

Las Obras Reunidas como fenómenos de mercado: estéticas, políticas editoriales, nuevos públicos¹

Miguel Balaguer y Valentina Rebasa*

Historia de la editorial y obras reunidas

Las obras reunidas que sacamos son las de Mirta Rosenberg, Irene Gruss y Perla Rotzait, hasta ahora. Estamos trabajando en la de Jorge Aulicino.

La primera obra reunida salió en 2006. Nosotros empezamos con las obras reunidas porque tienen un poco que ver con el espíritu de la editorial. Bajo la Luna nació en la década del 90, la fundó Mirta Rosenberg (que es mi madre) y funcionó siempre al borde de la desaparición por una cuestión económica. En 2001, la editorial estaba fundida. Ese mismo año, con Valentina Rebasa, nos mudamos a Buenos Aires. Siempre habíamos colaborado con la editorial en la cuestión gráfica, en la coordinación. Siempre cerca, pero no a cargo.

En 2003, gané una beca de formación en España como editor. Cuando volví, nos sentamos con Valentina a revisar la posibilidad de recuperar la editorial y tomamos algunas direcciones estratégicas, con la idea de que se sostuviera con finanzas propias, de que fuera una empresa. Lo que hicimos fue plantear un modelo, revisamos modelos españoles de editoriales que nos interesaban. Estudiamos el caso de Hiperión, Pre-Textos, Visor. Analizamos cuáles eran los medios a través de los cuales las editoriales que se enfocaban directamente en poesía podían sobrevivir en un mercado, y tratamos de reproducir o adaptar ese modelo al caso argentino. Lo que buscamos, a partir de 2003, fue que una editorial de poesía funcionara como una editorial comercial común. Buscábamos un

funcionamiento empresarial. Esa es la clave de la editorial. La marca que buscamos imprimirle al proyecto fue la de dejar de ser una de las editoriales tradicionales de poesía argentina que se habían caracterizado por los aportes de los autores, que pagaban sus libros, recibían los ejemplares y luego los repartían de mano en mano entre los conocidos. Ese funcionamiento no comercial hizo que la obra de muchos poetas que hoy tienen alrededor de sesenta o sesenta y cinco años – es decir, los poetas cuyas obras se consolidaron fundamentalmente después de la dictadura– tuvieran una obra muy rica y grande desperdigada, entregada de mano en mano entre amigos y luego desaparecida e inconseguible. Una de las pautas estratégicas que nos planteamos fue recuperar la obra de este grupo de autores y autoras que hoy ya tienen un recorrido importante, una cantidad de obras que se conocen de nombre, pero que no se consiguen.

Las *obras reunidas* no forman parte de una colección particular, sino de la misma colección de libros sueltos de poesía. Es una única colección de poesía que incluye traducciones, autores argentinos y latinoamericanos, los nuevos libros y las obras reunidas. Ahora también incorporamos antologías.

Para las *obras reunidas* se eligen poetas vivos. Esa es la diferencia importante con las obras completas. Una obra reunida es una obra incompleta, de alguien que todavía está escribiendo y que seguramente seguirá sacando libros después de la instancia de la obra reunida. Sería la misma diferencia que existe en el mercado de lengua inglesa entre los *collected*

* Editores de Bajo la Luna: www.bajolaluna.com

¹ Transcripción de la conversación con Miguel Balaguer, reorganizada por núcleos temáticos.

poems (obra reunida) y los *complete poems* (obra completa).

En Inglaterra y Estados Unidos se suele reunir la obra de poetas vivos. El mercado de habla inglesa es mucho más maduro que el de habla hispana. Pongo este hecho como fenómeno de mercado, porque el problema excede al fenómeno literario. Es un fenómeno que da cuenta de un cambio del estado del mercado editorial en la Argentina. Yo creo que la cuestión editorial tiene un antes y un después, cuya bisagra es el período 2001-2003. Antes de 2001, el mercado de las editoriales en la Argentina era una cosa, y luego de 2003, cambia. No digo que nosotros tengamos mucho que ver con esto, pero hay toda una nueva generación que entró en actividad en ese momento y que está produciendo un cambio profundo en el modo de funcionar en el mercado editorial. Hay otros factores, como las nuevas tecnologías que permiten trabajar en tiradas más chicas, y las ediciones por demanda, entre otras. Hoy, producir un libro es más fácil. Cambió mucho el modo de producción desde la década del 90, cuando apareció la computadora y abarató los costos de preproducción, y la imprenta también ha ido evolucionando. Hoy, hacer un trabajo en una imprenta no cuesta lo mismo que a finales de los 80, a pesar de la inflación y los precios del papel.

Un mercado para la poesía

La edición de libros de poesía siempre fue de baja tirada porque nunca hubo un mercado maduro. Ahora estamos trabajando junto con otras editoriales para construir un mercado de poesía. A mí me interesa el trabajo editorial que hacen Ediciones en danza, Adriana Hidalgo, Alción, Del Dock, y que en su momento también hizo Tsé Tsé.

Por otro lado, me cuesta pensar la academia como un mercado. Creo que la academia tiene un modelo de pensamiento autónomo al mercado, incluso en el modo de pensar la literatura. Son como rutas paralelas que no se cruzan. La academia se mueve por una serie de parámetros que cada vez están más lejos del mercado. Más allá, claro, del cruce que pueda darse entre editores y academia para fomentar a ciertos escritores.

Lo que a nuestra editorial le interesa es que un poeta al que le gusta leer, o un lector de poesía (que también existe) pueda conseguir libros de poesía, pueda acostumbrarse o darse el gusto de ir a una librería, buscarlos y encontrarlos.

Estrategias/políticas editoriales

Una dirección estratégica de la editorial es propender la visibilidad de estos *libros ladrillo* en las librerías y su distribución. La idea es ponerlos con los otros libros de poesía de nuestra colección, dárselos juntos al librero. Los ponemos todos juntos en el mismo catálogo, de modo tal que tener unos en una librería implica también que estén los otros.

En cuanto a las ventas –y esto lo advertimos con mayor firmeza desde que hace dos años y medio también inauguramos una colección de narrativa–, el preconcepto de que la poesía vende menos que la narrativa es una gran mentira. Hay una multiplicación de la cantidad de títulos y una reducción de la tirada. Si uno analiza las estadísticas de finales de los años 80 de la Cámara Argentina del Libro, va a encontrar que se publicaban de 2000 a 3000 novedades por año, con una tirada media que debe haber rondado los cinco mil ejemplares. Hoy, la tirada media ya está en los 2500, o sea en la mitad de la tirada media de finales de los 80, y el número de novedades anuales de la Argentina es de 20000. Hay una atomización del mercado. Todos estos fenómenos necesariamente hacen que hoy se aborden de otra manera los modos de ser editor o editora en la Argentina. No se puede ser editor como a principios de los 90. Entonces, estas estrategias tienden a pensar eso, a ver cómo se puede alcanzar un nivel de ventas que te permita sobrevivir con una empresa –pequeña o en formación– y a la vez poder hacer lo que te guste, y no lo que te imponga el mercado. Ese es el equilibrio que intentamos buscar. Las obras reunidas se venden muy bien, al mismo nivel que los libros de traducción. Estos se venden más que los libros de poetas argentinos nuevos, que tienen un mercado muy reducido. En general, las traducciones son las que nos permitieron ganar un mercado latinoamericano, exportar a España y vender en Colombia, México. Nos ayudaron a financiar la empresa, son la punta de lanza de la

editorial. Las obras reunidas tienen mucha visibilidad, muy buena crítica, gran recepción en los lectores y tuvieron altos niveles de ventas.

En las librerías, las obras reunidas están visibles. De todos modos, el de la librería es un trabajo permanente. El librero está muy presionado porque hay 20000 novedades anuales (quizá 1000 ó 2000 novedades mensuales) que llegan a la librería y que el librero tiene que ir acomodando. Sostener el lugar para los libros en las librerías es un trabajo diario de los editores y no tiene que ver con la cantidad de libros. Hay que recorrer las librerías, eso forma parte también de posicionar un sello, de intentar ganar un espacio, como ocurre con el espacio cultural en los suplementos, en los medios gráficos. En las librerías también hay que pelear un lugar. A esto también me refiero cuando hablo de la condición profesional específica del editor de poesía hoy. Hay una diferencia generacional. En los 80, la poesía era más bien un espacio de resistencia cultural.

Una tirada es la piedra filosofal del editor, por eso no tenemos la misma tirada para todos los libros. La tirada es la garantía de existencia, saber cuánto hay que hacer de cada libro y no equivocarte es el modo de existir. Por supuesto que nos equivocamos, pero si te sale bien la mayoría de las veces... Es muy duro, es deprimente entrar a un depósito o a tu oficina, que te devuelve tu fracaso todos los días. Las editoriales independientes o las que trabajamos en el área de literatura, en general sostenemos el proyecto de no saldar los libros. El saldo es una política de las editoriales más grandes, que se mueven en un circuito de rotación distinto: primero las novedades, luego las rebajas, más adelante el saldo definitivo y, cuando una obra completa el ciclo, se hace papel picado, porque necesitan el lugar para las nuevas novedades.

Yo no entiendo mucho la política editorial de publicar todas las obras de un novelista juntas en un libro, se consigan o no por sí mismas. En un mercado maduro, debería poder conseguirse la obra reunida, la obra completa y las obras individuales. En el caso de la poesía, viéndolo con distancia ahora, a mí también me da alguna duda sobre eso. Tal vez si yo tuviera que sacar de a uno los libros que integran obras reunidas, sacaría algunos sí y otros no, porque algunos funcionarían seguramente mejor que otros. Desde el

punto de vista del editor, hay libros que no sacaría por estar, por ejemplo, muy marcados por una época o por algún momento particular de la vida del poeta. Si los sacara de a uno, sacaría uno o dos, y no cinco, lo que quizá sería una injusticia con la obra de un poeta. Entonces, es ahí donde creo que la obra reunida puede tener más sentido.

En cuanto a la estética y la calidad de las obras reunidas, nosotros no hacemos diferencias con la edición de los otros libros. En el caso de las obras reunidas de Perla Rotzait, tienen una caja por la necesidad de colocar los dos tomos juntos. De nuevo, para explicar la función de esa caja, voy a poner por delante una necesidad comercial. Si nosotros le damos los dos libros sueltos a un librero, lo más probable es que el librero los ponga en distintos lugares, que los venda por separado, todas cosas que nosotros no queríamos que sucedieran de ninguna manera. Queríamos que los dos tomos fueran un libro, que no se pudieran vender por separado. Por eso la caja. Pensamos en todas las posibilidades: ponerles una faja, envolverlos, empaquetarlos, sacarlos embolsados. Nos decidimos por la caja porque pensamos que la faja se iba a romper y la bolsa podía perderse cuando viniera un lector a hojearlo. La caja era la solución más práctica.

Titulación y organización de las obras reunidas

El tema de la titulación fue un trabajo arduo: ¿le íbamos a poner *Obra reunida*, a secas?, ¿*Obra poética reunida*?, ¿íbamos a usar un título distinto y en el subtítulo consignar *obra reunida* y las fechas? La primera que sacamos fue la de Mirta Rosenberg, *El árbol de palabras. Obra reunida 1984-2006*. Tiene su obra poética y alguna traducción. Una diferencia con el libro de Irene Gruss, *La mitad de la verdad. Obra poética reunida 1982-2007*.

Con las titulaciones quisimos dar una marca de identidad a la editorial. Con Mirta Rosenberg lo que hicimos fue empezar a trabajar y le dijimos que no queríamos ponerle *Obra reunida*. La primera razón para no hacerlo era que si algún lector iba a buscarlo en una base de datos de ISBN, iba a encontrar millones de *Obras reunidas*. En cambio, el título singularizaba al libro, lo volvía único. Este primer criterio se ve

abonado también por una imagen muy significativa: un epígrafe de Marcel Duchamp que está en un libro de Mercedes Roffé y dice “el título es un color más”. Y hay algo de eso, el título es como el broche final, es terminar de darle la vuelta al proyecto.

El título de Gruss fue el más difícil de encontrar. El de Rosenberg salió de un poema de ella que es su arte poética. Un poema sobre un árbol que se refiere a la palabra *árbol*, como materia de construcción de la poesía, y que trabaja mucho con la analogía árbol-palabra, por lo que salió naturalmente *El árbol de palabras*. En el caso de Gruss, buscábamos, trabajábamos, probábamos y no nos salía ninguno por el lado de sus poemas. Marcamos dentro del libro múltiples opciones, hasta que un día el título salió en una conversación telefónica entre ella y Rosenberg. Cuentan que Gruss le comentó a Rosenberg sobre la dificultad de encontrar el título y que esta le contestó: “Bueno, pero podrías tener en cuenta que puede estar dentro de tu poesía...”; y que, de inmediato, Gruss le contestó: “Bueno, pero eso que me estás diciendo es la mitad de la verdad”. Rosenberg le dijo: “Ahí tenés el título: *La mitad de la verdad*”. El título salió de este modo y realmente es perfecto, porque *la verdad* es un tema de la obra de Irene Gruss, porque es la mitad de la obra que va a seguir desarrollando y porque es un gran título.

Como política general, sostenemos que el editor tiene que intervenir en el cuidado de la edición, pero creemos que la confirmación de la obra es prioridad y potestad del autor. En ese sentido, nosotros no tenemos la política de intervenir sobre la obra. Hasta ahora, en las obras reunidas preferimos la presentación cronológica, que en términos generales es un criterio deudor de las obras completas. Quizá es en las antologías donde nos damos mucha más libertad para pensar otros criterios de organización interna. Nos parece que el orden cronológico responde a la lectura que se propone de una obra reunida. Siempre conversamos con las autoras –y ahora que vamos a tener un primer autor, con los autores– en general sobre qué dejar, qué quitar, qué cambiar, si se mantiene todo lo escrito o no, etc. Rosenberg, por ejemplo, no sacó nada, pero había sacado todo antes. Ella había publicado muy poco, solo cuatro libros. Nuestra idea es tratar de ser lo más estrictos posible. Las sensaciones de los autores frente a la revisión de su obra son

variadas: desde pensar que se van a morir, que es ganarse la estatua, hasta sentir que no van a poder escribir nunca más. Como si las obras reunidas fueran un paso previo a lo póstumo. Es como sentir que ya hicieron todo lo que tenían para hacer y que solo les queda morirse, pero también es un corte para pensar qué es lo que va a venir después. En el caso de las autoras que publicamos, nosotros la vara está colgada muy alta, todavía no hay ningún libro posterior a las obras reunidas de ninguna. Ya llegarán.

Obras reunidas y poetas mujeres

No podríamos asegurar que el fenómeno de las obras reunidas sea un fenómeno exclusivamente de poetas mujeres. De hecho, salió la obra de Héctor Viel Temperley y la de Arnaldo Calveyra, que está vivo. Es un fenómeno que tiene que ver con la poesía: a pesar de que se publiquen cuentos reunidos, me parece que los libros de poesía reunida tienen un espíritu más sólido o más fuerte en cuanto a idea que los libros de narrativa reunida. Pero bueno, es una intuición mía. Sin dudas, tiene que ver con el modo de leer el libro, con el permiso que se da al lector para leer la poesía en un sistema de obra reunida, que no se parece al modo de leer una novela o un cuento, incluso dentro de obras reunidas. Nosotros trabajamos mucho con poesía de mujeres y se dio naturalmente que las primeras obras reunidas fueran de poetas mujeres. No quiero decir que publicar mujeres es estratégico, porque no es cierto. No lo pensamos como algo estratégico, sino que se dio naturalmente. En general, a la editorial le interesa más la poesía de mujeres que la poesía de varones, pero estamos hablando de generalidades. Creo yo que esto también tiene que ver con el período con el que nosotros quisimos trabajar, sobre la obra de poetas que escribieron después de la última dictadura militar, y que la explosión de la poesía de mujeres tiene que ver precisamente con ese momento. Entonces, naturalmente terminamos trabajando con obras reunidas de mujeres.

Ahora estamos trabajando en una antología que revisa la poesía argentina del último siglo. Es un proyecto un poco lúdico, que imita un proyecto irlandés, de elegir los diez mejores poemas de cada

década desde 1910 a 2010. Cada década está a cargo de un poeta de nombre. En las primeras seis o siete décadas, aparecen cuatro mujeres: Alfonsina Storni, Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Amelia Biaggioni, y creo que ninguna otra. Susana Thénon es una de las grandes omisiones. Las antologías son para eso, para ver las que no están. De igual modo, la obra fuerte de Thénon es a partir de las décadas del 1970 y 1980. En las primeras seis décadas del siglo xx no hay una gran cantidad de poetas mujeres. Se juntan mucho a partir de los 70 y el fuerte es en los 80, después de la dictadura: Diana Bellessi, Juana Bignozzi, Irene Gruss, Mirt Rosenberg. Sus obras crecen y se desarrollan después de la dictadura.

El caso de Perla es rarísimo. Su obra reunida tiene dos tomos, que para mí están claramente diferenciados. El corte es casual, podría haber salido todo en un único tomo, pero nosotros decidimos hacer dos por un tema de lectura, para que fuera más cómodo, para que no fuera tan pesado, para que no quedara tan grande. Pero, curiosamente, cuando lo estábamos editando la pregunta era dónde establecer el corte entre los tomos. Nos propusimos revisar la obra, la cantidad de libros y tratar de que los dos tomos quedaran más o menos iguales en cantidad de páginas. El primer tomo tiene características de una poesía absolutamente moderna, del siglo xx, casi –te diría– de la primera mitad hasta la década del 60. El segundo es totalmente

posmoderno, tiene un abordaje de la poesía que empieza a utilizar otro tipo de estrategias y de lecturas, que empieza a basarse en lecturas para construir su propia poesía. Estrategias claramente posmodernas. Pasó solo. Perla es una mujer que tiene ahora ochenta y nueve años, escribió toda su vida. La poesía no fue su actividad principal, ella cerró su estudio de abogacía el año pasado. Estuvo casada con uno de los arquitectos modernos más importantes de Argentina, Hirsz Rotzait. Fue amiga de Olga Orozco, de Armando Calveyra, de Aurora Bernárdez, un círculo de gente muy especial, y su padrino fue Rafael Alberti, cuando él vivió en la Argentina. Tiene una marca de lectura muy propia, muy personal. Nosotros decidimos hacer el libro porque respetamos mucho su obra y nos pareció que una persona de esa edad, con tantos textos escritos durante toda su vida, tenía que tener su obra reunida. A veces, en las obras reunidas se incluyen inéditos, como por ejemplo en el caso de Perla Rotzait. Pero no ocurre siempre y no es un mandato editorial.

En Bajo la luna siempre privilegiamos poner algunos poemas de un libro por venir en las obras reunidas pero, por lo general, elegimos no incluir libros inéditos completos. A mí me parece que las obras reunidas son básicamente una revisión de lo hecho hasta el momento y, en todo caso, un anticipo de lo que va a venir.