

22

LETRAS LIBRES
MAYO 2016

MAURO
LIBERTELLA
entrevista a

LUIS CHITARRONI

“

De creerles a las
contraportadas,
cada tres o cuatro
meses nace un
nuevo Proust

”

Hoja de ruta: Luis Chitarroni era un joven fanático de los libros, un lector voraz que parecía ser ya un viejo sabio y erudito a sus veintipico años cuando recibió una propuesta de un editor mítico para trabajar en una editorial icónica. El editor era Enrique Pezzoni, uno de los puentes vivos entre el grupo Sur (Borges, las Ocampo, José Bianco, etc.) y la modernidad de los años ochenta argentinos; la editorial era Sudamericana, casa señera en la edición local. Así, Chitarroni, desde 1986, se fogueó en una cantera ardiente, en el centro neurálgico de una industria que estaba por transformarse drásticamente. Porque los años ochenta eran otro mundo, “un mundo distante, difícil de contar hoy”, como dice el propio Chitarroni, testigo en primera fila de la transformación de las editoriales nacionales en grandes grupos trasnacionales y de la vuelta, con el nuevo milenio y las crisis económicas en Latinoamérica y España, a un escenario de sellos pequeños, familiares, autogestionados, a los que aprendimos a nombrar como “editoriales independientes”.

Con el paso del tiempo, además, Luis Chitarroni se fue erigiendo como un personaje entrañable y esquivo del gueto literario argentino. Escritor de obra esporádica, publicó un conjunto de

retratos libres de escritores (*Siluetas*), una novela (*El carapálida*), unos ensayos (*Mil tazas de té*) y un libro singular en la tradición hermética (*Peripeccias del no*). Después de largos años como editor de Sudamericana, dio de pronto un volantazo y dejó ese lugar para fundar una editorial, La Bestia Equilátera, que en poco tiempo hizo evidentes sus intenciones: la traducción al castellano de novelas y relatos sobre todo europeos, sobre todo del siglo pasado, sobre todo de autores poco leídos y poco difundidos en nuestro continente. Con La Bestia Equilátera publicó libros como *Veneno de tarántula*, de Julian Maclaren-Ross, *Una familia y una fortuna*, de Ivy Compton-Burnett, *La soledad del lector*, de David Markson o *Los enamorados*, de Alfred Hayes. Lo que hizo La Bestia Equilátera es lo que hacen las editoriales importantes: instalar una agenda paralela, poner en circulación una trama literaria que se había vuelto muda o invisible. Decir: acá hay otra cosa.

Durante un par de horas Chitarroni tocó diversos temas en nuestra conversación: el oficio del editor, las transformaciones de la industria y lo que hay que hacer para sacar a la calle buenos libros. Afuera, una Buenos Aires detenida en un calor tremendo.

¿Cómo fue que empezó a trabajar en la editorial Sudamericana?

Está relacionado con la revista *Vuelta*. En ese momento hacían *Vuelta-Sudamericana*, que tenía algo así como un 70% de material mexicano y el 30% de material argentino. Enrique Pezzoni me invitó a colaborar. El director era Danubio Torres Fierro, que era un celoso, un muy buen editor de la revista. Colaboré haciendo una reseña bibliográfica y después me invitaron a escribir una columna a la que le puse, en homenaje a Duchamp, “El testigo oculista”, que hacía con presuntas noticias de la literatura argentina. Colaboraba en otras revistas argentinas, algunas herméticas. En algún momento Pezzoni tuvo que viajar a Nueva York porque daba clases y me pidió que lo reemplazara en Sudamericana mientras él estaba afuera, por unos meses. Cuando volvió, me invitó directamente a que trabajáramos juntos. Él iba por la mañana y yo iba por la tarde, ambos éramos editores. No duró mucho porque Enrique murió al poco tiempo. Cuando él murió quedé yo, en ese lugar que me quedaba grande, pero como había tenido una especie de entrenamiento seguí con ese trabajo.

¿Cómo era Enrique Pezzoni?

Era genial, de una irreverencia absoluta. Era además muy inventivo. Decía que si vos escribías una contraportada, tenías que imaginarte el libro que habrías querido leer, no el libro que habías leído. Eso nos llevaba a veces a delirios extraordinarios, que era como una especie de bochornoso sótano de Bustos Domecq. Otra cosa interesante que decía es que en toda contraportada tenés que hacer una suerte de atisbo de relato teórico. Con lo cual la contraportada se convertía en un género. Hay que pensar que era un momento de mucha edición de libros y prácticamente no había computadoras, entonces muchas veces cuando escribíamos la contraportada era cuando más alejados estábamos del libro, que se encontraba en los talleres. Habíamos leído el libro dos años atrás y no teníamos modo de recuperarlo. Eso se percibe también en las contraportadas de Borges y Bioy Casares para la colección *El Séptimo Círculo*: no se acuerdan del argumento y se acuerdan de otra cosa. En fin; así fui descubriendo las penurias y las fruiciones de ser editor.

¿Cuándo pudo empezar a publicar libros que le interesaban?

Sucedió en ese buen momento en el que estaba Juan Forn en editorial Planeta y se creó la colección *Biblioteca del Sur*. Entonces nosotros, desde Sudamericana, decidimos darle un carácter más fuerte a la colección *Narrativas Argentinas*, que ya existía, y de ese modo quedaron bien marcadas esas dos vías editoriales, que no estaban estrictamente enfrentadas,

como se quiso creer. Para nuestra conveniencia a veces fingíamos que eran más disímiles de lo que eran en realidad. Siempre conviene que haya un adversario imaginario. Sería interesante que ahora surgieran dos tendencias. El asunto es que en *Narrativas Argentinas* pude publicar muchas cosas que me interesaban.

¿Podríamos decir que las portadas influyen en las ventas?

Yo creo que sí, aunque no son caudalosamente influyentes. En *La Bestia Equilátera*, cuando estábamos empezando, publicamos un libro de César Aira, *El mármol*, con tres portadas distintas. Y los lectores rápidamente inclinaron la balanza por una de las tres, la que era más pop. En los años setenta hubo un movimiento muy auspicioso en ese sentido, con la llegada de artistas plásticos y diseñadores de avanzada a las portadas de los libros. Además, en términos más amplios, los primeros años de los setenta fueron una época muy promisoriosa para la edición latinoamericana. Estaban Monte Ávila, Joaquín Mortiz, había muchísimas editoriales buenas que giraban en una dimensión latinoamericana. Para leer lo latinoamericano había que seguir el sendero que marcaban esas editoriales, ese cuerpo vivo transnacional. Ahora que hay tantas posibilidades de contacto, la cosa no es tan contagiosa como lo era en ese momento, donde, por ejemplo, los escritores mexicanos de la Onda y los argentinos de *Literal* podían hacer sus contactos y leerse mutuamente.

Luego Alfaguara tomó un poco ese papel de relevar el *mainstream* latinoamericano.

Sí, y los tuvo a casi todos. Salvo a García Márquez, que permaneció en Sudamericana.

¿Cuándo irrumpieron los agentes literarios en el panorama editorial?

Un poco más adelante, a mediados de los noventa. Los agentes que negociaban derechos ya existían desde mucho antes, pero con las fusiones de los grupos editoriales aparecieron de a montones. Es un mundo distante, difícil de contar hoy, aunque muchas de sus características persistan.

¿Sentía la presión de tener que conservar autores, de que no se fueran a otros sellos?

Con la literatura local no demasiado, porque era una apuesta casi personal y uno esperaba siempre tener más éxito del que tenía. De lo que habían sido las literaturas nacionales a principios de los setenta, con un grado altísimo de credulidad, cuando se vendían muchísimos libros de literatura argentina, el cambio en los años noventa fue grande. Ya casi no había expectativas. En los noventa surgió ese fenómeno de los libros de periodismo, que

eran los que vendían mucho. Un artículo periodístico agrandado. A esos periodistas quizás sí había que retenerlos, eran los que pedían anticipos grandes. Uno no se podía hacer el tonto respecto del hecho de que esos libros vendían mucho, porque eran justamente esas ventas las que te permitían publicar libros de escritores argentinos. Ahora, yo creo que desde los años noventa estamos viviendo un declive terrible de la literatura ensayística del que no nos hemos recuperado todavía. El ensayo en Argentina es un desastre, y no veo un estado tan bajo en Chile o México. César Aira mantiene muy alto el ensayo, pero tiene una relación muy rara con el género y publica poco. Creo que eso va a provocar una desconsolada nostalgia. Otra cosa que dejó de existir es el ensayo sobre literatura latinoamericana como conjunto.

Rechazar un libro debe ser muy complicado, tener que decirle que no a un escritor.

Es una de las cosas más horribles, más allá de que estás hiriendo siempre a alguien, por la cuestión de ejercer una especie de criterio general sobre algo o alguien. Una taxonomía del lector y una axiología no son fáciles. Además, en los tempranos noventa era Planeta o Sudamericana, no había mucha opción.

Hasta principios del 2000, Sudamericana mantuvo una colección indispensable de poesía. ¿Sostener esta colección era imposible?

Te diría que sí. Y curiosamente los poetas se leen entre sí, y hay muchos. Era una colección preciosa, en papel madera, en donde aparecieron Alejandra Pizarnik, Olga Orozco, Alberto Girri. Pero como el gueto de los poetas se autoeditaba, las editoriales grandes dejaron de publicarlos. Los poetas habían tenido que tomar esa decisión, esa autodeterminación de armar pequeñas editoriales como consorcios. Era algo que los iba enaltecendo. Otra cosa que cambió muchísimo, hablando del paso del tiempo, es que yo en una época encontraba en las librerías de usados de Buenos Aires libros firmados por Lezama Lima o por Cortázar, e incluso por el mismo Borges. No se le daba tanta importancia al libro como objeto. Ahora es completamente distinto, y hasta está sobrevalorado si vos lo comprás por internet. Además, duraban en las librerías. He comprado un libro de poesía editado por Sudamericana en una librería diez años después de que se editara. Hoy no aguantan más de un año. Pero, volviendo a lo que charlábamos, la poesía ha sido siempre un gran milagro de la resistencia. Eso la enaltece todavía más.

¿Tuvo momentos de tensión con personas cercanas por alguna cuestión editorial?

Sí, y sobre todo con las más allegadas, porque alguna vez los sometí a una postergación muy ingrata de mi

parte. O había libros que a mí me encantaban pero que no había modo de publicar en Sudamericana. A veces yo sabía que algo me iba a traicionar al momento de venderle ese libro a la editorial, y que me iban a decir rotundamente que no. A veces, cuando miro para atrás, me pregunto cómo he logrado publicar alguno de esos libros. Todavía no estaba en Sudamericana cuando se editó la primera novela de Alan Pauls, *El pudor del pornógrafo*. Estaba Enrique Pezzoni. Y Alan me iba contando los percances. Pezzoni le hacía una serie de pedidos y solicitudes, que seguramente venían de arriba, y eso desgasta mucho al autor. En ese sentido, yo he sometido a escritores a retrasos y dilaciones absurdas, que seguramente han horadado la relación previa. Eso hacía, en muchas ocasiones, que tuviera que exacerbar la cortesía. Porque luego de que había esperado el año pactado, le tenía que decir que había que esperar seis meses más.

¿Cambió su trabajo cuando Sudamericana se fusionó con Random House?

Sí, totalmente. Pero al principio también tenía sus grandes ventajas, en el sentido en que podías publicar muchos más libros de los que publicabas. Podías aspirar a publicar traducciones muy buenas del inglés y con mucha celeridad. Recuerdo que hubo un primer momento un poco irreal, donde el gerente, que era alemán, dijo algo así como que no iban a publicar más libros que vendieran menos de treinta mil ejemplares. El pobre hombre lo dijo sin pensarlo mucho. Entonces llovieron llamadas a la editorial de gente que decía que no podía vender treinta mil ejemplares. Hubo que atenuar ese tipo de declaraciones. Pero al mismo tiempo hay que tener en cuenta que una editorial como negocio es una pesadilla. Es muy trabajoso recuperar ganancias, el cambio de sistemas de ventas por consignación es difícil. Cuando empezamos con La Bestia Equilátera mi primera recomendación a los socios fue: ¿por qué no empezamos con otro negocio? Los empresarios que ponen dinero en el mundo editorial arriesgan mucho capital. Y luego está esa otra cuestión que es la relación entre la gente que maneja los números y la gente que maneja los libros. Con los desdenes recíprocos. Los que miran los números se preguntan “¿qué eligen estos boludos que no se lo vendemos a nadie?”, y los que eligen los libros dicen “y esta gente, ¿no entiende nada de literatura?” México es en ese sentido un ejemplo disímil, porque el Fondo de Cultura Económica cambia todo. Publica, por ejemplo, muchas obras completas.

¿Por qué será que en Argentina no es común publicar obras completas?

No lo sé. Pero tampoco sé si es un concepto que termina de satisfacerme. Hay muchos autores a los que me gusta leer al sesgo, determinados libros, y no tener

que agarrar un tomo enorme donde, generalmente, además, los textos han sido modificados. Quizás es una especie de prejuicio que tengo de aquellos escritores que leí cuando todavía vivían y tenía la expectativa que agregaran algo a su obra.

Hablaba hace unos momentos de cómo desaparecieron editoriales fundamentales de los años setenta. ¿Qué hace que una editorial persista a lo largo de las décadas?

Miremos el caso de Anagrama. Anagrama tuvo una altísima percepción de los cambios. Al principio era una editorial de ensayo, pero entendió el giro narrativo que tomó la literatura en los años ochenta. Los nuevos narradores ingleses, Martin Amis, el realismo sucio norteamericano. Todo eso lo veíamos pasar nosotros, no lo podíamos contratar. No podías competir. Eso cambió de algún modo cuando Sudamericana contaba ya con Random House Mondadori, cuando los libros se podían contratar desde España. Hay editoriales que condensan o resumen una época y otras que van cambiando y en cierto modo se enganchan con nuevos procesos históricos y literarios.

¿Existe el miedo a perder a un escritor fundamental, de no verlo o rechazarlo?

Existe. A mí me pasó con *Cuando entonces*, una novela de Onetti. Llegó en una carpeta de Carmen Balcells, color salmón, sin título ni nombre de autor. Lo empecé a leer y dije ¿qué es esto? Qué confuso. Y en la cuarta o la quinta página me voy dando cuenta. Como Cortázar, Onetti tarda un poco, no lo advertís inmediatamente. Una vez Severo Sarduy me dijo que había rechazado *El nombre de la rosa* de Umberto Eco en Francia y tenía terror de que lo echaran. Pero alguien dijo alguna vez que a los editores se los juzga por lo que editan, no por lo que no editan. Pero es un tema que tiene que estar siempre en vilo en la crítica literaria. Si uno piensa en Lezama Lima, Carlo Emilio Gadda o Arno Schmidt, en ningún momento van a ser populares y la gente los va a leer con delección. Son tipos que están muy confinados y con una relación incestuosa con la lengua. El problema va a ser cuando no haya editores capaces de detectarlos. Porque se crea una especie de suficiencia y soberbia respecto de la legibilidad del texto que es desdeñosa. El “no entiendo lo que dice”. Yo recuerdo que leía páginas y páginas de Lezama Lima sin entender nada y no creía que eso tuviera que ser un reproche a Lezama Lima; el reproche, en todo caso, me lo tenía que hacer a mí. Oscar Wilde escribió: “Leer los diarios todos los días me ha llevado a la siguiente conclusión: solo lo ilegible ocurre.”

Ricardo Piglia siempre dice que si hoy llega un manuscrito de Borges a una editorial lo rechazan, porque son cuentos, es intelectual, no es aparentemente autobiográfico, etc.

Totalmente. Durante años me manejé con un prejuicio que en muy escasas ocasiones pude esquivar, y no tardé en darme cuenta de que era universal: aquel que dice que el cuento no se vende. Cuando leí un libro de Diana Athill, que fue editora en André Deutsch, vi que tenían el mismo prejuicio. Le decían a Naipaul que no le iban a publicar un libro de cuentos si él no prometía una novela. Ahora estuve en Chile y miré mucho los libros de la editorial Montacerdos, de Diego Zúñiga, que publica cuentos. A menudo es una cuestión de la tiranía y la imbecilidad de la moda, y cada tanto hay que transgredirla. Los libros de Samanta Schweblin se leen mucho y son de cuentos. Pero muchas veces por pereza he rechazado algún libro diciéndole a su autor: “no, cuentos no publicamos”.

En La Bestia Equilátera, donde sobre todo publican novelas y libros de ficción traducidos –en general rescates o textos de hace algunas décadas–, tuvieron un atisbo de publicar literatura argentina contemporánea, pero no prosperó. ¿Qué pasó?

Creo que fue un error conceptual: pensar que los libros que a mí me gustaban mucho, sin una adecuación o sin una colección, iban a funcionar. Pero no. La comprobación, además, fue que estábamos en un terreno en el que había mucha competencia. Hicimos un par de reediciones y hay muchas editoriales ahora que se dedican exclusivamente a reeditar literatura argentina.

Armar una editorial nueva parece complicado, con muchos frentes que atender.

En cierto modo se parecía a mi primera época en Sudamericana, con una desventaja: en Sudamericana los libros extranjeros ya estaban contratados y no había que trabajar mucho en las cuestiones del adelanto y del contrato. Y gracias a las lecciones de Pezzoni, como armar el cuentito e incluso imaginar que el libro era mejor de lo que era, hacíamos cosas buenas. Acá, por otro lado, era más bien como una pesquisa sobre viejas sospechas mías.

¿Qué tipo de sospechas?

Sospechas de que los libros son a veces prematuros o demasiado tardíos. Yo creo que uno de los grandes méritos de *Cien años de soledad* es que Francisco Porrúa la lee en el momento justo, y que la novela reunía una cantidad enorme de elementos que no estaban en otros libros. No era solamente un efecto,

o lo que Fogwill llamaba “García Marketing”. Era el momento justo. Viendo esos años, que me interesan particularmente, los de la psicodelia que nunca existió en la Argentina, me interesa ver los libros que parecen anunciar una libertad absoluta de la literatura, y cómo todo eso penosamente fue volviendo a los cauces regulares. La gran novela de la Revolución cubana, por ejemplo, que es *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante, no se pudo leer en su momento como la gran novela de la Revolución por una serie amplia de factores, y creo que hasta hoy todavía no se puede leer así. La literatura es una disciplina extraordinaria, pero también la observancia de la historia lo es. Creo que ese es uno de los grandes méritos de Piglia, su forma de leer la literatura en su contexto histórico. Y volviendo a La Bestia Equilátera, hay muchos libros que creo que tienen un buen comportamiento cuando los sacas de contexto.

Supongo que en La Bestia Equilátera puede publicar muchos más libros que le gustan que en Sudamericana. Pero tampoco sé si el criterio “gusto” es el criterio excluyente a la hora de publicar.

No lo es. Es un raro balance que tenés que ir haciendo, como una receta que no siempre te sale bien. Luego hay que dejar que el tiempo pase. Evidentemente, por otro lado, no es lo mismo Lezama Lima que

Borges, en el sentido de que Borges funciona traducido. Aunque los extranjeros no se den cuenta de lo que Borges está haciendo, se deja leer. Pero alguien como Guimarães Rosa parece permanecer en su lengua. Joyce tuvo una suerte especial, aunque fue la campaña de proselitismo más grande de todo el siglo, inspirada también en su megalomanía.

Eventos internacionales, como la Feria de Fráncfort, ¿le competen a una editorial como La Bestia Equilátera?

Ahora no demasiado. Es interesante que uno pueda llevar allí sus libros, no ir a comprar. Son interesantes esos lugares si vos tenés algo que ofrecer.

En Fráncfort suelen ofrecer novedades, que ustedes no publican.

El país que más me interesa es el pasado. Uno ve ahí los artificios de una industria. Hay muchos editores crédulos, a los que les habla la gente de *marketing*. Es lo mismo que se ve en muchas contraportadas: de creeres, cada tres o cuatro meses nace un nuevo Proust. A veces, en las ferias y en las contraportadas, los referentes se ahuecan. —

MAURO LIBERTELLA (Buenos Aires, 1983) es escritor. En 2015 apareció en Ediciones UDP *El estilo de los otros*, que compila conversaciones con escritores de América Latina.



“Estoy llena de preguntas, toda la vida, por eso he hecho tantas entrevistas. Quizá porque nunca he encontrado ninguna respuesta.”

Elena Poniatowska