

Sensitivity readers, Kate Clanchy y Some Kids I Taught and What They Taught Me (2019):

recepción, acusaciones de censura y economía del escándalo en el mundo editorial

anglófono

Estudiante

Santiago Prieto Ávila

Directora

María de las Mercedes Ortiz Rodríguez

Trabajo para optar al título de

Licenciado en Literatura

Universidad del Valle

Facultad de Humanidades

Programa de Licenciatura en Literatura

Sede Cali

Noviembre de 2025

Resumen

Este trabajo se aproxima al fenómeno de *sensitivity reading* en el mundo editorial anglófono, entendido como la revisión de manuscritos por parte de lectores especializados que evalúan representaciones de identidades y experiencias históricamente marginadas, con el fin de evitar sesgos y estereotipos potencialmente ofensivos. A partir de un caso de estudio: la recepción de *Some Kids I Taught and What They Taught Me* (2019), de Kate Clanchy, y de otros antecedentes editoriales, el trabajo se configura en torno a tres preguntas: cómo delimitar el trabajo de *sensitivity reading* frente al público lector, si su práctica puede considerarse censura y de qué modo los debates públicos inciden en los procesos de edición y de circulación de una obra. Para ello, el marco teórico se apoya en la teoría de la recepción de Wolfgang Iser y en la propuesta de codificación y decodificación de Stuart Hall para comprender estas prácticas como parte de la producción y lectura social del texto. Finalmente, se concluye que los procesos de *sensitivity reading* pueden entenderse como una extensión del trabajo editorial tradicional y como una lectura situada, atravesada por disputas culturales y condicionamientos económicos propios de la industria editorial anglófona contemporánea, con posibles proyecciones en el contexto latinoamericano.

Palabras clave: *sensitivity readers*, recepción, guerras culturales, censura, gestión de riesgos, Clanchy.

Abstract

This work examines the phenomenon of sensitivity reading in the Anglophone publishing world, understood as the review of manuscripts by specialized readers who evaluate representations of historically marginalized identities and experiences in order to avoid potentially offensive biases and stereotypes. Using a case study—the reception of Kate Clanchy's *Some Kids I Taught and What They Taught Me* (2019)—and other publishing precedents, the paper focuses on three questions: how to define sensitivity reading in relation to the reading public, whether this practice can be considered censorship, and how public debates influence the editing and distribution processes of a work. To this end, the theoretical framework draws on Wolfgang Iser's reception theory and Stuart Hall's encoding and decoding theory to understand these practices as part of the social production and reading of the text. Finally, it is concluded that sensitivity reading processes can be understood as an extension of traditional editorial work and as a situated reading, shaped by cultural disputes and economic constraints inherent to the contemporary Anglophone publishing industry, with potential implications for the Latin American context.

Keywords: sensitivity readers, reception, culture wars, censorship, risk management, Clanchy.

Nota: Las entrevistas realizadas a *sensitivity readers* en el desarrollo de esta investigación han sido adjuntadas en un archivo de Google Drive que se encuentra en el apéndice de este trabajo. En lo que respecta a la nomenclatura de la red social X, anteriormente conocida como Twitter, he optado por el nombre anterior, ya que, por un lado, es el nombre que tenía la red social cuando ocurrieron las controversias aquí referidas, y por otro, me parece que la letra equis no cumple la función de sustantivo de manera clara, por lo cual habría que decir “la red social X” una y otra vez.

Contenido

1. Introducción	6
1.1. Planteamiento de la cuestión	6
1.2. Antecedentes	8
1.3. Marco teórico.....	16
2. Estado del arte.....	23
3. “La conversación”	33
3.1. Guerras culturales	33
3.2. Acusaciones de censura.....	41
3.3. Volumen de ventas	51
4. Caso de estudio: Some Kids I Taught and What They Taught Me (2019).....	55
5. Conclusiones	64
6. Apéndice	68
6.1. Entrevistas	68
7. Bibliografía	68

1. Introducción

1.1. Planteamiento de la cuestión

Hace unos años, Kate Clanchy escribió *Some Kids I Taught And What They Taught Me* (2019), un libro de memorias sobre su experiencia como docente de niños, y en el libro hacía descripciones que, para algunos lectores, reproducían estereotipos raciales, peyorativos con personas autistas, entre otras cosas. La indignación colectiva, que no era poca, se acentuaba porque el libro había recibido el Orwell Prize¹ en la categoría de mejor texto político. Se disparó el número de tuits sobre el asunto, la escritora apareció en noticieros, y la vorágine mediática extrajo su fuerza de un hecho fundamental: cuando Clanchy confrontó las críticas en línea, su primera estrategia fue negar que los pasajes citados por los detractores fueran reales; no pasó mucho tiempo antes de que se confirmara que los fragmentos que habían causado revuelo sí se encontraban dentro del libro y no eran invento de los lectores.

Hasta ese momento, desconocía el término *sensitivity reader*, pero cuando di con la polémica en las noticias vi que era uno de los problemas centrales del caso y quise indagar sobre el asunto. Este trabajo es un eco de esa búsqueda de respuestas. ¿Qué significa *sensitivity reader*? ¿Qué puesto ocupa en el mundo editorial contemporáneo? ¿De dónde salió? ¿Hace cuánto existe? ¿En qué consiste su trabajo? Y también: ¿qué significa *sensitivity*? Porque *reader*, bueno, traduce lector, pero *sensitivity* parece ser más complejo que solamente “sensibilidad”, y “lectores de sensibilidad” ha sido un nombre común para esta profesión en la prensa de habla hispana.

¹ Premio otorgado por The Orwell Foundation a los mejores textos de naturaleza política publicados a lo largo del año que se tenga en cuenta para la selección —en el caso de Clanchy, el 2019— y que reviste un alto prestigio en el mundo literario angloparlante.

Con todo, la discusión parece abarcar múltiples niveles de complejidad, que van desde las bases del tejido cultural contemporáneo —particularmente en los Estados Unidos, el Reino Unido y Canadá— hasta los refinamientos propios del mundo editorial y sus diferentes subdivisiones, pasando por el efecto que tienen las redes sociales en el proceso de edición de una obra literaria y su circulación. Ahora bien, un obstáculo surge a la hora de encarar el tema. Hasta ahora, la literatura académica sobre el asunto que se puede hallar en bases de datos es poca. Casi toda la literatura que versa sobre los *sensitivity readers* está en artículos de prensa; sobre todo, de opinión. En este trabajo he reunido las pocas fuentes académicas que me parecen pertinentes para el desarrollo de los planteamientos expuestos, y las fuentes no académicas que son nombradas servirán a varios propósitos, como establecer un contexto, unos antecedentes, una cronología, un catálogo de referencias sobre obras publicadas, una distinción entre el trabajo que versa sobre autores vivos o muertos, entre otros. De acuerdo con estas consideraciones, mi propuesta de análisis se centrará en tres ejes centrales que planteo en forma de preguntas. Mi primera duda, desde la teoría de la recepción como punto de partida —particularmente, desde Stuart Hall y su idea de codificación y decodificación del mensaje—, es: ¿en qué términos se puede delimitar el trabajo que hacen los *sensitivity readers* en relación con el público lector? O sea, ¿qué distingue a los *sensitivity readers* de otros lectores en tanto que decodificadores del texto? ¿Qué función cumple su trabajo de lectura entre el momento en el que el manuscrito es entregado por un autor y el instante en el que lo lee algún lector? Mi segunda duda es: ¿el trabajo de los *sensitivity readers* es un trabajo de censura? ¿Se lo puede identificar con esta categoría conceptual? Y la tercera, enmarcada en la historia de las prácticas de lectura, es: ¿qué influencia tienen textos como artículos de prensa y comentarios de redes sociales o reseñas en los actos de

escritura o de lectura hoy en día? ¿Cómo una controversia en redes impulsada por un nicho de usuarios puede cambiar el rumbo de una obra?

Y, quizá, una última duda que, por falta de herramientas para dar con una respuesta satisfactoria, no hace parte de los propósitos centrales de este trabajo, y sin embargo es inevitable hacérsela constantemente cuando se estudia el tema: ¿el trabajo de los *sensitivity readers* en la industria editorial tiene algún impacto en la vida cotidiana del público lector?

1.2. Antecedentes

Los editores, antes de ser correctores, son lectores. La historia de la edición literaria es una historia de la lectura, esa historia atravesada por tabletas de arcilla, papiros, pergaminos, historiadores, monjes, escribas, libreros. Lo que distingue a los editores, en principio, y los convierte en un segmento particular de esa historia de la lectura, es la posibilidad, el deber o la voluntad de intervenir el texto, de pasarlo al próximo lector con alteraciones.

Con lo anterior en mente, en los inicios del siglo XIX un caso llama la atención. Para 1818, Thomas Bowdler hizo su aparición en la historia de la edición. Se le ocurrió que en Shakespeare había una cuota de vulgaridad e inmoralidad que no era apta para la lectura de su obra en ambientes familiares o escolares. Thomas y su hermana, Henrietta, que tenía más experiencia en el mundo literario —ella había publicado ya, él solo ejercía la profesión de doctor—, se encargaron de revisar la obra shakespeariana y expurgarla: cualquier palabra, pasaje, fragmento que consideraran ofensivo, de mal gusto o violento fue cambiado —o simplemente eliminado— en el original. El resultado fue el famoso (o infame) *The Family Shakespeare*, que en 1807 apareció de forma anónima y en 1818 vio la luz en una versión aumentada, de la cual se mantuvo por fuera el nombre de Henrietta, pero aparecía el de Thomas como editor. De acuerdo con *The Oxford Companion to Shakespeare*, su objeto expreso fue remover de las obras solo

aquellas palabras y expresiones que no pueden leerse con propiedad en voz alta en familia; en medida de lo posible, recortó todo pasaje que, según su opinión, apestara a obscenidad (Dobson y Wells, 2001, p. 135).

La opinión de Kat Eschner (2017), en su artículo para la revista del Smithsonian, *The Bowdlers Wanted to Clean Up Shakespeare, Not Become a Byword for Censorship*, es que la intención inicial de los Bowdler era relativamente noble. Desafortunadamente para ellos, el verbo “bowdlerize” no tardó en convertirse en una palabra peyorativa para referirse a toda corrección que apuntaba a una modificación del texto de orden moral y terminaba siendo una lectura desagradable, un acto de censura sin tacto, sin delicadeza (Dobson y Wells, 2001, p. 135); aunque, ahora, los diccionarios de lengua inglesa han abandonado ese talante negativo que revestía el vocablo, para definirlo simplemente como el acto de expurgar².

Quizá lo más relevante en el caso de Bowdler, para el interés de este trabajo, es que se trata de una sombra de las formas de censura de la Inquisición, pero con una impronta personal —editorial— que buscaba respetar el texto original como unidad de sentido. Antes de Bowdler, ya Guillermo Sánchez —probablemente William Sankey bajo otro nombre— había realizado una censura de Shakespeare bajo la bandera del Tribunal de Valladolid que, de acuerdo con la *Folger Shakespeare Library*, es una alteración brusca y descuidada de los originales llevada a cabo en nombre de la Inquisición; sin instrucciones específicas, Sankey censuró el folio de Valladolid como mejor le pareció, removió referencias sexuales, lenguaje blasfemo y pasajes que retrataban a los católicos con una imagen desfavorable (Aldarondo, 2023).

² Tanto el Cambridge como el Merriam-Webster coinciden en esa equivalencia, aunque este último agrega una segunda definición en la que sigue presente un dejo de esa definición original del verbo: “2: to modify by abridging, simplifying, or distorting in style or content” (s/f).

A diferencia de Sankey, Bowdler se preocupó por no alterar las tramas de la obra de Shakespeare —aunque, en algunos casos, fracasó— y en ese sentido fue, digamos, algo prolijo en su trabajo editorial con fines morales.

Por supuesto, la historia de la edición no es solamente una historia de corrección política o moral, pero ya veremos cómo estos ejemplos resultan relevantes por una última característica que los ubica en el mismo conjunto: son correcciones hechas sin consultar al autor, que ya estaba muerto. En situaciones similares se encuentra hoy la obra de autores como Roald Dahl e Ian Fleming.

Ahora bien, claro que la edición no es un trabajo que se basa solamente en modificar el texto de una persona que ya no puede protestar (el caso de Clanchy es un ejemplo de lo contrario). Quizás una de las disputas editoriales más famosas por el lenguaje potencialmente ofensivo en una obra sea la de Hemingway con Maxwell Perkins. A propósito de *Adiós a las armas*, Perkins —quien, curiosamente, era conocido por su rechazo a la censura— aconsejó al autor que suprimiera cierto lenguaje vulgar en el manuscrito, ya que podía afectar su reputación e impedir que el público hiciera un juicio de la obra basado en sus méritos literarios (Bell, 2007, p. 193).

Algo similar le ocurrió a Agatha Christie en los años cuarenta, con una diferencia que la acerca un poco más al puesto que ocupa Clanchy en este espectro de la historia editorial: Christie primero publicó, después la obra tuvo que ser reeditada y, por último, se le cambió el título para siempre, por encontrarlo muy ofensivo para el público. Estoy hablando de la novela *And Then There Were None*, la cual antes se llamó *Ten Little Indians* y que, originalmente, vio la luz en 1939 bajo el título *Ten Little Niggers* (Stein, 2016). Curiosamente, Christie es una autora que fue editada por motivos políticos y morales tanto en vida como después de muerta: hace poco más de

un año, se hizo noticia que: “Several Agatha Christie novels have been edited to remove potentially offensive language, including insults and references to ethnicity... Sensitivity readers had made the edits, which were evident in digital versions of the new editions” (Hall, 2023)³.

Para aterrizar en las polémicas centrales de esta trama, hay que señalar que las primeras pistas sobre controversias que involucran a *sensitivity readers* están ligadas a obras publicadas a mediados de la década pasada. La novela de Becky Albertalli, *Simon vs. The Homo Sapiens Agenda*, una ficción para adultos jóvenes⁴ publicada en el 2015, terminó siendo objeto de duras críticas por sugerir que para las lesbianas era más fácil salir del clóset que para los hombres gay, y fue etiquetado como una fetichización de las mujeres queer; para su siguiente novela, Albertalli se aseguró de estar asesorada por un grupo de *sensitivity readers* (Waldman, 2017). Por otro lado, en un artículo del 2017, Everdeen Mason escribe para The Washington Post que los *sensitivity readers* han cobrado relevancia en un ambiente bastante incendiario cuya polémica ha sido, en parte, impulsada por las redes sociales, y ofrece como ejemplos a tres autoras angloparlantes de distintos estilos y trayectorias:

Last year, for instance, J.K. Rowling was strongly criticized by Native American readers and scholars for her portrayal of Navajo traditions in the 2016 story “History of Magic in

³ “Varias novelas de Agatha Christie han sido editadas para remover lenguaje potencialmente ofensivo, incluyendo insultos y referencias a la etnicidad... Los *sensitivity readers* habían hecho los cambios, los cuales fueron evidentes en versiones digitales de las nuevas ediciones” (Hall, 2023) (La traducción es propia y, salvo que se indique lo contrario, de aquí en adelante las traducciones son realizadas por el autor de este trabajo).

⁴ Término que cobrará relevancia para este trabajo más adelante: la *Young Adult Fiction*, simplificado en las iniciales de sus dos primeras palabras “Y.A.”, es un numeroso grupo de obras del mundo anglófono que se ha establecido como género con derecho propio, en cuyas páginas sobresalen los tropos literarios propios de la experiencia adolescente.

North America”. Young-adult author Keira Drake was forced to revise her fantasy novel “The Continent” after an online uproar over its portrayal of people of color and Native backgrounds. More recently, author Veronica Roth — of “Divergent” fame — came under fire for her new novel, “Carve the Mark”. In addition to being called racist, the book was criticized for its portrayal of chronic pain in its main character. (Mason, 2017)⁵

A continuación, Mason señala que la idea de ser masivamente descalificados por ofensivos tiene a algunos escritores asustados. Bajo esa amenaza, algunos contratan fans para que lean sus borradores —el caso de Susan Dennard— o, si no, acuden a *sensitivity readers* a través de una base de datos ofrecida por la iniciativa Writing in the Margins —esto cuando Mason escribió el artículo, ya que la base de datos no se encuentra disponible actualmente— en busca de lectores que se dediquen especialmente a este tipo de revisiones (Mason, 2017). Por lo demás, Mason ofrece su propia definición de *sensitivity reader*, la cual, como se verá, no es desacertada:

These days, though, a book may get an additional check from an unusual source: a sensitivity reader, a person who, for a nominal fee, will scan the book for racist, sexist or otherwise offensive content. These readers give feedback based on self-ascribed areas of

⁵ “El año pasado, por ejemplo, J.K. Rowling fue criticada fuertemente por lectores y académicos nativos americanos a propósito de su descripción de las tradiciones navajo en el cuento del 2016, *History of Magic in North America*. La autora de ficción para adultos jóvenes Keira Drake fue forzada a revisar su novela *The Continent* después de un escándalo en línea sobre su retrato de la gente de color y con antecedentes nativos. Más recientemente, la autora Veronica Roth —de fama ‘divergente’— estuvo bajo fuego por su nueva novela *Carve the Mark*. Además de ser llamado racista, el libro fue criticado por su descripción del dolor crónico de su personaje principal” (Mason, 2017).

expertise such as “dealing with terminal illness,” “racial dynamics in Muslim communities within families” or “transgender issues”. (Mason, 2017)⁶

El siguiente ejemplo es el que mencioné en el principio de este trabajo: un par de años después, en el 2019, llegó a las estanterías la obra autobiográfica de la poeta británica Kate Clanchy, *Some Kids I Taught and What They Taught Me*, que recibió el Orwell Prize a mejor texto político. Se trata de las memorias sobre sus años en las aulas infantiles y de cómo algunos de sus estudiantes escribieron poesía por sí mismos bajo su tutoría. Poco después de la publicación, algunos usuarios de Goodreads la acusaron de racismo, y ella misma se encargó de hacer público ese señalamiento, primero negando que lo citado por los usuarios de Goodreads estuviera en el libro, aunque, como se comprobó después, sí lo está; lo que desató ese pronunciamiento suyo fue una toma de bandos en la que algunos autores la defendieron —como Philip Pullman y Amanda Craig—, mientras que sus detractores —Chimene Suleyman, Monija Rajesh y Sunny Singh— se convirtieron en objeto de hostigamiento en las redes sociales, particularmente en Twitter (Knight, 2021).

El caso siguió dando de qué hablar durante un tiempo, pero su mención aquí se hace relevante por un hecho: es el ejemplo de una autora que, a fuerza de una desaprobación generalizada, vio su obra cancelada (término al cual volveré en el tercer capítulo) y, en

⁶ “Hoy en día, sin embargo, un libro puede recibir una verificación adicional de una fuente inusual: un *sensitivity reader*, una persona que, por una tarifa nominal, escaneará el libro en busca de contenido racista, sexista u ofensivo. Estos lectores brindan comentarios basados en áreas de especialización que ellos mismos se atribuyen, como ‘lidiar con enfermedades terminales’, ‘dinámica racial dentro de las familias en las comunidades musulmanas’ o ‘cuestiones transgénero’” (Mason, 2017).

consecuencia —porque su editorial lo decidió—, se encontró en la necesidad de acudir al servicio de *sensitivity readers*.

Poco después fue el turno de Dahl. En febrero del año pasado, The Guardian hizo saber a sus lectores que la obra de Roald Dahl había pasado por un proceso de expurgación: la compañía Puffin, dueña de los derechos de la obra, contrató *sensitivity readers* para expurgar los títulos del autor. De acuerdo con la nota, Augustus Gloop, en *Charlie and the Chocolate Factory*, ya no es “fat”, sino “enormous”; en *The Twits*, Mrs. Twits ya no es “fat and beastly”, sino solo “beastly”; en *The Witches* se agregó una frase que no estaba en el original: “There are plenty of other reasons why women might wear wigs and there is certainly nothing wrong with that”; Ms. Trunchbull en *Matilda* era “a most formidable female”, y ahora es “a most formidable woman”; los cambios continúan (Vernon, 2023). En la misma nota se lee que Puffin y The Roald Dahl Story Company hicieron los cambios de la mano con el colectivo Inclusive Minds, cuyo vocero describe como un colectivo para personas apasionadas por la inclusión y la accesibilidad en la literatura infantil, y agrega: “Alexandra Strick, a co-founder of Inclusive Minds, said they ‘aim to ensure authentic representation, by working closely with the book world and with those who have lived experience of any facet of diversity’ (Vernon, 2023)⁷.

Y no pasó mucho tiempo antes de que se hiciera noticia que James Bond se encontraba bajo remodelación a manos de los *sensitivity readers*. La serie de libros de Ian Fleming fue sometida a revisión por encargo de la editorial Ian Fleming Publications Ltd. Sin embargo, algo curioso ocurrió con la revisión: si bien fueron eliminados términos racistas que resultan

⁷ “Alexandra Strick, una cofundadora de Inclusive Minds, dijo que ‘apuntan a asegurar la representación auténtica, al trabajar de cerca con el mundo del libro y con aquellos que han vivido experiencias de cualquier faceta de diversidad’ (Vernon, 2023).

peyorativos para las personas negras, las palabras que resultan ofensivas para otras comunidades, como la asiática o la LGBTIQ+, no fueron alteradas. Dice la nota en The European Conservative:

Oddly enough, the publisher opted to retain references to other ethnicities; examples of this include Bond’s racial terms for East Asian people and the agent’s disparaging views of Oddjob, the Korean henchman and, coincidentally, butler of master criminal Goldfinger from the eponymous novel.

Some perhaps more egregious ‘insensitivities’, such as references to the ‘sweet tang of rape’, ‘blithering women’ failing to do a “man’s work,” and homosexuality being a “stubborn disability” remain in print—for now. (Vanheuckelom, 2023)⁸

En suma, el trabajo editorial de los ejemplos hasta aquí enumerados es uno que demanda una sensibilidad social particular. Entre todos, la preocupación por hacer del texto un producto libre de lenguaje excluyente, racista, obsceno, u ofensivo para algún sector marginado de la población aparece como el elemento central de la cuestión, ya sea la obra de un autor vivo o muerto. No estará de más, en las páginas siguientes, aproximarnos a la idea de censura para encontrar las distancias —o los puntos de contacto— que guarda con el trabajo de los *sensitivity readers*. Por ahora, bastará con establecer algunas precisiones teóricas.

⁸ “Extrañamente, la editorial optó por retener referencias a otras etnias; ejemplos de esto incluyen los términos raciales de Bond para las personas de Asia del Este y las perspectivas despectivas del agente sobre Oddjob, el secuaz coreano y, coincidentemente, mayordomo del criminal Goldfinger en la novela epónima.

“Algunas ‘insensibilidades’ quizá más enormes, tales como “el dulce sabor de la violación”, las “mujeres tontas” incapaces de hacer “el trabajo del hombre” y la homosexualidad como una “discapacidad terca” permanecen en los libros, por ahora” (Vanheuckelom, 2023).

1.3. Marco teórico

A continuación, presento los fundamentos teóricos de este trabajo. En primer lugar, tomo como punto de partida la teoría de la recepción, empezando por ideas de Wolfgang Iser. En segundo lugar, paso a considerar los planteamientos de Stuart Hall a propósito de los momentos de codificación y decodificación en el proceso comunicativo. Con ello, pretendo aproximarme a los *sensitivity readers* en tanto que sujetos activos tanto en la recepción como en la producción del mensaje, esto es, las obras literarias.

Así pues, la teoría de la recepción —en particular, la Escuela de Constanza— pone en duda los modelos de análisis que se centran en el estudio de las instancias de producción del texto o el escrutinio de este, y se concentra en la respuesta que surge del lector frente a la obra (Selden, 2010, p. 355). En otras palabras, el mensaje necesita tanto del receptor como del emisor para cobrar sentido, y lo que escribe un autor no se agota en sí mismo. Para Wolfgang Iser (1987), uno de los problemas principales de los modelos textuales es que consideran que el texto se transfiere por fuerza propia a la conciencia del lector, cuando, en realidad, el texto es solo el inicio de esa transferencia y una pista de aquello que el lector por sí mismo debe producir, y por lo tanto no puede ser en sí mismo el producto (p. 107).

Primero, [Iser] niega que el significado esté contenido en el texto; se genera en el proceso de lectura. El significado no es ni puramente textual ni totalmente subjetivo (en el sentido de estar construido solo por el lector), sino que es el resultado de una interacción entre los dos. Segundo, sostiene que los textos literarios están contruidos de tal modo que queda abierto cierto margen para completar su realización: el lector, al llenar vacíos e indeterminaciones en su estructura, completa la obra literaria y, por tanto, participa en la producción de significado. (Selden, 2010, pp. 363-364)

Para Iser, lo importante no son las oraciones del texto, sino aquello a lo que apuntan o señalan⁹. El objeto observado —en este caso, palabras, frases, párrafos, etc.— no es un punto de llegada, sino de partida, y no es estático (Iser, 1987, p. 109). Por ahora, me interesa que su modelo desplaza la elaboración de significado del texto y la deposita en aquello que el lector hace del texto, en la relación que establece con este para sospechar, conjeturar, intuir hacia dónde apunta lo que lee (“the way toward what is to come”).

Ahora bien, frente a las teorías de la recepción en general —entre las cuales se encuentra la propuesta de Iser—, Chartier (2018) hace un par de objeciones pertinentes: la primera, que las teorías de la recepción suelen despreciar la materialidad del texto —la forma en la que se dispone del texto y que nos permite verlo, leerlo o escucharlo—, la cual cobra relevancia en el ejercicio de construcción del significado que hace el lector; la segunda, que estas teorías tienden a entender como universales tipos de lectura que, en realidad, son particulares, en tanto que no todo el mundo lee como lee un académico, un lector letrado, profesional, y en la construcción de significado que hacen los lectores participan los códigos propios de sus condiciones culturales históricas (Chartier, 2018, pp. 170-171).

Por supuesto, las prácticas de lectura actualmente se encuentran atravesadas por la materialidad de los textos: que la literatura se lea mayoritariamente en dispositivos electrónicos

⁹ “The sentences themselves, as statements and assertions, serve to point the way toward what is to come, and this in turn is prestructured by the actual content of the sentences. In brief, the sentences set in motion a process which will lead to the formation of the aesthetic object as a correlative in the mind of the reader” (“Las oraciones mismas, como declaraciones o afirmaciones, sirven para señalar el camino hacia lo que está por venir, y esto es, a su vez, preestructurado por el contenido concreto de las oraciones. En breve, las oraciones ponen en movimiento un proceso que llevará a la formación del objeto estético como correlativo en la mente del lector”) (Iser, 1987, p. 109).

no es irrelevante para los propósitos de este trabajo. Ya sea el texto de Clanchy, las obras de Dahl o la serie de novelas de Fleming, la lectura que llevan a cabo los *sensitivity readers* de un manuscrito no es la misma lectura que llevó a cabo Bowdler de Shakespeare, ni la que hace hoy en día el público lector que se encuentra por fuera de las profesiones estrechamente relacionadas con la literatura. Todos estos distintos tipos de lectores, en tanto que receptores, son parte del proceso de gestación del sentido de los productos textuales que circulan en sus vidas, y todos se aproximan a la lectura desde una experiencia subjetiva distinta. Con ello en mente, una respuesta tentativa a la pregunta “¿cómo lee un *sensitivity reader*?” necesariamente debe considerar toda una serie de posibles particularidades. En esa medida, quizá sea importante remitirme a una de las teorías de la recepción que más énfasis pone sobre las diferentes lecturas de un texto que pueden presentarse en el público de acuerdo con las diferentes condiciones subjetivas y colectivas de los lectores, en tanto que miembros de una comunidad, un segmento particular de la sociedad, un grupo étnico, entre tantas otras posibilidades.

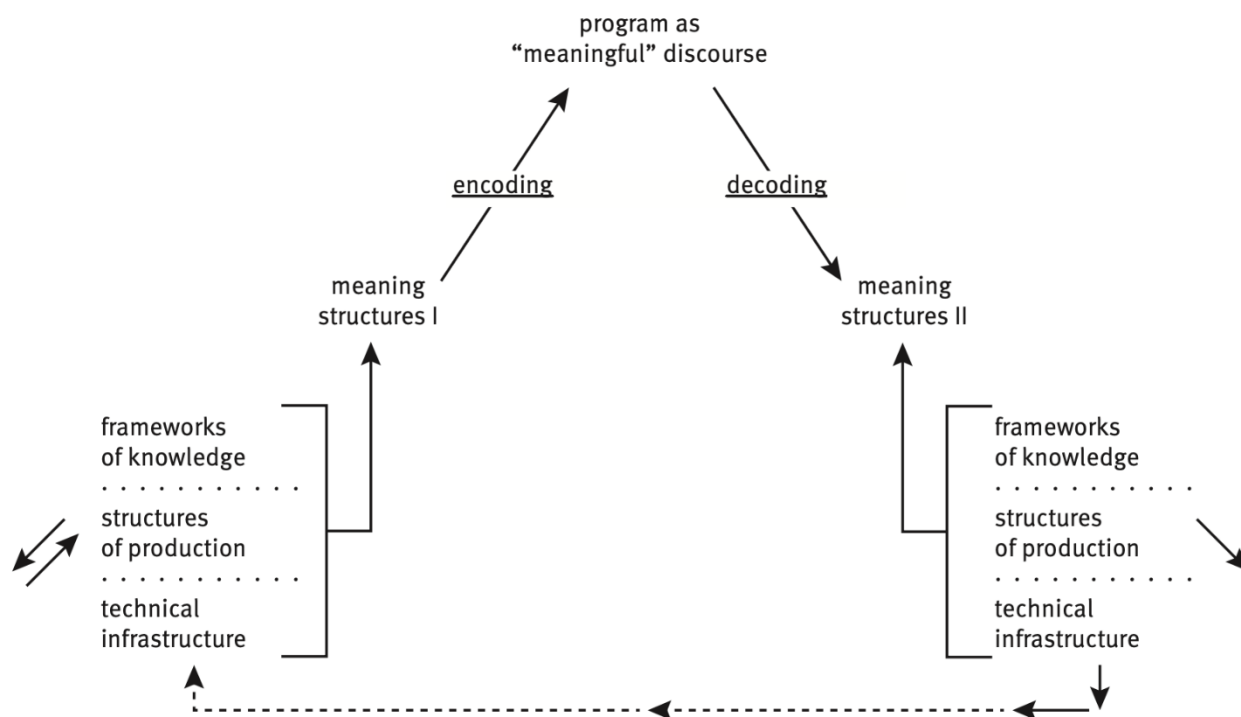
A tal fin, basta recordar que, a principios de la década de los setenta, Stuart Hall presentó en un coloquio de Leicester su ponencia *Encoding and Decoding in the Television Discourse*. En medio de sus planteamientos, una de las metas de Hall era establecer que la naturaleza del lenguaje (televisivo, en este caso) y las políticas y programas culturales no eran dos cosas distantes entre sí, sino que “in the analysis of culture, the interconnection between societal structures and processes and formal or symbolic structures is absolutely pivotal”¹⁰, lo cual resultaba en una “comunicación sistemáticamente distorsionada” (“systematically distorted communication”) entre las élites de producción y las audiencias (Hall, 2019, p. 257). En seguida,

¹⁰ “en el análisis de la cultura, la interconexión entre estructuras y procesos sociales y estructuras formales o simbólicas es absolutamente esencial” (Hall, 2019, p. 257).

aclara de manera oportuna que esta perspectiva de análisis no se limita al formato del discurso televisivo¹¹. Con esa aclaración, Hall advierte que las prácticas de producción y de circulación en la comunicación son distintas a las prácticas de producción de otros ámbitos, en tanto que el objeto de estas es la producción de un mensaje (un vehículo-signo, o signo-vehículo), articulado necesariamente a través de códigos organizados en las cadenas sintagmáticas de un discurso; ese mensaje articulado en forma de vehículo simbólico es recibido en esa misma forma simbólica por la audiencia, dentro de la cual es traducido de nuevo a través de otros códigos que permiten su recepción y circulación (p. 258). Es entonces cuando el circuito, de acuerdo con Hall, se completa.

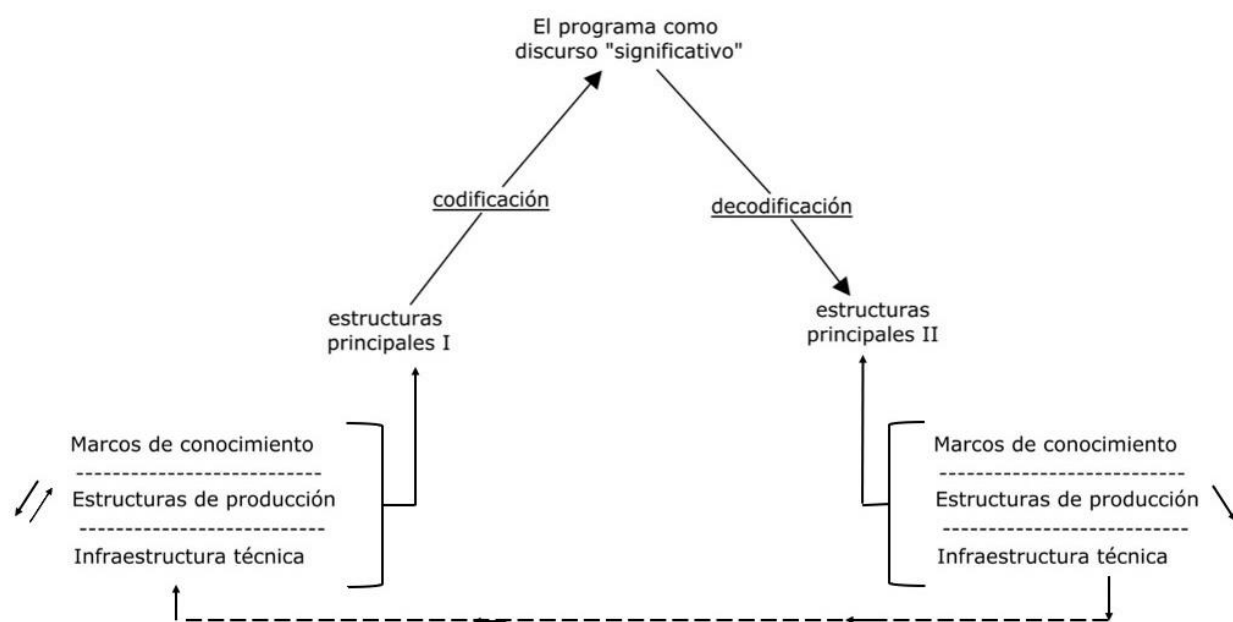
Para ilustrar los momentos de codificación y decodificación de dicho mensaje dentro del proceso comunicativo entre productores y audiencias, Hall (2019) ofrece el siguiente esquema:

¹¹ “This means that, though I shall adopt a semiotic perspective, I do not regard this as indexing a closed, formal concern with the immanent organization of the television discourse alone” (“Esto significa que, si bien adoptaré una perspectiva semiótica, no considero que esto sea indexar un asunto cerrado, formal, solamente con la organización inmanente del discurso televisivo”) (Hall, 2019, pp. 257-258).



12

12



(Hall, 2019, p. 260).

Los puntos de partida y de llegada del mensaje no son idénticos, pero están emparentados y son momentos diferenciales de un todo: el proceso comunicativo (Hall, 2019, p. 259). En cuanto a las posibles diferencias entre un conjunto de códigos y otro, el autor propone:

The codes of encoding and decoding may not be perfectly symmetrical. The degrees of symmetry— that is, the degrees of ‘understanding’ and ‘misunderstanding’ in the communicative exchange depend both on the degrees of symmetry/a-symmetry between the position of encoder-producer and that of the decoder-receiver: and also on the degrees of identity/non-identity between the codes which perfectly or imperfectly transmit, interrupt, or systematically distort what has been transmitted. (Hall, 2019, pp. 260-261)¹³

A continuación, expone el western como ejemplo: un género caracterizado por secuencias bastante violentas es, en la mayoría de las ocasiones, percibido por los niños de la audiencia como un juego en el que se encuentran dos bandos contrarios, demostrando que existe una estilización o convencionalización de las reglas de estilo y codificación que son compartidas entre quienes elaboran el producto y la audiencia —lo cual, en suma, es lo que permite que exista un género— (2019, p. 262). (La relevancia de la idea de género vendrá a jugar un papel importante cuando se trate de casos particulares: novelas, memorias, cuentos, etc.).

Más adelante, Hall (2019) aclara que, si bien la dimensión connotativa de un mensaje tiende a una naturaleza polisémica —lo cual permite que sea interpretado de maneras distintas

¹³ “Los códigos de codificación y decodificación podrían no ser perfectamente simétricos. Los grados de simetría, esto es, los grados de ‘entendimiento’ y ‘no entendimiento’ en el intercambio comunicativo, dependen ambos de los grados de simetría/asimetría entre la posición del codificador-productor y la del decodificador-receptor; y también en los grados de identidad/no identidad entre los códigos que transmiten perfecta o imperfectamente, interrumpen, o sistemáticamente distorsionan aquello que ha sido transmitido” (Hall, 2019, pp. 260-261).

por la audiencia—, esa polisemia no significa pluralismo: existe un orden cultural dominante, del cual se desprenden unos significados dominantes o preferidos (p. 269). Para entender la dimensión de “no entendimiento” entre productor del mensaje y audiencia, “at the level of connotation, we must refer, through the codes, to the rules of social life, of history and life situation, or of economic and political power, and, ultimately, of ideology” (p. 270)¹⁴. Y así, con los códigos como elemento central del intercambio comunicativo, Hall propone cuatro posibles códigos de acuerdo con los cuales cada receptor eventual decodifica un mensaje.

El primer tipo de código es el hegemónico o dominante, gracias al cual el receptor del mensaje toma su contenido connotativo y lo decodifica de acuerdo con el código con el cual fue codificado en primer lugar, o código de referencia; el segundo tipo es el código profesional, aquel que, tomando un mensaje ya codificado de forma hegemónica, imprime sobre este las precisiones técnicas o científicas que vienen al caso; el tercer tipo es el código negociado: quien opera bajo este código reconoce aquello que ha sido codificado de forma hegemónica, pero lo sitúa en sus circunstancias particulares, que dependen de una relación desigual y asimétrica con el poder del codificador del mensaje; el cuarto es el código oposicional, en virtud del cual una persona capta aquello que ha sido codificado de acuerdo con el código de referencia hegemónico, pero decide oponer a este una lectura que parte desde un código de estructuras sociales y marcos de significación distintos (por ejemplo, alguien que escucha en un debate la frase “Para beneficio de nuestro país” y percibe en ella “Para beneficio de nuestra clase”) (Hall, 2019, pp. 272-274).

¹⁴ “en el nivel connotativo, nos debemos referir, a través de los códigos, a las reglas de la vida social, de la historia y situación de vida, o de poder económico y político y, en últimas, de ideología” (Hall, 2019, p. 270).

A partir de las nociones teóricas expuestas hasta aquí, trataré de darles a mis preguntas iniciales respuestas que tengan un respaldo teórico. Para ello, creo que Iser y Hall son un apoyo sólido a la hora de pensar en los códigos que están en juego cuando un éxito de ventas, una obra autobiográfica o un conjunto de obras canónicas llega a las manos del público lector angloparlante, en tanto que el contexto cultural e ideológico, los medios de comunicación y las luchas políticas alteran la percepción del texto. Queda por desarrollar, entonces, la duda sobre qué lugar ocupan los *sensitivity readers* en ese universo comunicativo y mediático.

2. Estado del arte

Las fuentes académicas que versan sobre *sensitivity readers* son pocas. La mayoría de fuentes son periodísticas, como mencioné al principio; algunas de ellas ya están citadas en el apartado anterior. En el mundo de la academia, las menciones de esta nueva figura editorial aparecen muy poco y, por lo general, los textos en los que aparece el término *sensitivity reader* no lo ponen en el centro de la discusión, sino como algo que se menciona de paso para abordar otros asuntos. De ese modo, cito algunos ejemplos que quizás ilustren esta condición del tema *sensitivity readers* como un objeto tangencial y no central de la literatura académica hasta la fecha. Las primeras referencias vienen del año de la pandemia del covid-19, y son artículos como el de Gefen (2020), que aborda el renovado compromiso político y social que puede leerse en la literatura francesa contemporánea, en el cual observa que la concepción de la novela como un vehículo de empatía, en la medida en que nos permite acceder a las experiencias de los otros, y la repolitización de la literatura “has recently led in the United States to the emergence, in publishing houses, of *sensitivity readers* who screen texts for material that, however

involuntarily, might offend minorities”¹⁵ (p. 104). Hacia finales del mismo año, Wayma (2020) pone el tema en el centro de su trabajo y publica en Quadrant Magazine. Sin embargo, lo que publica es un poema que no aporta material sólido a esta discusión.

Menciones igual de escasas y del mismo calibre se leen en los años siguientes. Es posible encontrar el trabajo de Jarast (2021), un artículo donde se lee que algunos *influencers* se han convertido en “evaluadores editoriales” en búsqueda de emular lo que en el mundo anglosajón se conoce como *sensitivity reader* (p. 288). Martire (2021) apunta que la contratación de *sensitivity readers* se está convirtiendo en un estándar de la industria editorial (p. 220), en un artículo que versa sobre la relación entre el concepto de voz en Couldry y la publicación y promoción de “escritores de la diferencia” (writers of difference”). Rice-Davis (2021) incluye el término *sensitivity readers* en el último renglón de un artículo sobre la censura, específicamente la censura de las traducciones de Aimé Césaire bajo el régimen del *Estado Novo* en Portugal; en este estudio, los *sensitivity readers* son solamente mencionados como un nuevo rol en el proceso editorial (sin ser asociados con la censura) (p. 10). Por su parte, Thurman (2021), apunta que los *sensitivity readers* representan una inversión de las dinámicas raciales de los procesos editoriales que enfrentó Toni Morrison en los noventa, ya que son editores de comunidades marginadas que trabajan en los textos de autores en posiciones sociales más privilegiadas (p. 16); esto en un artículo sobre las modificaciones hechas al original de *Sula*.

Después hay menos menciones, con excepción de algunas que se alejan ya de toda relevancia (el término aparece en un artículo sobre las estrategias de reclutamiento de egresados

¹⁵ “ha llevado recientemente en los Estados Unidos al surgimiento, en las editoriales, de *sensitivity readers* que examinan los textos en busca de material que, aunque sea involuntariamente, pueda ofender a las minorías” (Gefen, 2020, p. 104).

para programas de posgrado en universidades donde la población estudiantil es mayoritariamente blanca, por ejemplo)¹⁶. En el 2022, quizá la mención más que más llama la atención es la de Cinzia Sciuto, en un artículo sobre la naturaleza de la identidad y las *identity politics*.

En ese panorama de escasez, me centraré en las contribuciones de tres trabajos que tocan puntos clave que planeo tratar aquí. Los enumero, a continuación, en orden cronológico.

El trabajo que quizá inaugura la discusión académica del asunto es el de Lawrence (2020), en el que se plantea una de las preguntas problema de este trabajo (y la responde): ¿el trabajo de los *sensitivity readers* es censura? (p. 30). Lawrence se inspira en la pregunta que titula el artículo de prensa de Alexandra Alter (2017) —que ya cité en este trabajo—, quien escribió para The New York Times: “In an Era of Online Outrage, Do Sensitivity Readers Result in Better Books, or Censorship?”¹⁷. Para Lawrence, la avanzada de Alter, a quien se unieron después distintas voces de personalidades literarias y periodísticas, abre un debate teórico que debe incluir, entre sus participantes, a bibliotecarios y bibliotecarias, pues se trata de las personas que comparten un código moral profesional dentro del cual hacer frente a la censura se erige como un principio ineludible (p. 31). Visto así, la pregunta que se hace Lawrence es si se le debe hacer frente al trabajo de los *sensitivity readers* partiendo desde las características que, en la profesión de bibliotecario, se le asignan al concepto de censura:

I follow the library profession in adopting a broad construal of censorship, one in which
(a) it is not only governments but also non-state actors who can censor and (b) censorship

¹⁶ Ver Alexander, J. & Walton, R. (2022). Relational Recruiting: Using Black Feminist Theory to Inform Graduate Recruiting Strategies. *IEEE Transactions of Professional Communication*, 65 (1), pp. 164-178.

¹⁷ “En una era de escándalos en línea, ¿los *sensitivity readers* significan mejores libros o censura?” (Alter, 2017).

extends past outright bans to include instances of expurgation and restrictions to public access (Knox 2014, 2015; Magi & Garner 2015). (Lawrence, 2020, p. 32)¹⁸

Lawrence (2020), además, se concentra en lo que entiende por *sensitivity reading*: una práctica de edición para la cual un lector o lectora está mejor situada para juzgar la calidad estética de un producto literario, en virtud de su ubicación social (“social location”) y de su compromiso político con las artes; o sea, es una lectura estéticamente privilegiada, capaz de reconocer defectos literarios que la lectura de un editor común no podría percibir (p. 36). En esta medida, en el trabajo de un *sensitivity reader*, la tarea de procurar que las representaciones de personajes socialmente marginalizados no atenten contra la dignidad de los lectores se combina con la de cuidar la calidad estética del texto; en otras palabras, el imperativo moral se superpone con el imperativo estético (p. 34). Para sostener esa tesis, Lawrence recurre a la idea de la estética del punto de vista feminista (“feminist standpoint aesthetics”), de A.W. Eaton. De acuerdo con Eaton (2009), el gusto se construye a partir de la ubicación social, en la medida en que identidades sociales como género, raza, orientación sexual o clase modifican nuestra percepción y juicio de la naturaleza y el arte (aceptando, de antemano, que el gusto es normativo) (p. 272). La estética del punto de vista sostiene que el gusto siempre viene con sesgos, ya que las condiciones materiales del observador alteran su perspectiva (p. 274), y que “a feminist

¹⁸ “Sigo la profesión bibliotecaria al adoptar una interpretación amplia de la censura, en la que (a) no sólo los gobiernos sino también los actores no estatales pueden censurar y (b) la censura se extiende más allá de las prohibiciones directas para incluir casos de expurgación y restricciones al acceso público (Knox 2014, 2015; Magi & Garner 2015)” (Lawrence, 2020, p. 32).

standpoint allows certain features of certain works to come into focus, making us in these cases better and more exacting judges of taste” (p. 275)¹⁹.

Después de exponer esa idea de privilegio que tienen algunos observadores para juzgar aspectos de una obra de arte que para otros podrían pasar desapercibidos, Lawrence (2020) pasa a enumerar algunas conclusiones. Empieza por señalar que, en muchos casos, el autor mismo es quien contrata al *sensitivity reader* para corregir el manuscrito, lo cual anularía una sospecha de censura por parte de este último; en los casos en los que no, por lo demás, el trabajo del *sensitivity reader* consiste en una serie de recomendaciones, más no en la alteración inapelable o coercitiva del texto, por lo cual no puede ser suficientemente restrictivo para ser considerado censura (pp. 37-38). Luego, plantea el caso eventual en el que cumplir con las sugerencias del *sensitivity reader* sea un requisito impuesto por la editorial para que la obra sea publicada; de ser así, habría que recordar que la libertad de expresión no significa que ser publicado sea un derecho fundamental universal (p. 38). A continuación, deja de lado los aspectos restrictivos del oficio de los *sensitivity readers* y se fija en sus justificaciones, señalando que bien podría considerarse como una práctica paternalista en cuanto busca mitigar el daño que supuestamente causa leer contenido objetable en una obra (p. 38), pero las motivaciones no son suficientes para teñir la práctica de *sensitivity reading* con el color de la censura, pues intención y acción no son equivalentes en el ejercicio de un censor (p. 39). Sin embargo, de acuerdo con Lawrence, la justificación detrás del trabajo de los *sensitivity readers* va más allá de evitar que un lector sea herido por una palabra: se trata de una práctica que se concentra en corregir aquellos defectos morales que, antes que nada, empobrecen el valor estético de la obra (p. 40).

¹⁹ “Un punto de vista feminista permite destacar ciertas características de ciertos tipos de obras, lo que nos convierte, en estos casos, en jueces mejores y más exigentes del gusto” (Eaton, 2009, p. 275.).

El segundo trabajo es el de Brouillette (2023). En su artículo, la autora se detiene en el mercado laboral que enfrentan los editores, donde los aspirantes son cada vez más numerosos y están cada vez más dispuestos a trabajar por menos dinero, factores que los llevan a demostrar una gran creatividad a la hora de aprovechar cualquier pormenor del que dispongan y presentarlo como algo novedoso; en este caso, la idea de monetizar rasgos identitarios a cambio de un lugar en el mercado cultural (p. 294). Sobre esa monetización de la raza, la orientación sexual, la capacidad reducida de movimiento, entre tantas otras posibilidades, Brouillette postula que el oficio de *sensitivity reader* encaja dentro de una categoría de profesiones que demandan que el empleado involucre sus sentimientos en el trabajo; por tanto, introduce en la conversación el término *emotional labour* (o *labor*, en inglés norteamericano), que podría traducirse como mano de obra emocional (p. 295). Dadas las condiciones mencionadas hasta aquí, el artículo repara en una asociación que, según entrevistas llevadas a cabo por la autora, es natural para los *sensitivity readers*: la mano de obra emocional, en general, significa trabajar por poco dinero; ya sea como *freelancers* o acudiendo a compañías intermediarias que conectan al empleador y al lector especializado, los *sensitivity readers* están por debajo de otros tipos de correctores de estilo en la escala salarial (pp. 295-296). Ese panorama convierte el cargo de *sensitivity reader* en un trabajo ocasional que se ejerce para revisar algún manuscrito en el momento que el autor o el editor lo necesite (“gig work”), no en un puesto fijo dentro de las casas editoriales, lo cual se traduce en que muchos *sensitivity readers* conciben su oficio como un trabajo secundario, una labor en un abanico de labores que practican simultáneamente para ganarse la vida (p. 298).

Dicho lo anterior, Brouillette (2023) apunta a uno de los problemas principales que nace de esta marginalización de la profesión: la evasión de responsabilidad por parte autores y editoriales. En tanto que trabajadores marginalizados dentro de la industria, los *sensitivity*

readers carecen de notoriedad o reconocimiento y, sin embargo, puede llegar a pasar que, si una editorial y un autor se ven en problemas por la publicación de un manuscrito que causa controversia, se excusen diciendo: “Pero nosotros contratamos a X, que es *sensitivity reader*, antes de publicar esto”, siendo X una persona que no tiene ningún poder a la hora de decidir sobre una versión definitiva del texto (p. 298). Esa condición provisional de escudo que le otorgan al *sensitivity reader* cuando hay problemas es uno de los motivos por los cuales, según Dhonielle Clayton —citada en Brouillette— las editoriales siguen publicando con más comodidad obras sobre la experiencia afroamericana escritas por personas no afroamericanas que obras escritas por autores afroamericanos (p. 299).

Así, las cosas, Brouillette (2023) apunta que la posición marginal de los *sensitivity readers* en el mercado editorial facilita que las editoriales sigan defendiendo, en su discurso, la diversidad, mientras no hacen nada concreto para realmente diversificar sus oficinas ni sus directorios de autores (p. 300). Por lo demás, los *sensitivity readers*, de acuerdo con entrevistas llevadas a cabo por Brouillette, no ofrecen solamente su experiencia vivida (“lived experience”) como recurso editorial; se trata de personas que cuentan con una formación académica pertinente y necesaria para trabajar como correctores, es decir, la identidad del *sensitivity reader* es solo un valor adicional a su condición de lector profesional (p. 301).

Hasta ahí, Brouillette (2023) ha establecido una relación entre capitalismo y *sensitivity readers*. Más adelante, sin embargo, se preocupa por el carácter moral del trabajo de estas personas: “at least as a sensitivity reader you feel you are doing something to help shape the culture as it emerges” (p. 302)²⁰. Sydney Fowler, *sensitivity reader* entrevistado por Brouillette,

²⁰ “al menos como *sensitivity reader* sientes que estás haciendo algo para ayudar a moldear la cultura a medida que emerge” (Brouillette, 2023, p. 302).

asegura que su trabajo ayuda a mejorar la vida de personas marginalizadas y oprimidas; y no está solo: de acuerdo con la autora, varios de sus entrevistados se refirieron a la labor del *sensitivity reader* como algo que tiene un impacto positivo en la vida de los lectores (p. 302). Dentro de ese grupo, Ariane Resnik refirió que su trabajo es algo que hace para minimizar daños (“minimize harm”) (p. 303).

Pero, antes que todo, Brouillette (2023) es una historiadora de las relaciones entre libros y mercado. Por eso, vuelve la mirada sobre el riesgo de que, a causa de los salarios bajos y la demanda laboral excesiva, el miedo de los *sensitivity readers* se haga realidad: que los esfuerzos de la industria por diversificarse sean meramente performativos y que los *sensitivity readers* desaparezcan con el tiempo (p. 304). Así las cosas, el esfuerzo de los *sensitivity readers* es un acto inaugural, un primer paso en la tarea de hacerse un lugar propio dentro de la industria editorial, a fuerza de crear lazos con empresarios y editores (p. 305).

El tercer trabajo es el de Withers et al. (2024), el cual aborda el oficio de *sensitivity reading* consultando la experiencia de una *sensitivity reader*, Georgina Kamsika, quien conversa con los autores del artículo. Withers, quien realiza la entrevista, interroga a Kamsika acerca de los aspectos prácticos de su trabajo: ¿qué es lo que hacen los *sensitivity readers* en la página del texto exactamente?, ¿es muy diferente de lo que hace un editor tradicional? (p. 202).

Kamsika empieza por señalar que su trabajo no es una lectura moral, sino una lectura que parte del hecho de preguntarse si lo que está leyendo es auténtico²¹ según su experiencia, y que, al final, el poder que tiene en relación con la aceptación o el rechazo de sus sugerencias es nulo (Withers et al, 2024, p. 203). También se detiene en una distinción básica del tipo de textos que

²¹ Categoría cuyo sentido no aclara en la entrevista, aunque más adelante relaciona el concepto con historia y costumbre en tanto que hechos comprobables.

pueden editarse: mientras que en la ficción histórica se pueden corroborar los hechos, en la ficción especulativa su trabajo consiste en que los personajes se sientan como personas reales y vivas, más que en la corroboración de hechos pasados (p. 204). Otra distinción que establece es el costo de las obras para las editoriales: si es una novela común, el *sensitivity reader* entra al final del proceso editorial, pero si se trata de un libro ilustrado, el costo de volver a pagar a los artistas para que dibujen todo de nuevo puede ser muy elevado, por lo cual se contrata a un *sensitivity reader*; usualmente, en las etapas iniciales de edición y luego, al final, se consulta por otra corrección (p. 204). En seguida, Kamsika propone que el núcleo de su trabajo es la búsqueda de la autenticidad, es decir, que los personajes sean auténticos, que sus historias, su cultura, sus costumbres sean auténticas, en la medida en que su concepto de autenticidad tiene que ver con rendir cuentas a la realidad cultural, histórica, social, personal de los personajes (205). Sobre la contratación y la oferta laboral, Kamsika manifiesta que, por lo general, a ella la contacta un editor (es decir, el contacto directo con los autores es más bien escaso) en nombre de la editorial, y que, hoy en día, ya hay editoriales que pasan todas sus obras por el proceso de *sensitivity reading*, mientras en otras la presencia de *sensitivity readers* va creciendo con el tiempo (p. 206).

A propósito de las acusaciones de censura, Kamsika vuelve a mencionar que un *sensitivity reader* no tiene poder alguno sobre si sus recomendaciones son acatadas o no, y, además, ningún *sensitivity reader* tiene el poder de acudir a un autor o a una editorial y presionarlos para que sus obras pasen por el proceso de *sensitivity reading*; para Kamsika, el debate sobre una posible instancia de censura es histeria mediática (Withers et al, 2024, pp. 207-208). Luego, Kamsika señala que los *sensitivity readers* no pueden leer con la meta de eliminar todos los estereotipos, lo cual sería bastante irreal porque las personas estereotípicas existen; más bien, la idea sería identificar cómo se emplean los estereotipos, si el autor los usa de manera

consciente o inconsciente y, en algunos casos, si se están reproduciendo estereotipos ofensivos en literatura que será leída por niños (pp. 208-209). En respuesta, Withers sentencia que estas prácticas editoriales significan una reestructuración del subconsciente en la cultura literaria, y le pregunta a su entrevistada si cree que su trabajo será absorbido por las prácticas editoriales en general, si un editor común debe aprender a ser también un *sensitivity reader*, o si debe mantenerse como un rol aparte en el proceso de edición (p. 209). Kamsika responde que el suyo debe seguir siendo un trabajo *freelance*, que las editoriales grandes deberían incluir los procesos de *sensitivity reading* dentro de sus prácticas normales y que las independientes podrían ser más selectivas, pues no todo libro necesita pasar por un *sensitivity reader*; dicho eso, hace énfasis en que los libros que sí deben pasar por *sensitivity readers* son, sobre todo, los libros para niños (p. 209).

Por último, Kamsika se refiere al hecho de trabajar con obras que han sido ya publicadas y retiradas de las estanterías por escándalos mediáticos (Withers et al. 2024, p. 211). Para ella, es un trabajo bastante difícil, pues debe tratar de blindar la novela ante cualquier posible objeción, ya que un libro que entra en la lista negra del público, si vuelve a las librerías, será revisado por los lectores de manera muy minuciosa; en ese sentido, para Kamsika no queda muy claro si vale la pena volver a publicar un libro que ya ha sido sacado de circulación (p. 211-212).

Con estas publicaciones como referentes en la conversación sobre *sensitivity readers*, creo que se cubren los aspectos fundamentales del debate que interesan a este trabajo, en una dimensión teórica (Lawrence) y una práctica (las condiciones de trabajo expuestas en Brouillette, las palabras de Kamsika). En las páginas siguientes, me centraré en las condiciones materiales y culturales que dieron paso a la controversia sobre la práctica de *sensitivity reading* en Norteamérica y Reino Unido. Tanto Lawrence, como Bruillette y Withers, tendrán un peso

importante a la hora de pensar por qué este debate está permeado por acusaciones de censura, la idea de “cancelación” y las observaciones sobre el volumen de ventas de las editoriales que contratan *sensitivity readers*.

3. “La conversación”

3.1. Guerras culturales

Con el camino trazado hasta ahora, queda claro que la aparición de los *sensitivity readers* es algo reciente, pero que ha alcanzado ya altos grados de sofisticación. Por lo pronto, creo que viene bien explorar dos de las dudas enunciadas en la introducción: en primer lugar, ¿de dónde vienen los *sensitivity readers*?; en segundo lugar —y uno de los tres ejes centrales de este trabajo—, ¿qué relación guardan las redes sociales con las prácticas de lectura contemporáneas? A propósito, Ronan Sadler, *sensitivity reader* que me concedió una entrevista en el 2024, reconocía, entre otras cosas, que la conversación sobre *sensitivity readers* surgió como parte de la conversación sobre We Need Diverse Books, la cual empezó a ganar fuerza en el 2015 o 2016, que la idea de *sensitivity reader* “salió de Twitter” y que la naturaleza del problema era “muy estadounidense” (comunicación personal, septiembre 27 de 2024)²². A partir de este testimonio, un poco de observación me lleva a pensar que el advenimiento de los *sensitivity readers* es un producto refinado de algo que se viene gestando desde hace tiempo en la cultura estadounidense: las guerras culturales (“culture wars”). Por eso, este apartado tiene por objeto dar fe de una sospecha y analizar su plausibilidad: sin Estados Unidos y sin Twitter no habría *sensitivity readers*.

²⁶ Las entrevistas realizadas por el autor de este trabajo se encuentran en el apéndice.

“Culture war” es un término usado en los Estados Unidos, Inglaterra, Canadá, Australia y otros países anglófonos, si bien su uso empezó a hacerse notorio en el primero de estos. Se refiere al fenómeno en el que múltiples grupos de personas, con valores e ideologías arraigados, intentan controlar las políticas públicas de forma contenciosa (Ruiz y Nilsson, 2023, p. 18). A principios de los años noventa, James Davidson Hunter (1991) acuñó el término al comparar la *Kulturkampf*—un concepto histórico que se refiere a los esfuerzos de Bismarck por unir a Alemania, plasmados en leyes cuyo objeto era asegurar el control del Estado sobre asuntos públicos como el matrimonio o la educación— con los conflictos culturales y el debate público que se vivían en los Estados Unidos de los ochenta y los noventa, relacionados con educación pública, matrimonio, sexualidad (p. xii). En esa permanente discusión, parecía haber dos bandos consolidados y enfrentados siempre: uno en favor de las políticas más progresistas y otro que tendía hacia posturas conservadoras. Esta división entre bandos tomó forma después de los sesenta, cuando muchos estadounidenses dejaron de amar a su país incondicionalmente, y dos facciones se hicieron evidentes: una que tiende hacia la nostalgia de unos Estados Unidos que alguna vez fueron perfectos y que perdieron; otra, hacia la superación de una cultura canónica y la apertura a un espectro de perspectivas más diversas (Hartman, 2015, pp. 7-8).

Pero, visto así, se preguntaría uno: “Eso suena como algo que pasa en todos los países. ¿Qué tiene de especial el contexto estadounidense?”. Las palabras. El vocabulario que surgió en los Estados Unidos para hablar de sus guerras culturales tomó vida propia, adoptó sus reglas internas y sus características y se extendió, primero, al resto de países anglófonos y, luego, al resto del mundo. Y de la mano con las palabras está, también, la evolución de la agenda ideológica: las discusiones de las guerras culturales estadounidenses, con los años, pasaron de centrarse en educación pública, matrimonio y sexualidad a preocuparse por identidad,

representación y diversidad. Ese cambio de agenda se puede ir sintiendo, justamente, en el uso de las palabras.

Uno de los indicios de ese desplazamiento en la agenda cultural y política es el protagonismo que ha ganado la palabra identidad en el terreno del debate público. Se la puede encontrar tanto en artículos de prensa relacionados con *sensitivity readers* (Flood, 2021; Gollom, 2023; Hinsliff, 2022; Rosenfield, 2023; Shapiro, 2019) como en la literatura académica relevante para el tema (Brouillette, 2023, pp. 291, 292, 294, 301, 306, 307; Lawrence, 2020, pp. 34, 36, 37; Withers et al., 2024, pp. 202, 212). Entre estos últimos, la identidad es abordada por Lawrence (2020) como identidad social (pp. 34, 36, 37), un concepto según el cual la identidad se define por la identificación individual con un grupo, un proceso constituido, en primer lugar, por un conocimiento reflexivo de la pertenencia al grupo y, en segundo lugar, por un apego emocional o disposición específica ante esta pertenencia; a tal fin, la teoría de la identidad social explora el fenómeno del endogrupo y el exogrupo, y se basa en la visión de que las identidades se constituyen a través de un proceso de diferencia definido de manera relativa o flexible en función de las actividades en las que uno participa (Benwell & Stokoe, 2006, p. 25). Mientras tanto, Brouillette (2023) se refiere a la identidad como un activo que puede monetizarse en el mercado laboral (pp. 301, 306, 307) y Kamsika (Withers et al., 2024) menciona el término en un sentido similar al referido por Lawrence, aunque traído a un contexto más práctico: “Creating characters that reflect the diversity of the world is important for all writers, but it can be hard to represent people whose aspects of identity are different from their own”²³ (p. 212).

²³ “Crear personajes que reflejen la diversidad del mundo es importante para todos los escritores, pero puede ser difícil representar a personas cuyos aspectos de identidad son diferentes a los suyos” (Withers et al., 2024, p. 212)

Por lo pronto, para propósitos de este trabajo, la idea de identidad social funciona como punto de partida, pero tomando en cuenta las salvedades de Hall en *Sin garantías* (2010) para atribuirle matices pertinentes. En cuanto a las identidades colectivas —identidad de clase, de raza, de género o identidad nacional, por ejemplo, que nos informan sobre nuestro lugar en el universo social y dotan de cierta estabilidad nuestra idea de identidad individual— Hall advierte que no se trata de entidades estáticas, fijas (2010, p. 342). Por lo tanto, la identidad individual misma es algo inestable, cambiante y susceptible de encerrar más de lo que podemos concebir como nuestra identidad social; con esto en mente, Hall recuerda a Fanon para incluir en el concepto de identidad también las ideas de la mirada, del Otro y concluir:

En Piel negra, máscaras blancas de Fanon, hay un pasaje fantástico sobre el Otro cuando él habla de cómo la mirada del Otro lo fija en una identidad. Él sabe lo que es ser negro cuando la niña blanca tira de la mano de su madre y dice: “mira mamá, un negro”. Fanon dice “fui fijado en esa mirada”, que es la mirada fija de la Otredad. Y no hay identidad sin la relación dialógica con el Otro. El Otro no está afuera, sino también dentro del uno mismo, de la identidad. Así, la identidad es un proceso, la identidad se fisura. La identidad no es un punto fijo, sino ambivalente. La identidad es también la relación del Otro hacia el uno mismo. (Hall, 2010, p. 344)

Así pues, creo que concebir la identidad en términos de “hago parte de este segmento de la población y, por lo tanto, puedo hablar en su nombre sobre cuándo se nos está representando defectuosamente o de forma peyorativa” es una superposición de ideas de lo que significa identidad: por un lado, aquello que me diferencia como individuo y lo que entiendo que me identifica con un grupo; por otro lado, la mirada en la que he sido fijado por un Otro hipotético determinado. En esta lectura, el lector necesariamente debe pensarse a sí mismo y a aquellos con

quienes se identifica remitiéndose a formas esenciales de lo que entiende como su identidad.

Sobre esto volveré en las conclusiones de este trabajo.

Ahora bien, identidad no es la única palabra polisémica y flexible que se ha filtrado en el vocabulario colectivo de las controversias actuales; en situaciones similares se encuentran corrección política, cancelación, cultura de la cancelación, por ejemplo. En ese orden, “political correctness” apareció por primera vez en los Estados Unidos en 1793, después de que la Corte Suprema hiciera uso del término a propósito de los límites de la jurisdicción federal y, desde entonces, se ha empleado con múltiples significados; en un sentido, describe cierta sabiduría a la hora de abordar materias políticas, mientras que en otro —muy usado por Trump y, en general, por conservadores de todo el mundo— significa cobardía o hipersensibilidad en el tratamiento de asuntos de interés público (Chow, 2016)²⁴. Por otro lado, del verbo cancelar, en el sentido de anular o suprimir a una persona, se puede encontrar un primer uso popular en el *slang* afroamericano de los años noventa, que se extiende al primer decenio del actual siglo —pasa de la boca de Wesley Snipes en *New Jack City* (1991) a canciones de 50 Cent y Lil’ Wayne— y, con la generalización de su uso más allá de la comunidad afroamericana, llega a su significado actual: el imperativo de revocar una lealtad; con “cancel culture”, algo mucho más cercano temporalmente, la idea de que sea una cultura no parece muy clara, más bien se trata de un

²⁴ Resulta interesante que también dentro de sectores de izquierda el término “political correctness” o la adjetivación de “politically correct” se ha usado, en ciertos contextos, para denunciar la cualidad de idealista e irreal que reviste alguna postura política: “Perry said that she and her colleagues ‘all believed in consensus and discussion and so on, so we used the term to signify an idealistic belief in something, but the inability of the frail flesh to actually manage always to live up to it. And that's how we used it’” (“Perry dijo que ella y sus colegas ‘creían en el consenso, el debate, etc., así que usamos el término para referirnos a una creencia idealista en algo, pero a la incapacidad de la frágil carne de realmente lograr estar siempre a la altura de esa creencia. Y así lo usamos’”) (Chow, 2016).

ostracismo de la vida pública al que se somete a alguien desde el voz a voz en redes sociales, una forma extendida de matoneo colectivo que es posible gracias a Twitter, por ejemplo, y que une a personas que no necesariamente comparten posturas ideológicas similares (Mishan, 2023). Como corolario, algunos ejemplos de la aparición de estas palabras en los mismos textos en que se nombra a los *sensitivity readers* dejan en evidencia las posturas ideológicas en juego: “Could it be that political-correctness was already depriving the world of potentially great literary art?” (Bee, 2018)²⁵, o “a tweet can set off a cascade of outrage and prompt calls for a book’s cancellation” (Alter, 2017)²⁶, o también “instances of ‘cancel culture’, when people criticize a book and their take spreads like wildfire” (Brouillette, 2023, p. 292)²⁷.

Por lo demás, sin ir muy lejos, en el vocabulario del inglés hay una palabra que ganó popularidad a nivel mundial en los últimos años: *woke*. Su historia y su significado están estrechamente relacionados con los conceptos de corrección política, cancelar, cancelación o cultura de la cancelación, que también han tenido un recorrido difícil de concebir fuera de la *Kulturrekampf* estadounidense, en particular, después de la aparición del Black Lives Matter. Hoy en día, es posible leer titulares como el de David Smith (2025) para The Guardian: “Trump’s war on ‘woke’ marks US society’s plunge into ‘dark times’”²⁸, con un subtítulo que añade:

²⁵ “¿Podría ser que la corrección política ya estuviera privando al mundo de un arte literario potencialmente grandioso?” (Bee, 2018).

²⁶ “un tuit puede desencadenar una oleada de indignación y provocar llamamientos a la cancelación de un libro” (Alter, 2017).

²⁷ “ejemplos de ‘cultura de la cancelación’, cuando la gente critica un libro y su opinión se extiende como un incendio forestal” (Brouillette, 2023, p. 292).

²⁸ “La guerra de Trump contra lo ‘woke’ marca la caída de la sociedad estadounidense en ‘tiempos oscuros’” (Smith, 2025).

“President’s ‘culture war’ crusade targets DEI and LGBTQ+ rights in bid to spread rightwing agenda, experts say”²⁹. Trump, de acuerdo con el artículo de Smith, asegura que su gobierno ha tomado acciones para eliminar toda diversidad discriminatoria, equidad e inclusión del sector privado y del público, así como la ideología radical de género y la teoría racial crítica de las escuelas del país. Esto nos permite conjeturar que, desde la derecha, la palabra *woke* se utiliza para referirse de forma peyorativa a las ideas de la izquierda progresista y las políticas basadas en identidad (étnica, de género, etc.) que buscan promover la diversidad dentro del aparato estatal o de organizaciones privadas. En ese sentido, en la prensa no es extraño encontrar los términos *sensitivity readers* y *woke* en un mismo artículo (Cox, 2023; Downey, 2023; Ellson, 2024; Ivars, 2023; Lette, 2023; Pavia, 2023; Wilkinson, 2023).

Por otro lado, vale anotar aquí que, si bien el uso de la palabra se ha ido extendiendo, primero, a casi todos los países de habla inglesa y, después, a todos los países del mundo, “woke” es de origen cien por ciento estadounidense. Lead Belly usa frase “stay woke” al final de la canción “Scottsboro Boys”, en una grabación de 1938. (Después de interpretar el tema, hace una corta intervención para referirse al caso que le inspiró la letra: la injusta acusación de nueve adolescentes afroamericanos, señalados de haber violado a una mujer blanca en Alabama, en 1931). La frase, con los años, se convirtió en una forma de exhortación a estar atento ante cualquier acto de discriminación, racismo o injusticia social. En su artículo para Vox, “A history of ‘wokeness’”, Aja Romano (2020) apunta que, con las protestas de Black Lives Matter en el 2014, “woke” ganó popularidad a través del hashtag “#staywoke” en Twitter y, desde entonces,

²⁹ “La cruzada de ‘guerra cultural’ del presidente apunta a la DEI y los derechos LGBTQ+ en un intento por difundir la agenda de la derecha, dicen los expertos” (Smith, 2025).

se usa para designar la sumatoria en una sola palabra de ideología de izquierda centrada en políticas de justicia social y teoría racial crítica.

Ahora bien, visto así, ¿guarda alguna relación el oficio de los *sensitivity readers* con la idea de “woke”? Cuando les pregunté a *sensitivity readers*, en entrevistas, qué pensaban sobre una posible conexión entre la idea de “woke” o “wokeism” y su trabajo, las respuestas no apuntaban a una relación estrecha entre las dos cosas. Ante la pregunta, Ronan Sadler aclaró que, en lo personal, no se ubicaba dentro del término “woke”, pues se trata de una palabra cuyo significado se construyó desde la experiencia afroamericana y, como persona blanca en Canadá, no se sentía parte de esa tradición (comunicación personal, septiembre 27 de 2024); Guntaas Kaur Chugh afirmó que no ve una relación directa entre “wokeism” y *sensitivity reading*, por un lado, porque el término reviste cierta connotación negativa, y por otro, porque sería demasiado simplista decir que el ejercicio de un *sensitivity reader* es “woke”, en la medida que —según Chugh— una gran variedad de luchas por la diversidad desembocaron en la aparición de *sensitivity readers*, no solo aquella que se identifica bajo la bandera de “wokeism” (comunicación personal, octubre 2 de 2024).

Entonces, *sensitivity reading* no es *wokeism*, por lo menos no desde el punto de vista de *sensitivity readers* en ejercicio. El punto es este: hay todo un vocabulario que conforma el universo semántico dentro del cual nace el *sensitivity reader*, un léxico que, sin mucho esfuerzo, se convirtió en producto de exportación. Su lugar de nacimiento es Estados Unidos y su fuente principal de nutrición ha sido la constante presencia de la ciudadanía en redes sociales; su advenimiento, un producto de la metamorfosis del horizonte temático del debate público, cuyos ejes han venido a ser la identidad, la representación, la diversidad, la apropiación cultural, etc. Por lo tanto, creo que es posible darle la razón a Ronan Sadler, que no lo sentenció

definitivamente, pero no se equivocaba: los *sensitivity readers* han sido un efecto secundario de We Need Diverse Books —la cual, en su sitio web, se identifica como una iniciativa nacida en Twitter³⁰— y su presencia se ha vuelto común en la literatura para adultos jóvenes, esto es, la Y.A. o “Young Adult Fiction” (Benedictus, 2019). En esa medida, es posible seguir el rastro de cómo la reconfiguración del lenguaje sobre temas controversiales tiene un efecto directo sobre el mundo literario; así, por ejemplo, el debate alrededor de los *sensitivity readers* está permeado por adjetivos como políticamente correcto, *woke* o el verbo cancelar, dotando de popularidad el oficio de estos lectores controversia tras controversia, en gran parte gracias al papel de Twitter como vehículo masivo de opinión.

3.2. Acusaciones de censura

Para este apartado, los casos en los que es el autor quien busca la asistencia de un *sensitivity reader* me parecen irrelevantes. Por lo demás, en lo que respecta a las páginas siguientes, me remito a la profesora Knox (2015) —citada por Lawrence (2020, p. 32)— para los conceptos de censura a tener en cuenta. En su trabajo, esta autora distingue tres ideas históricas de censura: una censura patrocinada por el gobierno (el privilegio real de imprenta en la Francia del siglo XVIII, por ejemplo), otra institucional (la iglesia católica y su *Index Librorum Prohibitorum*) y una última llevada a cabo por individuos que influyen sobre la comunidad (personas y grupos que proactivamente utilizan su influencia para impedir el acceso a bienes culturales) (pp. 5-6). En otras palabras, no solo los gobiernos y las instituciones pueden ejercer el rol de censores; actores individuales y grupales, como un *sensitivity reader* o una comunidad lectora en Twitter, hipotéticamente, pueden censurar lo que consideren inconveniente. A esto último, es decir, a un concepto de censura que admite la intervención de agentes no

³⁰ Ver: <https://www.diversebooks.org/about>.

gubernamentales como censores, se le conoce como una conceptualización amplia de la censura; a la voluntad de emitir materiales que inciten la censura o a los actos de autocensura, como censura proactiva, y a la intervención en materiales o en la distribución de materiales, como censura reactiva (p. 4). En estos términos, me interesa la censura en un sentido amplio, en cuanto los involucrados serían *sensitivity readers* o lectores que hacen eco de críticas a una obra en redes sociales; también abordaré si existe una autocensura causada por la presencia de *sensitivity readers* en los procesos de edición, y si su trabajo equivale, en alguna medida, a una labor de censura.

A partir de las nociones expuestas, me gustaría centrarme en tres posibilidades distintas que giran alrededor una acusación central: los *sensitivity readers* son censores. La primera es una desmejora estética del texto; la segunda, una censura de carácter moral; la última, una censura de naturaleza corporativa e institucional.

Ya en capítulos anteriores he citado ejemplos importantes para la discusión sobre posibles instancias de censura. Quizá las controversias más famosas son las recientes reediciones de Roald Dahl y de Ian Fleming, pero, antes de que estas aparecieran en la prensa, la novela *American Dirt* (2020), de la autora Jeanine Cummins, se adelantó y puso al *sensitivity reader* bajo el reflector de la opinión pública: “Until a few years ago, only publishing industry insiders would have understood the role of the sensitivity reader. Then came *American Dirt*” (Dawson, 2022)³¹. Antes de que el libro saliera a la luz en el 2020, fue llamado el nuevo *Las uvas de la ira*, se incluyó en la lista del Club de Lectura de Oprah y sus derechos fueron adquiridos por una suma de siete cifras, pero después de su publicación, los lectores manifestaron que la

³¹ “Hasta hace unos pocos años, solo miembros de la industria editorial habrían entendido el rol del *sensitivity reader*. Después vino *American Dirt*” (Dawson, 2022).

representación de las personas mexicanas en la novela era defectuosa, imprecisa, llena de estereotipos y racista; el argumento fue que si la novela se hubiera sometido a la lectura de personas de ascendencia mexicana, se habría evitado la polémica (Dawson, 2022).

Sin embargo, hay quienes opinan que contratar *sensitivity readers* equivale a coartar la visión del autor, la cual culminaría en obras mejores si no fuera por estos lectores: “If ‘sensitivity readers’ are given the freedom to hijack authors’ visions, we’re going to lose some beloved works of art that we could have otherwise enjoyed” (Timpf, 2017)³². También, sobre la capacidad de evaluar las obras en cuyas páginas aparecen personajes que pertenecen a este o a aquel sector de la población, Alter (2017) propone que, para algunos, la aparición de *sensitivity readers* lleva a una literatura “desinfectada” (“sanitized”) que evade temas según convenga y desalienta a algunos autores de escribir sobre culturas de las cuales no se sientan parte. En otras palabras, los *sensitivity readers*, ya sea por acción directa sobre el texto o por su mera presencia en la industria editorial, atentan contra la calidad de las obras, las empobrecen, promueven una literatura aburrida y, en últimas, llevan a una autocensura por parte de los autores (“heightened scrutiny discourages authors”, escribe Alter). Eso sin mencionar el verbo “hijack” que significa, literalmente, secuestrar, y le adjudica al trabajo de estos lectores una naturaleza sumamente restrictiva. No obstante, por un lado, es difícil concebir un hipotético atentado estético —de esquivia comprobación— como el trabajo de un censor. Por el otro, queda en duda el carácter restrictivo del trabajo de *sensitivity reading*.

Ahora bien, más allá de una cuestión estética, para algunos se trata de un problema moral: las editoriales, al contratar *sensitivity readers* (o sugerir su contratación) para revisar los

³² “Si a los ‘sensitivity readers’ se les da la libertad de secuestrar las visiones de los autores, vamos a perder algunas obras de arte queridas que de otro modo podríamos haber disfrutado” (Timpf, 2017).

manuscritos de los autores, atentan contra la libertad de expresión (Eduardo, 2023). Esa supuesta oposición entre *sensitivity readers* y libertad de expresión es una forma más concreta de afirmar que los *sensitivity readers* son sinónimo de censura. En el marco de esa hipotética contradicción, Rosenfield (2023) se aproxima a una idea de autocensura que involucra a los *sensitivity readers* en tanto que, de acuerdo con ella, los autores no se sienten en la libertad creativa de ignorar el trabajo de estos lectores (pensemos, para los fines de este apartado, en los casos en que los *sensitivity readers* entran en juego por decisión de la editorial):

Meanwhile, for writers who are perceived as out of step with the new orthodoxy, the conflation of getting a sensitivity read with being a decent human being can send a powerful message to capitulate and conform, or else. *Nice story you've got there; it would be a shame if someone found it offensive*. Sensitivity readers are not supposed to be censors, but in practice, the line is blurred: it is understood by authors that declining to make suggested sensitivity edits is likely to result in a book being cancelled, with all the reputational damage that entails. (Rosenfield, 2023)³³

Por supuesto, Rosenfield no está sola. Para Lionel Shriver (2017) las sugerencias de un editor son bienvenidas, pero, si el autor lo considera, también prescindibles; en cuanto a los *sensitivity readers*, en cambio, sospecha que no es tan sencillo para los autores dejar de lado las

³³ Mientras tanto, para los escritores percibidos como desfasados de la nueva ortodoxia, la fusión entre recibir una *sensitivity read* y ser una persona decente puede enviar un mensaje contundente para rendirse y conformarse, o de lo contrario... *Buena historia, sería una pena que alguien la encontrara ofensiva*. Se supone que los *sensitivity readers* no son censores, pero en la práctica, la línea es difusa: los autores entienden que negarse a realizar las *sensitivity edits* sugeridas probablemente resulte en la cancelación de un libro, con todo el daño para la reputación que ello conlleva (Rosenfield, 2023).

recomendaciones; a este hipotético y tácito carácter vinculante del trabajo de *sensitivity reading* le llama “censoriousness”. Más aún, desprecia el trabajo del *sensitivity reader* a partir de una disyuntiva que, para ella, es latente: si un personaje que pertenece a un grupo determinado de la población hace algo que no haría alguien de ese grupo, es un personaje inauténtico, y si lo hace, entonces es estereotípico; y para no dejar nada por fuera, hay que decir que también acusa de un pecado más a los *sensitivity readers*: el de autoproclamarse expertos de la categoría de la humanidad en la que sea que hayan nacido (Law y Shriver, 2023).

Sin embargo, de las entrevistas a *sensitivity readers* realizadas por Brouillette (2023), Withers et al. (2024) y por mí mismo se pueden conjeturar cosas distintas. En primer lugar, este trabajo es ejercido, generalmente, por personas con una educación profesional en edición y en escritura creativa (Brouillette, 2023, p. 301; Withers et al., 2024, p. 203). Por mi parte, Ronan Sadler dijo en entrevista que lleva ocho años en la industria editorial, en la cual inició trabajando para Harlequin, mientras que Guntaas Kaur Chugh tiene experiencia trabajando tanto en el rol de creadora y consultora de publicidad como en el de consultora de D.E.I.³⁴ (Sadler, comunicación personal, septiembre 27 de 2024; Chugh, comunicación personal, octubre 2 de 2024). En segundo lugar, cuando les pregunté a Sadler y a Chugh sobre la posible relación entre *sensitivity reading* y censura, sus respuestas apuntaron hacia las conclusiones de Lawrence (2020, p. 41), en tanto que su trabajo no es de una naturaleza restrictiva, adhiriendo a las palabras de Kamsika: “I

³⁴ En este caso, para lo que se conoce como “The Big Five” (Penguin Random House, Hachette, HarperCollins, Macmillan y Simon & Schuster), algo que no hizo explícito en la entrevista, pero que aparece en su perfil de LinkedIn, el cual puede consultarse de forma libre.

have zero power whether they accept or reject feedback” (Withers et al., 2024, p. 203)³⁵. A

continuación, me parece pertinente transcribir sus opiniones:

There’s a misunderstanding of what censorship is... I am not censoring authors, because I do not have institutional power. I am not the government. I cannot censor. The way that I frame it is — and I am sympathetic to the core of this concern in that, you know —: are we limiting the author's imagination? Are we limiting the author's scope of what they can say? To which I would say... the way that I approach this is, you can write whatever you want, but you are responsible for what you say in public. That is the way I approach it. And so my role as a sensitivity reader is to say, here's what you're saying. Do you want to stand by that? Is that what you mean? So, the way that I frame it is very much about the authors. I am not censoring. I am offering tools for the author to make decisions.

(Sadler, comunicación personal, septiembre 27 de 2024)³⁶

Para completar:

That has never been my experience. I always make it plenty clear in the way that I structure my feedback that my opinions are just that — opinions. I caution my clients against possible pitfalls and content that may be misconstrued or taken as being

³⁵ “No tengo ningún poder sobre si aceptan o no la retroalimentación” (Withers et al., 2024, p. 203).

³⁶ “Hay un malentendido sobre lo que es censura... No censuro a los autores porque no tengo poder institucional. No soy el gobierno. No puedo censurar. Mi enfoque —y comprendo la esencia de esta preocupación— es si estamos limitando la imaginación del autor, si estamos limitando su alcance de expresión. A lo que yo diría... mi enfoque es: puedes escribir lo que quieras, pero eres responsable de lo que dices en público. Así es como lo abordo. Así que mi papel como *sensitivity reader* es decir: esto es lo que dices. ¿Lo sostienes? ¿Es eso lo que quieres decir? Mi enfoque se centra en los autores. No censuro. Ofrezco herramientas para que el autor tome decisiones” (Sadler, comunicación personal, septiembre 27 de 2024).

malintended. Sensitivity readers are consultants, not auditors. The final decision — and this has always been true in my experience — lies in the hands of the creators/ editors. (Chugh, comunicación personal, octubre 2 de 2024)³⁷

Con todo, el caso de *American Dirt*, la novela que tuvo el honor de convertirse en “el libro más controvertido del año” o “la historia de terror más grande” del mundo editorial (Shapiro, 2021), solo hizo popular esa supuesta rivalidad entre *sensitivity readers* y libertad de expresión que, hasta entonces, se discutía en espacios propios del mundo editorial algo lejanos a los lectores comunes. Dicha historia de terror creció a partir de miles de tuits y de artículos al respecto, y llegó al punto de provocar una reunión entre las directivas de la editorial, Flatiron (parte del grupo Macmillan), y un grupo de escritores de ascendencia latina, DignidadLiteraria, que se formó a raíz de la publicación de *American Dirt*; en esa reunión, los escritores presionaron para que la editorial diversificara el color de sus filas, tanto a nivel de empleados como de escritores publicados, y uno de los efectos de esa presión fue la contratación de *sensitivity readers* por parte de Flatiron (Shapiro, 2021).

Por un momento, me detengo en esa presión que es ejercida contra las casas editoriales y sus consecuencias. En su artículo *The Long Shadow of ‘American Dirt’*, Pamela Paul (2023) sentencia que esta polémica fue un momento bisagra y, desde entonces, el mundo editorial cedió su autoridad ante los peores impulsos de sus detractores, las editoriales se volvieron cautelosas

³⁷ “Esa nunca ha sido mi experiencia. Siempre dejo muy claro al estructurar mis comentarios que mis opiniones son solo eso: opiniones. Advierto a mis clientes sobre posibles errores y contenido que pueda malinterpretarse o tomarse como malintencionado. Los *sensitivity readers* son consultores, no auditores. La decisión final —y esto siempre ha sido así en mi experiencia— está en manos de los creadores/editores” (Chuhg, comunicación personal, octubre 2 de 2024).

para no quedar en la línea de fuego por otro posible *American Dirt*, el miedo se adueñó de los procesos de edición y difusión, en los cuales se duda sobre quién puede escribir qué, quién puede reseñar, quién puede editar, libros que antes habrían sido publicados ahora son ignorados, se contratan *sensitivity readers* con regularidad y predomina la autocensura. Sin embargo, en lo que respecta a estos lectores, me parece acertado desestimar tanto la presión en redes como la autocensura en tanto que posibles instancias de censura ejercidas por ellos. Después de todo, la misma Paul (2022), en un artículo anterior al citado, asocia la autocensura con el riesgo que corren las editoriales de enfrentar reacciones negativas masivas y, en consecuencia, tener que retirar un libro de las estanterías, ver su reputación afectada, tener que emitir una disculpa pública, contratar *sensitivity readers*, etc. En otras palabras —leo yo en estas justificaciones—, es un temor empresarial, un miedo a perder dinero, clientes establecidos y clientes potenciales.

Para recapitular, veamos de qué hablan los opositores de los *sensitivity readers* cuando los ponen en una misma frase con la palabra censura. En un primer grupo, están las personas que menciona Alter, o sea, aquellas para quienes la mera presencia de *sensitivity readers* en el mundo editorial conlleva un desaliento y, en esa medida, una autocensura. En otro grupo están personas como Shriver o los escritores hipotéticos de Rosenfield, para quienes las recomendaciones hechas por *sensitivity readers* son implícitamente instrucciones de acatamiento obligatorio. Añadiría yo que estos dos grupos perfectamente pueden superponerse.

No obstante, el trabajo de los *sensitivity readers* no parece ser lo suficientemente restrictivo en sí mismo para llamarlos censores. Quizá sí haya, sin embargo, algo restrictivo en la cultura estadounidense que, poco a poco, se extendió por el mundo, y se desprende de lo mencionado en el apartado anterior. Por ejemplo, que a Anthony Horowitz (2023) —el encargado, por ahora, de mantener la serie de James Bond viva— le haya sido sugerido que un

personaje nativo de los Estados Unidos no tuviese una cara que pareciera tallada en madera porque, según su *sensitivity reader*, alude a la figura del indio de tienda de cigarros (“cigar store Indian”, algo arcaico y estereotípico) o un tótem (igual de estereotípico), al igual que le fue aconsejado que el mismo personaje no usara un escalpelo para atacar a otro, pues “scalpel” evoca —según el lector contratado— la palabra “scalp” (“cabellera”, otro lugar común denigrante para los pueblos indígenas de los Estados Unidos, relacionado con la práctica de “scalping”: quitarle la cabellera a los enemigos después de la batalla). Lo que quiero decir es que Rosenfield (2017) tiene razón cuando refiere este caso para decir que a veces el trabajo de los *sensitivity readers* puede llegar a rozar el absurdo, porque “scalpel”, por ejemplo, no tiene ninguna relación etimológica con la palabra “scalp”, solo “se le parece mucho” y la referencia al indio de tienda de cigarros es bastante rebuscada. Ahora bien, reconocer el riesgo de excesos en el trabajo de los *sensitivity readers* no parece justificar una equiparación de este con la categoría de censura.

Para terminar, hay que volver a los casos de Dahl y Fleming. Se trata, en esta lista de ejemplos, de los casos más emblemáticos del empleo de *sensitivity readers* por varias razones. En primer lugar, porque se salen del mundo de la Y.A. (títulos como *The Continent* o *American Dirt* son casos ejemplares de las polémicas sobre *sensitivity readers* dentro del marco de la ficción para jóvenes) y se insertan —si bien es cierto que Dahl sigue siendo literatura infantil— en grandes clásicos de la literatura universal. En segundo lugar, porque en estos casos las sugerencias hechas por los *sensitivity readers* sí parecen tener alguna fuerza vinculante: los autores no están ahí para ignorarlas, solo queda la editorial que los contrató, precisamente, para pedirles esas sugerencias. En tercer lugar, porque las correcciones en sí mismas no revisten un carácter de mejoramiento estético de la obra, como justificaba Lawrence (2020) la labor de los

sensitivity readers en su trabajo (p. 40), sino que apuntan directamente a hacer los textos menos ofensivos (tal como fue referido hace unas páginas, en la sección de antecedentes).

Me parece, pues, que son estos los casos con la complejidad necesaria para pensar en una posible censura. No obstante, hago una salvedad: en últimas, es la editorial quien encargó la revisión y, por supuesto, quien la aceptó y la convirtió en una nueva edición de las obras de Dahl. Lo mismo en el caso de Fleming, cuya expurgación fue solicitada por la Ian Fleming Publications Ltd. (Shaffi, 2023). Es decir, en estos casos los *sensitivity readers* están involucrados en un mecanismo más grande que su propio trabajo, un mecanismo en el cual cumplen el papel de mandos medios para lo que la editorial considere conveniente.

Con lo anterior en mente, pienso en el esquema de Hall (2019, p. 260), en el cual el mensaje se nutre de los códigos de las estructuras de significado según las cuales es codificado y, a la vez, estas estructuras se sirven de aquello que los receptores del mensaje —la audiencia; en este caso, los lectores— decodifican según sus propias estructuras de significado. Así las cosas, las editoriales han notado que pueden aprovechar ciertos segmentos de la masa de lectores para que la coincidencia entre las estructuras de significado de producción y las de recepción sea mayor. Con esto, se logran por lo menos dos cosas: primero, hacer atractivos los productos —las obras literarias— para su consumo y, segundo, evitar que en el ejercicio de decodificación del mensaje se encuentre material ofensivo para los decodificadores y, en consecuencia, las obras sean boicoteadas. En suma, pues, una de las cosas que las editoriales hacen a través de los *sensitivity readers* es evitar pérdidas.

Así las cosas, me parece pertinente agregar a las motivaciones expuestas por Lawrence (2020) una posibilidad más: las razones para contratar *sensitivity readers* pueden ser de naturaleza moral o estética, pero también monetaria. Por ello, tal vez sea admisible calificar los

casos de Dahl y Fleming como censura en tanto que se trata de la supresión vinculante de lo que se considera objetable, dañino. Pero si se habla de censura, habría que considerar como agente censor a las editoriales, no a los lectores que han contratado para modificar el texto.

3.3. Volumen de ventas

Para finalizar este capítulo, creo pertinente analizar la sospecha de que, en más de un caso, el empleo de *sensitivity readers* por parte de las editoriales consiste en una estrategia de gestión de riesgos. “Risk management”, de acuerdo con el Ata y Schmandt (2016), se puede definir como la identificación, evaluación y clasificación prioritaria de los riesgos, seguida de la aplicación coordinada y económica de recursos para minimizar, monitorear y controlar la probabilidad y/o el impacto de eventos desafortunados o para maximizar la realización de oportunidades (p. 7). Este apartado tiene como objetivo aproximarse a los *sensitivity readers* en términos de oportunidad y de minimización de impactos negativos para el grupo de empresas que los contratan: las editoriales³⁸.

Empecemos por Puffin y The Roald Dahl Story Company. A propósito de las modificaciones encargadas a la obra de Dahl, Phillipa Willitts, *sensitivity reader* entrevistada por VICE, conjetura: “Maybe they were anticipating that somebody would read those books with modern eyes and think ‘that’s outrageous’ and wanted to pick up on those issues first. But it may

³⁸ “There are two types of events that are associated with risk management: (1) negative events, which can be classified as risks, and (2) positive events, which can be classified as opportunities” (“Hay dos tipos de eventos asociados con la gestión de riesgos: (1) eventos negativos, que pueden clasificarse como riesgos, y (2) eventos positivos, que pueden clasificarse como oportunidades”) (el Ata y Shmadt, 2016, p. 7).

be more cynical than that” (Sharma, 2023)³⁹. Willitts no está sola, son múltiples las voces que sospechan o sugieren motivaciones de escasa solemnidad para el empleo de *sensitivity readers* por parte de las editoriales en el caso Dahl. Después de todo, el nombre del autor es enorme, y quienes custodian los derechos de sus obras deben preocuparse por el volumen de ventas de sus ejemplares. Por eso, personajes como Lincoln Michel y Christian Lorentzen han señalado que la motivación para su reedición es monetaria, en medio de la adquisición de los derechos de la obra de Dahl por parte de Netflix (Prose, 2023). A esto, el comediante Tim Minchin se ha referido como una parte interesante del progresismo moderno, esto es, que una gran cantidad de cambios se esté produciendo porque las corporaciones han identificado qué sirve mejor a sus intereses finales (Banfield-Nwachi, 2023).

Así las cosas, Georgina Kamsika, en su entrevista con D-M Withers, se refiere a la controversia en los siguientes términos: Netflix compró los derechos para explotar las obras del autor en 2021, y todo el asunto gira alrededor de la compañía tratando de hacer una fortuna con su nombre; en ese sentido, la sugerencia de Phillip Pullman de que es mejor dejar de publicar la obra de Dahl que reeditarla es simplemente irreal porque Netflix tiene que recuperar su inversión (Withers et al., 2024, p. 206). Por su parte, Ronan Sadler asegura que, para entender las revisiones hechas a Roald Dahl, “you have to understand how publishing makes its money, and most publishing money does not come from currently published works. It comes from classics.

³⁹ “Quizás anticipaban que alguien leería esos libros con una perspectiva moderna y pensaría ‘eso es indignante’ y querría abordar esos temas primero. Pero puede que sea más cínico que eso” (Sharma, 2023).

So, Roald Dahl is an enormous moneymaker” (comunicación personal, septiembre 27 de 2024)⁴⁰.

Bajo esta lógica, pensemos en el caso de Flatiron, el cual permite entrever cómo la editorial identifica y evalúa los riesgos antes de tomar medidas para minimizar el impacto de eventos negativos y, por último, explotar oportunidades. Algunos hechos como, por ejemplo, la cancelación del tour de Jeanine Cummins para promocionar su novela (Wheeler, 2020) o el boicot masivo en redes sociales (Shapiro, 2021) significan un costo de reputación directo para Flatiron. Bajo esas circunstancias, la aparición de los *sensitivity readers* resulta ser una herramienta para navegar las dificultades propias de la economía del escándalo. No me parece descabellado, pues, concebir a los *sensitivity readers* como una inversión preventiva para las grandes compañías (en las editoriales independientes pequeñas, quizá la motivación monetaria no esté tan acentuada). A este fin, cito de nuevo una de las entrevistas que pude realizar mientras investigaba para escribir este trabajo:

Sensitivity reading grew out of a desire to avoid controversy. That is the primary job of the sensitivity reader. It's not editorial. It's not creative. It's “we are going to put this contractor between us and controversy” and that's it. And the other thing to keep in mind with sensitivity reading that these are contract positions, they are low paid, and they do not bridge into anything. Like, often you can start out at a publisher as a copy editor and work your way up in-house. And this is what I did. I started as a freelance acquisitions editor, so a freelance story editor, and then moved in-house. No such bridge exists for

⁴⁰ “Hay que entender cómo la industria editorial gana dinero, y la mayor parte del dinero editorial no proviene de obras publicadas recientemente. Proviene de los clásicos. Así que Roald Dahl es una enorme fuente de ingresos” (comunicación personal, septiembre 27 de 2024).

sensitivity readers. They are picked up and put down by the project. They're treated in a very disposable manner because, again, they're about protecting profit and reputation. They are not actually about asking complex questions about who has power and what kinds of cultural production we value, that's not what we're doing here. And so, yeah, I see these things as kind of part and parcel of the same profit motive. Did I answer your question? (Ronan Sadler, comunicación personal, 27 de septiembre de 2024)⁴¹

Por lo anterior, creo que las editoriales aprendieron que no está de más seguir la máxima que apareció en un artículo de *Current Affairs*: “Sensitivity readers are good for business”⁴² Frente a este panorama, se entienden las razones de Justina Ireland (2018) para dar de baja su base de datos, en cuanto vio que los *sensitivity readers* servían como escudos de la industria y, a cambio, se les pagaba una miseria o, simplemente, nada; una forma de mantener a las voces dominantes dentro de la conversación a costa de las voces oprimidas. Y se entiende, también, lo que concluye Brouillette (2023) al explorar la relación entre *sensitivity readers* y capitalismo:

⁴¹ “El trabajo de *sensitivity reading* surgió del deseo de evitar controversias. Esa es la principal función del *sensitivity reader*. No es editorial. No es creativa. Es simplemente ‘vamos a poner a este contratista entre nosotros y la controversia’, y punto. Otro aspecto importante a tener en cuenta sobre la labor de *sensitivity reading* es que se trata de puestos por contrato, mal pagados y sin salida profesional. Por ejemplo, a menudo se puede empezar en una editorial como corrector de estilo y ascender internamente. Y eso es lo que yo hice. Empecé como editor de adquisiciones *freelance*, es decir, editor de historias *freelance*, y luego me incorporé a la empresa. Para los *sensitivity readers* no existe esa posibilidad. Son contratados y descartados según las necesidades del proyecto. Se les trata como si fueran desechables porque, repito, su función es proteger las ganancias y la reputación. No se trata de plantear preguntas complejas sobre quién tiene el poder y qué tipo de producción cultural valoramos; ese no es nuestro objetivo. Así que sí, considero que todo esto forma parte del mismo afán de lucro. ¿Respondí a tu pregunta?” (Ronan Sadler, comunicación temporal, 27 de septiembre de 2024).

⁴² “Los *sensitivity readers* son buenos para el negocio” (Bee, 2018).

todo el sistema de producción de los trabajadores de la industria editorial, como en los niveles de educación superior, está estructurado por la supremacía blanca y la racialización, y la marginalidad de *sensitivity readers* refleja estas dinámicas básicas, mientras que para el *sensitivity reader* su trabajo es una forma de entrar en la conversación, aunque sea de forma mínima, y a partir de ahí poder construir conexiones y relaciones con editores y agentes (p. 305).

4. Caso de estudio: Some Kids I Taught and What They Taught Me (2019)

Por lo visto hasta aquí, el fenómeno de los *sensitivity readers* traspasó hace tiempo las fronteras de Estados Unidos y de Twitter. Hoy en día, los servicios que ofrecen estos lectores están más o menos estandarizados en países como Australia, Canadá y Reino Unido, se los puede solicitar en bases de datos de fácil acceso y, si bien la naturaleza de su trabajo sigue siendo materia de discusión, las editoriales grandes recurren a ellos con frecuencia, ya sea antes del lanzamiento de un libro o después de recibir críticas por un título ya publicado. Un ejemplo de esto último, y uno de los casos más famosos, es el de Kate Clanchy y su libro de memorias *Some Kids I Taught and What They Taught Me* (2019).

Lo que hace famoso el caso de Clanchy es la notoriedad que alcanzó en la prensa tradicional y en redes sociales. Pero para llegar a eso quizá lo mejor sea empezar por el principio. Así pues, ubiquemos a la autora y a la obra que nos convoca.

Kate Clanchy es una profesora, dramaturga y poeta premiada en múltiples ocasiones, a quien se le otorgó la distinción de M.B.E. (Most Excellent Order of the British Empire) en el 2018 por sus contribuciones a la literatura británica. Una de las distinciones que recibió, como mencioné en los antecedentes, es el premio Orwell del 2020 a mejor texto político por su libro *Some Kids I Taught and What They Taught Me*, publicado en el 2019 por la editorial Picador.

En las primeras páginas del libro, Clanchy presenta lo que considera el asunto central del texto. *Some Kids I Taught and What They Taught Me* es un libro compuesto por las dudas —no por las respuestas— que ha encontrado a lo largo de treinta años de enseñanza escolar, y lo que ha aprendido ella —no sus estudiantes— en ese periodo de tiempo (Clanchy, 2020, p. 4), ubicándose a sí misma como una narradora que presenta en los siguientes términos: “I am in each story, clearly delineated, so that you will know what sort of person is doing the listening and filtering, and, I hope, be able to put my views aside and see the kids more clearly” (Clanchy, 2020, p. 4)⁴³. En seguida, aclara que no es un compilado de biografías, sino de impresiones fugaces, que las personas de las que hablará han recibido nombres ficticios para proteger su identidad y que habrá de citar en el texto un algunos poemas y un par de autores de un libro del 2018 que reúne la poesía de sus estudiantes, *England: Poems from a School* (Clanchy, 2020, p. 5). Una segunda edición del libro fue publicada por Picador en el 2020, con el sello del Orwell Prize en la portada. Esa es la edición que pude conseguir; el 2020, el año en que la controversia inició.

En general, *Some Kids and What They Taught Me* es un testimonio sencillo y entretenido sobre algunas experiencias de Clanchy con sus alumnos. Va desde la relación que los estudiantes, en el Reino Unido de los noventa, mantienen con el sexo, el auge del VIH, la orientación y la identidad sexual (Clanchy, 2020, pp. 7-47), hasta la oportunidad de ser profesora de poetas excepcionales de los cursos SEN (Special Educational Needs) (pp. 218-219), pasando por los pormenores de enseñar a chicos en diferentes situaciones de pobreza o de distintas raíces étnicas

⁴³ “Estoy presente en cada historia, claramente identificada, para que sepan qué tipo de persona escucha y filtra la información y, espero, puedan dejar de lado mis opiniones y ver a los niños con mayor claridad” (Clanchy, 2020, p. 4).

(pp. 48-92), el uso del hijab, el niqab y otras variaciones en sus uniformes (pp. 115-122), la enseñanza del inglés a través de la literatura en el sistema educativo del Reino Unido (pp. 192-217) y algunos poemas de sus pupilos (pp. 99, 102, 103, 108, 109, 112, 113, 141, 142, 195, 196, 198, 199, 201, 202, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 225).

A primera vista, el texto está diseñado para ser una lectura amena, edificante y divertida. Y, sin embargo, desde el principio empiezan a aparecer ideas anacrónicas. En la segunda página del primer capítulo, para referirse al parecido físico que compartían sus estudiantes en una escuela escocesa, Clanchy los compara con los chinos en una cita del príncipe Felipe, que no los distinguía entre ellos: “These winter-coloured, mouse-haired, so pale and so freckly, with their muttering, sibilant names — Fraser, Struan, Susan, Fiona, Catriona; I was having difficulty, as Prince Philip said he had with Chinese people, in telling them apart” (Clanchy, 2020, p. 8)⁴⁴. Por lo demás, vale la pena añadir que esta frase es usada por Clanchy para efecto de contraste, ya que se trata de una comparación entre sus estudiantes en Escocia y sus estudiantes en Londres, y viene justo después de describir a los alumnos de las escuelas londinenses así: “My eye was tuned in to the multiracial London pupils I’d taught the year before, who had, by the same age, Somali height or Cypriot bosoms or styled, stiff Japanese hair” (Clanchy, 2020, p. 8)⁴⁵. Todo esto

⁴⁴ “Estos de piel invernal, pelo castaño claro, tan pálidos y pecosos, con sus nombres murmurados y sibilantes — Fraser, Struan, Susan, Fiona, Catriona—; estaba teniendo dificultades, como dijo el príncipe Felipe que había tenido con los chinos, para distinguirlos” (Clanchy, 2020, p. 8).

⁴⁵ “Mis ojos estaban sintonizados con los alumnos multirraciales de Londres a los que había dado clase el año anterior, que a la misma edad tenían estatura somalí, pechos chipriotas o peinados japoneses rígidos y estilizados” (Clanchy, 2020, p. 8).

antes de la décima página y, si me di cuenta yo, los lectores de habla inglesa no tardaron en darse cuenta de muchas más cosas.

En un artículo para *The Guardian*, titulado “The book that tore publishing apart”⁴⁶, Hinsliff (2022) refiere el comentario hecho por una profesora en la plataforma Goodreads como el principio del escándalo Clanchy. El comentario citado fue originalmente publicado en noviembre del 2020 (Hinsliff, 2022) y es posible encontrarlo hoy en día, aunque con dos párrafos que fueron agregados en el 2021 a manera de contexto; en él, se lee que Clanchy “describes her students as 'so Afghan', Black young people with 'chocolate skin', others with 'slanted eyes', 'almond-shaped eyes', an 'African voice' or a Jewish nose”⁴⁷; de estos ejemplos citados, la autora del comentario concluye que se trata de un libro confeccionado a partir de las perspectivas prejuiciosas y racistas de una mujer blanca de clase media (Ceridwen, 2021).

A manera de respuesta, Clanchy publicó en Twitter, en julio del 2021, que alguien había inventado una cita racista y había dicho que estaba en su libro, que algunas frases habían sido sacadas de contexto y pidió a sus seguidores desestimar las reseñas negativas de la obra (Campbell, 2021; Rajesh, 2021; Hinsliff, 2022). Figuras literarias de renombre, como Philip Pullman y Amanda Craig, defendieron públicamente a Clanchy y, sin embargo, pronto se supo que las citas de los detractores de la autora sí están en el libro; lo que siguió fue la magnificación de la controversia en Twitter, donde escritoras de color, principalmente la profesora Sunny Singh, Monisha Rajesh y Chimene Suleyman fueron objeto de hostigamiento racista por hacer eco de las críticas a Clanchy (Hinsliff, 2022). Por su parte, Rajesh (2021), en otro artículo publicado por

⁴⁶ “El libro que hizo trizas el mundo editorial” (Hinsliff, 2022).

⁴⁷ “Describe a sus alumnos como ‘tan afganos’, jóvenes negros con ‘piel de chocolate’, otros con ‘ojos rasgados’, ‘ojos almendrados’, ‘voz africana’ o nariz judía” (Ceridwen, ...).

The Guardian, aseguró que el señalamiento público de Clanchy llevado a cabo por ella, Singh y Suleyman no constituía en ninguna medida un intento de cancelación, que libertad de expresión no significa estar libre de enfrentar consecuencias, que la decisión de Picador de reescribir el libro no es una decisión con la que esté de acuerdo, que nadie debería decirle a los autores sobre qué pueden y no pueden escribir, que los lectores no son todos blancos de clase media, tampoco lo son los escritores, y para que eso sea representado en los libros, primero se debe representar en las editoriales.

Con el tiempo y el revuelo, el libro ganó popularidad; aquello que más llamó la atención de los lectores fueron los estereotipos raciales y el lenguaje que emplea Clanchy para referirse a sus estudiantes autistas. Las frases “chocolate-coloured skin” (“piel color de chocolate”) (Clanchy, 2020, p. 85), “almond-shaped eyes” (“ojos con forma de almendras”) (p. 105), “African Jonathon” (“Jonathon, el africano”) (p. 243), “so small and square and Afghan with his big nose and premature moustache” (“tan pequeño y cuadrado y afgano, con su nariz grande y su bigote prematuro”) (p. 139), “narrow skull” (“cráneo estrecho”) (p. 85), “very butch-looking... with a distinct moustache” (“de aspecto muy varonil, con un bigote distinguido”; “butch-looking” es un término peyorativo para referirse al aspecto de una mujer lesbiana) (p. 122), “looked brilliant because she has such a strong skull shape” (“parecía brillante porque tiene un cráneo tan fuerte”) (p. 117), “fine Ashkenazi nose” (“una fina nariz ashkenazi”) (p. 19), “Somali height” (“estatura somalí”) (p. 8), “Cypriot bosoms” (“pechos chipriotas”) (p. 8), “Mongolian ferocity” (“ferocidad mongola”) (p. 78), “flirty hijab” (“hijab coqueto”) (p. 117) y “jarring company” (“compañía perturbadora”; se refiere a estudiantes autistas) (p. 226), entre otras, se repiten en diferentes artículos de la prensa británica (Campbell, 2021; Hinsliff, 2022; Knight, 2022).

En reacción a la polémica, el 6 de agosto del 2021, tanto Clanchy como Picador emitieron comunicados; en el de Clanchy, ella describía la experiencia como humillante, agradecía a quienes habían impugnado su obra y aseguraba que tomaría en cuenta lo que habían manifestado las escritoras de color para mejorar en su trabajo como escritora y profesora; en el de Picador, la compañía agradecía las perspectivas que le habían sido presentadas por los lectores y anunciaba que estaba considerando cómo podía ser actualizado el libro (Knight, 2021). Ninguno de los dos comunicados contiene una disculpa.

Sin embargo, Picador, tres días después, sí se disculpó y reiteró que buscaría una forma de actualizar (“update”) el contenido de la obra para ediciones futuras (Knight, 2021). Así, al ver cómo la imagen de una profesora respetada en la comunidad literaria se transformó en el retrato de una mujer racista que juzga peyorativamente cuerpos infantiles, Picador encargó la revisión del libro a tres *sensitivity readers* (Ellery, 2023). Sin embargo, antes de que una nueva versión del texto estuviera disponible para publicarse, la editorial y Clanchy decidieron finalizar su vínculo (Knight, 2022), de modo que la obra revisada no llegó a una versión final para publicarse de nuevo. Pero, para darle voz a la autora, Clanchy (2022) publicó un artículo en UnHerd en el que brinda detalles sobre la retroalimentación que le dieron los *sensitivity readers*.

Para empezar, Clanchy (2022) repara en el hecho de que estos lectores se presentaron con nombres distintos: *sensitivity readers* o *authenticity readers*; esto —dice ella— en virtud de lo nuevo que es el oficio. También observa que las metodologías son distintas: uno de los informes fue hecho en Excel, otro en formato A4 y con una retroalimentación detallada y el último es un texto estructurado por encabezados que, dice Clanchy, parecen hechos gracias a una simple búsqueda de palabras en el manuscrito. A continuación, habla sobre el contenido. De acuerdo con Clanchy (2022), los tres *sensitivity readers* involucrados se detuvieron en un mismo fragmento:

ella está con un estudiante homosexual, Liam, en un pub, en la Londres de 1992, y este le pide que lo acompañe a una discoteca gay porque ella sabe dónde queda, a lo cual la autora accede; después, en el lugar, Clanchy le pide a Liam que se cuide para evitar contraer SIDA: “‘Liam’, I said, ‘I love you. You have to promise me to always use a condom and never get AIDS’” (Clanchy, 2020, p. 33)⁴⁸. Según lo consignado en el artículo de UnHerd, un *sensitivity reader* lee en este fragmento el tropo de salvador blanco (“white saviour trope”), mientras que los tres coinciden en que se trata de un comentario reduccionista y fuera de lugar (“‘reductive’ and ‘rogue’ remark”); ante esto, la autora defiende su obra diciendo que en 1992 mucha gente aún estaba muriendo a causa del SIDA, y que habría exhortado a todos los jóvenes a usar condón, por lo cual, para ella las observaciones de los *sensitivity readers* sugieren que la representación del pasado debería equivaler a la de un presente idealizado (Clanchy, 2022). De esta forma, Clanchy (2022) llega a la conclusión de que los *sensitivity readers* están interesados en que el mundo sea representado como debería ser y no como es, y que estos lectores han señalado como opiniones “hirientes” (“‘hurtful’ notions”) lo que en realidad son hechos desafortunados (“unfortunate facts”):

There are similar injunctions throughout the text. I am enjoined not to quote from *My Ántonia* by Willa Cather, as it is “an old novel”; nor to state that homosexuality has historically been taboo in Nepal, as homophobia comes from colonialism; nor to mention that the Taliban were terrorists...

Nor should I say that more middle-class than working-class children go to university; nor that Foetal Alcohol Syndrome leaves children unable to progress; nor that

⁴⁸ “‘Liam’, dije, ‘te amo. Tienes que prometerme que siempre vas a usar un condón y nunca vas a contraer SIDA’” (Clanchy, 2020, p. 33)

a long tight dress restricts movement. All of these things are, for my Readers, “hurtful” notions of mine, not unfortunate facts. Writing, they imply, should represent the world as it ought to be, not as it is. (Clanchy, 2022)⁴⁹

Con todo, Clanchy (2022) conjetura que una razón posible para las objeciones de los *sensitivity readers* a su obra es que su oficio ha nacido en el mundo de la literatura infantil, en el cual la lectura es fundacional en la formación de los niños y se deben evitar los estereotipos opresivos. Así las cosas, la autora alega que su libro es sobre niños, no para niños, y que su contenido son memorias, no ficción (Clanchy, 2022; Clanchy, 2023). Después menciona que los *sensitivity readers* no advierten que su personaje Cheyenne ha sido construido intencionalmente como una alegoría de la pobreza intergeneracional, y que han sido contratados para que al libro le vaya bien en Twitter, no para hacer un trabajo literario; por último, señala que los *sensitivity readers* involucrados le dijeron a ella que no había hecho la labor para darse cuenta de por qué algunas personas podrían sentirse afectadas por su obra, además de recomendar a la editorial que el libro no fuera publicado de nuevo (Clanchy, 2022).

Ahora bien, más allá de todo lo anterior, Clanchy (2022) guarda su distancia con las frases que aparecieron en la prensa, porque no aborda ninguna de las citas problemáticas en ese artículo ni en el que escribe para *The Times* poco después (Clanchy, 2023). Lo que queda claro,

⁴⁹ “A lo largo del texto se repiten prohibiciones similares. Se me prohíbe citar *My Ántonia* de Willa Cather, por ser ‘una novela antigua’; ni afirmar que la homosexualidad ha sido históricamente un tabú en Nepal, ya que la homofobia proviene del colonialismo; ni mencionar que los talibanes eran terroristas...

“Tampoco debo decir que más jóvenes de clase media que de clase trabajadora acceden a la universidad; ni que el síndrome de alcoholismo fetal impide el desarrollo infantil; ni que un vestido largo y ajustado limita el movimiento. Para mis lectores, todas estas son ideas ‘hirientes’ mías, no hechos desafortunados. Sugieren que la escritura debe representar el mundo como debería ser, no como es” (Clanchy, 2022).

según la propia Clanchy, es que, hoy en día, la versión de *Some Kids I Taught and What They Taught Me* que está disponible se encuentra sin alteraciones con respecto al texto del 2019, ya que la autora desestimó todas las sugerencias hechas por los *sensitivity readers*. (Clanchy, 2022). El libro ahora hace parte del catálogo de Swift Press, editorial que adquirió la obra después de la ruptura de Clanchy y Picador, cuyo cofundador, Mark Richards, dijo que había decidido publicar la obra para enviar un mensaje de apoyo a los autores por parte de las editoriales (Clark, 2022).

De lo visto hasta aquí, me parecen relevantes tres cuestiones que se relacionan con el núcleo de este trabajo. En primer lugar, los *sensitivity readers* involucrados fueron contratados para revisar una obra proscrita en diferentes espacios públicos de opinión; en esa medida, creo que la influencia de textos como comentarios de Twitter, de Goodreads o de otras plataformas es importante tanto para la lectura del lector ordinario como para la que llevan a cabo los *sensitivity readers*. Es decir, hay ocasiones en las que el trabajo editorial debe ajustarse a críticas específicas que son de conocimiento público, lo cual convierte la labor de *sensitivity reading* en un simple encargo de “Hay que hacer esto menos ofensivo”. En segundo lugar, el hecho de que Clanchy haya ignorado las sugerencias de los *sensitivity readers* demuestra que, incluso en momentos en los que la editorial ha solicitado la participación de estos lectores, la autora o el autor en cuestión puede prescindir de la retroalimentación ofrecida, aunque esto signifique buscar alternativas para publicar. De ahí que Lawrence (2020) desestime instancias de *sensitivity reading* similares a esta como casos de censura, en tanto que el derecho a la libertad de expresión no significa que las editoriales tengan la obligación de publicar un texto (p. 38). En tercer lugar, la facilidad que tuvo Clanchy para encontrar otra editorial que publicara su obra me parece que reafirma las dinámicas de exclusión del mundo editorial mencionadas por Brouillette (2023). Los *sensitivity readers* seguirán buscando trabajo de manuscrito en manuscrito, mientras que Clanchy pudo dejar

Picador y pasar a Swift sin demasiadas complicaciones, y puede estar segura de que sus libros se encuentran aún a la venta para el público.

5. Conclusiones

Entre las primeras páginas de este trabajo, me pregunté cómo delimitar el trabajo de los *sensitivity readers* en relación con el público lector, enmarcado en la historia de las prácticas de lectura. Propongo algunas respuestas a esa pregunta. En primer lugar, puede aceptarse como una extensión —una ampliación— del trabajo editorial tradicional, un paso extra en el proceso de edición cuya novedad reside en la inclusión de miembros de comunidades marginadas en este, pues controversias como la de Hemingway y Perkins, o la de Agatha Christie y el título original de *And Then There Were None* (1940), demuestran que evitar ofender a los lectores es una preocupación editorial cuya forma contemporánea empezó a gestarse desde hace casi un siglo. En segundo lugar, se puede entender el trabajo de *sensitivity reading* como una lectura desde perspectivas privilegiadas para dotar una obra de virtudes estéticas o depurarla de defectos morales, tal como lo propone Lawrence (2020). En esta superposición de trabajo estético y misión moral, los *sensitivity readers* se involucran en tanto que disponen de rasgos identitarios propios que consideran definitivos como herramientas de trabajo. Visto así, en términos de Hall, lo que está en juego en ese involucramiento es una serie de negociaciones discursivas que permiten a los *sensitivity readers* identificar qué ha sido escrito de acuerdo con un código hegemónico, y ante ese mensaje imponer un código negociado para allanar las asimetrías entre las estructuras de producción del mensaje y las de recepción. En tercer lugar, los lectores más reaccionarios pueden entender el trabajo de los *sensitivity readers* como un trabajo de censura, principalmente, creo, en virtud de una sospecha improbable de menoscabo de las propiedades estéticas de una obra: si el autor es bueno y me gusta —pensarán estas personas—, la

participación de *sensitivity readers* en el proceso de edición significa que a mis manos va a llegar un texto rebajado, expurgado, desprovisto de su potencial original.

Y, sin embargo, casos como el de Clanchy dejan algo claro: la labor de los *sensitivity readers* no es lo suficientemente restrictiva para ser entendida como censura. Incluso en casos en los que el texto ya ha sido desaprobado por gran parte del público lector, como ocurrió con *Some Kids I Taught and What They Taught Me* (2019), las sugerencias de los *sensitivity readers* no son vinculantes si hay un autor o una autora de por medio que las rechace, como hizo la misma Clanchy. Son de seguimiento casi asegurado, por supuesto, si ya no interviene quien escribe el texto, el manuscrito queda en manos de la editorial y esta necesita mantener su volumen de ventas al día. En esos casos, entonces, si hay un detrimento estético de la obra, la responsable es la editorial, y no los *sensitivity readers*. Por otro lado, decir que estos lectores incitan la autocensura es una acusación cuya justificación es imposible y que desestima la lucidez y la capacidad de juicio de los autores. Quizá, en realidad, son los usuarios de redes sociales quienes, si se organizan, pueden movilizarse para impedir la difusión mediática y distribución de una obra, configurándose como un órgano censor en el sentido amplio del término.

Por añadidura, estos asomos de censura organizada y colectiva están profundamente arraigados en las consecuencias de las guerras culturales estadounidenses y la presencia de sus bandos en Twitter. Y en medio de esas disputas propias de la cultura estadounidense, dentro de todo el vocabulario que ha nacido de ellas, apareció el término *sensitivity reader*, en el cual la palabra “sensitivity” viene cargada no solo de una sensibilidad política, sino también —por lo menos— de un cometido estético que puede tener fines tanto morales como financieros a la hora de editar una obra literaria, que depende de la afirmación de ciertos rasgos identitarios como puntos de partida de interpretación.

En lo que respecta al resto de mis dudas iniciales, creo que queda una pregunta sin resolver: ¿el trabajo de los *sensitivity readers* tiene un impacto real en la vida cotidiana de los lectores? Es una pregunta que, en principio, no tiene una respuesta taxativa como sí o no, puesto que la demostración de la misma sería imposible de llevar a cabo. La labor de *sensitivity reading* puede llegar a marcar alguna diferencia en el lenguaje que emplearán los niños estadounidenses que se topen con libros que hayan pasado por las manos de estos especialistas antes de llegar a ellos; esta es, quizá, la dimensión en la que habrá un mayor impacto sobre el público lector. En cuanto a la literatura que va más allá de los libros pensados para niños, desde novelas hasta no ficción, es poco demostrable que corregir libros para representar de forma más convincente, verosímil o auténtica (en el sentido de rendirle cuentas a un catálogo de tradiciones y de características culturales) a algunos personajes tenga un efecto manifiesto en el tejido cultural de los lectores. En otras palabras: no podemos estar seguros de que hacer libros sin racismo equivalga a hacer una sociedad menos racista, y el término puede reemplazarse sin modificar la incertidumbre contenida en la oración: machismo, misoginia, xenofobia, homofobia, transfobia, etc. Ahora bien, a pesar de lo anterior, no creo que la imposibilidad de esa comprobación signifique que el trabajo de los *sensitivity readers* carezca de relevancia e impacto. Porque sí es comprobable que la literatura ha sido un vehículo de difusión para cuotas de machismo, clasismo, racismo, sexismo y misoginia —entre muchas otras formas de discriminación— en el público lector de nuestras sociedades. Tener acceso, ahora, a libros en los que una estudiante de primaria no tenga “pechos chipriotas” o “peinado japonés” será un cambio significativo en términos de difusión de un lenguaje anacrónico y discriminatorio, particularmente en obras de no ficción, como la de Clanchy.

En suma, lo que puede afirmarse, por ahora, es que en la historia de las prácticas de lectura y, particularmente, en la historia de la edición hemos visto la aparición de una nueva figura que tiene un efecto en la producción y en la recepción de la literatura. Y, si bien los ejemplos citados en este trabajo corresponden al mundo editorial anglófono, está por verse cuáles son las consecuencias del advenimiento de los *sensitivity readers* para nosotros, lectores hispanoparlantes, latinoamericanos, colombianos y caleños porque, más allá de la naturaleza estadounidense del origen del fenómeno, la pregunta por una posible aparición de estos lectores especializados en Latinoamérica no me parece descabellada. Sin embargo, habría que hacer algunas salvedades. Si pensamos, por ejemplo, en una importación del modelo de *sensitivity reading* propio del mundo angloparlante, habría que señalar que las guerras culturales estadounidenses no tienen una equivalencia directa en los contextos latinoamericanos. En nuestra parte del continente, las discusiones sobre representación racial, étnica, de identidad sexual o de género conviven con agendas históricas marcadas por la desigualdad, el centralismo, la violencia —y ausencia— del Estado, el extractivismo, las memorias de dictadura, entre otras particularidades. No me parece muy viable, pues, que la figura del *sensitivity reader* pueda trasladarse sin reajustes importantes a este mapa de urgencias y jerarquías tan distinto del de los contextos del norte global. Por otro lado, aquí en Latinoamérica tenemos historias de censura estatal, eclesiástica y paraestatal dentro de las cuales cualquier intervención sobre el texto que se perciba como corrección ideológica corre el riesgo de ser leída como un regreso a ese pasado turbio, lo que podría significar un fortalecimiento de discursos como el de Shriver y otros detractores de los *sensitivity readers*, en los que se les identifica con un órgano censor.

Para terminar, creo que es posible, también, pensar en una eventual aparición de *sensitivity readers* en Latinoamérica no solo ya como importación del modelo extranjero, sino

como el resultado de dinámicas propias. Aquí, los debates sobre identidades raciales, migración, violencias de género, discursos coloniales y otros tantos asuntos esenciales para nosotros están ganando fuerza en espacios académicos, políticos y públicos. Esto, sumado a la circulación masiva de literatura en inglés y traducida, y a la presencia en nuestros mercados de los mismos grupos editoriales que dominan el mundo de los lectores angloparlantes, podría resultar en el advenimiento de consultores culturales, de autenticidad, o quizá “lectores de sensibilidad” como los ha llamado un sector de la prensa en español, que se encarguen de corregir manuscritos en busca de representaciones más justas. Si esa figura aparece, es probable que lo haga en una zona de tensión similar a la descrita en este trabajo, ese punto medio entre la voluntad de evitar representaciones discriminatorias en la literatura y la lógica corporativa de la gestión de riesgos. Así pues, creo que un eventual *sensitivity reader* latinoamericano se verá obligado a negociar con una doble herencia: la de las guerras culturales importadas y la de nuestras propias historias de censura, discriminación y desigualdad.

6. Apéndice

6.1. Entrevistas

Las entrevistas realizadas a Ronan Sadler, Guntaas Kaur Chugh y Hannah Givens en el 2024 están contenidas en el siguiente archivo de Google Drive:

https://drive.google.com/file/d/1ho9A0m8nxTkj0tei_byYcnxS5XqSoUFI/view?usp=sharing

7. Bibliografía

Aldarondo, A. (2 de marzo de 2023). Censorship and the Valladolid Folio. *Folger Shakespeare*

Library. <https://www.folger.edu/blogs/collation/censorship-and-the-valladolid-folio/>

Alexander, J. y Walton, R. (2022). Relational Recruiting: Using Black Feminist Theory to

Inform Graduate Recruiting Strategies. *IEEE Transactions of Professional Communication*, 65 (1), pp. 164-178. <https://doi.org/10.1109/TPC.2021.3137571>.

Alfonseca, K. (4 de marzo de 2025). What does ‘woke’ mean and why are some conservatives using it? *ABC News*. <https://abcnews.go.com/Politics/woke-conservatives/story?id=93051138>

Alter, A. (24 de diciembre de 2017). In an Era of Online Outrage, Do Sensitivity Readers Result in Better Books, or Censorship? *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2017/12/24/books/in-an-era-of-online-outrage-do-sensitivity-readers-result-in-better-books-or-censorship.html>.

Anastaplo, G. (5 de agosto de 2024). Censorship. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/censorship>

Banfield-Nwachi, M. (29 de abril de 2023). Tim Minchin says editing Roald Dahl’s books ‘a slippery slope’. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/stage/2023/apr/29/tim-minchin-roald-dahl-book-editing-slippery-slope>

Bee, V. (19 de enero de 2018). Bring On The Sensitivity Readers. *Current Affairs*. <https://www.currentaffairs.org/news/2018/01/bring-on-the-sensitivity-readers>

Bell, S. (2007). *The Artful Edit. On the Practice of Editing Yourself*. W.W. Norton & Company.

Benedictus, L. (15 de junio de 2019). Torn apart: the vicious war over young adult books. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2019/jun/15/torn-apart-the-vicious-war-over-young-adult-books>

Benwell, B. y Stokoe, E. (2006). *Discourse and Identity*. Edinburgh University Press Ltd.

Brouillette, S. (2023). 'Activism for introverts: Sensitivity Readers and the Discourse of Emotional Labor. *Women: a cultural review*, 34, pp. 291-309.

<https://doi.org/10.1080/09574042.2023.2278266>

Campbell, L. (10 de agosto de 2021). Kate Clanchy to rewrite memoir amid criticism of 'racist and ableist tropes'. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2021/aug/10/kate-clanchy-to-rewrite-memoir-after-criticism-of-racist-and-ableist-tropes>

Ceridwen. (2021). *Edits (August 2021)*. [Goodreads].

<https://www.goodreads.com/book/show/44031939-some-kids-i-taught-what-they-taught-me>

Chartier, R. (2018). *Las revoluciones de la cultura escrita*. Gedisa.

Chow, K. (14 de diciembre de 2016). "Politically Correct": The Phrase Has Gone From Wisdom To Weapon. *NPR*.

<https://www.npr.org/sections/codeswitch/2016/12/14/505324427/politically-correct-the-phrase-has-gone-from-wisdom-to-weapon>

Clark, A. (16 de julio de 2022). From morality clauses to sensitivity readers: UK publishing's identity crisis. *The New Statesman*.

<https://www.newstatesman.com/culture/2022/07/inside-uk-publishing-identity-crisis-morality-clauses-sensitivity>

Clanchy, K. (2020). *Some Kids I Taught and What They Taught Me*. Picador.

Clanchy, K. (18 de febrero de 2022). How sensitivity readers corrupt literature. *UnHerd*.

<https://unherd.com/2022/02/how-sensitivity-readers-corrupted-literature/>

Clanchy, K. (21 de febrero de 2023). I was censored by 'sensitivity readers'. Now they're on to

Roald Dahl. *The Times*. <https://www.thetimes.com/culture/books/article/roald-dahl->

[always-wrote-close-to-the-edge-of-acceptable-that-edge-has-moved-9dh3nl22g?t=1762321697298](https://www.wsj.com/articles/woke-roald-dahl-will-put-kids-to-sleep-sensitivity-readers-telegraph-puffin-social-justice-censorship-lessons-3a1db485)

Cox, M. (21 de febrero de 2023). Woke Roald Dahl Will Put Kids to Sleep. *The Wall Street Journal*. <https://www.wsj.com/articles/woke-roald-dahl-will-put-kids-to-sleep-sensitivity-readers-telegraph-puffin-social-justice-censorship-lessons-3a1db485>

Dawson, J. (8 de marzo de 2022). Stop moaning about sensitivity readers — if there was diversity in publishing we wouldn't need them. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2022/mar/08/stop-moaning-sensitivity-readers-diversity-publishing>

Dobson, M. y Wells, S. (2001). *The Oxford Companion to Shakespeare*. Oxford University Press.

Domingo, C. (20 de noviembre de 2023). *Los lectores sensibles matan la literatura*. El País. <https://elpais.com/opinion/2023-11-20/los-lectores-sensibles-matan-la-literatura.html>

Downey, C. (18 de febrero de 2023). Roald Dahl Goes Woke: Famous Children's Author's Books Heavily Altered by 'Sensitivity Readers'. *National Review*. <https://www.nationalreview.com/news/roald-dahl-goes-woke-famous-childrens-authors-books-heavily-altered-by-sensitivity-readers/>

Dubno, Z. (9 de marzo de 2023). Publishers are cynically using 'sensitivity readers' to protect their bottom lines. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/commentisfree/2023/mar/09/roald-dahl-censorship-sensitivity-readers-books>

Eaton, A.W. (2009). Feminist standpoint aesthetics. En S. Davies, K.M. Higgins, R. Hopkins, R. Stecker, & David E. Cooper (Eds.), *A companion to aesthetics*, pp. 272-275. John Wiley & Sons.

- Eduardo, A. (31 de marzo de 2023). Why ‘sensitivity readers’ are bad for free speech, art, and culture. *FIRE*. <https://www.thefire.org/news/why-sensitivity-readers-are-bad-free-speech-art-and-culture>
- el Ata y Schmandt. (2016). *The Tyranny of Uncertainty: A New Framework to Predict, Remediate and Monitor Risk*. Springer.
- Ellery, B. (17 de febrero de 2023). Kate Clanchy: ‘sensitivity readers’ are wrecking my books. *The Times*. <https://www.thetimes.com/culture/books/article/kate-clanchy-writers-self-censoring-to-avoid-trouble-dpp9xgtxl>
- Ellson, A. (31 de mayo de 2024). ‘Sensitivity readers nearly killed me’ — inside the publishing problem. *The Times*. <https://www.thetimes.com/uk/arts/article/sensitivity-readers-nearly-killed-me-inside-the-publishing-problem-zl7pr6tb8>
- Eschner, K. (2017, 11 de julio). The Bowdlers Wanted to Clean Up Shakespeare, Not Become a Byword for Censorship. *Smithsonian Magazine*. <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/bowdlers-wanted-clean-shakespeare-not-become-byword-censorship-180963945/>
- Fernández, L. (4 de enero de 2024). El arte de incomodar literariamente en la era ‘woke’. *El País*. <https://elpais.com/cultura/2024-01-04/el-arte-de-incomodar-literariamente-en-la-era-woke.html>.
- Flood, A. (19 de marzo de 2018). Romance so white? Publishers grapple with race issues amid author protests. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2018/mar/19/romance-so-white-publishers-grapple-with-race-issues>

- Flood, A. (3 de junio de 2021). 'If publishers become afraid, we're in trouble': publishing's cancel culture debate boils over. *The Guardian*.
<https://www.nytimes.com/2022/07/24/opinion/book-banning-censorship.html>
- Gefen, A. (2020). Politics of Remediation: The Renewed Commitment of Contemporary French Literature. Critical Issues and Societal Debates. *Word & Text: A Journal of Literary Studies & Linguistics*, 10, pp. 93–110.
- Gollom, M. (5 de marzo de 2023). Why the use of sensitivity readers is causing such a stir in the publishing world. CBC News. <https://www.cbc.ca/news/entertainment/sensitivity-readers-writers-roald-dahl-1.6768418>
- Green, J. y Karolides, N. (2005). *Encyclopedia of Censorship*. Facts on File, Inc.
- Hall, R. (26 de marzo de 2023). Agatha Christie novels reworked to remove potentially offensive language. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2023/mar/26/agatha-christie-novels-reworked-to-remove-potentially-offensive-language>.
- Hall, S. (2019). Encoding and Decoding in the Television Discourse [originally 1973; republished 2007] en D. Morley (Ed.), *Essential Essays, Volume 1: Foundation of Cultural Studies*, pp. 257-276. Duke University Press.
- Hall, S. (2010) *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Envión Editores.
- Hartman, A. (2015). *A War for the Soul of America*. The University of Chicago Press.
- Hinsliff, G. (18 de junio de 2022). The book that tore publishing apart: 'Harm has been done, and now everyone's afraid'. *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/books/2022/jun/18/the-book-that-tore-publishing-apart-harm-has-been-done-and-now-everyones-afraid>

Horowitz, A. (4 de febrero de 2023). My clash with sensitivity readers. *The Spectator*.

<https://www.spectator.co.uk/article/my-clash-with-sensitivity-readers/>

Hunter, J.D. (1991). *Culture Wars: The Struggle to Define America*. HarperCollins Publishers, Inc.

Ireland, J. (26 de febrero de 2018). Goodbye, Sensitivity Readers Database. *Medium*.

<https://medium.com/@justinaireland/goodbye-sensitivity-readers-database-e1cbc53044a9>.

Iser, W. (1987). *The Act of Reading*. The John Hopkins University Press.

Ivars, J. S. (26 de febrero de 2023). *La rara valentía intelectual que ha salvado las novelas de Roald Dahl*. El Confidencial. https://www.elconfidencial.com/cultura/2023-02-26/roald-dahl-lectores-sensibles-censura-protestas_3582527/

Jarast, N. (2021). La comunicación editorial de LIJ en tiempos de redes sociales. *Cuadernos Del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, 24(124), pp. 279–296.

Kingsbury, M. (1 de diciembre de 2023). Getting It Right: Sensitivity readers help publishers ensure authentic characters. *School Library Journal*, 69 (12).

Knight, L. (9 de agosto de 2021). Kate Clanchy book may be updated to remove racial stereotypes after criticism. *The Guardian*.

<https://www.theguardian.com/books/2021/aug/09/kate-clanchy-book-updated-racial-stereotypes-picador-some-kids-i-taught>

Knight, L. (20 de enero de 2022). Kate Clanchy ‘parts company’ with publisher after discrimination row. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2022/jan/20/kate-clanchy-parts-company-from-publisher-after-discrimination-row>

Knox, E. (2015). *Book banning in 21st-Century America*. Rowman & Littlefield.

- Law, K. y Shriver, L. (17 de marzo de 2023). 'I benefited from wokeness' Self-hatred started with my generation. *UnHerd*. <https://unherd.com/2023/03/lionel-shriver-i-benefited-from-wokeness/>
- Lawrence, E.E. (2020). Is Sensitivity Reading a Form of Censorship. *Journal of Information Ethics*, 29(1), pp. 30-44.
- Lette, K. (25 de febrero de 2023). Woke books burners should wake up to themselves. *The Sydney Morning Herald*. <https://www.smh.com.au/lifestyle/life-and-relationships/woke-book-burners-should-wake-up-to-themselves-20230223-p5cn0j.html>
- Manguel, A. (1997). *A History of Reading*. Penguin Books.
- Mason, E. (15 de agosto de 2017). There's a new way for novelists to sound authentic. But at what cost? *Washington Post*.
https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/theres-a-new-way-for-novelists-to-sound-authentic-but-at-what-cost/2017/02/10/8312d926-ee43-11e6-b4ff-ac2cf509efe5_story.html
- Martire, J. L. (2021). Amplifying Silenced Voices Through Micro- and Small-Press Publishing. *Publishing Research Quarterly*, 37(2), pp. 213–226. Complementary Index.
<https://doi.org/10.1007/s12109-021-09797-7>
- Merriam Webster. (s.f.) What Does "Woke" Mean? En *Merriam-Webster Dictionary*. Recuperado el 18 de octubre de 2024, de <https://www.merriam-webster.com/wordplay/woke-meaning-origin>
- Mishan, L. (3 de diciembre de 2020). The Long and Tortured History of Cancel Culture. *The New York Time Style Magazine*. <https://www.nytimes.com/2020/12/03/t-magazine/cancel-culture-history.html>

Molina, C. (18 de noviembre de 2016). Q&A with author Laurie Halse Anderson. *The Black and White*. <https://theblackandwhite.net/53335/news/qa-with-authorlaurie-halse-anderson/>

Oxford Dictionaries. (26 de septiembre de 2016). *censorship—Definition of censorship in English* | Oxford Dictionaries. Recuperado el 31 de octubre de 2024 de: <https://web.archive.org/web/20160926022731/https://en.oxforddictionaries.com/definition/censorship>

Paul, P. (26 de enero de 2023). The Long Shadow of American Dirt. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2023/01/26/opinion/american-dirt-book-publishing.html>

Paul, P. (24 de julio de 2022). There's More Than One Way to Ban a Book. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2022/07/24/opinion/book-banning-censorship.html>

Porter, S. y Clarke, K. (2002) What Is Exegesis? An Analysis of Various Definitions en S. Porter (Ed.), *Handbook to Exegesis of the New Testament*. Brill Academic Publishers.

Prose, F. (6 de marzo de 2023). Yes, Roald Dahl was a bigot, but that's no excuse to rewrite his old books. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2023/mar/06/yes-roald-dahl-was-a-bigot-but-thats-no-excuse-to-re-write-his-books>

Rajesh, M. (13 de agosto de 2021). Pointing out racism in books is not an 'attack' — it's a call for industry reform. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2021/aug/13/pointing-out-racism-in-books-is-not-an-attack-kate-clanchy>

Rice-Davis, C. (2021). Rhizomatic Translation and the Censor State: Publishing Aimé Césaire in Estado Novo Portugal. *Humanities*, 10(1), pp. 1-11. <https://doi.org/10.3390/h10010015>

Romano, A. (9 de octubre de 2020). A history of “wokeness”. *Vox*.

<https://www.vox.com/culture/21437879/stay-woke-wokeness-history-origin-evolution-controversy>

Rosenfield, K. (7 de agosto de 2017). The Toxic Drama on YA Twitter. *Vulture*.

<https://www.vulture.com/2017/08/the-toxic-drama-of-ya-twitter.html>

Rosenfield, K. (8 de febrero de 2023). What authors hide about sensitivity readers. Fake

authenticity doesn't guarantee a good book. *UnHerd*. <https://unherd.com/2023/02/what-authors-hide-about-sensitivity-readers/>

Ruiz, C. y Nilsson, T. (2023). Disinformation and Echo Chambers: How Disinformation

Circulates on Social Media Through Identity-Driven Controversies. *Journal of Public Policy & Marketing*, 42(1), pp. 18-35. <https://doi.org/10.1177/07439156221103852>

Sciuto, C. (2022). Sackgasse Identität. *Polylog*, 48, pp. 81–92.

Selden, R. (Ed.). (2010). *Historia de la crítica literaria del siglo XX: del formalismo al postestructuralismo*. Akal.

Sharma, R. (22 de febrero de 2023). What Sensitivity Readers Actually Do, From a Professional.

VICE. <https://www.vice.com/en/article/sensitivity-reader-profession-explained-roald-dahl-edits/>

Schultz, M. F. (19 de diciembre de 2023). Woke books and sensitivity readers have destroyed

publishing. *The Telegraph*. <https://www.telegraph.co.uk/us/comment/2023/12/19/woke-book-bans-blm-publishing-industry-sensitivity-readers/>

Shaffi, S. (2023, 27 de febrero). James Bond novels to be reissued with racial references

removed. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2023/feb/27/james-bond-novels-to-be-reissued-with-racial-references-removed>

Shapiro, L. (5 de enero de 2021). The Implosion of ‘American Dirt’, by Jeanine Cummins.

Vulture. <https://www.vulture.com/article/american-dirt-jeanine-cummins-book-controversy.html>

Shapiro, L. (30 de octubre de 2019). Who Gave You The Right to Tell That Story? *Vulture*.

<https://www.vulture.com/2019/10/who-gave-you-the-right-to-tell-that-story.html>

Sharma, R. (22 de febrero de 2023). What Sensitivity Readers Actually Do, From a Professional.

VICE. <https://www.vice.com/en/article/sensitivity-reader-profession-explained-roald-dahl-edits/>

Shriver, L. (19 de febrero de 2017). We need to talk about sense and sensitivity. *The Observer*.

<https://www.theguardian.com/commentisfree/2017/feb/19/we-need-to-talk-about-sense-and-sensitivity-lionel-shriver>

Smith, D. (2 de febrero de 2025). Wrecking ball: Trump’s war on ‘woke’ marks US society’s

plunge into ‘dark times’. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/us-news/2025/feb/02/trump-woke-dei-culture-wars>

Stein, S. (5 de febrero de 2016). *Mystery*. The Paris Review.

<https://www.theparisreview.org/blog/2016/02/05/mystery/>

Thurman, D. (2021). Sula’s Compromise: Toni Morrison and the Editorial Politics of Sensitivity.

MELUS, 46(2), 1–23. <https://doi.org/10.1093/melus/mlab016>

Timpf, K. (10 de febrero de 2017). Authors Are Employing ‘Sensitivity Readers’ To

Problematic-Proof Their Novels. *National Review*.

<https://www.nationalreview.com/2017/02/authors-are-employing-sensitivity-readers-problematic-proof-their-novels/>

Urwin, R. (17 de febrero de 2022). *Is the rise of sensitivity readers progress or censorship?*

<https://www.thetimes.com/culture/books/article/is-the-rise-of-sensitivity-readers-progress-or-censorship-9zxwm2pkc>

Vanheuckelom, T. (20 de febrero de 2023). *Roald Dahl Publisher Excises Words “Ugly” and “Fat” From Author’s Children’s Books*. The European Conservative.

<https://europeanconservative.com/articles/news/roald-dahl-publisher-excises-words-ugly-and-fat-from-authors-childrens-books/>

Vernon, H. (2023, 18 de febrero). Roald Dahl books rewritten to remove language deemed offensive. *The Guardian*. [https://www.theguardian.com/books/2023/feb/18/roald-dahl-](https://www.theguardian.com/books/2023/feb/18/roald-dahl-books-rewritten-to-remove-language-deemed-offensive)

[books-rewritten-to-remove-language-deemed-offensive](https://www.theguardian.com/books/2023/feb/18/roald-dahl-books-rewritten-to-remove-language-deemed-offensive)

Waldman, K. (8 de febrero de 2017). *Is My Novel Offensive?* *Slate*.

<https://slate.com/culture/2017/02/how-sensitivity-readers-from-minority-groups-are-changing-the-book-publishing-ecosystem.html>

Wayma, S. (2020). The Darling of Sensitivity Readers. *Quadrant*, 64(11), pp. 40–41.

<https://search.informit.org/doi/10.3316/informit.505903821257840>

Wheeler, A. (29 de enero de 2020). Publisher cancels Jeanine Cummins tour for American Dirt over safety fears. *The Guardian*.

<https://www.theguardian.com/books/2020/jan/29/american-dirt-jeanine-cummins-tour-canceled>

Wilkinson, J. (8 de octubre de 2023). El auge de las minorías y la censura de la mano de los ‘sensitivity readers’. *La Vanguardia*.

<https://www.lavanguardia.com/internacional/20231008/9283546/auge-minorias-censura-mano-sensitivity-readers.html>

Withers et al. (2024) Working as a Sensitivity Reader: Just Another Step on the Way to

Publication. *Pub Res Q*, 40, pp. 201–215. <https://doi.org/10.1007/s12109-024-09997-x>