemplares da literatura dita canônica, nacional e internacional, tendo já feito vídeos, inclusive de maratonas – que são leituras acompanhadas pelo público, que duram tempo determinado, com média de páginas de leitura por semana –, de livros da literatura universal, como obras de Tólstoi, Jane Austen, Proust, Thomas Mann, entre outros. São comuns no canal depoimentos de seguidores dizendo que nunca haviam experimentado a vontade de ler tais livros antes de acompanhar a vlogueira, muitos, comentando, posteriormente, sobre como foram as experiências de leitura.

Nesse sentido, desenha-se um cenário em que novos agentes atuam para o estímulo da leitura em públicos nem sempre afeitos a essa prática. Feltrin parece consciente do processo: «Eu sei, como meus colegas que fazem vídeos também sabem

8 Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=kyv\\_mipuMHg](https://www.youtube.com/watch?v=kyv_mipuMHg)>. Último acesso em 24 de setembro de 2017.

9 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L9rJJMaDVPM>>. Último acesso em 24 de setembro de 2017. Nesse vídeo, há um link direcionando para um «mini vlog» também sobre o mercado editorial.

10 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=42LRqzaZdsI&t=94s>>. Último acesso em 24 de setembro de 2017.

que a gente consegue criar uma certa movimentaçãozinha ao redor de determinados livros com os nossos vídeos também. Então, de certa forma, a gente acaba interferindo ali nesse mercado editorial».<sup>11</sup>

## REFERÊNCIAS

- BARCELLOS, Marília de Araújo. O sistema literário brasileiro atual: pequenas e médias editoras. Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica, Departamento de Letras, 2006. [Tese de Doutorado].
- BERMEJO, Almudena. Prólogo. In: BERSOZA, Millán. Youtubers y otras especies – El fenómeno que há cambiado la manera de entender los contenidos audiovisuales. Madrid: Fundación Telefónica; Barcelona: Editorial Ariel, 2017.
- BESSANA, M. Aparecida Monteiro. Resenha jornalística: entre a crítica e o ensaio. In: Anais completos do 8º Interprogramas de Mestrado em Comunicação da Faculdade Casper Líbero. São Paulo, 23 de novembro de 2012. Disponível em: <https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/04/Maria-Aparecida-Monteiro-Bessana1.pdf>
- BOURDIEU, Pierre. Una revolución conservadora en la edición. In: Intelectuales, política y poder. Buenos Aires: Eudeba, 2009.
- CHERUBIN, Felipe. Fenômeno dos 'booktubers' difunde clássicos literários para público jovem. Estadão. 22 jul.2017  
Disponível em: <<http://alias.estadao.com.br/noticias/geral,fenomeno-dos-booktubers-difunde-classicos-literarios-para-publico-jovem,70001898464>> Último acesso em 15.09.2017
- EIRAS, Natalia. A verdade sobre as Editoras e os Blogueiros/Booktubers. Perdida na Biblioteca. 18 de março de 2017. Disponível em:  
<<http://www.perdidanabiblioteca.com.br/2017/03/a-verdade-sobre-as-editoras-e-os.html>>. Último acesso em 24 de setembro de 2017.
- FELTRIN, T. e DISERÓ, Bruna. Um novo ambiente para ser crítica: entrevista com Tatiana Feltrin. In: Sala 33. 11 de agosto de 2017. Disponível em: <<http://jornalismojunior.com.br/sala33/um-novo-ambiente-para-ser-critica-entrevista-com-tatiana-feltrin/>>. Último acesso em 24 de setembro de 2017.
- FERRAZ, Mell. Política de resenhas e parcerias. In: Literature-se. s/d. Disponível em: <<http://www.literature-se.com/p/colunas.html>>. Último acesso em 24 de setembro de 2017.
- GANNAWAY, G. e ROBLEY, C. Como funciona a monetização do Youtube. In: Somos música. Disponível em: <<http://somosmusica.com.br/como-funciona-monetizacao-youtube/>>. Último acesso em 20 de setembro de 2017.
- HALLEWELL, Laurence. O livro no Brasil – sua história. Trad. Maria da Penha Villalobos et al. 3ª ed. São Paulo: Edusp, 2012.
- IBGE. Pesquisa nacional por amostra de domicílios, 2007-2015. Brasília: Diretoria de Pesquisas; Coordenação de Trabalho e Rendimento, 2015. Disponível em: <<https://brasilensintese.ibge.gov.br/educacao/taxa-de-analfabetismo-das-pessoas-de-15-anos-ou-mais.html>>. Último acesso em 24 de setembro de 2017.
- JENKINS, Henry. Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável. Trad. Patrícia Arnaud. São Paulo: Aleph, 2014.

11 Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=L9rJJMaDVPM>>. Último acesso em 24 de setembro de 2017.

- KASSAB, Álvaro e GOMES, Eustáquio. A crítica morreu? *Jornal da Unicamp*. Edição 260. 2 a 8 de agosto de 2004. Disponível em: [http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp\\_hoje/ju/agosto2004/ju26opago6.html](http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/agosto2004/ju26opago6.html)
- SILVA, Renata Prado Alves. BookTube: Livros e Leitura em Vlogs no Youtube. In: *Anais do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom*. São Paulo, 2016. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1079-1.pdf> Último acesso em 23 de setembro de 2017.
- SILVEIRA, Julio. O que vende livros: do boca-a-boca ao byte-a-byte – ‘Booktubers’ e ‘instabookers’ põem o livro na rede. *Publishnews*. 27 de agosto de 2015. Disponível em: <http://www.publishnews.com.br/materias/2015/08/27/o-que-vende-livros-do-boca-a-boca-ao-byte-a-byte>>. Último acesso em 24 de setembro de 2017.
- THOMPSON, J. B. *Mercadores de cultura: o mercado editorial no século XXI*. Trad. Alzira Allegro. São Paulo: UNESP, 2013.