

LA IMAGEN DE CUBIERTA EN LAS EDICIONES DE *HUMO*, *DOLOR*, *PLACER* DE ALBERTO INSÚA

CHRISTINE RIVALAN GUÉGO*

Juzgo los libros por su cubierta; y también
por su forma.

ALBERTO MANGUEL

EL punto de partida de este estudio es la publicación de un mismo texto de Alberto Insúa, *Humo, dolor, placer*, por tres editoriales españolas en tres épocas diferentes. En 1928, cuando la editorial Rivadeneyra de Madrid publica esta novela se trata de la primera edición, cosa que no sucede en 1952 cuando la editorial Tesoro de Madrid la publica de nuevo. Por fin, en 2000, la editorial Castalia (Madrid) presenta una nueva edición en el contexto más general de una nueva publicación de las obras de Alberto Insúa. También hay que señalar una edición de 1957 en la que se publicó el texto bajo forma de revista en la Colección Popular Literaria.

El contraste impresionante entre las tres imágenes seleccionadas por las editoriales invita a una reflexión sobre las preferencias editoriales y sobre todo lo que estas preferencias suponen en cuanto a la lectura y a la relación del lector con el texto mediante la imagen de cubierta. Este interrogante se extiende a diferentes cuestiones en las que están en juego intereses diversos pero convergentes.

* Universidad de Rennes 2, Christine.Guego-Rivalan@uhb.fr

LA NOVELA

Primero se puede resumir la novela de A. Insúa y recordar de paso los orígenes cubanos del escritor¹, autor prolijo cuyas novelas y novelas cortas alimentaron desde los principios las colecciones de El Cuento Semanal, Los Contemporáneos, La Novela de Hoy, entre otras, además de las bibliotecas de las editoriales. Esta participación le hizo, como a otros muchos, alcanzar fama de escritor erótico, cosa que no fue en absoluto, aunque no dejó de jugar con este tipo de expectativas por parte de los lectores. Eso se nota en el título de la novela en el que se yuxtaponen tres sustantivos entre los cuales dos remiten más o menos directamente a la isotopía del amor y el tercero, que abre la serie, sólo se entiende por la referencia a la localización geográfica de la intriga en Cuba.

Organizada en cinco libros, la novela cuenta la vuelta a Cuba, para heredar de un tío que acaba de morir, de *Antonio Santángel*, pintor de unos 33 años. Con tal motivo tiene que abandonar a su novia húngara *Myarka*, su «pantera de Java», su «cobra de Ceylán». El momento de la travesía da lugar a una digresión de unos cuatro capítulos sobre la historia de Cuba, mientras que los primeros instantes en el suelo cubano son el tema de una carta a la madre que se ha quedado en España, para presentarle la situación en la isla e informarla de los cambios habidos desde la salida de la familia. La segunda parte de la novela, que corresponde a los libros 3 a 5, es la ocasión de evocar

el funcionamiento de una fábrica de tabaco en la isla, la vida nocturna así como de ir justificando la decisión que tomará el protagonista de renunciar a su vida parisina y de instalarse en Cuba con la hija de la ex-amante de su tío.

LAS TRES IMÁGENES DE CUBIERTA

Para su cubierta, Rivadeneyra eligió representar a un indio de perfil sobre un fondo amarillo en el que se destaca un paisaje de colinas y palmeras (FIG. 1). Ribas, famoso dibujante, ilustrador habitual de las colecciones de novelas cortas de la época —La Novela de Hoy en particular— es el autor de esta imagen en la que en primer



FIG. 1. Alberto Insúa, *Humo, dolor, placer*, 1ª ed., Madrid: Rivadeneyra, 1928.

¹ Nacido en La Habana en 1885, de madre cubana y padre gallego. Se irá de la isla en el momento de la Guerra de Independencia. Murió en 1963.

plano está sentado un indio que sujeta en su mano derecha un arco con flechas y en la izquierda un cigarro encendido. Más que la baza del exotismo el editor juega la del «buen salvaje». Efectivamente, el personaje corresponde perfectamente a las imágenes tradicionales del salvaje tal como se vio en las huellas de Rousseau. El cuerpo musculoso y color de cobre, la representación de perfil acentúa la nobleza de los rasgos que armonizan muy bien con las plumas del tocado, el arco y el puro para remitir al europeo la imagen de total serenidad de quien vive en contacto próximo con la naturaleza.

En 1952, Tesoro hace al dibujante Xelia el encargo de presentar al lector de la época la nueva edición de la novela (FIG. 2). Es sorpresa mayor descubrir, a modo de ilustración, a una tahitiana visitada de nuevo por Holywood y sobre un fondo de olas hawaianas. Es tan fuerte el contraste con la primera edición que justifica de sobras el interrogarnos sobre las relaciones entre texto e imagen en las cubiertas de novela.

Finalmente, el cuadro de Zuloaga que representa a Ana de Noailles sirve de ilustración de cubierta en la edición más reciente de la novela hecha por Castalia en 2000 (FIG. 3). El tamaño de esta imagen llama la atención por limitarse —a diferencia de las otras dos que ocupaban totalmente la primera de cubiertas— a un pequeño rectángulo en los dos tercios de la cubierta. Esta representación, reforzada por la presencia de marcos alrededor del título y del apellido del autor, contribuye a recordar el estatus y el espacio natural de esta imagen: un cuadro de pintura colgado de la pared.

Estos tres estados del texto llevan a buscar los puntos de distorsión y de convergencia entre las imágenes y el texto: ¿Cómo se presenta la relación esperada entre la imagen de primera de



FIG. 2. Alberto Insúa, *Humo, dolor, placer*, Madrid: Tesoro, 1952.

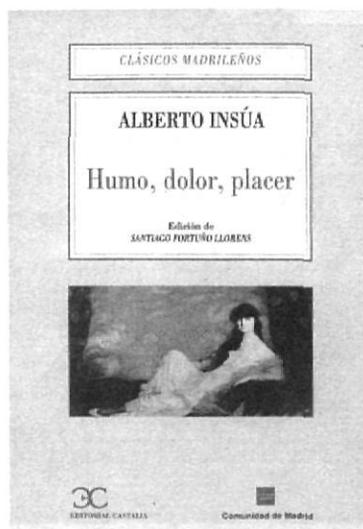


FIG. 3. Alberto Insúa, *Humo, dolor, placer*, Madrid: Castalia, 2000.

cubiertas y el texto? También, al combinarse con otros elementos de la primera de cubiertas ¿cómo crea la imagen el deseo de lectura? ¿A qué tipo de lectura invita?

LA RELACIÓN ENTRE TEXTO E IMAGEN

¿De dónde procede la imagen de cubierta? ¿En qué medida es una emanación del texto? Por lo que se refiere a la novela que estudiamos, cada imagen remite a un aspecto del texto: los orígenes y la historia de Cuba, los amores cubanos del protagonista, la bohemia parisiense de la primera parte de la novela. Así el texto suscita la imagen pero en una relación de dependencia que no es forzosamente una relación de proximidad. Al inspirarse en grabados y esbozos muy divulgados tras los diferentes viajes y exploraciones² la cubierta de Ribas para la primera edición inscribe el libro en el sector etnográfico e histórico. Remite a la representación mítica del paraíso perdido y, en este sentido, se encuentra en perfecta adecuación con el espíritu del texto.

El cambio de referente con el libro de la editorial Tesoro (de Cuba se pasa a Polinesia) —y que se continúa en la edición de la Colección Popular Literaria (FIG. 4)—, puede analizarse como el reflejo de los intereses de los lectores de los años cincuenta, totalmente influenciados por una cultura hollywoodiense en la que paraíso rima con Polinesia. Por otra parte, para el lector español de los cincuenta Cuba ya no es lo que fue para los lectores de los años veinte. La distancia tomada por la sociedad española en su relación con su ex colonia se traduce por la distancia entre el texto y la imagen que lo acompaña: ahora se puede confundir Cuba con Hawai. El recurso a la tahitiana hollywoodiense muestra lo intercambiable que son las representaciones: basta con acudir a la esencia del concepto de exotismo, es decir a la noción de diferencia para quedar satisfecho. Luego, la imagen



FIG. 4. Alberto Insúa, *Humo, dolor, placer*, Colección Popular Literaria, abril 1957.

² Cf. *Twelve views of the interior of Guyana* de Charles Bentley (1840); las ilustraciones de *La mujer araucana* de Alonso de Ercilla (1852) y *Estampas y tipos populares* cuyos ejemplares se conservan en la Biblioteca Ilustrada de la Biblioteca del Museo Naval de Madrid.

se elaboró a partir de la idea de exotismo que emanaba de la lectura de la novela y de la de erotismo atada a la personalidad del escritor. El uso de una representación estereotipada sirve para lo esencial para etiquetar visualmente el libro: exotismo y sentimiento son los dos principales ejes de lectura que el editor desea proponer a los lectores. Esta imagen, un ejemplo perfecto de topos, es fácilmente transferible ya que sin buscarlo mucho se la encuentra en la cubierta de una novela de Paul S. Nouvel, *La taverne des maudits*, publicada en 1955³ (FIG. 5) y hasta, levemente actualizada, en los semanarios femeninos para la campaña primavera 2002 de una marca de calzados de lujo (FIG. 6). Poco importa que la relación directa con lo que se está evocando sea exacta o no. Las inexactitudes, los anacronismos no molestan, como si el lector supiera que todo esto no es más que convención y que al proceder de esta manera el editor le dirige un mensaje único: el tipo de lectura que será preciso proporcionar con el libro. En este caso se le propone al lector una lectura de ocio.

En Castalia, último editor de momento de la novela, el recurso a una obra de arte icónica —práctica cada vez más frecuente en la edición contemporánea⁴— permite legitimar de nuevo un texto que había sido mancillado por sus anteriores cubiertas. La inscripción del texto en una colección *Clásicos* intenta redimir el contenido. La iniciativa que consiste en intercalar una serie de unos diez grabados que representan los estados anteriores del texto, retratos del autor y vistas de



FIG. 5. Paul S. Nouvel, *La taverne des maudits*, París: Édition de l'Arabesque, 1955.



FIG. 6. Anuncio en prensa de la marca Charles Jourdan, primavera 2002.

3 Cubierta de Michel Gourdon (Aslan) publicada en la colección *Eclectique* por Édition de l'Arabesque, París.

4 Huguette Rigot analiza el fenómeno en *Les couvertures des livres. Approches sémiologiques et sociologiques des marques éditoriales*, Tesis doctoral, EHESS, Marsella, 1992.

Cuba y de La Habana a principios del siglo XX pretende también situar la novela en la historia literaria y en la realidad histórica. Esta presencia de imágenes de los lugares de la acción se puede comparar con la presencia de fotos en la edición original de la novela de Georges Rodenbach, *Bruges la morte*, principio abandonado hasta hace poco por las sucesivas ediciones de dicha novela. Lo que conduce lógicamente a interrogarse tanto sobre la suspensión como la restitución de las imágenes al lector, como sobre el motivo de esta elección reciente y sobre el impacto de la presencia de fotos en la lectura que se puede hacer de la novela. En la novela de Alberto Insúa, el Libro 3 justifica por sí solo, la inserción de estas ilustraciones ya que está el lector en presencia de una prosa icónica que conlleva una gran dificultad por parte del narrador personaje de captarlo todo, lo que se le presenta a la vista es una profusión de imágenes: «como si La Habana fuera un inmenso calidoscopio»⁵. La mención del Centro Gallego explica la intención de proponer al lector contemporáneo una vista de éste a principios del XX. Más adelante en el capítulo se encuentra un procedimiento generador de imágenes próximo al repertoriado por Philippe Hamon en la novela decimonónica, el del personaje «arquitecto de su propio museo»⁶. El inventario de las paredes en los cuartos antiguamente ocupados por el difunto tío y las descripciones de las imágenes presentes —*ekphrasis*— permiten bosquejar indirectamente el retrato moral de éste —*etopeya*—: «Dan idea de la índole del patriotismo de don Rosendo: tipo insólito de español enriquecido en Cuba, que no volvió a España, ni siquiera a pasear»⁷.

Si se siguen las diferentes etapas de la presentación de la novela de A. Insúa a los lectores, se observa que el mismo texto da origen a tres libros: el primero es la novela sobre Cuba, introducida por una cubierta que insiste en la dimensión etnológica e histórica, al mismo tiempo que un prólogo⁸, aunque cronológicamente desfasado, da fe de la opinión positiva de la crítica respecto al autor y recuerda que éste no es el autor que las cubiertas y los títulos de sus novelas podrían sugerir; el segundo es una novela sentimental en la que se borra todo lo que se había valorado en la primera edición y en la que el prólogo tampoco está presente: la mujer y el exotismo son los únicos componentes anunciados en el texto propuesto. El tercero obliga al

5 Alberto Insúa, *Humo, dolor, placer*, Madrid: Rivadeneyra, 1928, p. 144.

6 Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIXe siècle*, París: José Corti, 2001, p. 93.

7 Philippe Hamon, *Imageries...*, p. 149.

8 A modo de prólogo el editor presenta un artículo del crítico cubano José de Armas, publicado en *El Liberal* en 1914 a propósito de otra novela de A. Insúa, *Las flechas del amor* (1912).

libro precedente a abandonar las estanterías de la literatura sentimental. Ahora, el libro se dirige a un público culto. Eso explica la elección de la imagen (un cuadro), la inserción de imágenes de la época y la presencia de otros elementos del peritexto como un prefacio compuesto por una biografía, por un estudio de la obra y por una bibliografía del autor, todo eso a cargo de un universitario especialista en el tema.

CONCLUSIONES PROVISIONALES

El estudio pone en evidencia la necesidad de una re-motivación del texto para garantizar la continuidad de lectura. De modo general, los textos no conservan eternamente su forma de origen y sus estados sucesivos muestran la importancia de esta forma de acceso al texto. En diacronía, más se aleja de la fecha de primera edición, más tenue tiende a hacerse la relación con el texto, hasta el momento en que éste encuentra de nuevo un público de lectores interesados no tanto en la letra del texto sino en el objeto literario o ideológico que representa, momento en que el editor se orienta hacia imágenes de época y reproducciones facsímiles⁹. El itinerario del texto que le conduce de una lectura de proximidad o de empatía por parte de unos lectores interesados en su contenido hacia una lectura distanciada por parte de otros lectores que lo consideran como la emanación de su época, va acompañado por una evolución de la imagen de cubierta, este arconte¹⁰ que viste los colores que el editor desea ver en el texto: lectura de ocio, lectura de estudio, lectura culta... Se trata de dar al texto una nueva forma que le permita entrar de nuevo en el proyecto de lectura de uno o de varios grupos de lectores.

En esta re-motivación, la imagen ocupa un puesto central. La imagen es a la vez aval que aporta el editor y la marca de fábrica para el lector. El encuentro con el público —y esta noción inscribe el texto en una dimensión comercial— supone re-motivaciones a intervalos más o menos regulares, que se apoyan esencialmente en todo lo que no es texto en el libro (lo que equivale al *peritexto* de Gérard Genette) y especialmente en las cubiertas. Es evidente que en este proceso de motivación / re-motivación, la primera de cubierta cumple un papel fundamental. Para los libros en los que la única ilustración es la de la cubierta, no será posible ninguna corrección posterior

⁹ Cf. la colección *La Novela Corta* publicada por Emiliano Escolar en Madrid los años 80 o *La Novela Pasiona* editada por Renacimiento (Sevilla) a finales de los 90.

¹⁰ Cf. Léo H. Hoek, «Description d'un archonte: Préliminaires à une théorie du titre à partir du nouveau roman», en *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*, París: UGE 10/18, 1978, pp. 289-326.

de la primera impresión producida. La imagen juega con las representaciones imaginarias del lector, de una manera tanto más convencional cuanto que se destina el libro a un público amplio, no selectivo. Y conjuntamente con el título y sus eventuales anexos, la imagen orienta el programa de lectura. Por eso, bien parece que la imagen de cubierta mantiene una relación estrecha más con el lector que con el texto. Es respuesta implícita a una expectativa del lector que necesita puntos de referencia sin ambigüedad para orientar sus opciones de lectura. Así se constituirá el público lector a partir de la presencia o de la ausencia de ciertos elementos en la cubierta. Por eso cobra todo su sentido la evolución en la elección de la imagen de cubierta cuando construye una red de significaciones con otros elementos como el título, la pertenencia a una colección, el apellido de un prologuista...

También se pone de realce la naturaleza polimorfa del texto: puede dar lugar a una cantidad infinita de libros y por consiguiente de lecturas. Debajo de la imagen, siempre está presente el texto, pero un texto al cual el editor decide dar una forma que, de entrada, induce un programa de lectura. El mismo texto puede encontrar a diferentes tipos de lectores, prueba, hasta cierto punto, de que si una categorización de los libros es posible, una categorización de los textos lo es mucho menos. En efecto, al convertirse en libro el texto elige su categoría: así, la novela de A. Insúa publicada en los años 50 con la efigie de una tahitiana sólo podía abandonar la estanterías de la literatura legítima para reunirse con la producción de literatura de quiosco. La imagen de cubierta desvela pues tanto las intenciones del editor como el contenido del texto propuesto. Sin embargo, el texto no lo permite todo y puede resistir en ciertos casos y así, la imagen de cubierta, asociada a otros elementos puede ser causa de «errores de elección de lectura», como ocurrió seguramente con el ejemplar de la editorial Tesoro que contaba con la fama del autor para re-motivar este texto en el dominio de la novela sentimental, terreno que, en este caso preciso, no era exactamente el suyo. Para completar se puede mencionar el hecho de que la presentación de la novela presente en la solapa del libro no corresponde con *Humo, dolor, placer* sino con *Las flechas del amor*, otra novela del mismo autor publicada en 1912 y editada de nuevo por Tesoro. Muestra evidente del poco cuidado prestado a esta empresa de reedición de las obras de A. Insúa. ¡Quizás muestra también de una lectura un poco rápida de la primera edición!

Estos libros sucesivos invitan a pensar que existe un tiempo para un estado del libro, perfectamente identificable para un lector avisado: en 1928, hubiera sido impensable poner en circulación la edición Castalia de la novela, igual que en 2000 la edición Tesoro de 1952 no hubiera tenido

muchos lectores. El éxito de librería —no el *best-seller*— se explica tanto por el resultado de una perfecta adecuación entre la forma de un texto y las expectativas del lector como por la calidad del texto propuesto. Cuba, Hawai o Noailles, estas tres imágenes para un mismo texto, multiplican en el tiempo las categorías de lectores susceptibles de leer el texto y permiten recalcar el papel fundamental del editor en la re-motivación de los textos, ya que también dándole una forma nueva a un texto se le ofrece la oportunidad de que lo lean de nuevo. La perennidad de tal o cual texto depende totalmente de las decisiones de la editorial y el papel del editor en la conservación y la divulgación de este patrimonio cultural llega a ser primordial.

RESUMEN

La forma del libro condiciona el acceso al texto por el lector. Por eso, el papel jugado por la puesta en libro es determinante para su recepción. A partir de las sucesivas ediciones de Humo, dolor, placer de Alberto Insúa el presente trabajo analiza las elecciones editoriales y las expectativas creadas en el lector.

PALABRAS CLAVE

cubierta, ilustración, literatura siglo XX, lector.

ABSTRACT

The form of a book conditions the reader's access to a text. Publication therefore becomes a crucial factor in the reception of a text. Based on the successive editions of Humo, dolor, placer («Smoke, Pain, Pleasure») by Alberto Insúa, the present study analyzes the publishers' choices together with the expectations awakened in the reader.

KEYWORDS

cover, illustration, twentieth century literature, reader.