

MARIANA OZUNA CASTAÑEDA

Leer en géneros, la invención editorial

Hoy asistimos al fin de las luchas por el poder en el interior de la literatura [...]: la literatura perdió poder y cambió el poder en la literatura.

JOSEFINA LUDMER,

Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura

La imprenta modificó drásticamente el arte literario: la lectura y la escritura se expandieron a más lectores, escritores y públicos diversificados.¹ Los autores imaginaron sus textos en tipografía, fueron reconocidos por sus contemporáneos y apareció una figura decisiva para la literatura moderna: el editor. Las decisiones de

1 Existe una vasta bibliografía sobre los estudios culturales del impreso, entre los cuales se cuenta *La aparición del libro* de Lucien Febvre y la *Historia de la lectura en el mundo occidental* de Guglielmo Cavallo. Para el mundo editorial contemporáneo: *Merchants of Culture: The Publishing Business in the Twenty-First Century* de John B. Thompson. Sobre la red y el comercio de libros: *Navegar con libros* de Cristina Gómez Álvarez.



Jules Chéret, *Lire dans Le Progrès: Joseph Balsamo par Alexandre Dumas* [cartel], 1889. Bibliothèque Nationale de France ©.

esa figura (en conjunto o en contra incluso de las del autor) modelarán no sólo el alcance de los textos y el proceso de lectura, sino también el de la creación. Desde entonces el proceso editorial se tornó actor y agente de lo literario y, casi de inmediato, en *un poder dentro de la institución literaria*.

Los géneros no siempre fueron lo que son. Por ejemplo, alguna literatura pornográfica del siglo XVIII difundía ideas filosóficas; donde un lector actual ve lascivia, censores y lectores de entonces enfrentaban debates de ideas.² Sirva este ejemplo para anotar que *el poder editorial* no se guía por aspectos formales de los textos, serán los usos sociales de los impresos los que indiquen epocalmente a qué tradición genérica incorporarlos. Convenciones de la tradición y cánones estéticos serán ya utilizados, ya revocados o negados a conveniencia de la inventiva editorial. Gracias a la sobreabundancia de textos, los lectores comenzaron a escribir sus propias obras para hacerse de

dinero.³ Así, la industria editorial, como poder al interior de la literatura, engendra escritores, inventa géneros que a su vez producen lectores y, por supuesto, en su conjunto garantizan la expansión del mercado.

Ejemplo conocido es la novela de folletín. En 1836, debido a la competencia feroz entre periódicos, ocurre la innovación: *La Presse* baja su precio de suscripción a la mitad y se propone compensar el faltante con los anuncios contratados; el éxito de éstos depende de que el periódico se difunda ampliamente, para lo cual echó mano de la novela. El diario se modifica: en su parte inferior aparece publicada la novela, que debía desprenderse del resto, con lo cual se obtenían dos impresos (¿dos lectores?): periódico y novela. Chateaubriand, Balzac y Musset publicarían en este nuevo formato, y aparecería el escritor "hecho a" las lógicas del nuevo género: Alejandro Dumas.

3 En *Edición y subversión*, Robert Darnton reflexiona sobre la sobreabundancia como hecho que modifica la producción y consumo y alienta la creatividad de la cadena de producción editorial.

- 2 Tal es el caso de *Thérèse philosophe* (1748) o de *Correspondance d'Eulalie* (1784).

FEUILLETON DU SIÈCLE. — 14 MARS.

LES TROIS MOUSQUETAIRES. (1)

Préface

Dans laquelle il est établi que malgré leurs noms en or et en sa, les héros de l'histoire que nous allons avoir l'honneur de raconter à nos lecteurs n'ont rien de mythologique.

Il y a un an à peu près, qu'en faisant à la Bibliothèque royale des recherches pour mon histoire de Louis XIV, je tombai par hasard sur les *Mémoires de M. d'Artagnan*, imprimés, comme la plus grande partie des ouvrages de cette époque, où les auteurs tenaient à dire la vérité sans aller faire un tour plus ou moins long à la Bastille. — à Amsterdam, chez Pierre Rougé. Le titre me séduisit, je le emportai chez moi, avec la permission de M. le conservateur, bien entendu, et je le devorai.

Mon intention n'est pas de faire ici une analyse de ce curieux ouvrage, et je me contenterai d'y renvoyer ceux de mes lecteurs qui apprécieront les tableaux d'époque. Ils y trouveront des portraits crayonnés de main de maître, et quoique ces esquisses soient pour la plupart du temps tracées sur des portes de cabaret et sur des murs de cabaret, ils n'y reconnaîtront pas moins, aussi ressemblant que dans l'histoire de M. Anquetil, les images de Louis XIII, d'Anne d'Autriche, de Richelieu, de Mazarin et de la plupart des courtisans de l'époque.

Mais, comme on le sait, ce qui frappe l'esprit capricieux du poète, n'est pas toujours ce qui impressionne la masse des lecteurs. Or, tout en admirant, comme les autres les admireront sans doute, les détails que nous avons signalés, la chose qui nous préoccupe le plus est une chose à laquelle, bien certainement, personne avant nous n'avait fait la moindre allusion.

D'Artagnan raconte qu'à sa première visite à M. de Tréville, capitaine des mousquetaires du roi, il rencontra dans son antichambre trois jeunes gens servant dans l'illustre corps où il sollicitait l'honneur d'être reçu, et ayant noms Athos, Porthos et Aramis.

(1) La reproduction de ce roman est interdite sous peine de poursuites en contrefaçon.

Nous l'avons vu, ces trois noms étranges nous frappèrent, et il nous vint aussitôt à l'esprit qu'ils n'étaient que des pseudonymes, à l'aide desquels d'Artagnan avait déguisé des noms peut-être illustres, si toutefois les porteurs de ces noms d'emprunt ne les avaient pas choisis eux-mêmes le jour où, par caprice, par mécontentement ou par défaut de fortune, ils avaient endossé la simple casaque de mousquetaires.

Dès lors nous n'eûmes plus de repos que nous n'eussions retrouvé dans les ouvrages contemporains une trace quelconque de ces noms extraordinaires qui avaient si fort éveillé notre curiosité.

Le seul catalogue des livres que nous lûmes pour arriver à ce but remplit le feuillet tout entier, ce qui serait peut-être fort instructif, mais à coup sûr peu amusant pour nos lecteurs. Nous nous contenterons donc de leur dire qu'au moment où, découragé de tant d'investigations infructueuses, nous allions abandonner notre recherche, nous trouvâmes enfin, guidé par les conseils de notre illustre et savant ami Paulin Paris, un manuscrit in-folio, coté sous le n° 4772 ou 4773, nous ne nous le rappelés plus bien, ayant pour titre :

« Mémoire de M. le comte de La Fère, concernant quelques-uns des événements qui se passèrent en France vers la fin du règne du roi Louis XIII et le commencement du règne de Louis XIV. »

On devine si notre joie fut grande lorsqu'en feuilletant ce manuscrit, notre dernier espoir, nous trouvâmes à la vingtième page le nom d'Athos, à la vingt-septième le nom de Porthos, et à la trente-et-unième le nom d'Aramis.

La découverte d'un manuscrit complètement inconnu dans une époque où la science historique est poussée à un si haut degré, nous parut une trouvaille presque miraculeuse. Aussi nous hâtâmes-nous de solliciter la permission de le faire imprimer, dans le but de nous présenter un jour avec le bagage des autres à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, si nous n'arrivons, chose fort probable, à entrer à l'Académie française avec notre propre bagage.

Cette permission, nous devons le dire, nous fut gracieusement accordée, ce que nous consignons ici, pour donner un démenti public aux malveillants qui prétendent que nous vivons sous un gouvernement assez médiocrement disposé à l'endroit des gens de lettres.

Or, c'est la première partie de ce précieux manuscrit que nous offrons aujourd'hui à nos lecteurs, en lui restituant le titre qui lui convient, prenant l'engagement, si, comme nous n'en doutons pas, cette première partie obtient le succès qu'elle mérite, de publier incessamment la seconde.

En attendant, comme le paraît être un second père, nous invitons nos lecteurs à s'en prendre à nous, et non au comte de La Fère, de son plaisir ou de son ennui.

Cela prêt, passons à notre histoire.

I.

LES TROIS PRÉSÈS DE M. D'ARTAGNAN PÈRE.

Le premier lundi du mois d'avril 1625, le bourg de Meung, où naquit l'auteur du *Roman de la Rose*, sembla être dans une révolution aussi entière que si les huguenots en fussent venus faire une seconde Rochelelle. Plusieurs bourgeois voyant s'enfuir les femmes le long de la grande rue, entendant les enfants crier sur le seuil des portes, se hâtaient d'endosser la cuirasse, et appuyant leur contenance quelque peu incertaine d'un mousquet ou d'une pertuisane, se dirigeaient vers l'hôtelier du *Franc-Meurier*, devant laquelle s'emproussait, en grossissant de minute en minute, un groupe compact, bruyant et plein de curiosité.

En ce temps là les paniques étaient fréquentes, et peu de jour se passaient sans qu'une ville ou l'autre enregistrât sur ses archives quelque événement de ce genre. Il y avait les seigneurs qui guerroyaient entre eux; il y avait le roi qui faisait la guerre au cardinal; il y avait l'Espagnol qui faisait la guerre au roi. Puis, outre ces guerres sordides ou publiques, secrètes ou patentes, il y avait encore les voleurs, les mendiants, les huguenots, les loups et les laquais qui faisaient la guerre à tout le monde. Les bourgeois s'armaient toujours contre les voleurs, contre les loups, contre les laquais; — souvent contre les seigneurs et les huguenots; — quelquefois contre le roi; — mais jamais contre le cardinal et l'Espagnol. Il résultait donc de cette habitude prise, que se suscitait premier lundi du mois d'avril 1625, les bourgeois entendant du bruit, et ne voyant ni le guidon jaune et rouge, ni la livrée du duc de Richelieu, se précipitaient du côté de l'hôtel du *Franc-Meurier*.

Arrivé là, chacun put voir et reconnaître la cause de cette rumeur.

Un jeune homme. — traçons son portrait d'un seul trait de plume: — figurez-vous don Quichotte à dix-huit ans; don Quichotte décoiffé, sans haubert et sans cuirassier; don Quichotte revêtu d'un pourpoint de laine, dont la couleur bleue s'était transformée en une nuance insaisissable de lie de vin et d'azur céleste. Visage long et brun; la pommette des joues saillante, signe d'astuce; les muscles maxillaires énormément développés, indice infaillible auquel on reconnaît le Gascon, même sans béret, et notre jeune homme portait un béret orné d'une espèce de plume: l'œil ouvert et intelligent; le nez crochu, mais finement dessiné; trop grand pour un adolescent, trop petit pour un homme fait, et qu'un œil peu exercé eût pris pour un fils de fermier en voyage, sans la longue queue qui, pendue à un bandier de peau, battait les mollets de son propriétaire quand il était à pied, et le poli lustré de sa monture quand il était à cheval.

Cet notre jeune homme avait une monture, et cette monture était noire et remarquable qu'elle fut remarquable; c'était un âne de Meung;

¿Acaso para abordar lo sobrenatural son requisito vampiros y casas embrujadas?, ¿son inaceptables las tradiciones que no cultivan esas claves del terror? Y un poco más: insistir en el término “gótico” o “terror” declara nuevamente que América Latina debe pensar(se), crear a partir de, de acuerdo con y en el marco de tradiciones eurocéntricas; nuestro continente exporta productos culturales, no teoría.

¿Nuevo género? La novela de folletín es una creación editorial al calor de la refriega comercial. Para mantener cautivo al suscriptor, el folletín trastocó las posibilidades del género: prolongó la trama principal con subtramas y echó mano del suspenso que interrumpe la acción. Además, masificó la lectura, impulsó tramas, educó sensibilidades en el amplio público y estrechó los vínculos entre autor, editor y público.

Valga un ejemplo más. En 2002 aparece: sor Juana Inés de la Cruz, *Aforismos. Si Aristóteles hubiera guisado*, por Verdehalago. El libro extrae frases de la poeta y las inventa como aforismos.⁴ El poder editorial “hace escribir” y “hace leer” más allá o por fuera de la integridad de las obras: sor Juana vuelta aforista.

GÉNEROS LITERARIOS: LO NUEVO, LO RENOVADO Y LO TUNEADO

Hay dos tendencias teórico-críticas para pensar los géneros. En la tendencia esencialista, los géneros sirven para ordenar los textos y los nuevos géneros provienen de la “mezcla” de anteriores. Otra postura considera que los géneros resultan del dinamismo del sistema literario atravesado por las prácticas sociales; así, la literatura responde a su época a partir de las condiciones materiales y simbólicas de un sistema dado, y ella termina afectando parte de esas condiciones (como sucedió con el folletín).

Se sabe del poder editorial, el propio *boom* latinoamericano y la narcolite-

ratura han sido pensados como productos.⁵ La escritura literaria y su repertorio se juegan ahora en arenas editoriales globales: los géneros guían a los consumidores, categorías hechas etiquetas, etiquetas que dan instrucciones: “novela”, “antología de...”, “*coaching*”. Una cuestión más: la industria editorial concentra productos multimedia además de los impresos, como advierten André Schiffrin y Frédéric Martel.

Si existe el poder editorial de hacer escribir y de hacer leer, propongo pensar los géneros como una de las instrumentaciones de mayor impacto de tal poder: la industria editorial global nos hace escribir y leer en géneros, para consumir globalmente las etiquetas posicionadas hoy como “gótico” y “horror” —le sucedió también a lo fantástico y a la literatura infantil y juvenil.

Hubo un momento en que la literatura era autónoma —o aspiraba a serlo—, a decir de Josefina Ludmer: “Autonomía implicaba que la literatura tiene rasgos propios, específicos, [...] una política propia, con guerras y divisiones internas en el campo literario”.⁶ Esta noción de literatura es insuficiente para explicar hoy el “éxito” de una obra literaria por su “factura” o “propuesta estética”; la literatura está a la intemperie, sin fronteras que

4 Agradezco la referencia a Yobany García Medina y a su investigación sobre el aforismo mexicano.

5 Consuelo Sáizar de la Fuente, “Los significados editoriales del Boom latinoamericano: Skinner y la historia intelectual latinoamericana”, *Inflexiones*, núm. 12, 2023, pp. 123-153. Rafael Lemus, “Balas de salva”, *Letras libres*, 30 de septiembre de 2005; Eduardo Antonio Parra, “Norte, narcotráfico y literatura”, *Letras libres*, 31 de octubre de 2005.

6 Josefina Ludmer, *Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura*.



Juan Téllez Toledo, *Las espiritistas*, 1903. Imagen de la exposición *Bajo el signo de Saturno. Adivinación en el arte* en el Museo Nacional de Arte, INBAL.

gobernar. El poder editorial —como lo he llamado aquí— dejó prueba de su fuerza desde el mismísimo siglo XVI en el que Erasmo de Rotterdam asumió la edición de sus propias cartas, que circulaban pirateadas por impresores, reconociendo que los autores debían habérselas con el mercado. La industria editorial actual está lejos de sus propios mitos literarios —Scott Fitzgerald y Maxwell Perkins; o Arnaldo Orfila—, como anota Schiffrin en *La edición sin editores*. De nuevo Ludmer:

Hoy asistimos al fin de las luchas por el poder en el interior de la literatura. El fin del “campo” de Bourdieu, porque se borran, formalmente y en “la realidad”, las identidades literarias, que también eran identidades políticas. Y entonces puede verse claramente que esas formas, clasificaciones, identidades, divisiones, géneros y guerras, sólo podían funcionar en una literatura concebida como esfera autónoma o como campo, con oposiciones en su interior. Porque lo que dramatizaban era *la lucha por*

el poder literario y por la definición del poder de la literatura. Esa lucha hoy ha concluido: la literatura perdió poder y cambió el poder en la literatura.

Cuando la academia —reducto de análisis crítico— valida las categorías dadas por la industria editorial, acepta sus términos: esta literatura ha de escribirse, esta literatura hay que leer y estudiar, estos autores representan la literatura de Latinoamérica. Con la disolución del campo literario, imperan las lógicas y fuerzas glociales: aquello producido a partir de una especificidad localizada —el narcotráfico en México—, se modela en los flujos globales de la industria editorial primero y de entretenimiento mediático después. Los “nuevos” géneros literarios glociales se propagan con megáfonos: premios, entrevistas, ferias, redes sociales (los autores son promotores obligados de sus libros y suspiran por el *streaming*).

En la etiqueta “nuevo + gótico + latinoamericano” hay virtudes o ventajas para la industria y sus autores —el género tiene un prestigioso ancestro europeo—. Se saca ventaja de un sentido identitario difuso (el producto globalizado que es el español latino); y es “nuevo” para distinguirlo de autores como Carlos Fuentes, simbolizando así un “origen distinto”. En una nota del *Excélsior* sobre la entrevista hecha a Mariana Enriquez en 2024, la autora aseveró que América Latina carece de una tradición literaria de terror, porque la tradición oral vernácula no alimentó a Borges ni a Quiroga como sí sucedió con Washington Irving o Mary Shelley, así que para Enriquez el realismo de Quiroga es un problema.

Este es un uso esencialista del género, pues dice “lo que debió ser”, no lo que sí es y ha sido la producción sobre el miedo en Latinoamérica. ¿Acaso para abordar lo sobrenatural son requisito vampiros y casas embrujadas?, ¿son inaceptables las tradiciones que no culti-

van esas claves del terror? Y un poco más: insistir en el término “gótico” o “terror” declara nuevamente que América Latina debe pensar(se), crear a partir de, de acuerdo con y en el marco de tradiciones eurocéntricas;⁷ nuestro continente exporta productos culturales, no teoría. En cursos del gótico latinoamericano —incluso en congresos— suele incluirse lo mismo *El monje* (1796) del británico M. Lewis y la tradición inglesa en general que *Casa tomada* (1946) de Julio Cortázar, y luego puede haber un salto a Mariana Enriquez, Samanta Schweblin, o Mónica Ojeda... El “nuevo gótico latinoamericano”, por definición, soslaya lo que *sí* hacen las literaturas de nuestras coordenadas en torno al miedo, desde e imbuidas en sus condiciones simbólicas y materiales de producción, que podríamos conocer, estudiar y entender.

- 7 La obra de Guadalupe Dueñas ahora se lee como gótica, limitando el conocimiento sobre su singularidad, para emparentarla con esa genealogía.



Agustín Víctor Casasola, *La adivinadora*, ca. 1930. Archivo Casasola. Fototeca Nacional, INAH. Imagen de la exposición *Bajo el signo de Saturno. Adivinación en el arte* en el Museo Nacional de Arte, INBAL.

El poder editorial de hacernos escribir y leer en géneros se fortalece con talleres y seminarios de escritura de ciencia ficción, de cuento gótico, de novela de terror; súper especialización en la escritura y en lectura (no se trata de leer o escribir literatura, sino de leer y escribir sólo *esa* literatura), cuyos resultados se acoplan con las metas de la industria. La época postautónoma implica para Ludmer

un cambio en la producción del libro [...]. Hoy hay otra industria del libro, por lengua y no por nación [...]. En un momento la crítica pensó al autor, a la obra, después al texto y al intertexto; hoy para mí la literatura es un hilo de la imaginación pública, de todo lo que circula en forma de libro y se sitúa en el interior de la industria de la lengua, que abarca teléfonos, diarios, revistas, radios, libros, internet. Y que está transnacionalizada.

Ludmer se atreve a más: la “producción-distribución puede decidir el ‘valor estético’ o literario”, así la literatura será lo producido, etiquetado y distribuido; tuneadas las categorías literarias para sobreexplotarlas. Paralelamente, florecen otras literaturas para las cuales el arte verbal es *una forma de hacer, no una cosa que se hace*,⁸ y que —por ahora— la industria no necesita ni apetece. ¶¶

- 8 Referencia al título de *El arte es una forma de hacer (no una cosa que se hace)*. Reflexiones a partir de una conversación de Luis Camnitzer y María Acaso de Andrea De Pascual y David Lanau (Catarata, 2018).