



# ZURAMERICA

ediciones & publicaciones

DIECINUEVEMILLONES

INVIERNO 2022 - TERCERA SEMANA DE JUNIO

## Lanzamiento de *Todas esas muertes*

*Fernando Moreno*

## El 10 % de derechos de autor, una controversia obsoleta

*Guillermo Schavelzon*

## Audiolibros: 6 ventajas y algún que otro inconveniente

*Yolanda Galiana*

### Libros:

*Todas esas muertes*

Carlos Droguett

*El hombre que había olvidado*

Carlos Droguett





Estimadas lectoras, estimados lectores.

Volvemos a emitir nuestros boletines después de un período de descanso, con la gran novedad que salió de imprenta esta misma semana *Todas esas muertes* de Carlos Droguett; agradecemos especialmente a la familia del autor y al profesor Fernando Moreno Turner, que escribe una primera reseña como primer artículo.

Será un año interesante para nuestra editorial, y se prepara el lanzamiento de novelas, más rescates patrimoniales, cuentos, y libros ilustrados, de los cuales iremos dándoles avances en las próximas emisiones. Como siempre, esperamos que disfruten nuestro boletín y les enviamos un afectuoso saludo.

*El editor de Zuramérica*

# LANZAMIENTO,

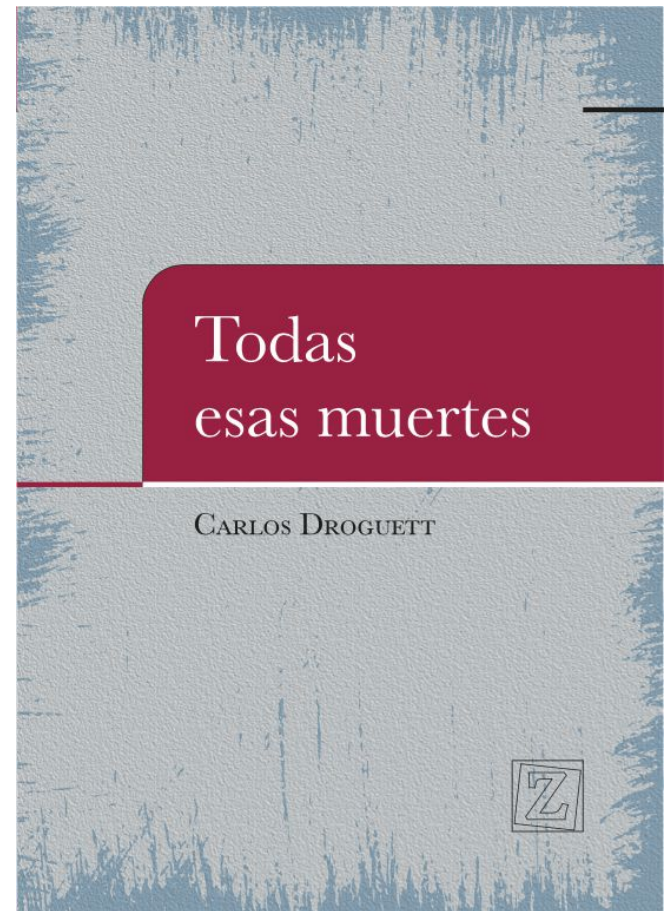
---

## *TODAS ESAS MUERTES*

---

Por primera vez, editado  
y  
publicado en Chile

Fernando Moreno



Entre agosto de 1946 y enero de 1947, en 135 entregas y bajo el seudónimo de Paul Bau-champ, Carlos Droguett publica el folletín *Du-bois, artista del crimen*, que se transformará, años más tarde, luego de una cuidada y compleja reelaboración, en *Todas esas muertes*, novela que fuera galardonada con el Premio Alfaguara 1971, aparecida ese mismo año en Madrid y que presentamos aquí en su primera edición chilena.

Ya el título de la obra orienta hacia uno de sus aspectos más relevantes, el que dice relación con el papel protagónico concedido a temática de la muerte, elemento recurrente en la obra del autor. Porque Droguett escribe siempre sobre la muerte, también sobre la vida, en un complejo entramado dialéctico en el que ambas instancias dialogan, se entrecruzan, se iluminan y se exponen en múltiples y comple-

jas facetas. No se trata, por lo general, de la muerte considerada en su abstracción, vista como elemento de debate clínico o filosófico, sino como un hecho material, concreto, producto de la acción de los propios seres humanos en un espacio y un tiempo determinados. Porque la muerte aparece directamente ligada con la historia, individual y colectiva, con esa poética de la sangre que alienta el proyecto literario del autor, el que se iniciara, como es sabido, con la crónica *Los asesinados del Seguro Obrero* (1940), que continúa con *Sesenta muertos en la escalera* (1953) y que seguirá desarrollando en obras posteriores, en las llamadas “novelas de la Conquista” y en aquellas novelas centradas en la situación de distintos personajes exponentes de la diferencia, la marginalidad y la soledad, tales como *Eloy* (1960) o *Patatas de perro* (1965).

Por su parte, *Todas esas muertes* se enfoca en la historia de un asesino, tal como sucede con *El hombre que había olvidado* (1968), obra con la que, por lo demás, comparte varias características, en particular el de la presencia del motivo de la muerte redentora. Pero aquí no estamos en presencia de un personaje inasible y misterioso como lo es ese hombre “que había olvidado”, sino ante la evocación literaria de un individuo de carne y hueso, el francés Louis-Amédée Brihier Lacroix, más conocido como Émile Dubois, cuyas acciones criminales causaron conmoción en el Chile de comienzos del siglo veinte, y que fue sentenciado a muerte en Valparaíso en 1907. Sabemos que Carlos Droguett es un escritor a contrapelo y, por lo tanto, no se podía esperar que se atuviera a relatar, de un modo tradicional, la historia de la vida del personaje, como lo hiciera Abraham Hirmas en *Emilio Dubois, un genio del crimen* (1966), muy por el contrario.

En efecto, tal como lo señala explícitamente el narrador autorial de la primera sección o capítulo de *Todas esas muertes* (son veinte en total), su intención, dados los rasgos notables que para él posee el protagonista, no es la de efectuar una mera semblanza de una trayectoria individual: “Su personalidad multifacética muestra una saturación de elementos, acciones y pensamientos fascinante. No queda agotada en las páginas que siguen, que no son inmóviles ni completas, que no son un escueto expediente procesal ni un ajustado itinerario biográfico sino un primer intento de novelar una vida excepcional”. De hecho, estas páginas iniciales, que se podrían calificar de introducción de razonada justificación, están casi íntegramente dedicadas a una breve exposición de la figura del protagonista, a aspectos destacados y concluyentes de su existencia, a sus motivaciones y determinaciones, como también a las consideraciones y apreciaciones de

ese narrador a su propósito y a la relación que sería posible establecer entre su actuar y el de ciertos eximios creadores: “Dubois no fue un asesino vulgar. Lejos de eso. Hay en sus asesinatos —y los hemos recorrido pacientemente— una dignidad esencial, la misma que se encuentra en los grandes artistas, escritores, pintores, músicos”. Los capítulos restantes se interesan sobre todo por la figura del protagonista y desarrollan una intriga que sigue una evanescente línea cronológica y en la cual observamos los numerosos movimientos de Dubois en Valparaíso, su ir y venir por las calles y los cerros, las citas con sus víctimas, los reiterados encuentros con otros personajes destacados (Úrsula, su mujer; Elcira, confidente y amante; Becerra, cochero y cómplice, entre otros) y, ya hacia el final del relato, la vivencia de un motín popular, del gran terremoto de 1906 y de su iluminadora conversación con el poeta

Carlos Pezoa Véliz, anécdotas estas últimas que ya habían sido objeto del cuento “La noche del jueves”, fechado en 1962 y publicado en el libro *El cementerio de los elefantes* (1971) y que presenta algunas leves diferencias con el texto que aparece en *Todas esas muertes*.

Una de las mayores singularidades de la novela se sitúa en el nivel de la formulación discursiva puesto que si bien existe un narrador externo, este se desliza y se introduce en la intimidad del personaje, se internaliza gradualmente, se fusiona, se funde y se confunde con él, concretándose así la exposición del deambular de una conciencia, la relación de la introspección y autoanálisis de una subjetividad desgarrada que hurga en el torbellino de sus recuerdos y en las convulsiones de su porvenir. Porque lo que importa no es lo manifiesto y externo, sino aquella parte oculta del personaje, su hondo pesar existencial, sus desdoblamiento-

tos, sus alucinaciones, las indecisiones e incertidumbres que lo aquejan, a pesar de su determinación en el cumplimiento de lo que él considera su tarea primordial, su trabajo y su misión: dar muerte de manera planificada y consciente a aquellos individuos que él considera zánganos y explotadores y llegar de ese modo a ser un criminal célebre y perfecto. Dubois se ve a sí mismo como una suerte de sacerdote del crimen; sus fechorías son expiatorias; no solo permiten limpiar la sociedad de sus elementos impuros, también aparecen como actos de liberación por medio de los cuales víctimas y victimario atenúan el desamparo y se evaden de la soledad. Son actos creadores: “todas esas muertes son la vida que yo le he dado a este pequeño y querido puerto”, afirma el personaje.

Es necesario agregar que la movilidad narrativa no solo se manifiesta en el nivel del decir, del sentir y del pensar del protagonista. El narrador cede además la palabra a otros personajes, los que, a su vez, se convierten en relatores, en expositores de sus acciones, de sus conflictos y pesadumbres, se expresan dirigiéndose externa e internamente a sí mismos y a los demás –tal como lo hace el propio Dubois–, lo que sucede particularmente con Becerra, Elcira y Úrsula, todo lo cual implica, por cierto, la emergencia de las tres personas gramaticales en el marco de la enunciación. Se trata de cambios narrativos que tienen un correlato en el dominio referencial, porque si bien es cierto que en el continuum narrativo es posible identificar lugares y momentos, también se constatan incesantes cambios temporales y espaciales que vuelven imprecisas las señas y señales del mundo evocado.



Se trata de un universo refractado a través del prisma de una escritura del recuerdo, fundamental en toda la obra de Carlos Droguett. El autor, como es sabido, fue gran lector y admirador de Marcel Proust y compartió con aquel la idea de la recuperación del pasado como el intento válido para aprehender la realidad en sus sustratos profundos y trascendentales, de modo a poder llegar así a la percepción y dilucidación de la verdadera realidad, de la verdadera vida, tanto interior como social. En esta operación no interviene la llamada memoria voluntaria, que selecciona los hechos de acuerdo con la inteligencia y la lógica, sino la involuntaria, la de los sentidos, la que restituye el tiempo ya ido a partir de una sensación fortuita, inopinada, una reminiscencia que puede ser provocada e impulsada por cualquier objeto o situación y que permite no restituir sino revivir la instantaneidad de ese pasado que se ac-

tualiza y se despliega en toda su inmensa complejidad.

De ahí ese modo de narrar tan distintivo y significativo de *Todas esa muertes* y de la mayor parte de la producción de autor; ese estilo torrencial, sembrado de imágenes que se precipitan y se atropellan, que cristalizan traslaciones semánticas, como los frecuentes oxímoros que encadenan contradicciones, las repetidas sinestesias que atan sensaciones y sentidos, las frecuentes personificaciones que dan pábulo para la emergencia de párrafos de seductor e intenso lirismo. Es un discurso que hace caso omiso de la sintaxis convencional y por medio del cual se rompen los esquemas de espacio y tiempo, que se internaliza, se desliza hacia la imposible simultaneidad, hacia la derivación, hacia el fluir de una conciencia que parece incontrolada e incontrolable, pero que, en el fondo,



mantiene la lucidez atingente a la necesidad de la interrogación y a la convicción de lo bien fundado de su discurrir y de su quehacer, y que, por otro lado, se encarna en esos extensos enunciados que se extienden, proliferan y se diversifican, pero cuyo comienzo siempre se retoma en su final.

*Todas esas muertes* exhibe una escritura del movimiento que se refleja incluso en ciertos mínimos detalles. Así, en la novela se insiste y se repite que Dubois está hecho de soledad y silencio, que ambos rasgos le son intrínsecos y constituyen su sello particular. La presencia de la letra “ese” en estos vocablos, reiterada en el título de la obra y en los destacados calificativos de asesino y artista, también en el nombre Úrsula, por ejemplo, bien podría ser vista, me parece, como una exteriorización de ese dinamismo, representado gráficamente en el carác-

ter sinuoso de esa “ese”, en el ir y venir inherente a su transcripción. Y en el nivel macro de la historia, la movilidad aparece refrendada en ese proceso de aprendizaje experimentado por el protagonista, que en su itinerario va comprendiendo y asimilando que existen varios tipos de muerte y de victimarios: la muerte aprobada por la autoridad, la provocada por los criminales y la muerte justificada por los abusos del poder y a la que hubiese podido dedicarse para así poder convertirse en el asesino vengador de los pobres.

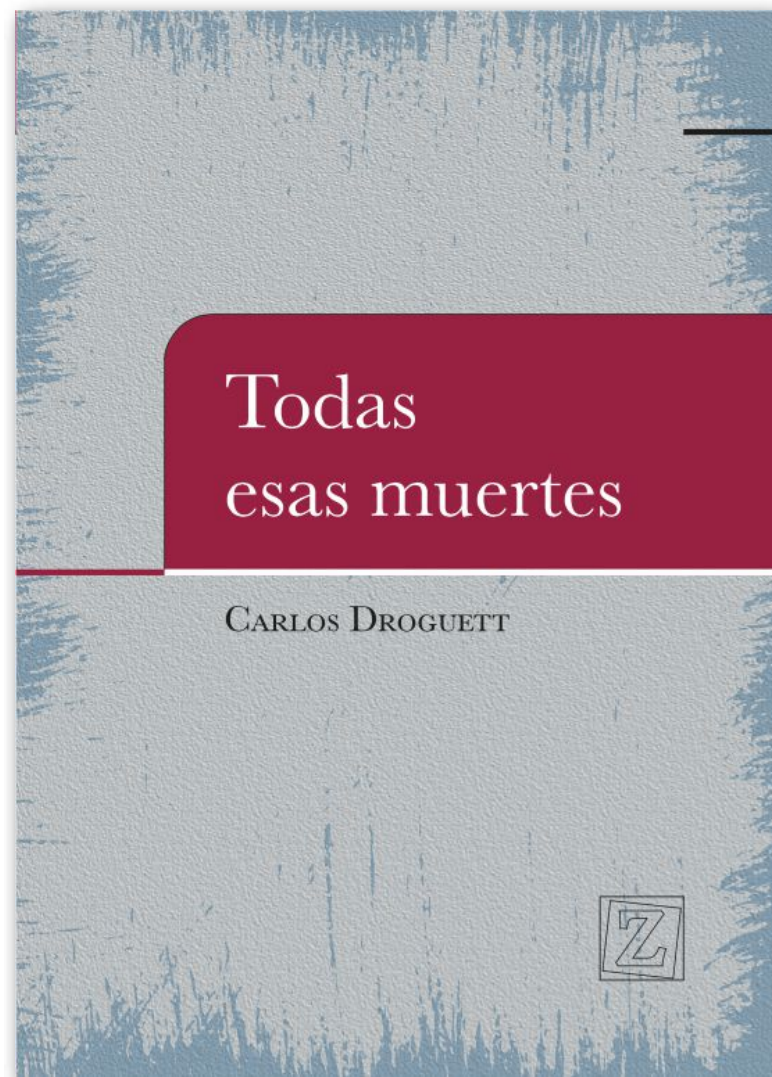
Apasionada y dramática, densa y perturbadora, esta novela se revela como un paradigma de los alcances de la paradoja contenida en la expresión que afirma que la muerte da vida; imaginariamente, porque se entiende que a partir de esa instancia se adquiere conciencia del valor de la existencia; materialmen-

te y en el plano textual, porque se constata que esas muertes han permitido la aparición de esta significativa creación, y de las demás notables narraciones de Carlos Droguett.

Fuente: [aquí](#)

# COLECCIÓN DE RESCATE PATRIMONIAL

---



## Todas esas muertes

Páginas : 324  
Primera edición : junio 2022  
ISBN : 978-956-9776-205  
Formato : 12,8 x 17 cm  
Tapa blanda con solapas

PRECIO:

**\$ 11.900**

Para adquirirlo directamente, **aquí.**

O contáctenos a [ventas@zuramerica.com](mailto:ventas@zuramerica.com)

CARLOS DROGUETT (Santiago, 1912 - Berna, 1996). Ha sido adscrito por la crítica literaria a la Generación Literaria de 1938. Realizó sus estudios en el Liceo San Agustín y ya tempranamente comenzó a escribir como redactor de importantes diarios capitalinos, como *La Hora*, *Vistazo* y *Extra*. Su primera publicación, el cuento *El señor Videla*, apareció en el número 110 de la revista *Hoy* el 29 de diciembre de 1933 y tuvo gran repercusión tanto en la crítica como en los lectores, quienes advirtieron un influjo de las mejores lecturas de James Joyce y William Faulkner, principalmente. Su primer libro fue una crónica, *Los asesinados del Seguro Obrero*, donde relata los hechos en torno a la matanza provocada por los desórdenes de 1938. Su relato está colmado de una cólera crítica que caracterizará toda la posterior obra de Droguett. Su primera novela, *Sesenta muertos en la escalera*, que fue publicada en 1953 y obtuvo el Premio Municipal de Santiago en 1954, retoma la temática de *Los asesinados del Seguro Obrero*, pero la mezcla con un crimen de la crónica roja de aquellos años. En su obra más aclamada, *Eloy*, Droguett introduce en la narrativa chilena -de manera sistemática- el estilo indirecto libre y lo proyecta hacia la conciencia del protagonista. *En Patas de perro*, por su parte, lo real y lo imaginario se entrecruzan para narrar la historia de Bobi, un niño con patas de perro que se constituye, al contravenir las leyes de la naturaleza, en un símbolo de la trasgresión indeseada, que lleva al extremo de la crueldad, la marginación y la morbosidad de los seres humanos que lo rodean. Droguett, así, da un paso adelante en la historia de la narrativa chilena, donde la morfología del cuerpo puede ser sentida como "revolucionaria" y la reivindicación del monstruo (como diferente) adquiere ribetes sociales. El polémico autor de *Eloy*, obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1970, y en 1971 recibió el Premio Editorial Alfaguara de España, por *Todas esas muertes*. Al año siguiente, publicó *Escrito en el aire*.

# LA CURIOSIDAD

---

Pocas veces reparamos en el origen de las palabras que utilizamos en el día a día. Y, desde luego, la palabra “libro” está entre ellas. Para entender el concepto debemos remontarnos a la época romana y al término en latín *liber*.

Aquella palabra podría traducirse como “parte interior de la corteza del árbol”. Una referencia al origen del formato que ya se utilizaba para plasmar los escritos.

Libro en inglés, book, es un término emparentado con la palabra beech (haya). Otra referencia a los árboles, formato que sirvió para empezar a producir los primeros libros y que en la actualidad se sigue empleando.



# EL 10 % DE DERECHOS DE AUTOR, UNA CONTROVERSIA OBSOLETA

---

Un fantasma recorre el mundo de los escritores: si todo está cambiando tanto en el universo del libro, ¿por qué al autor se le paga siempre lo mismo?

Guillermo Schavelzon





Muchos escritores consideran injusto cobrar el tradicional 10% como derechos de autor, lo que es cierto, aunque no tendría que ser ese el eje de la cuestión, porque esta es una fórmula que ha perdido vigencia. Lo que se requiere es un cambio en el concepto de remuneración. No se concilia con la realidad cobrar siempre lo mismo, con independencia de qué porcentaje sea, cuando ahora los ingresos y los márgenes de beneficio de las editoriales son tan diferentes según el formato, el soporte y el canal comercial. El autor debe tener otro tipo de participación económica, diferenciada y proporcional, en todos los negocios que la editorial haga con sus libros. Para llegar a un nuevo acuerdo, hay que analizar y discutir lo que está sucediendo con transparencia e información y, sobre todo, sin enfrentamientos, porque el cambio tiene que ser de común acuerdo, ya que autores y editoriales se necesitan uno al otro por igual.

En esta transformación, es necesario cambiar la percepción del escritor, para aceptar que escribir es un trabajo, no una afición, y que para una editorial el autor es el proveedor esencial.

Al mismo tiempo, los autores tendrían que poder aceptar que “la publicación de libros es un negocio como cualquiera” (John Boswell, *The Insider’s Guide to Getting Published*), quien insiste: “Random House debe lidiar con los mismos factores económicos que Dow Chemical”.

Con mayor o menor ortodoxia y concepciones más o menos culturales, este principio rige para las editoriales grandes y para las pequeñas. Es muy difícil escapar a la tendencia que impone la época, las dificultades financieras, de logística, de comercialización, de transformación digital y de cambio de hábitos del lector, que



afecta a todas por igual, sin importar el tamaño del emprendimiento ni el origen de su capital.

Es en este sentido que las observaciones de Joaquín Rodríguez en *Los futuros del libro* cobran un valor relevante: “La edición tradicional se basa en una cadena que une de manera sucesiva y escalonada a los creadores, los intermediarios -sean estos editores, distribuidores, librereros o bibliotecarios-, y los lectores o usuarios. Esa concatenación casi ancestral... está sufriendo una modificación radical...El cambio en la manera de crear, difundir y consumir contenidos, representa un nuevo tipo de edición”.

### **Editoriales grandes y pequeñas**

Aunque no es lo mismo la disciplina corporativa de los editores de los grandes grupos, que las dificultades y contradicciones de una peque-

ña editorial independiente, las dos se enfrentan a la necesidad de ganar dinero, unos para cumplir con sus accionistas y conservar el empleo, otros para hacer nuevas propuestas a los lectores, reimprimir los libros que se venden, y poder retener a un autor cuando, después de un éxito, los grandes llaman a su puerta.

Hace pocos años, cuando los libros eran únicamente los de papel y se vendían en las librerías, las editoriales y los autores tenían un interés coincidente: vender la mayor cantidad de ejemplares posible, única fuente de ingresos para todos, lo que ha dejado de ser así.

Con las transformaciones producidas por la digitalización, nuevos formatos, nuevos soportes y sobre todo nuevas formas de llegar directamente al lector, las líneas de negocio de ampliaron, y cada una aporta a la editorial márgenes de beneficio muy diferentes entre sí.

El libro tradicional, por llamarlo de alguna manera, hoy es el que menos ganancia deja, pero esto cambia totalmente cuando se vende en forma directa, lo que genera mucha tensión con las librerías.

### **Cuando los intereses no coinciden**

El libro de bolsillo, por ejemplo, deja más margen de ganancia que la edición *trade* o normal, pero el autor recibe un porcentaje menor sobre un precio más bajo. Un autor tiene que vender cinco ejemplares de bolsillo para cobrar lo mismo que por la venta de un ejemplar *trade*. Pagar al autor menos porcentaje por la edición de bolsillo, proviene de una tradición de grandes mercados, donde el bolsillo es una alternativa comercial diferenciada, con tirajes muy elevados, destinados a otros canales comerciales, sitios donde compra otro tipo

de lectores que no visitan librerías. Pero si el tiraje es bajo y se vende en las librerías, no es un “libro de bolsillo”, sino solo un libro más pequeño y más barato, que competirá y desplazará a la edición *trade*. En estos casos, el pase de un libro de *trade* a bolsillo, es una decisión conveniente para la editorial, pero no para el autor ¿No debería el autor participar en la decisión, y tener una remuneración diferenciada, proporcional a los beneficios que este formato le deja a la editorial?

Los libros digitales dejan más ganancia que los libros de papel. A la editorial le conviene más vender en los formatos con los que más gana, aunque las unidades vendidas sean menos. Es algo nuevo, consecuencia de la digitalización y la industrialización de la edición. Ya no se trata de vender el máximo de ejemplares posible, como fue siempre, sino de impulsar la venta del producto que permita

ganar más. No le da igual al autor, que gana según los ejemplares vendidos.

Un autor no se rige por los mismos criterios, ni participa en estos negocios, que no entiende ni se le explican. Esta alteración, que modifica algo tan tradicional como era medir el éxito según la cantidad de unidades vendidas, cambia la cantidad por la rentabilidad, con lo que hasta los listados de “libros más vendidos” se tengan que reformular. No solo sucede en la industria editorial, hasta hace veinte o treinta años, las empresas se medían por el número de personal empleado, un baremo que ya desapareció.

Aunque los escritores tuvieron siempre una tendencia a creer que autor y editorial son dos socios que coinciden en un mismo proyecto, no es así, y los intereses divergentes han sido llevados a un punto de mayor tensión con

los cambios producidos por la digitalización, cambios que no se explicitan con claridad en el momento de la contratación. Quedan en una zona oscura, en la que se ubicarán la mayor parte de los desacuerdos, que comienzan como reclamos y terminan generando enfrentamientos difíciles de resolver bien. ¿Cómo decirle a un autor, cuando reclama porque su libro no está en las librerías o que no se reimprime, que se debe a una estrategia y no a un error?

Ante estas nuevas pautas, se hace necesario que haya una gran transparencia en el negocio editorial, que permitan establecer nuevos criterios de remuneración, razonables y diferenciados. Los escritores siguen siendo artesanos, no se industrializaron ni se unieron en grandes grupos multinacionales, ni tienen accionistas cuyos objetivos tengan que cumplir. Solo quieren vivir de su trabajo y llegar tran-

quilos a fin de mes. El negocio de un escritor es tan simple, que más transparente no puede ser.

Los editores, que representan a la parte fuerte en la contratación, deberían asegurarse, como hacen los notarios, de que todo se comprende bien. En España “el 52,9% de los autores desconoce si firmó o no la cesión de los derechos audiovisuales a la editorial” (*Libro Blanco del Escritor*, Asociación Colegial de Escritores de España, 2019). Los escritores tienen dificultades para hablar de dinero, pero los editores también.

Más preocupados por la difusión de su obra que por los compromisos que adquieren, los autores no prestan especial atención al instrumento que determinará cualquier desacuerdo futuro, el contrato de edición. Como este se firma entre dos partes de fortaleza muy desi-

gual, es determinante el funcionamiento del sistema legal de cada país, responsable de proteger a la parte débil. En los países donde la justicia es accesible y eficiente, se genera una relación más fácil entre las partes. Donde no funciona así, es fundamental hablar con gran claridad sobre cuáles son los intereses comunes y cuales no, qué derechos cede el autor a la editorial y qué se compromete a hacer con ellos. Hay contratos que incluyen la cesión de todo tipo de derechos, sin que la editorial esté obligada a hacer uso de ellos. La reciprocidad de compromisos es esencial en cualquier contrato.

En los países anglosajones se explican y se negocian los contratos con naturalidad, lo que hace que los conflictos sean menos, y las relaciones duren más. Un autor que firma un contrato sin leer o sin haberlo comprendido en su totalidad, no solo es mal visto por la editorial,

también es un argumento de valor legal, que terminará sancionando a la parte más fuerte de las dos.

Un autor habla siempre por sí mismo. Un editor -si él mismo no es el propietario de la editorial-, habla en representación de una compañía que no es de él. La relación personal entre autor y editor suele ser fácil, tienen mucho en común, el editor siempre tiene empatía con su autor, pero debe lealtad a las consignas de la empresa para la que trabaja. Cuando las cosas están claras, esto no es un obstáculo para construir una relación de confianza.

Otro tipo de conflicto habitual surge cuando una editorial se vende, o cuando un editor se va, porque el autor y su obra se quedan. “Ya no son solo los clubes de fútbol los que muestran un absoluto desapego...hacia sus jugadores, haciéndolos perfectamente inter-

cambiables, sustituibles...también las editoriales saben hacerlo, y cada vez mejor” (Joaquín Rodríguez). Los estadounidenses han encontrado una forma de referirse a los libros que salen a la venta cuando el editor que los contrató ya no está, los llaman *Orphan Books*, libros huérfanos, y eso son.

#### **Para la escritora o el escritor debutante**

Ser aceptado por una editorial es algo tan anhelado, que el momento enturbia la racionalidad, se deja pasar la oportunidad de preguntar, escuchar y entender los intereses divergentes, que no son solo de dinero. Entiendo perfectamente el miedo de quien comienza a perder una oportunidad, pero estoy convencido de que publicar a cualquier precio no suele tener un buen final. Aceptarlo todo tampoco ayuda a ganarse el respeto de la editorial.

Un escritor no tiene por qué tener la preparación necesaria para discernir los entresijos del negocio editorial, pero me parece poder ir aprendiéndolos. Son muchas las modalidades y cuestiones a tener en cuenta, y se necesita tiempo y experiencia para manejarse con todas: derechos de bolsillo, ediciones digitales, audiolibros, obligación de entrega de próximos obras, derechos secundarios de traducción, de adaptación audiovisual, venta o publicación en otros países de lengua castellana, diferencias entre distintos canales de venta y cuánto se cobrará por cada cosa, es lo que hace más transparente el negocio editorial y la relación con el autor.

Dice la escritora Dubravka Ugresic, en *Gracias por no leer*, que “hoy los libros se dividen entre los que funcionan, y los que no funcionan, pues no son más que el producto de la indus-

tria editorial”. El autor que en una gran editorial “no funcionó”, aunque no sea por su responsabilidad, tendrá que remontar una pesada carga para volver a publicar. Por eso a veces no publicar es mejor que hacerlo aceptando cualquier condición.

Cuando surgen desacuerdos, los reclamos del autor se van acumulando, y llega un momento en que si el desgaste es grande y lleva a rupturas, estas suelen ser traumáticas, porque ni un escritor ni un editor son simples comerciantes. Aunque logren un nuevo acuerdo, la relación quedará resentida. Por su parte, si el autor queda afectado al punto de que le cueste retomar la escritura, no tendrá ninguna cobertura como “enfermedad profesional”. El editor, si por cuestiones de salud no puede trabajar, cobra igual.

Hay cuestiones que, a fuerza de permanecer, no facilitan una reconsideración que permita preguntarse el porqué. Llama la atención que a los autores les corresponda cobrar el 10% del precio de venta de un libro, solamente de los ejemplares que se vendan, aunque la venta no dependa de él. La estrategia de sobre-publicación de novedades para ver cuál funciona, genera una velocidad de rotación que solo permite que funcione uno de cada diez nuevos libros. Los otros nueve, en pocas semanas vuelven a la editorial y quedan olvidados, y del fracaso se responsabiliza al autor.

### **El origen del diez por ciento**

Cuando se implantó el 10 %, se hizo en base a una cuenta sencilla y digna. Fue en 1950, cuando el editor alemán Hermann Loeb propuso que, multiplicando el costo de fabricación por

cinco, se obtenía un precio de venta que permitía ganar al editor un 10 %, y otro 10 % al autor.

Esta fórmula funcionó hasta que la edición se industrializó y concentró en grandes grupos, subieron los costos comerciales y los gastos, con lo que, al contrario de lo que sucede con cualquier proceso de industrialización, el precio de los libros subió.

Lo de “multiplicar por cinco” pasó a la historia, la fijación del precio y el tiraje, que se hacía en base al *olfato del editor*, fue reemplazada por algoritmos que proveen los gigantes digitales y el decisivo peso del área comercial por sobre la editorial. Lo curioso es que no disminuyó el margen de error. Las devoluciones de libros no vendidos subieron, lo que aumentó más el precio de los libros, ya que cada uno



que se vende debe pagar el costo del que no se vendió.

“... las decisiones editoriales se vinculan con lo que se sabe del mercado, de los hábitos y preferencias de los compradores, y no con una política editorial basada en preferencias intelectuales o estéticas...resultado de la imposición a la edición de una lógica puramente financiera que marginaliza al editor en relación con otros actores dentro de la editorial” (Roger Chartier, *Coyunturas, mutaciones y responsabilidades en el mundo del libro*, revista Texturas N° 47, 2022).

La nueva forma de hacer las cuentas libro por libro, cambió también el peso del anticipo que se paga al autor, ya no importa si los derechos devengados cubrieron o no el dinero recibido, sino si el libro en cuestión dejó o no ganancias a la editorial. Un autor puede no ha-

ber cubierto el anticipo, y sin embargo la editorial ganar dinero con su libro. En estos casos el autor siente que “quedó en deuda” con la editorial, sin saber que no es así. Para un creador, el sentimiento de “quedar en deuda” tiene un peso negativo en su trabajo, y debilita, en lugar de fortalecer, la lealtad con la editorial que lo publicó.

Hace muchos años que ninguna editorial calcula el precio de venta multiplicando el costo por cinco, ni se conforma con ganar un diez por ciento, sin embargo, se mantiene sin modificar el porcentaje para el autor.

### **Qué sucede en otros países**

En Estados Unidos, en Francia, en Inglaterra, en Italia, se paga hasta el 18 % en las ediciones de tapa dura, y cuando se paga el 7 % pa-

ra una edición de bolsillo, es porque se hará un tiraje muy elevado, con una distribución diferencial. Si las editoriales de estos países pueden pagar mejor a los autores y también ganar más, es porque hay algo diferente que saben hacer. Al respecto, es interesante la opinión de este empresario británico, que proviene de un sector que nada tiene que ver con el libro y la cultura: “Al final, las empresas que dan más son las que acaban ganando más” (Paul Polman, ex presidente de Unilever, *La Vanguardia*, 1 de junio 2022).

### **El retraso que llevamos**

“el desafío más urgente del sector editorial y autoral, es atender a las señales, no esperar a que haya sucedido” (Claudio Lopez Lamadrid, en el libro de Ignacio Echevarría, *Una vocación de editor*. Gris Tormenta, México, 2020).

Echarles toda la culpa a las editoriales y subir el porcentaje es un parche de poca duración, porque el modelo de remuneración ya está obsoleto.

### **El negocio del libro ha cambiado, y cambiará más**

“Vivimos hoy un contexto de abruptos cambios; las prácticas y los hábitos de lectura se transforman y los espacios de encuentro del lector con el libro varían.” (Joaquín Rodríguez, *En defensa de las librerías*, documento del CERLALC).

La venta directa ha tenido un crecimiento enorme, favorecido por la pandemia. Vender directamente representa, para la editorial, un aumento considerable de su margen de beneficio, porque reduce la inversión anticipada en papel e impresión, productos cada vez más

caros y escasos, permitiendo, gracias a la nueva tecnología digital, imprimir solo los ejemplares necesarios. Antes había que imprimir varios miles para lograr un buen costo unitario, ya no. Amazon, mediante el *Print on demand* fabrica de a uno los libros que le piden y de los que no tiene en stock. Vender directo al lector no tiene el 40 a 50% de comisión que se paga a las librerías y requiere mucho menos personal. Aunque venda directo a través de grandes plataformas, tendrá una comisión tres veces menor. Se cobra por adelantado, no hay inventidos ni devoluciones. Para una editorial, es imposible no incentivar al máximo estas ventas.

“Los libros son cada vez más caros, las tiradas son cada vez más cortas, y así es difícil que un libro que ha vendido pocos ejemplares se mantenga en librerías. Lo que sí sabemos es que se va a mantener en un formato digital”

(Claudio Lopez Lamadrid, en el libro antes mencionado).

La venta directa no solo crece en los canales online, como demuestra el creciente número y el éxito de las ferias del libro, nuevas o con larga tradición, regionales, temáticas, por tipo o tamaño de editorial, o con forma de festival literario. ¿Qué encuentran los lectores que prefieren comprar libros en estos eventos, y no en las librerías?

“Es innegable...que las librerías se encuentran hoy en una situación de inestabilidad, originada por la incidencia de lo digital en el mundo del libro” (Marianne Ponsford, *En defensa de las librerías*, documento del CERLALC, 2019).

Una sociedad actualizada, que se prepara para afrontar los cambios de la época, no puede permitirse prescindir de las librerías, “una

de las raras instituciones capaz de reconstruir alrededor del libro la sociabilidad que hemos perdido” (Roger Chartier). Son el principal medio de promoción de los libros y de la lectura, y la mejor llegada al lector, pero en esta nueva situación tienen que hacer grandes esfuerzos de transformación. Ahora la editorial es su proveedor, y al mismo tiempo su competidor. Las librerías independientes (no las de cadena), de menor tamaño, con una selección de títulos realizada por ellas, y una exhibición no impuesta por el proveedor, con una atención personalizada y profesional, insertas en un barrio y su comunidad, son las que más han logrado cambiar.

Todo esto no implica que el libro de papel vaya a desaparecer, es un artefacto demasiado perfecto, que no necesita baterías, que no se rompe si se cae, que no contamina, y que conserva un alto valor social, pero su precio, debi-

do al encarecimiento internacional del papel, será cada vez mayor. Aunque en las librerías universitarias de los campus de Estados Unidos la gran mayoría de los estudiantes prefieren el libro de papel al electrónico, lo que confirma que en papel se lee mejor, tengamos en cuenta, como un llamado de atención, cómo desaparecieron las enciclopedias, que eran un bien muy apreciado en el hogar. El libro de papel no dejará de existir, pero los cambios a su alrededor están generando una nueva situación.

Todos estos los cambios que establecen nuevas reglas de juego, son consecuencia de la revolución digital, que no es menos profunda ni menos violenta que lo generado hace dos siglos por la revolución Industrial, la marginación y la precarización es similar. No podemos actuar como si todo siguiera igual.

## **El autor, proveedor privilegiado**

Con la irrupción del sector audiovisual en el mundo de la autoría, la llamada “IP”, *Intellectual Property* (hasta hace poco años contenidos) se revalorizó, porque las productoras la definieron como el valor estratégico principal. Las series basadas en buenas novelas resultaron más exitosas que los guiones desarrollados a partir de una idea original, y todos se lanzaron a comprar IP, ofreciendo una transparencia en la información y una participación económica que hizo que se ganaran la confianza de los autores.

La industria editorial va muy por detrás de la audiovisual, que cambió las pautas de consumo cultural llevándose a muchos lectores que antes compraban best sellers. Aunque las grandes plataformas tengan algunas prácticas que es mejor no copiar, lo cierto es que se anticipa-

ron a las editoriales en definir al autor como el proveedor diferencial.

Las editoriales, que tratan con autores desde hace varios siglos, no pudieron todavía otorgarle al autor ese lugar privilegiado. No se trata de reconocerlo en declaraciones, sino de modificar los criterios de remuneración. El escritor es el proveedor esencial, porque ni el papelerero ni el impresor inciden en que un libro tenga éxito o no.

Avanza el siglo veintiuno sin que la industria editorial ni las organizaciones de escritores hayan estudiado nuevas formas de remuneración al autor, sea este escritor, traductor o ilustrador. Se necesita una reflexión que ni siquiera ha comenzado.

## **Nuevas exigencias para el autor**

“A la disminución de los ingresos de la mayoría, se suma la retirada gradual de las funciones de apoyo que antes realizaba la editorial. En particular, las actividades de marketing y publicidad, que se externalizan cada vez más en los propios autores, los editores asesoran a los autores (y a sus sustitutos parciales como editores, los agentes literarios), para garantizar que cada uno tenga una presencia destacada en redes sociales... se espera de los autores que generen gran parte de su propio marketing y publicidad...” (Simon Murray, *Autoría*, en Bashar & Phillips, *Los fundamentos de la edición*).

Si todo está cambiando tanto, los autores tienen nuevas tareas que cumplir además de escribir, y los cambios van a más, pareciera de sentido común que el autor tendría que tener otro tipo de participación económica en el negocio que se hace con su libro.

### **En el resto del mundo**

En países donde los escritores tienen organizaciones profesionales fuertes y representativas, recientemente ha habido acuerdos muy interesantes. En Francia, el CPE (*Conseil Permanente des Écrivains*), que reúne a más de quince asociaciones de escritores de todo el país, ha llegado a un acuerdo con el SNE (*Syndicat National de l'édition*), organización que reúne a todas las editoriales francesas, para lograr “el equilibrio de la relación contractual entre autores y editores, estableciendo un nivel elevado de información y transparencia sobre la explotación de sus obras”. Se comprometieron también “a concertar las condiciones de remuneración a los autores, después de treinta años de degradación de sus ingresos” (*Le Monde*, 13 de abril 2022).

Durante la pandemia, las grandes editoriales francesas decidieron, por iniciativa propia, adelantar dinero a sus autores, para que no tuvieran que esperar el pago de la liquidación anual.

En el Reino Unido, durante el primer año de confinamiento, hubo un acuerdo entre editores, autores y gobierno, para apoyar económicamente a los escritores cuyos ingresos habían caído de manera alarmante. No porque no se vendieran libros, sino porque los ingresos de un autor dependen en buena parte de otras actividades presenciales canceladas durante la pandemia, talleres, conferencias, presentaciones, asistencia a ferias, todas actividades para las que existe un escalafón de remuneración, que los organismos públicos son los primeros en cumplir. El Reino Unido compensará a quien no hubiera llegado a cobrar el salario mínimo interanual. Así se hizo siempre

en Francia, hasta las reformas de Sarkozy. Todo indica que editores y escritores, en forma conjunta, están por lograr una reconsideración. Los cambios no se hicieron por solidaridad, sino por estrategia de negocio, para cuidar al proveedor esencial.

Algunas referencias:

Sylvie Perez, *Un couple infernal. L'écrivain et son éditeur*. Bartikat éditeur

Constantino Bértolo, *Una poética editorial*. Trama editorial

Ignacio Echeverría, *Una vocación de editor*. Gris Tormenta

M. Bhaskar & A. Phillips, *Los fundamentos del libro y su edición*. Trama editorial

John Boswell, *The Insider's Guide to Getting Published*, Doubleday

Pasqal Casanova, *La República de las letras*, Anagrama

Thomas Bernhard/Siegfried Unseld. *Correspondencia*. Cómplices ed.

Libro Blanco del Escritor (Sobre la situación profesional de los escritores en España), Asociación Colegial de Escritores de España, 2019 (disponible en la web).

Publicado con la autorización  
de Guillermo Schavelzon  
y tomado de su blog, en el cual puede encontrar más artículos como este: [aquí](#).



# PALABRAS...

---

## Acmé

Fase de una enfermedad en la que sus síntomas se presentan con mayor intensidad.



# AUDIOLIBROS: 6 VENTAJAS Y ALGÚN QUE OTRO INCONVENIENTE

---



Yolanda Galiana

La lectura ya no está limitada a un único formato. Desde hace años tan pronto puedes leer una obra en físico, como llevarla contigo a todas partes en tu libro electrónico o incluso escucharla mientras realizas las tediosas tareas del hogar. En cuanto a gustos no hay nada escrito: hay lectores que se ciñen a uno de los tres formatos y no hay manera de salir de él, mientras que otros aficionados a la literatura la disfrutan en todas sus vertientes y formas.

Los libros físicos y los electrónicos se hacen valer del mismo sentido para su lectura: la vista. Sin embargo, los audiolibros los consumimos a través del oído. Al tratarse de una experiencia tan distinta (desde luego no es lo mismo leer que escuchar), hay muchos lectores que se resisten a dejarse cautivar por ellos. A continuación te exponemos 6 beneficios que ofrece este formato para que te animes a darle una oportuni-

dad; también te hablaremos de algunos de sus inconvenientes, pues somos conscientes de que no todas son facilidades en el asunto.

### **Ventajas**

**Gestión del tiempo.** Uno de los beneficios principales de escuchar los libros es que, al utilizar el oído en lugar de la vista, es posible llevar a cabo otras tareas mientras “leemos”. En físico y en digital es imposible compaginar la lectura con otras actividades, como mucho se puede poner música de fondo para amenizar nuestro momento de desconexión; por el contrario, los audiolibros te dejan vía libre para hacer lo que quieras, siempre y cuando te permitan mantener cierto grado de atención en lo que estás oyendo (no sería factible, por ejemplo, estudiar simultáneamente). Además, puede ser el modo

de motivarnos a llevar a cabo esa labor que tanto nos cuesta comenzar, véase lavar los platos, planchar la ropa, tender... También pueden ser los acompañantes perfectos para los entrenamientos deportivos o durante los trayectos en coche o transporte público.

**Accesibilidad.** Escuchar un libro torna la lectura en una actividad accesible para las personas con discapacidad visual. Desafortunadamente, no todos los libros del mundo son traducidos al braille, por lo que el catálogo al que pueden acceder los ciegos o quienes han perdido visión es muy limitado. Este obstáculo desaparece con los audiolibros, ya que a día de hoy se pueden encontrar todo tipo de ejemplares grabados: novedades, clásicos, libros en otros idiomas... No solo se benefician de este formato ellos, sino que también quienes presentan trastornos como la dislexia.

**Atención.** Aunque al principio nos cueste horrores concentrarnos mientras escuchamos un audiolibro, lo cierto es que es cuestión de paciencia. Con el paso de los capítulos el oído se nos va acostumbrando y no nos requiere tanto esfuerzo focalizar nuestra atención en la historia. Como raramente se escucha un libro por sí solo y siempre se combina con otras actividades, con esta elección de formato estamos entrenando a nuestro cerebro para centrarse en una sola cosa, a pesar de estar expuesto a multitud de distractores.

**Memoria.** Junto a la atención los audiolibros también nos ayudan a mejorar nuestra memoria. Puesto que no contamos con un objeto físico que dispone de toda la información que necesitamos a simple golpe de vista —si no nos acordamos de algo es muy sencillo volver atrás para buscarlo—, escuchar en lugar de leer nos obliga a estar atentos a lo que se nos narra y tam-

bién a recordar datos como nombres, fechas, eventos, tramas, subtramas... Retenerlo todo —o al menos lo más relevante— es esencial para seguir el hilo de la historia y esta capacidad no hace sino optimizarse conforme más libros escuchamos.

**Comodidad.** Otra de las grandes ventajas que nos ofrecen los libros escuchados es que no ocupan espacio. Aunque los *ebooks* también son más fáciles de transportar en comparación a los físicos, en cuanto a comodidad no hay nada que se asemeje a los audiolibros. Además de ahorrarnos el tedio de llevarlos de aquí para allá —¿ahora qué hago con él?, ¿cómo lo transporto para que no se me estropee?—, el poder escucharlos en cualquier lugar sin tener que pasar páginas ni sujetarlos es un alivio. Incluso es posible adentrarse en un libro tumbado y con los ojos cerrados, ¿no es acaso maravilloso?

**Experiencia nueva.** Leer un libro despierta nuestra imaginación, nos invita a pensar cómo serán físicamente los personajes, a crearnos imágenes mentales de los lugares que visitan, la emoción que se reflejará en sus rostros en cada momento... Los audiolibros añaden una nueva dimensión a todo ello, puesto que el narrador o narradora le da su toque personal a la historia (asigna voces determinadas a unos u otros, cambia el tono de su voz para transmitir lo que están sintiendo, susurra, grita, llora...). Esta perspectiva es inalcanzable con el formato físico o el electrónico y hace que se experimente el libro de una forma totalmente diferente a lo que estamos acostumbrados.

### **Inconvenientes**

Aunque como ya has podido comprobar los audiolibros llevan consigo unos beneficios nada desdeñables, también pueden acarrear ciertos inconvenientes. No todo podía ser bueno, ¿verdad?

**Tecnología.** Una de las desventajas de este formato es que el usuario ha de contar necesariamente con un dispositivo tecnológico, ya sea un móvil, un ordenador o una tablet. Este hándicap no es exclusivo de los audiolibros, pues también ocurre con los libros electrónicos, que requieren un soporte tecnológico determinado.

**Distracciones.** Esta es una de las principales razones por las que a los lectores les cuesta tanto iniciarse en los audiolibros, es muy fácil distraerse mientras uno lo escucha y, por tanto, perderse en la historia está a la orden del día. Por otro lado, también es farragoso el sistema

para volver al punto en el que hemos perdido el hilo: hay que rebobinar la grabación y la mayoría de veces nunca regresas a la escena exacta, teniendo que escuchar unos cuantos segundos o minutos que ya habías reproducido.

**Vocabulario.** Así como la lectura en físico o electrónico te permite aprender ortografía y gramática, con el audiolibro no contamos con esta facilidad; incluso en algunas ocasiones se nos hace complicado saber cómo se escriben algunos de los términos que se nos narra, con lo que perdemos la oportunidad de integrar nuevas palabras en nuestro vocabulario.

**Subrayar.** A los lectores nos encanta señalar nuestros pasajes favoritos en los libros. Cuando estos son físicos podemos utilizar pósitos o subrayarlos; en los ebooks también existe la opción de hacer anotaciones, pero en el caso de los audiolibros, aunque es posible dejar un marcador

en un momento concreto de la narración es una alternativa poco intuitiva y nada cómoda.

**Narración.** Así como el narrador puede ser un gran punto a favor, puede ocurrir que este se convierta en el motivo por el que aborrezcamos la historia. Ya sea por su tono de voz, la cadencia de sus palabras, su forma de expresar las emociones de los personajes...

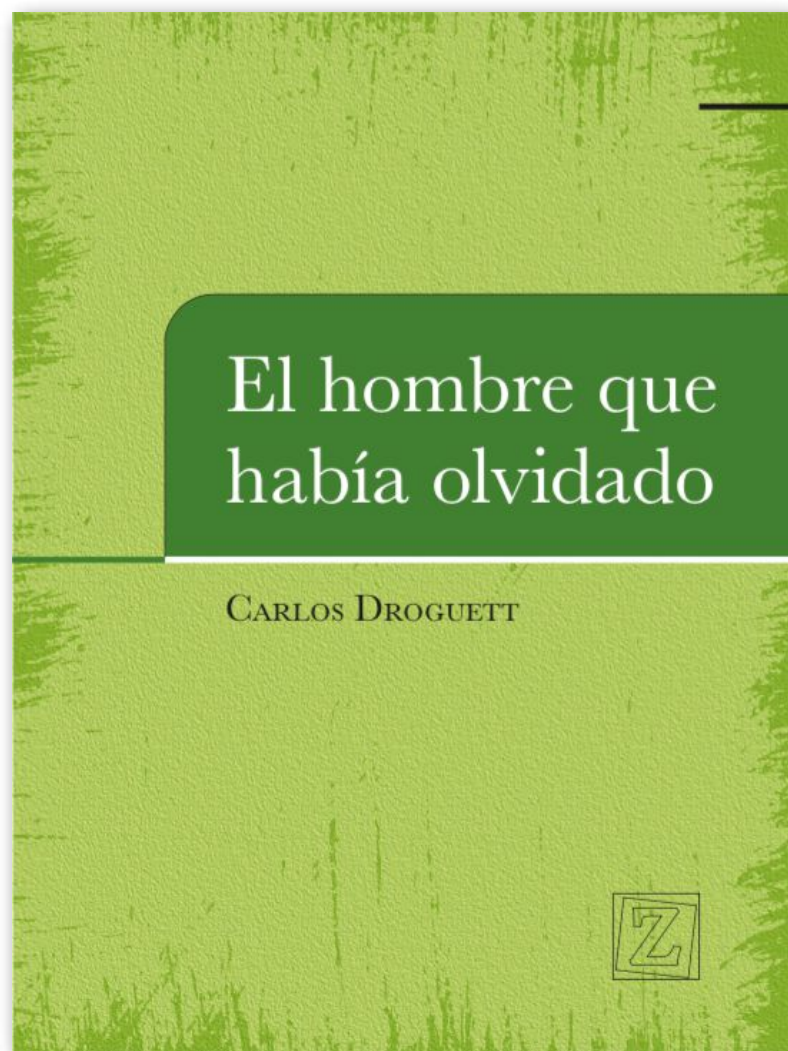
Y ahora que ya sabes todo lo que pueden aportarte los audiolibros y conoces también los pequeños inconvenientes que pueden traer consigo, ¿a qué estás esperando para darle al play?

Referencia: [aquí](#).



# COLECCIÓN DE RESCATE PATRIMONIAL

---



Esta novela, finalista del reconocido Premio Nadal y que no fuera editada en España a causa de la censura franquista, ni publicada jamás en Chile, ha sido, por lo general, una obra poco menos que ignorada, perdida en los anaqueles de las bibliotecas, relegada al estatuto de curiosidad bibliográfica y escasamente difundida y comentada, a pesar de que, como se podrá apreciar, constituye una prueba más, con los matices y modalidades que le son propios, del innegable talento narrativo de su autor, de las problemáticas expuestas en su singular imaginario y de la concreción de las fuerzas éticas y estéticas que lo sustentan.

La obra se inicia, como podría hacerlo un texto de género policial, con la noticia de varios crímenes, perpetrados por un asesino en serie que va dejando desperdigadas en barrios populares las cabecitas degolladas de niños inocentes. El narrador protagonista, Mauricio, es un periodista que intenta descubrir la identidad de ese asesino, una investigación en la que se van entrelazando la exposición de sus propias vicisitudes existenciales y las intuiciones, conjeturas e insólitos hallazgos vinculados con ese enigmático victimario. De modo que lo que podría ser una trama relativamente simple, aparece complejizada en la medida en que ahí, en ambos niveles, vuelven a aparecer, con otras tonalidades, elementos y temáticas que los lectores de Droguett ya conocen, entre otros, el papel de la memoria, el discurso derivativo y caudaloso, los cambios de niveles de realidad, la presencia de lo onírico y de lo lírico, la metáfora y alegoría de lo fáctico y su cuestionamiento.

## ***El hombre que había olvidado***

Páginas : 270  
Primera edición : octubre 2021  
ISBN : 978-956-9776-120  
Formato : 12,8 x 17 cm

Tapa blanda con solapas

PRECIO:

**\$ 11.900**

Para adquirirlo directamente, **aquí.**

O contáctenos a [ventas@zuramerica.com](mailto:ventas@zuramerica.com)