

Las portadas de *Los detectives salvajes*: historización y tecnología editorial

Alfredo Lèal ¹

Preludio

145

La escena es simple: tres hombres caminan por la playa, a orillas del mar, a una hora en que el sol luce idéntico en el crepúsculo y en el alba. El mar, afable, no sólo ocupa en su totalidad el segundo plano y casi todo el fondo de la composición —exceptuando un acantilado que se asoma en un tercer y, por ello, lejanísimo plano— sino que, precisamente por encontrarse tras las tres figuras, hace las veces de tela de fondo para esa suerte de aires de definitividad que tiene la actitud de los hombres, ninguno de los cuales precisa dirigir la mirada hacia el frente: dos de ellos miran hacia la misma dirección —diestra de los personajes, siniestra del cuadro —, como si echaran un vistazo por última vez a aquello que dejan atrás, caso de que esa sensación de escena final que impregna la imagen se acepte como dominante; el tercero, de izquierda a derecha, desvía la vista del punto a donde la dirigen sus compañeros, como queriendo constatar que la acción, sea cual sea, que están realizando, o mejor, que acaban de realizar, quede sin testigos; da la impresión, éste, de vigilar que nadie esté, a su vez,

¹ Escritor, traductor, docente y papá. Doctor en Estudios Latinoamericanos por la UNAM. Autor de los libros *Bolaño frente a Herralde. Relaciones económicas entre poética y edición de literatura latinoamericana* (Berlín/Boston: De Gruyter, 2022), y *Dar (el) nombre. Notas de trabajo en torno a las relaciones entre autor y editor en Occidente* (Bogotá: UTADEO, 2025).

observándolos, lo cual convierte de inmediato la mirada de los otros dos también en una especie de vigilancia, aunque no por ello deja de ser, su actitud, soberbia —de manera un tanto paradójica, patética incluso, puesto que quienes verdaderamente los miramos somos nosotrxs, desde un sitio que ellos parecen no tener en cuenta y que enmarca la escena en su totalidad, a saber, el frente del cuadro. Sea como fuere, suponiendo que el camino que han realizado sobre la playa los trasladó no sólo de un punto A a un punto B sino también de una temporalidad a otra —de un instante, por ejemplo, perteneciente a una acción, hasta el momento, otro instante, en que dicha acción se ha concluido—, es posible inferir que, en efecto, los tres hombres se encuentran al final y no al inicio de algo. En suma, no se dirigen a algún lugar sino que vienen de regreso de alguna parte —lo cual no exenta la suposición de que se desplacen a otro sitio donde básicamente harán lo mismo que recién realizaron, en una suerte de circularidad retrospectiva, como si constantemente fueran hacia un “antes” que no termina de serlo en tanto que ellos vuelven, una y otra vez, allí.

146

Introducción: ahí había un mar

Siempre me incliné a pensar que el cuadro cuya écfrasis preludia este trabajo, “The Billy Boys”, de Jack Vettriano, da cuenta del amanecer posterior a la noche en la que ese grupo de hombres concluye una larga trayectoria, equiparable precisamente a aquella de Arturo Belano y Ulises Lima. Utilizado por Anagrama como ilustración de portada de la primera edición de *Los detectives salvajes*, número 256 de la Colección Narrativas Hispánicas, y, posteriormente, vuelto a usar para las reimpressiones en la Colección Compactos —enmarcado esta vez ya no por el gris de la serie gemela de Panorama de Narrativas o “peste amarilla” (HERRALDE, 2019, p. 54), sino por un rojo que, a la postre, como veremos, se convertirá incluso en el color distintivo de la “entidad texto-autoral” (LÈAL, 2022, p.125) de Roberto Bolaño—, es indudable que esta ilustración resulta fundamental para pensar una de las portadas más icónicas de la “literatura latinoamericana”, llegando incluso a tomarse la parte por el todo, es decir, la ilustración por la portada misma. Aunado al hecho, por ejemplo, de que dos

de las figuras en la imagen llevan puesto el saco mientras la otra va en camisa, separada de ambos, y los sigue a una cierta distancia, diferenciar en la representación pictórica a los dos principales “detectives” del restante, que por un simple procedimiento de eliminación resulta ser Juan García Madero, no es difícil. Los personajes con saco, además, caminan muy pegados entre sí, y, aunque sus miradas van en direcciones opuestas, o precisamente por ello —el rumbo hacia donde se encamina la de uno coincide con la del personaje en camisa, ampliando el efecto que produce el hecho de que éste vaya atrás, los siga, los copie...—, lucen casi como siameses. Hasta acá todo bien, pues: la imagen tiene “sentido”, es decir, concuerda con la novela, haciendo tanto de la sensación general que produce cuanto de la técnica del cuadro —en su momento, parte de la exhibición de Vettriano intitulada *Chimes at Midnight*, inaugurada el 12 de octubre de 1994 en la Portland Gallery, de Londres (QUINN, 2004)— dos elementos que no hesitaríamos en calificar de “congruentes” con la obra de Bolaño. Si las hay, es ésta no sólo una sino *la* portada bolañiana.

147

Con los años, empero, me he dado cuenta de que nunca reparé en un detalle que, aunque nimio, cobra importancia desde el momento en que tratamos de centrar nuestra atención, como lo haremos a lo largo de las siguientes páginas, en el modo en que la circulación de una obra determina no sólo aquello que comúnmente se entiende como su “éxito” sino también, de manera casi trascendental, su estatus mismo de obra “literaria”: ahí había un mar. Quiero decir, que el cuadro que se usó como ilustración para la edición de *Los detectives salvajes* con la que fuera identificada la mercancía-Bolaño (LÈAL, 2022) por mi generación —las y los nacidxs en la década de 1980—, ilustración que, se supone, habría de remitirnos al desierto o los desiertos de Sonora, y, más adelante, a Santa Teresa y a 2666 y al oasis de aburrimiento de los versos de Baudelaire, no representa arena de desierto sino arena de playa. Ahí, en la imagen, había un mar, pero nadie parece haber reparado en ello, quizá porque se trata de un detalle insignificante. Mas si hemos aceptado que “The Billy Boys” es, como dijimos, “congruente” con la obra de Bolaño, tal vez el mar que nos había pasado desapercibido pueda funcionar como indicio de algo que estamos

dejando pasar y que sintetiza una serie de mecanismos que conforman la obra.

Constatar, pues, que el desierto no es desierto sino playa quizá nos permita intuir algo tras el hecho de que el efecto producido por el texto en la imagen de la portada sea inversamente proporcional al que ésta ejerce sobre la novela. Ese desfase, por llamarlo de alguna manera, no sólo apunta a una condición visual de la portada en tanto “marketing device, [...] aesthetic production, and [...] representation that may relate to a book’s content” (KRATZ, 1994, p. 179), sino que devela una congruencia específica entre el texto y una serie de elementos *ajenos al texto* —tendríamos que decir, de manera más precisa, ajenos a la trama de la novela— que, sin embargo, no implica que dichos elementos sean *ajenos a la obra*. Todo lo contrario: es posible incluso que la obra, tal como circula, se configure precisamente en el entrecruce de ambos, los elementos textuales, a saber, aquellos que se consideran de antemano como “literarios” —personajes, lenguaje, estructura...—, y los elementos visuales, o bien, mejor dicho, materiales. Lo que nos interesa, entonces, es cómo mediante la disposición de dichos elementos materiales es posible producir la condición de “literaria” de una obra, de la obra de Bolaño, aun cuando dichos elementos permanezcan como marginales a la “obra”.

148

¿Resulta acaso, la literatura, mucho menos de una forma de leer que de un modo de consumir? ¿Hacia dónde apuntan los elementos materiales de una obra como la de Roberto Bolaño y qué pueden decirnos sobre la situación de la “literatura latinoamericana” en la que aparece? El presente estudio, de manera interdisciplinar, plantea y profundiza en la relación que existe entre las portadas de Roberto Bolaño y el estatus de obra “literaria” de su trabajo. A lo largo de las siguientes páginas intentaremos vislumbrar aspectos de la materialidad de sus libros que nos permitan dar cuenta de las transformaciones económico-materiales que ha sufrido, por un lado, la obra del chileno, a dos décadas de la primera publicación de 2666; aspectos materiales que, por otra parte, abran quizás algunas vías de entrada para entender cómo se configura materialmente la “literatura latinoamericana” en relación con el mercado transnacional en un específico momento

civilizatorio, el cual constreñiremos a la última década del siglo XX y las primeras dos del XXI. Para ello, entonces, comenzaremos por

1. señalar la importancia de las portadas de Bolaño para el estudio de lo que llamaremos las “condiciones de existencia” de su obra, las cuales, como veremos, son asequibles en el cruce entre circulación y cambio cultural; luego de esto, pasaremos a
2. definir la materialidad de la obra de Bolaño, realizando una aproximación a ésta desde la ética y las categorías de *materia* y *forma* que nos permita repensar la dimensión socioeconómica y antropológica de “materialidad”; de este modo, nos será posible
3. comparar los distintos momentos de la “literatura latinoamericana” en los que dicha obra es historizada, situaciones que señalaremos con base en la propuesta de Latour en torno a la interobjetividad; así, finalmente, nos será posible

Circulación y cambio cultural: para una definición de las “condiciones de existencia”

149

Volvamos, pues, a la ilustración de portada de la primera edición de *Los detectives salvajes*. Refraseemos: si el mar (de la ilustración) está “de sobra” (en relación con el desierto de la novela), ¿cómo plantear la congruencia a la que nos referimos en la introducción?, ¿desde dónde, o mejor, hacia dónde apuntan esos elementos “bolañianos” que, sin ser parte del texto, lo son, al parecer, de la obra? ¿Y qué hay, por otro lado, de las disimilitudes o incongruencias entre ilustración y texto? ¿Son éstas tales sólo en la medida en que, aun cuando parezca perogrullada, no toda ilustración de portada ha de funcionar en el ámbito de la representación visual directa —es decir, nada exige que un texto que se titula “El zapato” deba forzosamente llevar un zapato en la portada—, o se trata más bien de incongruencias derivadas del hecho de que toda obra, y la de Bolaño no es la excepción, es siempre objeto de una transformación, asequible precisamente en la circulación? Y bien, ¿de qué tipo de transformación se trata?

Los tres hombres de la ilustración portan, por ejemplo, un atuendo cuya estética remite de inmediato a las series de televisión norteamericanas

basadas en la lucha contra el crimen posterior a la gran depresión de 1929 —o bien, inversamente: en la representación apologética de la coerción policial del Estado en contra de los desposeídos producto de la crisis económica—; los conflictos derivados de la prohibición del alcohol en los Estados Unidos, las memorias de Eliot Ness —vale decir: un *bestseller*—, el mito de Al Capone y un larguísimo etcétera, ¿tienen empero algo que ver con la historia de Belano y Lima? Dicha estética, además, en el cuadro de Vettriano, se encuentra ya filtrada por lo que de ella persiste, o mejor, se redimensiona en el *film noir*², obligándonos a preguntarnos qué tipo de “detective” es el que proyecta la portada: ¿concuera acaso, es decir, tiene “sentido” en relación con los detectives de la novela? Y, del otro lado, ¿cómo afecta el adjetivo “salvaje” del título a la imagen que conforma el cuadro de Vettriano?, a saber, ¿existe la posibilidad de que se relacione la estética del cuadro con la imagen de Belano y Lima, y que, a su vez, estos dos personajes —en principio, dos mercancías, en el sentido en que, en palabras de Colin Symes (1992, p. 18), “titles serve a differentiating function, distinguishing artifact from artifact and serving to commodify them” — modifiquen de alguna manera, dado su “salvajismo”, a los personajes del cuadro de un pintor escosés cuyas referencias provienen de Hollywood y entre cuyos compradores se encuentra, por mencionar uno, Sir Alex Fergusson? En síntesis: ¿qué tienen que ver los detectives de la portada con los hombres de la novela?

Por supuesto, no pretendemos dar una respuesta concreta a las preguntas del párrafo anterior, sino sólo que éstas nos sirvan a manera de detonadores para pensar lo que definiremos como las “condiciones de existencia” de la obra de Bolaño. Dichas condiciones, creemos, si

² “Film, and *film noir* especially, has played a significant part in shaping Vettriano’s imagery. *The Billy Boys*, for example, is a quotation from the poster of Quentin Tarantino’s debut film *Reservoir Dogs*, in which masculinity and menace are combined in the image of men strolling confidently abreast. But it’s not a straightforward homage. The men’s attire in the painting owes more to the retro look of *The Godfather*, while the title of the painting derives from a song Vettriano’s father used to sing about ‘the Leven Billy Boys’. ‘I think it’s a reference to King Billy, even though the Protestant-Catholic thing doesn’t really touch the east coast of Scotland. Basically, these guys are walking from one town to another, and they’re going to rough up another crowd’. In truth, these men look more likely to break hearts than break heads—and why risk those fine clothes in a scarp? They mean business, for sure, but the mixture of influences feeding the painter’s memory leaves the precise nature of the business uncertain” (QUINN, 2004, p. 48-49).

omitiéramos el cuestionamiento en torno a en qué medida los elementos visuales de la portada son congruentes/incongruentes en relación con el texto, quedarían oscurecidas por una serie de presuposiciones reducidas al diseño, la mercadotecnia y otros aspectos, insistimos, “ajenos” a una obra “literaria”. Sin embargo, como recuerda Annina Schneller (2015, p. 336), “there is no such thing as effect-free or non-rhetorical design”. En otras palabras, pensar en las “condiciones de existencia” de la “literatura latinoamericana” implica aceptar que una obra existe, en gran medida, en cuanto producto de un tecnología editorial, entre los que están el diseño y su retórica, puesto que “design cannot be purely physical; it is by definition a conscious, human, goal-directed activity” (BECKETT, 2017, p. 13). Más adelante, por cierto, veremos por qué estos mecanismos son fundamentalmente objetivizantes, capaces tanto de temporalizar cuanto de historizar (GIROLA, 2011) las obras.

Antes, sin embargo, de hablar propiamente de objetivización, es preciso insistir en que la transformación que tratamos de visualizar no es aquella efectuada por las instancias que, *vis-à-vis* la obra “literaria” y ya sea de manera consiente o inconsiente, asumen el papel de juzgantes, las cuales podemos ubicar en dos polos, el uno ocupado por la crítica —a la que, en términos foucauldianos, le correspondería establecer las condiciones de posibilidad— y el otro por lxs lectores —quienes, en dicha terminología, detentarían las condiciones de emergencia. Las “condiciones de existencia” se encuentran más bien *entre* dichos jueces, de alguna manera antecediéndolos, a saber, adelantándose incluso al juicio, o mejor, a la necesidad de uno, y dando como resultado que la transformación a la que tratamos de hacer referencia pueda sintetizarse del siguiente modo: todo texto *aparece* como mercancía sin que ello implique que esa mercancía *es* la obra (SCHNELLER, 2015). Pongámoslo en términos de adscripción al canon, e incluso de conformación de éste: son los textos los que posiblemente permanezcan allí, pero ello es sólo porque, primero, han aparecido, emergiendo como posibilidades predicadas en contraste o sintonía con la tradición. Es entre esa posibilidad de permanecer y esa emergencia de lo posible donde ubicamos las “condiciones de existencia”.

Si tratamos de centrarnos en las transformaciones que toda obra sufre en la circulación, debemos, por consiguiente, considerar las portadas, en sí mismas, en su dimensión de bienes culturales cuya agencia posibilita que un texto, en su conformación de mercancía, pueda devenir en obra con condición de “literaria”. En palabras de Gilberto Giménez Montiel (2005, p. 114): “si concebimos la cultura en términos simbólicos o representacionales, el cambio cultural tendrá que manifestarse obviamente en forma de movimientos o desplazamientos de significados y de la constelación simbólica que los sustenta”. Circulación y cambio cultural son, de este modo, procesos complementarios, sin que por ello dejen de ser asimismo contradictorios, pues mientras la circulación *determina* el cambio cultural, este *condiciona* los bienes culturales.³ Así, las “condiciones de existencia”, tal como las hemos planteado, nos permiten entender la *circulación* en cuanto *proceso abierto que hace intervenir agentes inesperados*, agentes que, como lo son para *Los detectives salvajes* Vettriano y su cuadro “The Billy Boys”, no participan directamente, o no al menos en términos volitivos, de la obra, aun cuando sean determinantes para que ésta adquiera una condición en específico, en nuestro caso la condición de obra “literaria”.

La circulación presupone, aunque no en todos los casos la lleve a cabo, una apertura contingente a lo que podríamos llamar, para estar a tono con nuestro objeto de estudio, el lado salvaje de la historia. Allí, más que regirse por una serie de reglas o estructurarse con base en hábitos —como

³ La diferencia entre “determinación” y “condicionamiento” es claramente visible si pensamos en aquello a lo que están dirigidos los esfuerzos del capital, y nos ayuda a entender el por qué es importante estudiar los efectos de la circulación más que trazar, una y otra vez, una (serie de) historia(s) de la producción, como hacen los llamados estudios del libro y la edición. Así, mientras el condicionamiento se encuentra directamente relacionado con la suma de capital que se invierte en la producción de cualesquiera bienes culturales, la determinación actúa sobre todo en la planificación, especulando directamente con el valor desde el momento mismo de la concepción del bien cultural en cuestión. De este modo, la producción de un libro no es más desigual en la medida en que en éste se invierta una mayor cantidad de capital sino en tanto más fuerza de trabajo *organizada y escindida* participe precariamente de la producción, pues, como afirma Maurizio Lazzarato: “I pianificatori sono [...] la chiave di volta della strategia di secessione. Essi hanno il compito di organizzare la cooperazione, standardizzare, prescrivere, misurare, controllare la forza-lavoro attraverso dispositivi informatici, per accrescere la performance definita dalla direzione, stabilendo una distanza fisica, temporale, organizzativa, affettiva con la produzione. Questa strategia di ‘separazione’ è stata resa possibile dalla natura del capitale contemporaneo che, a differenza del capitalismo di Marx, non è orientato alla produzione, ma immediatamente al ‘valore azionario’. I criteri e la misura della produttività delle imprese non sono più definiti dall’industria ma dalla finanza” (LAZZARATO, 2019, p. 109).

plantea la tan socorrida teoría del campo literario propuesta por Bourdieu que, sin duda, funciona muy bien como complementaria a la crítica literaria paneuropea pero resulta insuficiente, como lo hemos expuesto en otro trabajo (LÈAL, 2022), para acceder a la dimensión económica de la problemática de lo cultural—, el estatus de “literario” de una obra estaría determinado por una situación epistemológica hartamente particular. Antes, pues, de definirla, nos parece prudente mencionar que es sintomático de dicha insuficiencia que, luego de exponer la metodología de Bourdieu, en el sentido en que se van superponiendo los cambios en cada campo (cultural, religioso, político, etc.) hasta el momento en que se produce un cambio en la estructura, Giménez Montiel (2005) retoma el concepto de Gramsci de “mundo cultural existente” y lo presenta como herramienta para llegar

a la raíz última que condiciona y explica la conflictualidad de todos los campos y que por eso mismo suele llamarse “el campo de los campos”: la estructura de clases. [...] En esta nueva escala de análisis —que desborda el plano de las relaciones primarias y supone un mayor grado de abstracción— la hipótesis fundamental puede formularse del siguiente modo: existe una relación significativa entre posiciones en la trama de las relaciones sociales y la cultura entendida como configuración de significados sociales diversamente interiorizados y objetivados. (GIMÉNEZ MONTIEL, 2005, p. 127)

La mercancía, entendida como tal, viene a ser la instancia propiamente material y tangible en donde, por un lado, las posiciones en la trama de relaciones sociales, y, por otro, la cultura en cuanto configuración de significados sociales diversamente interiorizados y objetivados, se expresan de manera más coherente. Esto se debe a que su esencia constituye también su telos: la generación de plusvalor; “[...] dicho de otro modo: el poder tiene por base y fundamento la estructura objetiva de la desigualdad social” (GIMÉNEZ MONTIEL, 2005, p. 128). Con esto en mente, podemos centrarnos entonces en la situación epistemológica que, decíamos, determina el estatus de “literario” de una obra. Para enunciarla, nos serviremos de la fórmula propuesta por Orlando Pulido Chaves (2021, p. 44): “la mente ‘implica’, pliega hacia dentro; la consciencia ‘explica’,

despliega”. Ampliando lo anterior, podemos decir, junto con Aníbal Quijano (2020, p. 749), que “los procesos de cambios en la cultura corresponden no solamente al ingreso de nuevos elementos y a la declinación y/o desaparición de otros, sino también a los cambios en el orden en que se relacionan los elementos dentro de ella”.

Entendida antropológicamente, la relación entre circulación y cambio cultural desvela un sitio que permite asomarnos a ese “dentro” de la cultura, ahí donde se *despliega* el estadio fenomenológico de una obra literaria, es decir, su aparecer. Pero no sólo eso: es en la circulación donde una obra literaria se ve claramente *implicada* en una serie compleja de condiciones que le permiten mercantificarse, es decir, una serie de condiciones económicas que afectan directamente al cambio cultural y son afectadas por éste. Debemos, entonces, ampliar nuestra idea de transformación y hablar de transformaciones económico-materiales, puesto que se trata de efectos de condicionamiento (materiales) implicados en causas de determinación (económicas) mediante las cuales es posible decir que todo libro, a pesar de que su forma “explicada” aparezca fundamentalmente como mercancía, es ante todo un organismo que le permite a una serie de órdenes “implicados” en los lenguajes participar de la obra, es decir, existir ya no sólo como y en el texto sino en cuanto entidades que se despliegan y adquieren vida propia (Fig. 1). Es esto precisamente lo que Marx (2008, p. 65) denomina “*metabolismo social*” y lo que Gramsci acotará, como nos recuerda Pulido Chaves (2021, p. 36), definiéndolo como la “sociedad de las cosas”.⁴ En suma, el libro, más que objeto cultural, es una mercancía compuesta por bienes culturales (texto, portada, notas de

⁴ El término “sociedad de las cosas” nos permite, casi de manera natural, salir del fetichismo de la mercancía, apuntando precisamente al hecho de que nos encontramos rodeados por una serie de producciones cuya esición con la fuerza de trabajo es sólo posible si consideramos la “cultura” en su acepción propiamente burguesa, es decir, como perteneciente a una clase en específico que la produce, articula y legitima. Para Umberto Cerroni (1980, p. 28), esto es posible debido a que “Gramsci [...] intuisce che non basta analizzare le funzioni sociali degli intellettuali per dar conto dei loro prodotti: per questo arriva a dire che in certo modo *tutti sono intellettuali* in quanto tutti svolgono attività intellettuale. Dunque, la cultura non è soltanto espressione o funzione sociale propria di singole classi o ceti ma è *quella espressione sociale che cessa di essere una pura funzione sociale* e diventa conoscenza del mondo o riflessione sul mondo”. De este modo, es posible decir que “il problema chiave della nostra storia moderna è proprio quello di liberare i rapporti politico-sociali dalla grettezza pratico-materiale borghese per dar loro l’apertura universale che la cultura ‘borghese’ stessa ha generato e ha dovuto mantenere in una sfera intellettuale” (CERRONI, 1980, p. 28).

prensa fragmentadas e incorporadas como *blurbs*) que habita la sociedad de las cosas y que produce —de una forma más o menos acelerada, dependiendo del alcance que mediante éste se consiga— metabolismo social.



Figura 1. Pegatina con la ilustración de Vettriano

155

En nuestro caso, por ejemplo, dichos lenguajes implicados pasan por la especificidad que, como dijimos, adquieren el sustantivo “detective” y el adjetivo “salvaje”, en el sentido en que el título se ubica, en relación con los demás elementos materiales, “in a synecdotical way, as a kind of aesthetic shorthand” (SYMES, 1992, p. 18). Mas también por la serie de imaginarios de la “literatura latinoamericana” que se ponen en juego desde la propia materialidad, siendo el más evidente el *blurb* de Jorge Edwards en el que se afirma que *Los detectives salvajes* es “Una novela excepcional. Un libro de la familia literaria de *Paradiso*, de *Rayuela*, de *Adán Buenosayres*”. Estos elementos producen uno de estos dos tipos de cambio cultural, que Giménez Montiel (2005, p. 114-115) denomina o bien “cambio [cultural] por reinterpretación o resemantización”, el cual consiste en “que se atribuyan nuevos significados a los antiguos significantes [...] o, al revés, que se alteren los significantes sin variar los significados”, en cuyo caso tendríamos un “cambio por transformación o sustitución de la materialidad signifiante”.

Podemos, entonces, concluir que el mar (de la ilustración) se resemantiza en la medida en que los hombres que caminan sobre la arena, al relacionarse ésta con el texto, es decir, al tratarse de los hombres

convertidos ya en “detectives”, no caminan sobre una playa sino sobre un desierto. En el otro extremo, la arena de desierto que aparece en otras portadas no puede dejar ya de ser arena de mar que, paradójicamente, nos devuelve no a la novela sino a la ilustración originaria, permitiéndole de ese modo no sólo al libro circular sin que nos percatemos de que ahí había un mar sino a la ilustración de la portada significar la obra bolañiana sin la necesidad de estar presente (Figs. 2 y 3), como sucede en la portada de *Los detectives*... para una poco conocida edición en Círculo de Lectores publicada en tiempos de Albert Pèlach con capital de Bertelsmann (JIMENO REVILLA, 2022) o para la edición en Monte Ávila que se realiza después de asignado el Premio Rómulo Gallegos.

156

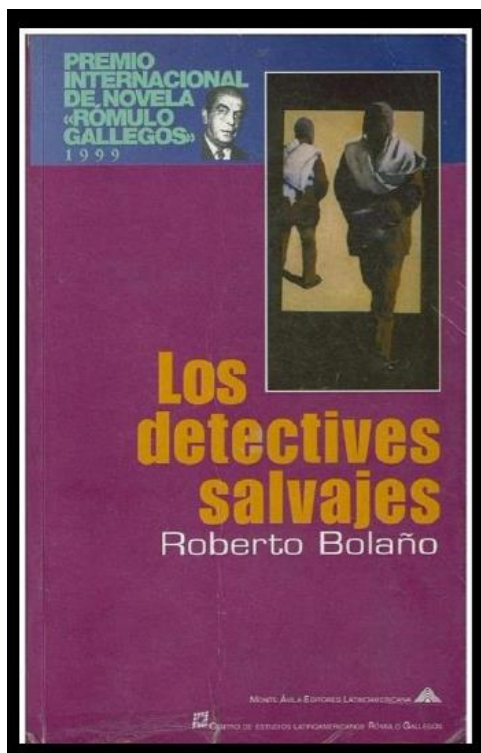


Figura 2. Portada de Monte Ávila

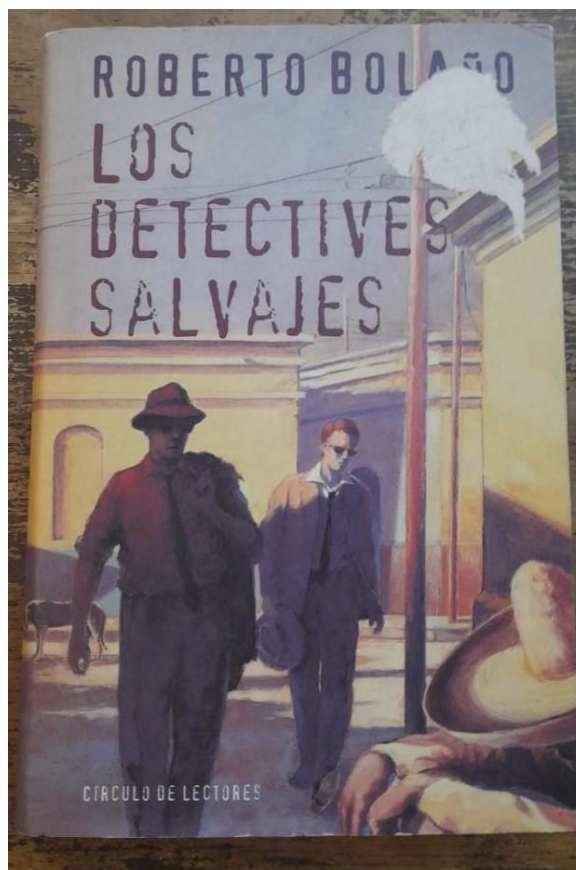


Figura 3. Portada de Círculo de Lectores

157

No obstante, ¿no estaremos acaso frente a una manera de colocar la obra “literaria” en el ámbito de la pura intersubjetividad, asignando agencia a elementos materiales cuya intención trasluce aquélla de los sujetos? ¿Qué de “Bolaño” es lo que circula y, por ende, se consume cuando una nueva mercancía bolañiana —y su respectiva materialidad— aparece?

El cuarto hombre: presencia del editor y materialidad de la obra de Bolaño

Antes de ingresar de lleno en las mercancías que expanden o despliegan la serie de lenguajes implicados en la obra de Bolaño, los cuales, como hemos dicho, forman parte de un procedimiento que debe entenderse en el cruce entre circulación y cambio cultural, quisiéramos exponer el sentido específico en el que, creemos, es necesario considerar la “materialidad” de su obra. A este respecto, comenzaremos diciendo que, más que utilizar esta categoría desde una definición operativa, trataremos de profundizar en la

pregunta con la que cerramos el párrafo final del apartado anterior, ahora en términos filosóficos, desde la propuesta de Enrique Dussel (2016), tesis 5.11 de sus *14 tesis sobre ética*:

Una primera dificultad es el significado de la palabra *material* o *materialidad*. No tiene nada que ver con lo físico o la existencia material de una mesa, por ejemplo. Se trata en cambio del *contenido* de un acto humano, su *materia* (no su *forma*) es *lo que se opera*. [...] Es la materia o *contenido* del acto, su finalidad. (DUSSEL, 2016, p. 58)

158

La materialidad que nos interesa, entonces, apunta o ha de apuntar al contenido del acto humano concretizado en la obra, permitiéndonos pensar críticamente el problema del lugar que ocupa “lo social” *en y de* la literatura tanto como aquél de la “literatura” *en y para* lo social. Sin embargo, es justamente por ello que decimos que la definición de Dussel, aunque central para nuestro propósito, no podría ser operativa, puesto que consideramos que el binomio “lo social”/ la “literatura” ha de entenderse también en términos empíricos precisamente a través del estudio de las huellas que de éste se perciben en lo estrictamente físico. Caso, obviamente, de las portadas, pero en específico del modo en que las portadas articulan lo que podríamos entender como un relato inscrito en las ediciones de los textos, una narración cuyo contenido será considerado aquí en su dimensión ideológica. Volvamos, pues, a la escena de la ilustración de la portada de *Los detectives salvajes* (Figs. 4 y 5) y preguntémonos, como lo hicimos en relación con la arena del desierto, ¿qué más nos está pasando por alto?

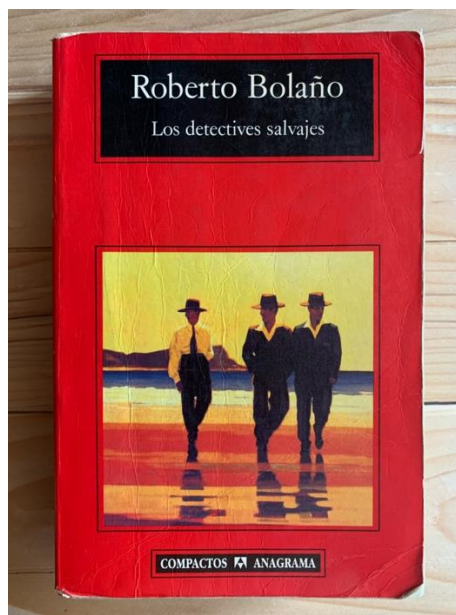


Figura 4. Primera edición de *Los detectives salvajes* en la Colección Compactos de Anagrama

159



Figura 5. "The Billy Boys", de Jack Vettriano (captura de pantalla de la ilustración promocional en la web del artista)

Como puede verse, la ilustración de portada no presenta el cuadro de Vettriano en su totalidad, donde no hay sólo tres sino cuatro hombres caminando por la playa. Otra constatación simple, diríase, a menos que, como proponemos, consideremos el recorte realizado para fines de insertar la ilustración en la portada como un procedimiento de diseño cuya intención es crear un efecto: que las tres figuras equivalgan a los tres detectives de la

novela, convirtiendo la playa en un desierto, etcétera. En este sentido, debemos recordar que

Once an effect has been established for a given piece of design, the next task is to trace this effect back to its source: the formal features responsible for it. [...] Stylistic elements and motifs never stand alone in creating visual effects, but *generate them in mutual interplay and interaction with further context factors*. Nevertheless, there seem to be—and indeed need to be for graphic design and visual rhetoric to actually work—general means-effect relationships that can be stated in design rules. (SCHNELLER, 2015, p. 346-347. Las cursivas son nuestras)

160

Volveremos en breve al tema de la interacción de los factores contextuales con los elementos y motivos que, como ya hemos señalado, son ajenos al “texto” pero no por ello ajenos a la “obra”. Mientras tanto, es preciso preguntarnos si podríamos considerar a manera de “regla de diseño” el hecho de que una ilustración de portada, aun cuando no necesariamente tenga que incurrir en la representación directa, haya de mantener una cierta relación de especificidad con el contenido del texto. Dicho de otro modo: ¿qué es lo que hace que una ilustración de portada, en términos de diseño, sea “congruente” o no con la obra? En nuestro caso, por ejemplo, hablamos ya de cómo los elementos del cuadro de Vettriano pertenecen casi por completo a la estética que un pintor escocés despliega, retomando elementos de la cultura pop norteamericana, específicamente del *film noir*, lo que no impide que los tres hombres de la ilustración hagan las veces de “detectives” de una novela “latinoamericana”. Así, volviendo a la fórmula de Schneller (2015), esos elementos que *aparecen* en la portada no son todo lo que el cuadro *es*. Portada y cuadro difieren, entonces, no sólo en cuanto dos bienes culturales autónomos sino porque, de acuerdo con Kratz (1994, p. 179), en una portada “years of work and experience become objectified in a densely commodified form”. Dicha forma densamente mercantificada implica una solución a un problema de diseño. Para entenderlo, recuperamos una cita de Stephen Beckett, según quien

the [design] problem and solution are not separate entities evolving together. Rather, they are aspects (or moments) of a single concept. The work of determining the problem is actually a process of separating the problem and solution by becoming conscious of the contradiction between an aspect of the situation as it is and the same aspect reflected in the situation as it ought to be. [...] The problem cannot therefore be said to preexist its solution; it is only by opening a formal space for a solution that the [design] problem comes into (formal) existence. (BECKETT, 2017, p. 11-12)

161

El espacio formal donde el problema de diseño adquiere una existencia (formal) coinciden, pues, con la densidad que adquiere la mercancía, abriendo el problema de diseño de una portada a una consideración desde la ética (DUSSEL, 2016), es decir, permitiéndonos leerla mediante las categorías de *materia* y *forma* entendidas como el “qué” y el “cómo”, respectivamente, de un acto humano. En otras palabras, el problema del diseño de una portada es (parte de) un problema ético que concierne directamente a lo que en otro trabajo hemos denominado el “lugar editorial” (LÈAL, 2022), a saber, ahí donde lo que se plantea es la dimensión ideológica que comportan y vehiculan las mercancías literarias producidas, agregamos ahora, *para* la circulación.⁵ Por consiguiente, la solución del problema de diseño, a saber, la portada tal como de hecho circula, acompañando a la mercancía literaria, implica considerar un aspecto de la situación editorial que se ha resuelto, evidenciando así una apertura en el espacio formal de la “obra” —cuya materialidad es una solución que circula.

Recapitulemos: si el cuarto hombre “sale” de la imagen para que en la portada estén solamente los tres que “representan” a los detectives, ¿qué lugar podría ocupar este personaje en la interpretación del cuadro? Vale decir, primero, que, si nos fijamos sólo en el cuadro, la lectura con la que iniciamos este texto queda casi completamente anulada. Debido a la cercanía que mantiene con el frente del cuadro, es decir, dado que es él

⁵ Es evidente, además, que en el caso de Anagrama el tema de la portada es central, como lo constata no sólo el libro *Las portadas de Ángel Jové* (2016) —que fue posible sólo porque, a decir del propio Herralde (2023), tuvo que “perseguir durante meses, enérgicamente” al artista— sino también la exposición titulada “Las portadas de Anagrama”, inaugurada el 29 de junio de 2024 en la librería gandhi de Ciudad de México (anagrama-ed.es).

quien va delante de los tres hombres que anteriormente identificamos como “detectives”, las dimensiones hacen ver al cuarto hombre mucho más grande que el resto. Pero no sólo eso: a diferencia de los tres restantes, este hombre lleva el atuendo completo: porta lo mismo el saco de los detectives “siameses” (en nuestra lectura: Belano y Lima) que la corbata del que sigue a todos desde atrás (el que sería, dijimos, García Madero); lleva, además, un cigarro y un pañuelo en el saco. Estos elementos, sumados, producen un efecto no ya de contraste sino de completud, haciendo del cuarto hombre la figura, diríase, total de la escena. Al poseer todos los elementos que, por separado, tienen los demás, el cuarto hombre de inmediato adquiere una mayor jerarquía en la composición de Vettriano. Nuestra interpretación puede complementarse si pensamos en lo que Lee, Fraser y Fillis (2018, p. 11) mencionan en torno al éxito comercial de la empresa artística de Vettriano, mismo que se debe a una estética que es todo menos “innovadora”. Esta falta de innovación o simpleza se traduce en una solución jerárquica en la disposición de los elementos del cuadro. A la luz de éstos, consideramos preciso invertir la pregunta en términos de lo que se opera en la materialidad de esta portada y preguntar qué significa que este hombre no aparezca en ella. Dicho de otro modo, ¿cuál es el “qué” de una portada donde está ausente una figura que, en relación con el efecto producido si tomamos en cuenta la ilustración, juega un papel tan importante? En suma, si los otros tres, en el efecto de resemantización del que hablamos, se convierten en los detectives de la novela, ¿quién puede ser este cuatro hombre?

Es aquí donde me interesa que profundicemos en la problemática de la materialidad. Si bien, como dijimos, un aspecto en el que nos centraremos es la definición que, en la ética, puede asignársele en relación con el “qué” de un acto humano, son principalmente los estudios culturales los que nos permiten ver el alcance que puede llegar a tener abordar críticamente el tema de la materialidad desplazando hacia la propia categoría el conflicto. De este modo, por ejemplo, es posible pensar la dimensión socioeconómica de la materialidad tal como es propuesta Hylton White (2013), para quien la materialidad es, ante todo, un hecho histórico:

As Marx says in *The German Ideology* [...], the subject only develops in the midst of its relations with things: the history of its relations with those things is, thus, the history of the subject and its freedom [...]. The question is therefore not how to free the subject from the world, but rather what kinds of worldly arrangements might create a subject capable of self-consciously relating itself through its relationships with objects. Far from seeking to purify humanity of its material entanglements and dependencies, Marx's approach to the question of freedom is therefore focused precisely on the question of how we create ourselves materially. (WHITE, 2013, p. 675)

163

Partimos, pues, de esta suerte de recordatorio que nos hace White en su crítica a Latour y la que es, según el inglés, una interpretación errónea del fetichismo de la mercancía por parte del francés, porque consideramos que es particularmente útil para realizar el viraje de una temporalización de las mercancías, en nuestro caso, los libros, como aquella que se practica en los estudios del libro y la edición, hacia el terreno de una bibliología crítica que permita visualizar el modo en que la tecnología editorial efectúa, de hecho, una historización. En otras palabras, considerada en cuanto hecho histórico, el estudio de la materialidad nos permite entender las relaciones subjetivas con las cosas producidas bajo el sistema capitalista, en el sentido en que, como afirma Michel Rowlands (2005, p. 73), “under a proper materialist perspective we have to be deeply engaged in questions of power not as abstract but as intrinsic”. Para Rowlands, es además claro que

materialism poses the question of identity in terms of formation and how the actions of making and doing constitute both consciousness and things as a process and the positing of “a world out there” or, as Marx endlessly states, on the existence of a materiality separate from being. [...] This reading of the contrasts between materiality and materialism [...] raises questions of power and, specifically, whether the attainment of personhood, consciousness, or thingness is a process that can be achieved, controlled, or diminished. (ROWLANDS, 2005, p. 73-75)

El “mundo allá afuera” de la portada es precisamente lo que, desde Schneller (2015), planteamos como los factores contextuales. Podemos, así,

cambiar la pregunta “¿quién puede ser este cuarto hombre?” por otra que, en términos más precisos, nos permite vislumbrar un aspecto material de la portada directamente relacionado con la dimensión socioeconómica del libro: si la escena de Vettriano tal como aparece en la portada de Bolaño nos “engaña” haciéndonos creer que los órdenes jerárquicos se reparten sólo entre tres personajes, cuando claramente hay un cuarto hombre que es el que, tal como están representados, ocupa el lugar más alto en la jerarquía en el cuadro, ¿qué agente de todos los que confluyen en la producción de una obra literaria participa de ésta sin que su figura sea visible en el momento de la circulación? La respuesta, como lo intentamos demostrar en nuestro trabajo anterior sobre Bolaño (LÈAL, 2022), es simple: el editor. En nuestro caso, Jorge Herralde.

Que la figura de Herralde, empero, no aparezca en la circulación, no quiere decir, como sucede con el cuarto hombre del cuadro de Vettriano recortado para la portada de *Los detectives...*, que no constituya una fuerza capaz de determinar la transformación económico-material de una obra “literaria”. Digámoslo de esta manera: esa ausencia del editor debe entenderse más bien como una presencia material, en el sentido de que, si bien es cierto que es él, el editor, quien media entre autor e ilustrador, aun cuando puedan establecerse claros vínculos entre éstos⁶, su rol no está determinado de manera estructural, como podría pensarse a partir de todas las distintas versiones de la historia del libro y la edición que toman prosopográficamente al editor como sujeto —las más de las veces, incluso como un nombre apenas—, sino que se produce en el marco de lo que quisiéramos proponer como una tecnología editorial que entenderemos como objetivación, y para lo cual será necesario diferenciar entre objetividad/subjetividad y objetivación. En palabras de Fred Myers,

⁶ Esta mediación queda claramente ilustrada en uno de los casos más conocidos de las portadas que se convierten en íconos de una obra: la portada de Francis Cugat para *The Great Gatsby*, de Scott Fitzgerald. Emily Dunlay (2010) lo relata de este modo: “Fitzgerald himself played a part in [the] selection [of the cover]: at one point during the writing of his novel, Fitzgerald wrote to his publisher, ‘For Christs [*sic*] sake don’t give anyone that jacket you’re saving for me. i’ve written it into the book’, though there is no evidence to suggest that Fitzgerald and Cugat openly collaborated, the author had evidently seen a mock-up of the book’s cover and liked it so much that he added aspects of it into the book. It is unclear which parts of the book inspired the cover and which parts were inspired by it, but either way, the cover serves as a perfect complement to the text” (DUNLAY, 2010, p. 430).

materiality—as a theory of quality of objectness—is not so much an issue of matter but is constituted, rather, through ideological frameworks. Thus, the formulation of materiality (or materialities) is varied and often conflicting around different understandings of subjects and objects. Nowhere is this more apparent—or palpable—than in situations in which human beings attempt to secure, stabilize, or even limit the flow of culture, to turn culture into property form (MYERS, 2005, p. 88-89)

165

El sujeto que se relaciona conscientemente consigo mismo a través de los objetos (WHITE, 2013) también lo hace con los bienes culturales en tanto propiedad, evocando todo aquello que, a decir de Miller (2005, p. 7), “constitutes a given society”, lo cual es posible porque “in practice a theory of material culture will tend to stand as a subset of some more general theory of culture” (MILLER, 2005, p. 7-8).⁷ En cuanto investigación y estudio que, en el mejor de los casos, pretenda profundizar en la teoría de la cultura, no podemos entonces obviar el hecho de que la propiedad constituye el primero de los desfases del “texto” con respecto a la “obra”: el autor o autora *crea* el texto, pero es el editor quien lo *produce* en cuanto obra, por lo que los elementos materiales que dan cuenta de dicha producción para la circulación le corresponden a éste y no a aquéllxs. Lo cual no anula la dialéctica objetividad/subjetividad sino, en todo caso, la reafirma, separando tajantemente la obra del sujeto como dos elementos susceptibles de ser estudiados sociológicamente sin que ello implique una jerarquía (MONTERROZA RÍOS, 2017). Por ello, lo que nos interesa es más bien la objetivización en el sentido en que, como mencionamos en el apartado que dedicamos a la circulación, permite asignarle agencia a instancias que, al parecer, no la tienen.⁸ Lo que tenemos, en cambio, es una

⁷ Esta sociedad dada ha de entenderse, una vez más, como la “sociedad de las cosas”. No en vano, como recuerda Martín-Barbero (2017), Gramsci había visto en la novela por entregas o “folletín” la posibilidad de efectuar “un análisis de *lo popular* a partir de la diversidad de las matrices y usos que articulan sus culturas. En especial la que [Gramsci] denominó *nacional-popular*, mucho más cercana de la vida que del arte, una cultura no letrada en la medida en que remitía menos a los libros que a las *narraciones*” (MARTÍN-BARBERO, 2017, p. 62).

⁸ No se trata empero de encontrar sujetos que fungen como agentes sino de que los agentes detentan una específica capacidad que, creemos, antecede a la subjetividad, en el sentido en que “the critical point about a dialectical theory such as objectification is that this is not a theory of the mutual constitution of prior forms, such as subjects and objects. It is entirely distinct from any theory of representation. In objectification all we have is a process in time by which the very act of creating form creates consciousness or capacity such as skill and

serie de instancias materiales que, en ambos sentidos, el que apela al contenido del acto humano tanto como aquel que se concreta en los aspectos físicos, son constataciones de la forma creada bajo el esquema de la conciencia. Esta forma específica de la conciencia es la que nos permite hablar de una tecnología editorial como propiamente historizante, ahí donde, a decir de Fernando Betancourt Martínez,

La historicidad sería [...] una manera de manejar la entropía interna del sistema social, permitiendo con ello formas de tramitación de incertidumbre para el sistema. Lo anterior presupone capacidad autorreflexiva por la cual el sistema puede autoobservarse a partir de lo que no es actual respecto al presente de la operación. Al articular su propia historia, el sistema social puede hacer referencias a sus estados pasados y a sus estados futuros como proyección de expectativas. Pero también —y este es el nivel reflexivo propiamente dicho— debe observar sus propias referencias históricas en tanto observaciones guiadas por la dimensión tiempo (distinción pasado/futuro). Es por eso por lo que concepto de historicidad refiere directamente a la situación de una temporalización del tiempo —el tiempo en el tiempo— lo que obliga a que toda observación temporal debe observarse a sí mismo como observación temporalizada. (BETANCOURT MARTÍNEZ, 2023, p. 49)

166

Sin embargo, antes de ver de qué modo estos mecanismos han trasladado la obra de Bolaño y su condición de “literaria” a distintos momentos que condensan distintas situaciones de la “literatura latinoamericana”.

Interobjetividad de la obra de Roberto Bolaño en la “literatura latinoamericana”

Concluiremos con una definición de objetivación, en el sentido en que ésta produce un efecto de historización que consideraremos en cuanto tecnología editorial, es necesario hacer una escala en la categoría de interacción tal como es presentada por Latour (1994) precisamente debido a la importancia que tienen en ella los objetos. Latour comienza su texto sobre la

thereby transforms both form and the self-consciousness of that which has consciousness, or the capacity of that which now has skill” (MILLER, 2006, p. 9). No hay, entonces, una equivalencia, como la que encontramos anteriormente en la producción de las mercancías literarias bajo los esquemas de la teoría del valor (LÈAL, 2022).

interobjetividad partiendo de la interacción, afirmando que la interacción específicamente humana se produce en un “cara a cara” que es al mismo tiempo un marco y una red: marco, en el sentido en que escinde la interacción del resto de la sociabilidad; red, en cuanto que

l’habit que nous portons vient d’ailleurs et fut fabriquée il y a longtemps ; les mots que nous employons n’ont pas été formés pour la situation; les murs sur lesquels nous nous appuyons furent dessinés par un architecte pour un client et construits par des ouvriers, toutes personnes aujourd’hui absentes bien que leur action continue à se faire sentir. [...] Si l’on voulait dessiner la carte spatio-temporelle de ce qui se présente dans une interaction, et si l’on voulait dresser la liste de tous ceux qui sous une forme ou sous une autre y participent, on ne discernerait pas un cadre bien délimité, mais un réseau très échevelé multipliant des dates, des lieux et des personnes fort divers (LATOUR, 1994, p. 590)

167

Para fines de nuestro estudio, diremos que un texto o “libro” sin portada es el equivalente a un primate: desnudo y co-presente. Es por ello que, como dice el epígrafe de Candido, debemos construir una erudición literaria partiendo de los elementos más humildes de la obra, su cuerpo o configuración material, porque éstos, haciendo eco al fragmento de Latour citado arriba, más que enmarcar el “texto” lo inscriben en una red que multiplica de manera desaliñada los elementos que la constituyen. En otras palabras, si el libro y su portada actúan es porque propician la intervención de agentes inesperados en lo que denominamos el lado salvaje de la historia: la circulación. Ante la propuesta de, quienes para Latour, y coincidimos en ello, proponen la interacción como una adaptación, un ajustarse a la estructura —en términos de Bourdieu, un hábito...—, es posible decir que “l’interaction fait plus qu’ajuster, elle construit [...] Pourtant, elle a la forme contradictoire d’un cadre (qui permet de circonscrire) et d’un réseau (qui disloque la simultanéité, la proximité, la personnalité)” (1994, p. 590-591). Creemos, pues, que es precisamente en el objeto “libro” donde dicha construcción se lleva a cabo, en tanto el libro es no sólo una imagen perfecta de ello sino su mejor representación, a saber, la que más y de mejor manera nos permite entender por qué, volviendo a Latour (1994, p. 598), “l’oubli

des artefacts (au sens de choses) a créé cet autre artefact (au sens d'illusion) : une société qu'il faudrait faire tenir avec du social". En suma, no hay modo de hacer sociología de la literatura si no asumimos la responsabilidad de desentrañar el modo en que las relaciones entre "libros" producen "lo social" de la literatura.

Ahora bien, que el olvido de los artefactos nos haya dejado con el solo artefacto de lo social es una de las claves, creemos, que nos permiten hablar del canon y la novedad en literatura como si ambas instancias dependieran solamente de lo que en el "texto" es "literario", en el sentido en que lo "social" se reinstauraría cada vez que el texto circula. Lo cierto es que, como hemos tratado de demostrar con base en la portada de Bolaño, no es sólo el texto el que circula ni sólo el material que lo acompaña el que lo define en cuanto obra "literaria". Olvidamos, entonces —porque caemos en el embrujo del artefacto denominado "campo"—, que las acciones y agencias específicas que allí se le asignan a los sujetos pocas veces tienen algo de esencialmente subjetivo y, al contrario, las mayor parte del tiempo recaen en objetos que se están relacionando los unos con los otros y que, en el caso de la literatura, pocas veces tienen que ver con lo que de "texto" les quedan a dichos objetos, los libros, en cuanto mercancías. Como recuerda Latour (1994, p. 599): "tout se passe comme si la sociologie oscillait entre deux définitions de l'objet: le 'mauvais objet', le fétiche, et le 'bon objet', la force". Y agrega:

S'il semble impossible de donner leur place dans la société à des objets qui demeureraient simplement «objectifs», il semble plus difficile encore de les intégrer comme la simple fabrication d'un acteur tout puissant. Pour les rendre fréquentables par la théorie sociologique, il faut donc modifier d'une part la nature objective des objets, et d'autre part, la notion d'action (LATOUR, 1994, p. 600)

La interobjetividad es, entonces, un principio —en el propio pensamiento de Latour, una intuición— de la teoría del actor-red, ahí donde los libros, en tanto mercancías *estandarizadas* que buscan una "potencia mercantil fuerte" (BOLTANSKI & ESQUERRE, 2017, p. 412), son básicamente artefactos que se relacionan entre sí en el marco de una tecnología de la edición cuyos mecanismos, como veremos, producen la

condición de “literaria” de una obra mediante una “estabilización” de los elementos que participan de la red. Esto es posible si consideramos que, como recuerda Monterroza Ríos (2017, p. 51), “son ellos mismos, los artefactos, los posibilitadores de las asociaciones y la vida social”.⁹ Volvemos a centrarnos, entonces, en la circulación, pues si bien es posible decir que la labor de un editor es la de colocar frente a frente al autor y al lector, lo cierto es que ni autor ni lector, o al menos no en cuanto sujetos, existen antes de que el uno aparezca —en la tradición moderna llevada a su punto más álgido por Barthes, Fouacult y Agamben, sólo para desaparecer— y el otro constate dicha aparición. Autor y lector, más que funciones, y ni qué decir sujetos, son objetos puestos frente a frente en el encuentro con y desde el “libro”. Mejor dicho: el libro produce la posibilidad de que autor y lector se subjetivicen mediante el objeto que los convoca. Y, como veremos, ese acto que consiste en convocar es al mismo tiempo el que construye la red que denominaremos “literatura latinoamericana”, donde Bolaño existe.

169

No es el editor, pues, quien ocuparía el rol de “actor todopoderoso”, pero sí el que puede hacerse a un lado, evidenciar su “hacerse a un lado”, tal como ocurre en la portada de la primera edición de *Los detectives salvajes*. Esto lo hace precisamente porque al otorgarle forma a un “texto” que, eventualmente, pueda convertirse en obra, lo que está haciendo es historizarlo, en el sentido de “inscribir un hecho, un texto, un acontecimiento, un concepto, en una situación” (GIROLA, 2011, p. 22). Para Lidia Girola, “una operación de historización re-ordena y re-significa: lo que antes se nombraba o conocía puede cambiar su sentido”. En este sentido, aquello de lo que dan cuenta las portadas de Bolaño es de un proceso de historización, en el sentido en que (re)inscriben la obra de Bolaño en una determinada situación editorial y, con ello, cambian su sentido. La situación en la que la editorial Anagrama, mediante la portada

⁹ Es importante, sin embargo, recordar que la teoría Actor-red (ANT por sus siglas en inglés) “no es una teoría homogénea sino un enfoque, una sensibilidad y un conjunto de principios metodológicos compartidos. Este enfoque estudia la participación de la materialidad y la discursividad en las relaciones que producen y organizan toda clase de actores heterogéneos tales como objetos, sujetos, seres humanos, máquinas, animales, naturaleza, ideas, organizaciones, desigualdades, escalas, tamaños y arreglos geográficos” (MONTERROZA RÍOS, 2017, p. 51).

que hemos estudiado en este texto, inscribe el texto de Roberto Bolaño puede definirse como “literatura latinoamericana”. Ella, a diferencia de la obra “literaria”, no está historizada sino temporalizada, en cuanto

Temporalizar es problematizar la experiencia del devenir: el pasado ya no es, salvo porque lo estamos trayendo al presente por un interés o pregunta específica. El futuro aún no es, salvo porque lo estamos intentando construir o prever desde el presente. Y el presente es fugaz e inasible. [...] Temporalizar implica establecer una relación entre el transcurrir del tiempo, la acción humana y la transformación del mundo social, así como con los instrumentos conceptuales con los que pretendemos conocerlos. (GIROLA, 2011, p. 24)

170

La “literatura latinoamericana” es un concepto que permite entender el modo en que operan las editoriales, las cuales construyen dicho concepto mediante tecnologías que, en su conjunto, lo historizan, en el sentido en que “historizar [es] un proceso mimético de generación de sentido” (GUZMÁN LÓPEZ, 2023, p. 163) El problema que evidencian las portadas de Bolaño es entonces el de una historización que restringe la posibilidad de la literatura como ajena al mercado. Es decir, la historización que se produce desde la editorial, la historización en cuanto mecanismo editorial es un hecho constatable en la materialidad de la obra y en su condición de “literaria”, como se puede ver en el devenir cada vez más mercancía de la obra de Bolaño —sin que ello anule la condición material primera, originaria si se quiere, que proviene, como vimos antes, no del “texto” sino de los elementos materiales que remiten a un problema de diseño solucionado para efectos de la circulación. La manera en que las portadas de Los detectives salvajes historizan, es decir, sitúan la obra de Bolaño da cuenta de cómo se piensa la “literatura latinoamericana” (Figs. 6, 7 y 8): cada vez menos como un artefacto distinto del resto de mercancías que conforman la oferta de “fiction” de amazon.



Figura 6. Portada de *Los detectives salvajes* en Vintage Español

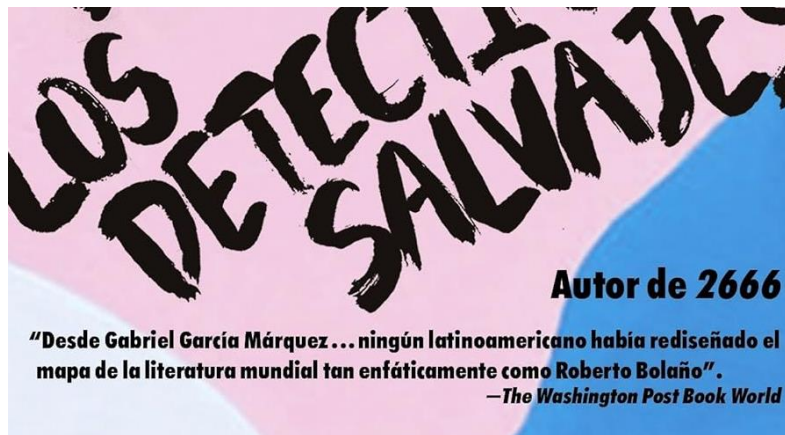


Figura 7. Detalle de la portada de Vintage

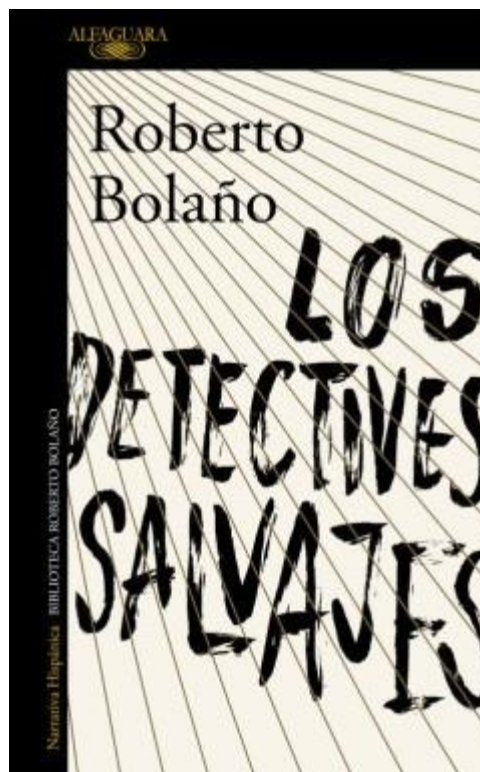


Figura 8. Portada de *Los detectives salvajes* en Alfaguara

172

ALFAGUARA

«Todo lo que empieza como comedia
indefectiblemente acaba como
misterio.»

Dos jóvenes poetas latinoamericanos, Arturo Belano y Ulises Lima, emprenden una aventura que transcurrirá durante varias décadas y cruzará distintos países. Símbolo de la rebeldía y la necesidad de ruptura con la realidad establecida, sus vidas representan los anhelos de toda una generación.

Figura 9. Detalle de la contraportada de Alfaguara

La tecnología editorial que consiste en historizar un libro mediante elementos materiales que le permiten relacionarse con otros en el tiempo es la productora de una construcción: la construcción que denominamos “literatura”, en el caso de Bolaño, la “literatura latinoamericana” tal como se efectúa en el marco de transformaciones económico-materiales transnacionales que dan cuenta, como lo hemos expuesto, de sus condicionantes tanto como de sus determinaciones. Lo que nos interesa

señalar mediante el estudio que hemos realizado de las portadas de Bolaño —con un especial enfoque al modo en que aquélla de la primera edición determina en gran medida el modo en que su “obra” se ha de relacionar con otros elementos de la “literatura latinoamericana”— es que su obra, dadas sus condiciones de existencia, existe en una red estabilizada que se denomina “literatura latinoamericana”. El modo en que ésta se construye implica también un modo de consumir en el que nada tiene que ver lo que de hecho sucede o no en el texto a nivel “literario” sino más bien lo que, en cuanto literario, conforma la “obra”. A la luz de lo cual, quizás incluso sea momento, hoy, de sentir nostalgia por los tres detectives que, sin saberlo, convirtieron un mar en un desierto.

Referencias

173

ANAGRAMA, “53° aniversario de Librerías Gandhi”, disponible en <https://www.anagrama-ed.es/noticias/general/53-aniversario-de-librerias-gandhi-1000>

BECKETT, Stephen J. “The Logic of the Design Problem: A Dialectical Approach.” *Design Issues* 33, no. 4 (2017): 5–16, 2017.

BETANCOURT MARTÍNEZ, Fernando. “Historicidad y contingencia: una reconceptualización desde la autorreflexión temporal según la teoría de sistemas sociales de Luhmann”. En *¿Qué significa historizar?* Miguel Segundo Guzmán (Coordinador). Guanajuato: Universidad de Guanajuato / Ediciones Universitarias (Col. Historiografías), 2023, pp. 19-52, 2023.

BOLTANSKI, Luc y Arnaud ESQUERRE. *Enrichissement. Une critique de la marchandise*. Paris: Gallimard, 2017.

CANDIDO, Antonio. *Noções de análise histórico-literária*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

CERRONI, Umberto. “Per Una Teoria Critica Della Cultura.” *La Ricerca Folklorica*, no. 1, 1980, pp. 27–29.

- DUNLAY, Emily. "The Real Belles-Lettres: On Collecting Beautiful Books". *The Princeton University Library Chronicle*, Vol. 71, No. 3 (Spring 2010), pp. 426-433, 2010.
- GIMÉNEZ MONTIEL, Gilberto. "La dinámica cultural". *Teoría y análisis de la cultura. Volumen Uno*. México: Conaculta, pp. 113-137, 2005.
- GIROLA, Lidia. "Historicidad y temporalidad de los conceptos sociológicos". *Sociológica*, Año 26, No. 73, mayo-agosto de 2011, pp. 13-46, 2011.
- GROSS, Sabine. "Writing in Images: Introduction." *Monatshefte*, vol. 102, no. 3, 2010, pp. 277-84, 2012.
- GUZMÁN LÓPEZ, Miguel Ángel. "La historización: un proceso mimético de generación de sentido para la conciencia histórica". En *En ¿Qué significa historizar?* Miguel Segundo Guzmán (Coordinador). Guanajuato: Universidad de Guanajuato / Ediciones Universitarias (Col. Historiografías), 2023, pp. 145-163, 2023.
- HERRALDE, Jorge. *Un día en la vida de un editor y otras informaciones fundamentales*. Prólogo de Silvia Sesé. Barcelona: Anagrama, 2019.
- HERRALDE, Jorge. "Apunte del artista a la contra", canal de YouTube de Editorial Anagrama, disponible en <https://youtu.be/MhhZgsiW02I?si=cpOJmC0mbnkIC61j>, 2023.
- JIMENO REVILLA, Raquel. "Semblanza de Círculo de Lectores (1962-)", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIXXXI) - EDI-RED en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/circulo-de-lectores-1962----semblanza/19-de-diciembre-de-2022>.
- KEANE, Webb. "Signs Are Not the Garb of Meaning: On the Social Analysis of Material Things". In *Materiality*. Edited by Daniel Miller. Durham / London: Duke University Press, pp. 182-205, 2005.

- KRATZ, Corinne A. "On Telling/Selling a Book by Its Cover". *Cultural Anthropology* 9 (2), 1994, pp. 179-200, 1994.
- LAMB, Lynton. "The Art of Book Illustration". *Journal of the Royal Society of Arts* Vol. 110, No. 5072 (1962), pp. 571-85, p. 1962.
- LATOUR, Bruno. "Une sociologie sans objet? Remarques sur l'interobjectivité". *Sociologie du travail*, vol. 36, No 4, 1994, pp. 587-607, 1994.
- LÈAL, Alfredo. "Lugar editorial: neohispanización y entidad texto-autoral". *Bolaño frente a Herralde. Relaciones económicas entre poética y edición de literatura latinoamericana*. Berlín/Boston: DeGruyter, pp. 119-132, 2022.
- LEE, Boram, Ian FRASER, and Ian FILLIS. "Creative Futures for New Contemporary Artists: Opportunities and Barriers." *International Journal of Arts Management* 20, no. 2 (2018), pp. 9-19, 2018.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. "Visibilidades latinoamericanas en el contexto hipervisual". En Jesús Martín-Barbero y Sarah Corona Berkin, *Ver con los otros. Comunicación intercultural*. México: FCE, pp. 44-66, 2017.
- MILLER, Daniel. "Materiality: An Introduction". In *Materiality*. Edited by Daniel Miller. Durham / London: Duke University Press, pp. 1-50, 2005.
- MONTERROZA RÍOS, Álvaro. "Una revisión crítica de la teoría del Actor-red para el estudio de los artefactos". *Trilogía Ciencia Tecnología Sociedad*, Vol. 9, Num. 17 (julio-diciembre 2017), pp. 49-62, 2017.
- MYERS, Fred. "Some Properties of Art and Culture: Ontologies of the Image and Economies of Exchange", In *Materiality*. Edited by Daniel Miller. Durham / London: Duke University Press pp. 88-117, 2005.
- PULIDO CHAVEZ, Orlando. "Dimensión antropológica del concepto de cultura". *Hegemonía, cultura y educación. Introducción a las*

- estructuras culturales disipativas*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 29-71, 2021.
- QUIJANO, Aníbal. “Dominación y cultura (Notas sobre el problema de la participación cultural)”. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 743-769), 2020.
- QUINN, Anthony. “1994 – 1996. The Passion And The Pain”. *Jack Vettriano*. London: Pavilion Books, pp. 46-101, 2004.
- ROWLANDS, Michel. “A Materialist Approach to Materiality”. In *Materiality*. Edited by Daniel Miller. Durham / London: Duke University Press, pp. 72-87, 2005.
- SCHNELLER, Annina. “Design Rhetoric: Studying the Effects of Designed Objects.” *Nature and Culture* 10, no. 3 (2015): 333–56, 2015.
- SEGUNDO GUZMÁN, Miguel Ángel. “Mirar a lo lejos: pasos hacia una antropología de la mirada”. *Cuicuilco*, Vol. 20, No. 56, enero-abril 2013, pp. 35-52, 2013.
- SEGUNDO GUZMÁN, Miguel Ángel. “¿Qué es historizar?”. En *¿Qué significa historizar?* Miguel Segundo Guzmán (Coordinador). Guanajuato: Universidad de Guanajuato / Ediciones Universitarias (Col. Historiografías), 2023, pp. 9-15, 2023.
- SYMES, Colin. “You Can’t Judge a Book by Its Cover: The Aesthetics of Titles and Other Epitextual Devices”. *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 26, No. 3 (Autumn, 1992), pp. 17-26, 1992.
- WHITE, Hylton. “Materiality, Form, and Context: Marx Contra Latour.” *Victorian Studies* 55, no. 4 (2013), pp. 667–82, 2013.
- WOLFF, Laetitia, and Robert MASSIN. “Massin in Continuo: A Dictionary Interview with Robert Massin.” *Design Issues* 18, no. 4 (2002), pp. 31–45, 2002.

Resumen: El artículo propone un estudio de mecanismos editoriales que están implicados en las portadas de libros de Roberto Bolaño tal como han circulado desde la asignación del Premio Herralde de Novela hasta nuestros días. Por medio de una bibliología crítica, planteamos que es precisamente en las portadas donde la tecnología editorial historiza las obras literarias, determinando con ello una instancia de consumo que trasciende la obra en sí.

Palabras clave: Roberto Bolaño, tecnología editorial, historización, bibliología crítica, sociología de la literatura.

Abstract: The work proposes a study of publishing mechanisms implied in the book covers of Roberto Bolaño such as they have been circulating during a period that goes from the assignation of the Premio Herralde de Novela to date. Through a critical-bibliological labour, we argue that it's precisely in the covers where the publishing technology historizes literary works, thus determining a consuming instance that transcends the work itself.

Keywords: Roberto Bolaño, publishing technologies, historization, critical bibliography, sociology of literature.