

[www.elboomeran.com](http://www.elboomeran.com)

Roberto Calasso

# La marca del editor

Traducción de Edgardo Dobry



EDITORIAL ANAGRAMA  
BARCELONA

*Título de la edición original:*  
L'impronta dell'editore  
© Adelphi Edizioni  
Milán, 2013

*Este libro se ha publicado con una subvención del Ministerio de Asuntos  
Exteriores italiano*

*Diseño de la colección:* Julio Vivas y Estudio A  
*Ilustración:* foto © Toni Thorimbert

*Primera edición: septiembre 2014*

© De la traducción, Edgardo Dobry, 2014  
© EDITORIAL ANAGRAMA, S. A., 2014  
Pedró de la Creu, 58  
08034 Barcelona

ISBN: 978-84-339-6368-0  
Depósito Legal: B. 14323-2014

Printed in Spain

Reinbook Impres, sl, av. Barcelona, 260 - Polígon El Pla  
08750 Molins de Rei

## LOS LIBROS ÚNICOS

Al principio se hablaba de *libros únicos*. Adelphi no tenía nombre todavía. Sólo existían unos datos seguros: la edición crítica de Nietzsche, que bastaba por sí sola para dar una orientación a todo el resto. Después, una colección de Clásicos, fundamentada en criterios no poco ambiciosos: hacer bien lo que antes se había hecho menos bien, y hacer por primera vez lo que antes había sido ignorado. Serían impresos por Mardersteig, como el de Nietzsche. Entonces nos parecía normal, casi obligado. Hoy sería inconcebible (costos decuplicados, etc.). Nos complacía que esos libros fueran confiados al último de los grandes impresores clásicos. Pero mucho más aún nos complacía que ese maestro de la tipografía hubiera trabajado durante largo tiempo con Kurt Wolff, el editor de Kafka.

Para Bazlen, que tenía una velocidad mental como no he vuelto a encontrar, la edición crítica de Nietzsche era casi una obviedad necesaria. ¿Con qué

otra cosa se hubiera podido empezar? En Italia dominaba todavía una cultura en la que el epíteto *irracional* implicaba la más severa condena. Y el decano de toda *irracionalidad* no podía ser otro que Nietzsche. Por otra parte, bajo la etiqueta de esa palabra inconveniente, inútil para el pensamiento, se encontraba de todo, incluida una importante parte de lo esencial. Una parte que, en buena medida, no había accedido aún a la edición en italiano, también, y sobre todo, debido a esa marca infamante.

En literatura, lo irracional gustaba de enlazarse con lo *decadente*, otro término de reprobación sin apelativos. No sólo determinados autores sino incluso determinados géneros eran condenados por principio. A varias décadas de distancia eso puede resultar risible o causar incredulidad, pero quien tenga buena memoria recordará que lo *fantástico* en sí era considerado sospechoso y turbio. De esto puede deducirse que la idea de sacar como número 1 de la Biblioteca Adelphi una novela como *La otra parte* de Kubin, ejemplo de lo fantástico en su estado químicamente puro, podía sonar hasta provocativo. Tanto más si se considera la cercanía, en el número 3 de la colección, de otra novela fantástica: el *Manuscrito encontrado en Zaragoza* de Jan Potocki (y no importaba si en este caso se trataba de un libro que, atendiendo a las fechas, hubiera podido ser considerado un clásico).

Cuando Bazlen me habló por primera vez de ese nuevo sello editorial que iba a ser Adelphi —puedo

decir el día y el lugar, porque era mi vigésimo primer cumpleaños, mayo de 1962, en la casa de campo de Ernst Bernhard en Bracciano, donde Bazlen y Ljuba Blumenthal se alojaban por algunos días—, evidentemente apuntó enseguida a la edición crítica de Nietzsche y a la futura colección de Clásicos. Ambas ideas lo complacían. Pero le preocupaban sobre todo los otros libros que el nuevo sello editorial iba a publicar: aquellos que de tanto en tanto Bazlen había ido descubriendo a lo largo de los años y nunca había podido *colar* a los diversos editores italianos con los que había colaborado, de Bompiani a Einaudi. ¿De qué se trataba? En rigor, podía tratarse de cualquier cosa. De un clásico tibetano (Milarepa) o de un ignoto autor inglés de un solo libro (Christopher Burney) o de la introducción más popular a esa nueva rama de la ciencia que era entonces la etiología (*El anillo del rey Salomón*) o de algunos tratados sobre el teatro Nō escritos entre los siglos XIV y XV. Éstos fueron algunos de los primeros *libros que había que publicar* mencionados por Bazlen. ¿Qué tenían en común? No estaba claro. Entonces, Bazlen, para hacerse entender, se puso a hablar de *libros únicos*.

¿Qué es un *libro único*? El ejemplo más elocuente, una vez más, es el número 1 de la Biblioteca: *La otra parte* de Alfred Kubin. Novela única de un novelista. Un libro que se lee como en una alucinación poderosa. Libro escrito desde el interior de un delirio que duró tres meses. Nada semejante había sucedido

en la vida de Kubin antes de ese momento; ni volvería a suceder. La novela coincide perfectamente con *algo que le pasó* al autor una sola vez. Hay dos novelas anteriores a las de Kafka donde ya se respira el aire de Kafka: *La otra parte* de Kubin y *Jakob von Gunten* de Robert Walser. Ambas habrían tenido lugar en la Biblioteca. También por el hecho de que si, en paralelo a la idea del libro único, se debería hablar de *autor único* del siglo xx, un nombre se impondría enseguida: el de Kafka, precisamente.

En definitiva: libro único es aquel en el que rápidamente se reconoce que al autor *le ha pasado algo* y ese algo ha terminado por depositarse en un escrito. En este punto se debe tener presente que en Bazlen había una visible intolerancia por la escritura. Paradójicamente, considerando que se había pasado la vida exclusivamente entre libros, el libro para él era un resultado secundario, que suponía otra cosa. Era necesario que quien escribiera hubiera sido atravesado por esa otra cosa, que hubiera vivido dentro de ella, que la hubiera absorbido en su fisiología y eventualmente (aunque no era obligatorio) la hubiera transformado en estilo. Si esto sucedía, tales eran los libros que más atraían a Bazlen. Para comprender todo esto se debe recordar que Bazlen había crecido en los años de la máxima aspiración de autosuficiencia de la pura palabra literaria, los años de Rilke, de Hofmannsthal, de George. En consecuencia, había desarrollado ciertas alergias. La primera vez que lo vi,

mientras hablaba con Cristina Campo de sus –maravillosas– versiones de William Carlos Williams, sólo insistía sobre un punto: «No es necesario oír demasiado al *Dichter...*», al «poeta-creador», en el sentido de Gundolf y de toda la tradición alemana que descendía de Goethe (y cuyo alto significado, por otra parte, era perfectamente conocido por Bazlen).

Los libros únicos eran, entonces, libros que habían corrido un alto riesgo de no llegar a ser nunca tales. La obra perfecta es la que no deja huella, se podía deducir de Zhuangzi (el verdadero maestro de Bazlen, si hubiera que nombrar a uno solo). Los libros únicos eran similares al *residuo*, *śeṣa*, *ucchiṣṭa*, sobre los que no dejan de especular los autores de los Brāhmaṇa y a los que el *Atharva Veda* dedica un himno grandioso. No hay sacrificio sin residuo –y el mundo entero es un residuo. Pero, al mismo tiempo, es necesario recordar que si el sacrificio hubiera conseguido no dejar ningún residuo los libros nunca habrían existido.

Los libros únicos eran libros en los que –en situaciones, épocas, circunstancias, maneras muy diversas– se había jugado el Gran Juego, en el sentido del Grand Jeu que había dado nombre a la revista de Daumal y Gilbert-Lecomte. Esos dos adolescentes atormentados, que a los veinte años habían puesto en pie una revista respecto de la cual el surrealismo de Breton parecía redundante, ampuloso y hasta retrógrado, eran para Bazlen la prefiguración de una nueva y

fuertemente hipotética antropología, hacia la cual los libros únicos se dirigían. Antropología que pertenece aún, incluso más que antes, a un futuro eventual. Cuando, pocos años más tarde, irrumpió el 68, me pareció incluso irritante, como una parodia grosera. Si se pensaba en el Grand Jeu, aquélla era una manera modesta y gregaria de rebelarse, como se haría evidente hasta la demasía en los años posteriores.

El Monte Análogo al que Daumal dedicó su novela incompleta (que iba a convertirse en el número 19 de la Biblioteca, acompañado por un denso ensayo de Claudio Rugafiori) era el eje –visible e invisible– hacia el que la flotilla de los libros únicos orientaba la ruta. Pero esto no debe llevarnos a pensar que esos libros fueran llamados cada vez a suponer cierto esoterismo. Como prueba de lo contrario bastaría el número 2 de la Biblioteca, *Padre e hijo*, de Edmund Gosse: informe minucioso, ajustado y lacerante de una relación padre-hijo en la era victoriana. Historia de una inevitable incompreensión entre dos seres solitarios, un niño y un adulto, que saben, a la vez, respetarse inflexiblemente. En el trasfondo: geología y teología. Edmund Gosse iba a volverse más tarde un excelente crítico literario. Pero ya casi sin trazas del ser que narra *Padre e hijo*, el ser al que *Padre e hijo* le sucede. Por eso *Padre e hijo*, como texto de memoria, tiene algo del carácter único de aquella novela, *La otra parte*, que lo había precedido en la Biblioteca.

Entre libros tan diferentes, ¿cuál podría ser el requisito indispensable, el elemento común capaz de ser identificado? Quizá sólo el «sonido justo», otra expresión que Bazlen usaba a veces, como argumento perentorio. Ninguna experiencia era de por sí suficiente para que un libro naciera. Había muchos casos de acontecimientos fascinantes y significativos, y que sin embargo habían dado origen a libros inertes. También aquí era preciso un ejemplo: durante la última guerra muchos habían sufrido prisión, deportaciones, tormentos. Pero, si se quería constatar cómo la experiencia del aislamiento total y de la total indefensión podía elaborarse y convertirse en un descubrimiento de otra cosa, contada con sobriedad y nitidez, había que leer *Solitary Confinement* de Christopher Burney (número 18 de la Biblioteca). El autor, después de ese libro, volvería a perderse en el anonimato. Acaso porque no pretendía ser escritor de una obra sino que una obra (ese libro único) se había servido de él para existir.

Una vez elegido el nombre de la colección, era necesario crear su aspecto. Enseguida nos pusimos de acuerdo acerca de lo que queríamos evitar: el blanco y los logotipos. El blanco porque era el rasgo principal de Einaudi, la mejor colección que existía por entonces –y no sólo en Italia. Por eso había que tratar de diferenciarse al máximo. Por eso nos decantamos por el color y por el papel opaco (nuestro *imitlin*, que nos acompaña hasta ahora). En cuanto a los colores,

los que se usaban en aquella época en la edición italiana eran más bien pocos y toscos. Quedaban por explorar diversas gamas de tonos intermedios.

Queríamos evitar los logotipos, porque –buenos o no tan buenos– todos tenían un vicio: cualquier cosa que se hiciera aparecía enseguida representada por un logotipo, siguiendo ciertas reglas un tanto mojigatas que observaban los seguidores de la vulgata modernista. Pensábamos que había otras alternativas. Un día empezó a circular en la editorial un repertorio de la obra de Aubrey Beardsley. Al final, había también algunas *maquettes* de portadas, diseñadas por él para la colección Keynotes de John Lane, Vigo St., Londres, en el año 1895. Con algunas pequeñas variaciones –poniendo el rótulo Biblioteca Adelphi en el friso que Beardsley había insertado en la banda negra superior–, la portada estaba hecha. Sobre todo, disponíamos de un marco para introducir un elemento que nos parecía esencial: la imagen. Así, en homenaje a Beardsley, decidimos que el número 2 de la colección –*Padre e hijo* de Edmund Gosse– alojara en el marco el dibujo que Beardsley había ideado para *The Mountain Lovers* de Fiona Macleod.

Algunos años más tarde tuve la sorpresa de toparme, en un anticuario, con el folleto publicitario que presentaba la colección Keynotes. Tuve una sensación casi alucinatoria cuando encontré reproducida allí la portada diseñada por Beardsley para *El príncipe Za-*

*leski* de M. P. Shiel. Qué convergencia astral... Totalmente olvidado en Inglaterra, M. P. Shiel era el autor de *La nube púrpura*, que había sido quizá el último descubrimiento entusiasta de Bazlen cuando buscaba libros para Adelphi, y se convertiría en uno de los primeros éxitos súbitos de la Biblioteca. Publicado en 1967, magistralmente traducido e introducido por Wilcock, fue enseguida reimpresso y se convirtió en uno de esos libros –como *El libro del ello* de Grodeck– de los que y en los que se reconocían los primeros lectores adelphianos.

Nombre, papel, colores, esquema gráfico: todos los elementos esenciales de la colección. Faltaba todavía aquello por lo que un libro se deja reconocer: la imagen. ¿Qué tenía que ser esa imagen en la portada? *Una écfrasis al revés*, según la definiría hoy. Naturalmente, nunca nos dijimos nada semejante, pero actuábamos como si estuviera sobrentendido. *Écfrasis* era el término que se usaba, en la Grecia antigua, para indicar el procedimiento retórico que consiste en traducir en palabras las obras de arte. Hay escritos –como las *Imágenes* de Filóstrato– dedicados por completo a la écfrasis. Entre los modernos, el sumo virtuoso de la écfrasis fue Roberto Longhi. Incluso se podría afirmar que los momentos más audaces y reveladores de sus ensayos son las descripciones de cuadros, mucho más que los debates y los análisis. Pero, más allá de Longhi, el inigualado maestro de la écfrasis sigue siendo Baudelaire. No

sólo en prosa sino también en verso: cuando define a Delacroix «lac de sang hanté des mauvais anges» o a David como «astre froid», Baudelaire decía lo más preciso e insustituible que la palabra haya llegado a decir sobre esos dos pintores. Ahora bien, el editor que busca una portada –lo sepa o no– es el último, el más humilde y oscuro descendiente en la stirpe de aquellos que practican el arte de la écfrasis, pero aplicada esta vez a la inversa, es decir tratando de encontrar el equivalente o el *analogon* de un texto en una sola imagen. Lo sepamos o no, todos los editores que usan imágenes practican el arte de la écfrasis al revés. Pero también las portadas tipográficas son una aplicación de esa figura, aunque más solapada y atenuada. Y eso va más allá de la calidad: para una novela de *pulp fiction* ese arte no es menos importante que para un libro de desmesuradas ambiciones literarias. Sin embargo se impone aquí agregar un detalle decisivo: se trata de un arte cargado de una ardua esclavitud. La imagen que será el *analogon* del libro no debe ser elegida en sí misma, sino también y sobre todo en relación con una entidad indefinida y amenazante que actuará como juez: el público. No basta que la imagen sea la adecuada. Deberá además ser percibida como adecuada por múltiples ojos extraños, que por lo general no saben nada todavía de lo que encontrarán en el libro. Situación paradójica, casi cómica en su incomodidad: hay que ofrecer una imagen que despierte la curiosidad y mueva a un

desconocido a tomar en sus manos un objeto del que nada sabe excepto el nombre del autor (que con frecuencia ve por primera vez), el título, el nombre del editor y la solapa (texto siempre sospechoso, porque está escrito *pro domo*). Pero al mismo tiempo la imagen de la portada debería resultar adecuada incluso *después* de que el desconocido haya leído el libro, aunque sólo sea para que no piense que el editor no sabe lo que está publicando. Dudo de que muchos editores se hayan dedicado a razonar sobre esta cuestión. Pero sé que todos, indistintamente, desde los mejores hasta los ínfimos, se hacen cada día una pregunta que sólo en apariencia es sencilla: ¿esa determinada imagen vende o no vende? Si se la observa de cerca, la pregunta es más afín a un *kōan* que cualquier otra cosa. *Vender* indica un proceso como mínimo oscuro: ¿cómo suscitar deseo por algo que es un objeto complejo, en buena medida desconocido y en otra gran medida, elusivo? En Estados Unidos y en Inglaterra, cada día un ejército de sofisticados *art directors* se encuentran con esta situación: les es dado *un sujeto* (un libro, que no necesariamente leerán), provisto de algunas características primarias y secundarias (el supuesto tiraje, el tipo de público al que se dirige, los asuntos que trata y que puedan resultar atractivos). Su cometido es el de escoger la imagen y el *packaging* más eficaz en el que envolverlo. El resultado son los libros estadounidenses e ingleses de hoy. Feos en ocasiones, brillantes en otras,

pero siempre nacidos de este procedimiento, que los vincula demasiado estrechamente entre sí. Es como si una misma fábrica, que dispone de algunos sectores altamente especializados y otros más bien toscos, proveyese todas las portadas que se venden en la mesa de una librería. Este sistema puede gustar más o menos. Pero es cierto que, por lo que respecta a Adelphi, siempre se ha aplicado el sistema opuesto.

Ante todo pensábamos que, en el infinito repertorio de las imágenes existentes –ya fueran cuadros, fotos o dibujos–, se podía encontrar cada vez, con un poco de paciencia y de tenacidad, algo adecuado al libro que estábamos por publicar. Por eso nunca encargamos una portada. Por eso, a lo largo de más de treinta años, Foà y yo hemos barajado, probando y volviendo a probar, centenares y centenares de imágenes, formatos y colores de fondo. Bazlen no pudo participar en este juego, porque el final de la impresión del primer volumen coincidió con su muerte: julio de 1965. Pero en diversos modos participaban y participan en el juego todos los colaboradores de la editorial. Incluso el autor, cuando está disponible. Toda sugerencia del exterior es bienvenida. Porque a veces la elección es un rompecabezas. No faltan los arrepentimientos, ni los arrepentimientos de los arrepentimientos. Doy un ejemplo: para *Padre e hijo* de Gosse, llegado el momento de la segunda edición, pensamos en cambiar la portada, sustituyendo las flores de Beardsley por la magnífica

fotografía de Gosse padre e hijo que en la primera edición habíamos puesto en la contraportada. Hoy, quizá, me inclinaría por volver a la portada original.

El arte de la écfrasis al revés necesita tiempo –mucho tiempo– para desarrollarse, expandirse y respirar. Su objeto es una red de imágenes que no sólo responden cada una a un único objeto (el libro para el cual serán utilizadas), sino que además se correspondan entre sí, de modo no muy distinto a como los distintos libros de la colección pueden corresponderse entre sí. Así se crearon extraños fenómenos de afinidad irresistible, por los que determinados pintores eran magnetizados por determinados autores. Por ejemplo, Simenon y Spilliaert. Belga como Simenon, genial y sin embargo poco conocido, Spilliaert empieza a aparecer en las portadas de Simenon en 1991, con *El hombre que miraba pasar los trenes* (en la colección gli Adelphi). Desde entonces apareció doce veces en ella, dejando siempre la impresión, en nosotros y también en los lectores, como pudimos constatar, de que se trataba de la imagen *precisa*. Así, cada vez que se publica un Simenon en la Biblioteca, espontáneamente se busca el Spilliaert más adecuado. Si Simenon fue celebrado siempre como escritor de atmósferas, se puede suponer que algo de esas atmósferas se filtra en las telas de Spilliaert o que estuviera ya allí, a la espera de que el escritor Simenon las nombrara. Eso es lo que tienen en común, y algo como descarnado, áspero, enconado; un trasfondo de completa desolación.