



MAURICIO SÁNCHEZ
JACOBO ZANELLA

Paisajes hechos de libros

El trabajo con
formas editoriales



Paisajes hechos de libros

ITINERARIOS
ARTE Y OFICIO
DEL LIBRO



MAURICIO SÁNCHEZ
JACOBO ZANELLA

Paisajes
hechos de libros
El trabajo con
formas editoriales

ediciones UNL

Índice

- 11 Sobre el texto

- 13 **El primer año**
Inventar una forma

- 21 **La editorial**
Identidad e independencia

- 35 **Colección Disertaciones**
Antologías de conceptos elusivos

- 53 **Colección Editor**
El inventario como antología

- 67 **Colección Paisaje Interior**
Un catálogo de experiencias

- 79 **Colección Miradas**
La memoria como compilación

- 89 **La antología como forma**
El camino de la ambigüedad

- 97 **Un final provisional**
Gris Tormenta diez años después

- 113 Notas

En los márgenes

Anexo

- 117 La antología como inconveniente
- 119 Tipologías de formas antológicas
y fragmentarias
- 131 Cómo se hizo *Regreso a la Tierra*
- 137 Editoriales, colecciones y series
de libros sobre libros
- 141 Otra bibliografía recomendada
- 149 Catálogo de Gris Tormenta

- 159 *Semblanzas de los editores*
- 165 *Agradecimientos*

Sobre el texto

En agosto de 2024 nos encontrábamos de visita en Buenos Aires para participar en la Feria de Editores. La directora editorial de Ediciones UNL, Ivana Tosti, asistió a un evento en la librería Eterna Cadencia en donde conversamos con la escritora y poeta Valeria Tentoni sobre nuestra editorial, Gris Tormenta, y su presencia en Argentina. En agosto de 2025, los tres editores volvimos a coincidir en la ciudad, y fue ahí que recibimos la invitación para la realización de este libro, que tiene la intención de reflexionar sobre el oficio editorial contemporáneo a partir de un caso específico.

Al momento de publicación de este volumen, Gris Tormenta cumple diez años de constitución y nueve desde la publicación de su primer libro. Se estructura en cuatro colecciones y casi cincuenta títulos en los que han participado doscientos cincuenta autores de los cinco continentes, con textos traducidos desde doce lenguas, muchos por primera vez al español. Su autora más grande tenía noventa y ocho años cuando escribió para Gris Tormenta; el más joven, poco más de veinte.

Escribimos el texto especialmente para este libro, con fragmentos ocasionales, ligeramente modificados, de reflexiones y entrevistas publicadas. Al ser dos los editores, hemos usado la voz en plural, fusionando las voces individuales, que es lo que hacemos en el trabajo diario.

El primer año *Inventar una forma*

Tomamos la decisión de iniciar con Gris Tormenta en 2016, aunque el nombre vino después.¹ No sabíamos casi nada en ese momento, excepto que no queríamos hacerlo con prisa; teníamos más de cuarenta años y queríamos pensarlo bien. Gris Tormenta fue nuestra segunda editorial: en ese momento llevábamos ya más de diez años editando y comercializando libros fotográficos y revistas culturales —tanto proyectos propios como servicios editoriales—, a través de otro sello, pero no teníamos experiencia en la edición de libros o textos más literarios. Al analizar las editoriales que leíamos entonces, pensábamos en qué tipo de libro queríamos hacer en Gris Tormenta, no solo considerando tipologías temáticas, sino, sobre todo, formales: teníamos muy claro que había más de una manera de editar un libro, más de una manera de construir un dispositivo de lectura, y queríamos explorar esos caminos. El escritor que piensa, durante años, previo a la escritura de una novela: no está pensando en la historia, está buscando o imaginando la forma que va a usar para contarla de cierta manera. Y nosotros pensábamos eso también: ¿cuál va a ser la forma con la que haremos el primer libro —y los siguientes—? ¿La vamos a inventar o ya existe? Y, si ya existe, ¿cómo la haremos nuestra, cuáles serán nuestros distintivos?

En lo que leíamos y veíamos entonces sentíamos que faltaban otras sensibilidades —que sin duda existían, pero no se estaban mostrando—, que había una ausencia de identidad y continuidad en los proyectos, una ausencia de otras formas, de itinerarios sugeridos de otras maneras. No faltaban nombres, sino miradas; no faltaban libros, sino propuestas formales. Faltaban autores editoriales, no autores ni editoriales. Algunos proyectos en Argentina y España, y unos pocos más en el resto de Latinoamérica, eran una referencia importante —no eran muchos, pero se distinguían—; otros, la mayoría, parecían cambiar de rumbo o de imagen de maneras desconcertantes. En el mundo de habla inglesa seguíamos también proyectos que nos interesaban, sobre todo porque mostraban una aproximación distinta, a los temas y al lector, que no veíamos en español. Si íbamos a constituir una editorial, queríamos que las decisiones fueran editoriales. Queríamos proponer, realizar algo nuestro, y no solo pensarlo, sino hacerlo «con las manos», sin tomar decisiones a partir de un «descubrimiento» o de un libro o de un autor con potencial comercial en un contexto de novedades que se fundían y se reemplazaban una con la otra. De alguna manera, no queríamos disparar hacia un blanco que no había sido puesto ahí por nosotros.

Inventar una *forma* no significa solo inventar la estructura y la manera de contar una historia o de ordenar un libro: la invención o la propuesta pueden tener un alcance mucho mayor: hacer aparecer un catálogo, una colección, una serie. (*Inventar* viene de *invenire*, que significa «dar con algo», o «hallar, descubrir» mediante investigación o ingenio —y está relacionada directamente con *inventario*—.) No solo editar libros que nadie estaba esperando, sino que el lector se encontrara con algo que no puede provenir de ningún otro sitio, excepto de un interior personal. Y eso es lo que

buscábamos, esas eran las ideas que estaban presentes en las primeras discusiones y aproximaciones.

En aquel momento, hace diez años, no sabíamos qué es lo que hacía exactamente una editorial para identificarse. Sabíamos reconocerlas —se ven a distancia—, pero no teníamos una idea clara, más allá de lo gráfico, de cómo conformar un catálogo que lograra eso. Nos tomamos casi un año para pensarlo, yendo de lo más inasible (digamos, cierto tipo de texto que te haga sentir algo preciso) a lo más superficial (como tamaños y colores); desde lo obvio (como los géneros que queríamos publicar) hasta detalles que no sabíamos si podían lograrse (como la sensación que queríamos que el lector percibiera —o no— con las manos al abrir el libro). Pronto nos dimos cuenta de que, antes de detectar lo que queríamos, habíamos comenzado, sin querer, a formar listas de todo aquello que no queríamos o con lo que estábamos en desacuerdo. Y esas listas, un poco más depuradas, siguen siendo hasta hoy puntos de referencia esenciales para tomar decisiones centrales, como sumar colecciones o títulos al catálogo.

Queríamos ir en contra de los libros editorialmente descuidados, de la estandarización, de las sensibilidades estancadas, del escritor que le guarda el lugar al siguiente, del sello replicable, de los títulos que parecían intercambiables entre editoriales o entre colecciones, de las repeticiones, de la reducción a una localidad, de la endogamia editorial, de la novedad opresiva, de los catálogos predecibles, azarosos o puntillistas, de las tendencias y las coyunturas y del camino fácil, que no opone resistencia.

Y también estaba lo que no queríamos. No queríamos publicar géneros convencionales, como novela o cuento, ni complejos (al menos complejos para nosotros), como poesía o teatro. No queríamos ser una editorial que publicara

«de todo» ni tener una variedad de colecciones con un título o dos en cada una; tampoco publicar nada fuera de colección —que podría verse como un error en el catálogo—. No queríamos descubrir escritores, ni competir por ellos ni participar en ningún tipo de subasta. No queríamos continuar ninguna tradición temática. No queríamos dar nada por hecho ni ignorar lo que se publicaba —y cómo se publicaba— en otras partes del mundo. No queríamos trabajar con textos demasiado largos, complicados de editar y de vender. No queríamos ponerle a la editorial un nombre que hubiera que deletrear por teléfono ni un logotipo rebuscado. No queríamos fotografías en las portadas. Y, quizá lo que más nos emocionaba: no queríamos leer manuscritos.

La lectura de manuscritos la considerábamos una actividad pasiva, el reflejo de un ambiente en que el editor espera, recibe y, si acaso, responde. Pero, sobre todo, pensábamos en esa escena como la menos deseable para un editor: ¿podría haber algo más desgastante que leer decenas de manuscritos no solicitados para terminar descubriendo que ninguno es muy bueno o compatible con la editorial? Con los años hemos revisado esta postura y hemos leído uno que otro manuscrito, aunque siempre comisionado. Nos dimos cuenta de que el tipo de libro y catálogo que queríamos construir necesitaba de algunos textos que debían ser creados porque no existían.² No lo teníamos tan claro aún, pero íbamos a reemplazar la recepción y lectura de manuscritos con la lectura y relectura de los intereses de la editorial, con la búsqueda de textos ya publicados, muchos olvidados, en español u otras lenguas, que respondieran a esas inquietudes.

Esos cuestionamientos nos dejaron, después de todo, con pocas opciones; es decir, llegamos a destilar una lista breve del sí a partir de una lista larga del no. El cuestionamiento

o el rechazo de ciertas estéticas y prácticas (o la ausencia de) comenzaba a configurar una aproximación, una ética de trabajo. Pero también nos estábamos dejando guiar por intuiciones, y por los estímulos generados por la posibilidad de un cambio. Queríamos traducir mucho, en todos los sentidos, importar sensibilidades. ¿De dónde? De lo que veíamos, de lo que leíamos, de lo que visitábamos, de lo que nos llegaba de otras lenguas, de lo que regalábamos; en suma, de aquello que nos había constituido durante años: lo que éramos como personas y observadores de un entorno, y también lo que éramos capaces de imaginar a partir de lo vivido, sin importar si había sido producto de la repetición de una rutina o de lo intempestivo de una obra.

Nos manifestábamos en contra de aquellas prácticas no porque sintiéramos que nuestras decisiones fueran mejores por sí mismas, sino porque había un temor siempre presente, siempre al acecho: aquellos libros que por algún motivo no se venden.³ Desde el inicio, desde antes de saber cómo se iba a llamar la editorial, desde antes de saber qué libros íbamos a publicar, ¿cómo podíamos asegurarnos de no terminar, en unos años, con cajas llenas de libros que a nadie parecían interesarles? De nuevo recurrimos a las editoriales y a las publicaciones que más nos sorprendían: ¿por qué sobresalían del resto? Si lo analizábamos de cerca, lo que tenían en común todos esos proyectos es que no se parecían en nada al contexto en el que habían surgido. Esa condición alien, ese existir en contra de lo que podría esperarse, era algo muy llamativo. Eran editores, nos lo parece ahora, que tenían que inventar lectores, y eso, contrario a lo que podría pensarse, no había sido más difícil de lograr que si hubieran replicado un molde: su misma pervivencia lo comprobaba, como si el ir en contra hubiera generado una tensión clave. O, dicho de otra manera, que había más riesgo en iniciar un proyecto

que se pareciera a lo que ya existía que crear un modelo distinto, o de cero. ¿Y cómo se crea una editorial de cero? ¿Valdría la pena el esfuerzo?

Lo que nos preocupaba, pues, no era la originalidad, sino la pertinencia: no lo teórico, sino lo pragmático. Y entonces la duda, al ponderar todas las implicaciones, se convirtió en escepticismo, y para eso debíamos pensar en la manera más sólida de cimentar, y pensamos que la clave estaba en las obsesiones. Seguir una obsesión particular —cuanto más particular, mejor—, ser insistentes, ser caprichosos: era el propio contexto el que nos impulsaba en la dirección contraria. Editar lo que no se edita pero llevamos dentro. Editar como leer. Ahora, cuando regresan las sensaciones de escepticismo, cuando volvemos a las mismas preguntas, pensamos en los lectores desconocidos, que no saben nada de esto. O regresamos a una de nuestras frases recurrentes: «Toda editorial podría o debería ser un ejercicio para una editorial futura».

Es posible que estemos simplificando, o idealizando, una visión, una postura. Pero también es posible que esas decisiones tomadas en el germen de la editorial hayan hecho sentido, años después, a lectores y distribuidores, a libreros y a bibliotecarios, pues hemos tenido la oportunidad de hacer reimpressiones de la mayoría de los títulos del catálogo, sobre todo de las primeras colecciones.

Una de las primeras decisiones para definir esa identidad fueron los géneros, que tienen mucho peso cuando hay que describir la editorial en el menor número de palabras. Nos interesaba el ensayo literario y la memoria, su intersección. Son géneros ricos en reflexión conceptual y elaboración simbólica, casi siempre desprovistos de tramas, y eso parecía venir muy bien en un contexto hiperficcionalizado. La memoria podría leerse como un pensamiento que ha ido

«trabajando» por sí solo con los años. Es la mente haciendo sus labores sin que lo notemos. Cuando alguien se sienta a escribir sus memorias, se va a encontrar no con el recuerdo, sino con el producto que se ha sublimado a partir de ese recuerdo, así que aparece un texto que es distinto a la experiencia, que se ha teñido sin querer con los procesos de la memoria. Ha adquirido rasgos «literarios» tan solo por haber estado guardado o hibernando. Es una especie de producto natural: se ha formado mientras dormimos, caminamos, vivimos; mientras lo ignoramos o lo dejamos ser. Por supuesto hay que tomar la decisión de ponerlo por escrito, y en esa escritura aparecen procesos y herramientas narrativas. Y quizá aplica a todos los géneros; Louise Glück escribe al respecto: «El gran escritor de novela negra Ross Macdonald afirma que, “como muchos escritores, no podría trabajar directamente con los propios sentimientos y experiencias”. Según Macdonald, hay que “interponer un narrador, como una protección de plomo, entre el autor y el material radioactivo”».⁴

Encontramos esa posibilidad muy sugerente, la posibilidad de la memoria. No tiene la inmediatez del diario o de la correspondencia, ni la centralidad de la autobiografía. Es un género discreto, pero puede ser muy elocuente. Y justo ahí es donde puede dialogar muy bien con el ensayo: como si lo que el ensayo buscara fuera la exploración personal de una idea de manera consciente y recursiva, mientras que la memoria lograra lo mismo, pero de manera inconsciente. El ensayo se pregunta «¿qué sé?», mientras que la memoria se pregunta «¿cómo y por qué recuerdo lo que recuerdo?», es decir, «¿cómo sé lo que sé?». Todas estas respuestas suceden en el presente, son presente, pero se apoyan en el acervo de todos los yoes pasados del escritor, que incluyen, naturalmente, no solo sus experiencias, sino todas sus lecturas previas también, que son acumulación histórica. Esa

combinación memoria–ensayo que sostiene a Gris Tormenta nos parece un gesto que el lector apreciará en la lectura como una dualidad de elementos que se complementan (la tendencia objetiva versus la subjetiva) y que pueden darle una calidez muy especial.

Durante ese primer año de la editorial definimos también algunos aspectos laborales. Lo primero fue el financiamiento: nuestra editorial previa y los servicios editoriales que ofrecíamos iban a financiar, al menos al inicio, los primeros títulos de Gris Tormenta. El equipo de trabajo iba a ser el mismo, cada quien dedicando unas horas a la semana a este nuevo proyecto. Todos estábamos aprendiendo cómo diseñar un calendario de trabajo (muy rudimentario), cómo dirigirse a un autor, cómo calcular honorarios, pero desconocíamos lo que era un plan editorial, una hoja informativa o la manera en que se distribuye el costo de un libro. No sabíamos cómo tener presencia en ferias ni cómo lograr reseñas de los libros en prensa. Tuvimos algunas asesorías para preparar la página legal y los contratos de una antología de veintitrés autores (nuestro primer libro), pero tal vez no supimos buscar o explicar, porque no llegamos a resolverlo; tuvimos que analizar las páginas legales de las antologías que teníamos para intuir qué significaba cada elemento y cuál era la redacción correcta. Contactamos a los pocos conocidos que teníamos para consultarles nuestras dudas, lo más básico imaginable. Leímos manuales de edición, lengua, tipografía y ortotipografía, sobre todo el *Manual de edición y autoedición*, de José Martínez de Souza, que nos dio claridad respecto a la estructura y los componentes. Inventamos un formato para evaluar ideas antes de considerar su desarrollo —que abandonamos unos años después, confiando cada vez más en los impulsos y los instintos—. Fueron meses de ímpetu, sobre todo; de aprendizaje y de muchas dudas.

La editorial Identidad e independencia

Gris Tormenta no fue ni el primero ni el único nombre que consideramos para la editorial. Se refiere a un color gris oscuro, casi negro, ligeramente azulado, que aparece en las nubes densas y bajas justo antes de una gran tormenta. El color y el nombre evocan también una atmósfera muy característica: la humedad, el viento, el frío y los relámpagos de los minutos previos a que comience a llover. Es además una combinación especial para nosotros, pues al estar la editorial situada en Querétaro, lugar de cielo azul y luz intensa, el gris tormenta aparece en el cielo una o dos veces al año si tenemos suerte, y eso lo convierte en una especie de anhelo. Tratamos de simularlo en las portadas de nuestra primera colección, con las dificultades técnicas que eso supone: tuvimos que «inventar» un Pantone, y no todas las imprentas pueden igualarlo.

Después de haber decidido este y otros aspectos básicos de la editorial, comenzamos a pensar en los morfológicos. Fue así como aparecieron las dos formas que, diez años más tarde, siguen definiendo a la editorial: el trabajo con colecciones (la escala mayor) y el desarrollo de formas antológicas (la escala menor).

La primera colección, Disertaciones (primer título en 2017), se compone de una serie de antologías detonadas por una idea encontrada al azar; nos parecía una forma de

indagar en inquietudes contemporáneas de maneras no previstas. La segunda, Editor (2018), publica lo que podríamos denominar fascículos, que posteriormente, colocados uno al lado del otro, y en el orden correcto, tienden a completar una larga línea con dinámica unitaria. La tercera, Paisaje Interior (2022), tal vez la menos antológica de todas a simple vista, desea mostrar, en el conjunto de sus títulos, un catálogo de la experiencia literaria. Miradas (2024), por último, se compone de antologías intuitivas que tienen como objetivo conformar una especie de enciclopedia temática de la memoria. Lo que estas cuatro colecciones tienen en común es que parten de la misma premisa formal: el fragmento seleccionado de un universo múltiple, la concentración orgánica, la intervención subjetiva, la muestra de una parte por el todo. También son colecciones que tienen premisas editoriales fuertes: antes que la premisa de cada texto, encontraremos la del libro y la de la colección. (En el «Catálogo de Gris Tormenta», página 149, hemos hecho el listado de todos los libros publicados por la editorial en orden cronológico.)

La colección en realidad es una forma que el editor inventa. No es una categoría ni una etiqueta, mucho menos un género. Una colección que se llame Ficción difícilmente es una colección. La colección implica definición, y las definiciones tienen que ser precisas para que funcionen. (Suele haber excepciones. Quizá las colecciones de la editorial inglesa Fitzcarraldo —Ficción, No Ficción y Poesía— sean un buen ejemplo: las intenciones del editor parecen ser claras la mayoría de las veces, por lo que la categorización pierde relevancia, pues sabes qué tipo de textos nunca vas a encontrar ahí.) Esa forma inventada nace de una intención narrativa o intelectual que precede a los textos que la conforman, mientras que una simple agrupación de libros bajo una etiqueta

comercial es burocrática: no tiene una voz como conjunto, ni su aparente cohesión dice mucho de su editor. Una colección que no se derive simplemente de un género literario o de una época cuenta ya algo antes de abrir cualquiera de sus libros. Un gran ejemplo lo encontramos en la colección *Surcos del Territorio* de la editorial chilena La Pollera, descrita así: «Obras de no ficción que narran la experiencia de crecer en algún pueblo o ciudad de la provincia. Cada libro es una exploración por los intersticios de la infancia y, al mismo tiempo, una radiografía sentimental, histórica y política lejana a los constructos turísticos o gubernamentales». No se pueden leer esos libros sin la evocación que transmite este párrafo. La premisa es tan fuerte y clara que cada libro de la colección se compone tanto del texto como de su contenedor, a partes iguales, lo que dificulta imaginar su publicación en otra editorial o en otra colección como libros aislados: perderían por lo menos la mitad de su valor. La colección se convierte en una forma que da sentido y cataliza el sentido del texto. Encontrar un grupo de libros así es una invitación a leer, a profundizar en el camino propuesto. Esa particularidad es muy especial, puede llegar a ser rara —y también emocionante—. Habla de un pensamiento y un trabajo detrás, de alguien que propone maneras de leer. ¿Y qué debería de ser una editorial sino eso?

En Gris Tormenta hemos definido una forma para cada colección, que va de lo elaborado de *Disertaciones* a lo sencillo de *Paisaje Interior*, quedando en el centro *Editor y Miradas*. Recordemos que la complejidad de la forma no está relacionada con la complejidad de sus contenidos; a veces es justamente lo contrario. *Disertaciones* como forma puede ser compleja, pero los textos de algunas de sus antologías son sencillos, transparentes. *Paisaje Interior* puede ser muy directa en su presentación, con mínimos paratextos,

y sin embargo los textos que alberga alcanzan, a veces, una sofisticación extraordinaria.

Arquitectónicamente, lo que comparten las cuatro colecciones es la rigidez de sus formas: cuidamos que su definición por escrito sea clara, reducible a una línea esencial —pero extenderse a una página de ser necesario— y que sus límites sean nítidos e identificables, naturales dentro de los universos que han creado. Pero es esa rigidez exterior, en apariencia paralizante, la que propicia el movimiento dentro —lo imprevisible, la espontaneidad, aun la improvisación—, como si construyéramos una casa replicable, finalizada en su envolvente, pero con mobiliario, muros y estanterías movibles: si nos asomáramos a cada una de las variantes terminadas veríamos una rica estructura interior. Sentimos que este tipo de restricciones son creativas, pues al tomar decisiones por sí mismas liberan: se descartan, por dar solo un ejemplo, muchos libros que no entran dentro de los límites preestablecidos. Pensemos en las colecciones más sólidas que conocemos: están hablando de un editor que sabe qué le gusta editar, que no siempre es lo mismo que le gusta leer. En suma, el rigor permite que la libertad exista después, no al revés, y para nosotros es importante entenderlo así; de otra manera, el catálogo podría volverse repetitivo, o derivar en lo opuesto: una dispersión desfavorable. Horizontalmente, cada uno de esos cercos se expresa como un perímetro cerrado, pero verticalmente están abiertos, logrando que el sistema sea poroso y haya intercambios, y así podamos comenzar a encontrar conexiones entre libros y colecciones.

No es común que una sola persona tenga experiencia real en el espectro completo de las profesiones autónomas que un mismo editor puede realizar, y que son necesarias tanto en una casa pequeña como en un gran corporativo. Son procesos que acompañan al libro desde sus inicios, a veces

desde la idea germinal, hasta sus últimas manifestaciones. Algunas de estas actividades son: leer manuscritos, dictaminarlos, rechazarlos, descubrir autores en distintas lenguas, traducir, comisionar traducciones o textos, revisarlos, editarlos; imaginar libros, colecciones, catálogos, verlos crecer; tejer una red internacional de autores, negociar derechos, establecer relaciones duraderas con todos los involucrados en el proceso (escritores, agentes, otros editores, críticos y traductores en varios países); gestionar la postura y la evolución intelectual de la editorial; participar en las decisiones comerciales, como el tiraje y la distribución; cuidar los procesos de preproducción e imprenta; planear y llevar a cabo las actividades de mercadotecnia, relaciones públicas y difusión de los libros, tener presencia constante en redes virtuales; tener control de su almacén, así como conocer el inventario y el stock en librerías; decidir las reimpressiones; organizar presentaciones y otros tipos de eventos; estar al tanto de la publicación de notas de prensa, reseñas y críticas; contratar personas que se van sumando al proyecto; mantener una correspondencia con autores, agentes, traductores, distribuidores, libreros, lectores, críticos; compilar reportes anuales; asistir a ferias del libro con reuniones y eventos; y, por supuesto, *leer todo el tiempo*, estar al tanto de lo que se está escribiendo, así como revalorar los clásicos personales —el criterio literario—, siempre bajo una nueva luz. Pocas profesiones despliegan tal diversidad en su definición. Si hay alguien que se acerca a este ideal es el llamado editor independiente, pues al encontrarse generalmente solo, no le queda más que intentarlo todo por su cuenta —aunque la calidad con que lo haga es otro tipo de discusión.

Mario Muchnik dejó escrito en uno de sus libros de memorias que una de las consecuencias de las consolidaciones editoriales en las últimas décadas —en donde el mayor porcentaje de publicación en una lengua recae en uno o

dos grandes grupos mediáticos— era que «renace el editor independiente y la librería entra en auge». ⁵ Quizá a estas dos consecuencias sumáramos una tercera: el editor se agrega el adjetivo de *independiente* para identificarse y separarse del *publisher* de los grandes grupos, que se hace llamar también editor.

Creemos que la independencia de una editorial se puede apreciar en su catálogo: libros que respondan a la intención editorial y a la mente de sus editores. Mientras más original o auténtica, en este sentido, sea una editorial, más «independencia» podrá llegar a manifestar. En otras palabras, que la calidad no tiene que ver con recursos o tamaños, sino con un principio más parecido a la congruencia. En el escenario actual, en donde los conceptos de *libro*, *escritor*, *literatura*, *editor*, *editorial* se han devaluado bajo la presión de las fuerzas económicas —que no favorecen el decir o el pensar fuera de lo establecido—, bajo la imposición de las formas de ver el mundo de países ricos sobre culturas muy distintas, es el impulso artístico o intuitivo —en donde el editor comparte el mismo espacio que los escritores y los traductores— el que intenta, o logra, escapar de ese camino forzado o predeterminado.

La importancia de este tipo de independencia es doble: por un lado, la puesta en escena y circulación de textos que, por motivos económicos o temporales, o por desconocimiento o apatía, no interesan a los grandes grupos; y, por el otro, la construcción a largo plazo de un catálogo propio. El concepto de *catálogo* —la suma de los títulos publicados por la editorial— es importante, pues es el único espacio con el que cuenta un editor para exponer y desarrollar una construcción intelectual y transmitir sus hallazgos. La obra es al autor lo que el catálogo es al editor. El catálogo bien desarrollado, en el mejor escenario, puede llegar a ampliar los límites de una lengua y de una sociedad más allá de lo dado.

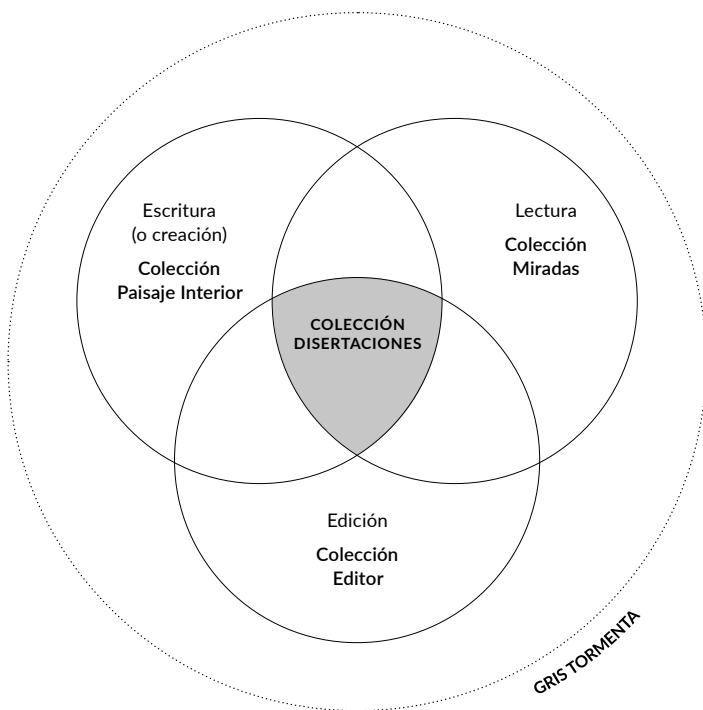
La generación de esos espacios de crecimiento y resistencia difícilmente aparecería de manera espontánea o siguiendo los esquemas dominantes de poder. Es necesario inventarlos, e imaginar también, *a priori*, a sus ocupantes: cómo llegarán a él, cómo ingresarán; mostrar por qué esos intercambios tienen importancia individual y grupal. «Como todas las épocas, la nuestra puede considerarse la mejor o la peor. El juego de ideas nunca es fácil, rara vez es popular y siempre es visto con sospecha por el orden establecido. En el bazar literario, el lugar de honor habitualmente se otorga a necios y astutos», dice Lewis Lapham en *El sonido de una voz*.

Queda claro que ese tipo de catálogo, cuando la editorial es perspicaz, se revela en cada uno de sus libros: busca contener en lugar de dispersar, excluir en lugar de incluir, usar los títulos como «hipótesis» hacia una «tesis». No se suma al caos contemporáneo, sino que trata de ordenarlo, o escapar de él. Y no es solo una cuestión temática la que distingue a una editorial así: cualquier característica particular instituida con rigor puede distanciarla de otras propuestas y lograr que el sello se identifique. La improbabilidad de esta empresa es muy alta, pero cuando aparece es reconocible, y ya no podemos imaginar un panorama literario y lingüístico sin ella, pues el lector ha adquirido, a su vez, un criterio de lectura a su lado.

Para nosotros la edición tiene mucho que ver con eso, más con lo general —panorama, estructura, interconexiones— que con lo particular, y es algo que descubrimos estando en Gris Tormenta. Nos interesan más los conceptos que los autores individuales, nos enfocamos más en colecciones estructuradas como sistemas cerrados que en títulos aislados. Cada libro que editamos es el intento de dar respuesta a una pregunta, a una idea o a un debate originado por la misma editorial. Y después confiamos en que aquellos «escenarios

de la memoria» a los que nos hemos referido antes puedan sostener nuestra búsqueda: ya sean los libros que hemos leído o los textos nuevos que puedan escribir los autores a partir de su experiencia en casos específicos.

Se ha descrito a Gris Tormenta como una editorial de libros sobre libros, o de libros hechos de libros. Quizá más preciso sería decir que es una editorial interesada en la edición misma, aunque no desde un punto de vista teórico o didáctico, sino reflexivo, casi melancólico —pero nunca fue esa una intención explícita—. Toda editorial en sus primeros años se mueve en una oscuridad misteriosa, aun cuando haya definido un programa inicial, y si algo bueno sale de esa oscuridad es que te obliga a prestar más atención, a reconocer ciertas incógnitas y a usar un lenguaje más preciso. Quizá seguimos algunas intuiciones dentro de esa oscuridad, quizá fue una casualidad. Pero sí es verdad que los títulos que hemos editado hasta hoy hablan de edición o de libros, o provienen de otros libros, o de la idea de lo que es un libro, en su sentido más amplio: la suma de autor, escritura, texto, edición, objeto y lectura, formando un círculo que se repite. Fue hasta siete años después de nuestra primera discusión sobre si tener o no una editorial que pudimos llegar a esta frase que hoy usamos como definición: «Gris Tormenta es un taller editorial que reflexiona sobre la intersección contemporánea entre lectura, edición y escritura». Si analizamos solo su contenido, los autores de Paisaje Interior hablan de sus libros; los autores de Editor hablan de una parte de la hechura del libro; los de Miradas hablan de la lectura de libros. En Disertaciones hay una relación menos obvia, pero la forma que sustenta la estructura de la colección está diseñada justo con el juego de estos tres conceptos: todo participa de la misma conversación.



La noción de que todo libro está relacionado con todos los libros que lo preceden ha sido discutida desde siempre: cualquier libro es singular a la vez que plural, un objeto único y al mismo tiempo un arquetipo. Nada nuevo hay bajo el sol, lo dice textualmente el Eclesiastés. Platón habla del poeta como imitador; Aristóteles, que la emulación es natural al ser humano desde la infancia. Montaigne llega a la conclusión de que hay más libros sobre libros que sobre otro asunto, y que no hacemos sino referirnos unos a otros. Emerson dice que todo libro es una cita, y que cada uno de nosotros somos una cita de todos nuestros ancestros juntos. Eliot,

que las palabras han de ser robadas para mejorarlas —o por lo menos diferenciarlas—. Barthes habla de que cualquier texto está construido como un tejido de citas; Kristeva usa en su lugar la palabra *mosaico*, y agrega que cualquier texto es la absorción y transformación de otro. Eco dice que los libros siempre hablan de otros libros, y que toda historia es una repetición de otra. Xavier Nueno, en *El arte del saber ligero*, ha dejado escrito lo siguiente: «Un libro es siempre un intento de reducir una biblioteca, de hacer innecesarios todos los libros que uno ha leído para llevarlo a cabo».

Jacobo Siruela sostiene que inició su primera editorial porque le «gustaba leer», pero la abandonó veinte años después porque «ya no podía leer todo lo que quería, porque estaba forzado a leer aquello que necesitaba editar» y sentía que eso lo «empobrecía». Es imposible que no suceda algo así: editar es, antes de todo, leer. En nuestro caso es evidente que la editorial solo puede avanzar en la medida en que avivamos —o atenuamos, o redescubrimos— nuestros intereses a través de lecturas y relecturas, porque es ahí donde se esconden muchos de los libros que publicamos. Siguiendo una lógica de austeridad, trabajamos con extractos, difícilmente con obras completas, y jugamos con las posibilidades que nos da el reensamblaje editorial de esos fragmentos.

En esas lecturas intervenimos los libros y los textos para generar otras reconfiguraciones, para imaginar otros contextos posibles en que puedan ser leídos: extraemos o enmarcamos un pasaje, o una serie de pasajes, que usaremos como un medio para un fin. Hay varias maneras de leer esa intervención, quizá la más pragmática y evidente sea decir: el editor presenta un fragmento de un texto a un lector, y así le evita leer la obra completa si el lector no tiene el tiempo suficiente o si no tuviera la posibilidad de haber llegado a ella de otra manera. Si al lector le gusta lo que ha leído, podría sentirse

interesado en leer el texto completo o leer más de ese autor que hasta entonces desconocía, aunque, si no, de cualquier manera habrá quedado algo en donde antes no había nada. Pero hay otra manera de verlo, y es la opuesta: al presentar un fragmento se está ocultando deliberadamente la obra completa, y eso supone siempre una reducción, en todos los sentidos. Podría modificar —de manera ligera o radical— la intención del autor.

Hace unos años tuvimos una experiencia que muestra bien esta dualidad. Un autor no autorizó que se reprodujera de nuevo un extracto de su autobiografía en una antología que estábamos reeditando. Su autobiografía es de trescientas páginas, y el fragmento que habíamos seleccionado, de unas cuantas páginas, mostraba su lado más vulnerable, que era justamente la idea del libro, en donde nueve astronautas hablan de su percepción de la Tierra después de haber vivido en el espacio, y de cómo, cuando regresan, se enfrentan con todo tipo de sorpresas. ¿Perjudica al libro completo, o a la imagen del autor, ese fragmento que seleccionamos? No para nosotros, como editorial, pues ayuda a probar la premisa del libro. Para el lector tampoco, pues comprará el libro conociendo esa premisa y queriendo profundizar en ella. Para el autor era distinto, y tuvimos que dejarlo fuera de las siguientes ediciones.⁶ Al mismo tiempo, encontramos un testimonio de otro astronauta para sumar a la antología, de manera que la segunda edición había perdido un texto, pero había ganado otro. ¿Era la misma antología? ¿Qué pensarían los lectores? La premisa no se había alterado, pero sí los componentes, y el nuevo testimonio complejizaba el concepto y el contexto de lectura. Nos dimos cuenta de que lo poroso de la forma permitía esos intercambios y adiciones, y eso lo vemos como una ventaja. Es una característica solo presente en la colección *Disertaciones*: la posibilidad —la tentación— de actualizarla o ampliarla o «mejorarla» en las siguientes

reimpresiones. (Pasó algo similar en *La lengua es un lugar*: la segunda edición tiene dos textos adicionales que agregan nuevos matices, expanden la idea central sin que esta pierda su línea narrativa.)

La edición y los procesos de publicación de cualquier libro son siempre un trabajo colaborativo, de un gran equipo, pero muchos lectores no lo saben: el lector va a una librería y ve un libro, ve el nombre de un autor y eso es todo, no sabe que hubo veinte, cuarenta, sesenta personas detrás de él. En Gris Tormenta tratamos de visibilizar a todas esas personas y procesos. Esta manera de trabajo se asemeja más a un trabajo de taller, en donde todos tienen que ver con todos, y todos conocen el proceso del otro, dependiendo cada uno del anterior, y tratamos de dejar evidencia de eso en los libros que publicamos.

Tal vez por eso quisimos llamarle Taller Editorial Gris Tormenta: que la palabra *editorial* pasara de sustantivo a adjetivo, de lo general a lo particular, porque queríamos trabajar libros de esta manera: imaginar todos los aspectos de un volumen terminado, leído, y luego regresar al punto cero para decidir qué teníamos que hacer para llegar a esa sensación de poslectura. Ese trabajo lo asociábamos a un taller de ensamblaje de partes, con herramientas tradicionales y un estilo minucioso en extremo.

La idea de taller tiende hacia lo tradicional, hacia la seriedad. Podríamos situarlo entre el trabajo del artesano (lo repetitivo, lo ritual, un fin en sí mismo) y el laboratorio (lo experimental, lo disruptivo, un medio para un fin). Lo que los tres conceptos comparten es lo colectivo y lo premeditado. El artesano busca conservar algo respetándolo, mientras que el científico de laboratorio busca comprobar algo, destruyendo una noción preexistente en el proceso. La antología, como proceso editorial, se sitúa en el centro de esta categorización,

quizá un poco más cerca de la experiencia del laboratorio que del trabajo del artesano. Al editar un libro, pero sobre todo una antología, hay que jugar a alejarse y acercarse. Se ganan y se pierden distintas cosas en estos movimientos, y por eso es importante repetirlo con frecuencia. Si trasladáramos a la edición lo que dice Alan Pauls sobre el escritor en *Fallar otra vez*, el editor tendría que partir no solo de su contexto, que le es propio solo a él y a nadie más, sino explorarlo, forzarlo, llevarlo a sus últimas consecuencias. Y la decisión de iniciar con una colección de antologías fue, en un sentido, llevar al extremo la suma de las circunstancias en las que nos encontrábamos, el oficio acumulado hasta ese momento: ver de qué disponíamos para con eso crear algo nuevo.

Los libros que publicamos no son escritos por un autor y luego publicados por una editorial: la gran mayoría son una producción editorial en sí misma, y eso demanda una concentración a largo plazo. Los primeros podrían ser publicados por diversas casas editoras; los segundos pertenecen al catálogo que los imaginó. En la editorial tradicional, el texto que está listo para la imprenta supone el final del camino autoral; en nuestro caso, un texto final es apenas el inicio de ese camino. La diferencia es enorme. Un libro o una antología así son siempre colectivos. El proceso de edición se vuelve algo parecido al trabajo manual con arcilla, que es suave al inicio, pero se va modelando, refinando y reiterando hasta llegar a ser una pieza terminada, a veces única, difícil o imposible de replicar en otro «taller».

Colección **Disertaciones** *Antologías de* *conceptos elusivos*

Quizá a la par del nombre de la editorial, la primera colección o los primeros títulos que publica son determinantes para su impulso inicial. Su importancia es tal que podrían definir si el proyecto subsiste más allá de los primeros años. Esos libros iniciales deben tener un componente que estimule lo más posible a sus interlocutores potenciales, desde los obvios hasta otros en los que no solemos pensar demasiado al inicio, como los distribuidores. Y no nos referimos aquí a la popularidad de lo que habrá de publicarse, sino a su concepto subyacente, cómo se presenta y se comunica.

Por una serie de coincidencias que en su momento nos parecían accidentales, pero que hoy nos parecen afortunadas, el proyecto de Gris Tormenta se inauguró con dos antologías mellizas alrededor de la pregunta «por qué escribo». En la primera participaron veintitrés autores; en la segunda, treinta. Los libros, que inauguraron la colección Disertaciones, aparecieron con unos meses de diferencia, por lo que, recién iniciada la editorial, contábamos ya con un catálogo, entre muchas comillas, de más de cincuenta autores, que, en la práctica, para una editorial desconocida, tuvo consecuencias constructivas: se trazó una red inmediata que en circunstancias tradicionales nos habría tomado unos años lograr: tuvimos acceso a autores, traductores, editores, lectores y otros contactos de maneras inesperadas. Y esa red

comenzó a activarse, a dar paso a otros libros, a otros autores que se fueron convirtiendo en voces esenciales del proyecto y posteriormente en amigos y en lectores críticos de la editorial.

Creíamos que la antología como forma era una manera de tener un lanzamiento estimulante y amigable al mismo tiempo; y, aunque no habíamos considerado en ese momento todas sus desventajas, sentíamos que le imprimía a la editorial, desde el inicio, una personalidad «social» e interesante. Las influencias de esa época fueron las antologías de las preguntas anuales de John Brockman, el pensamiento editorial de Lewis Lapham en *Lapham's Quarterly* y algunas revistas, como *Backstage Talks*. Porque sin duda hay una clara influencia proveniente de la revista como medio en la colección *Disertaciones*: por un lado habíamos fundado y editado recientemente dos revistas propias, y teníamos mucho tiempo haciéndolo para otros clientes, pero, por otro lado, las revistas llevaban años desapareciendo en casi todo el mundo, dejando un vacío que se hacía cada vez más evidente, sobre todo si se analizaban ciertas tendencias editoriales. (Históricamente, la publicación en revistas siempre funcionó como una larga preparación de un autor antes de publicar un libro —y su falta es muy clara—.) Aunque los títulos de *Disertaciones* no son revistas disfrazadas de libros, sí comparten dos componentes esenciales: la condición heterogénea de los textos y la demanda de un espacio para textos breves que no tienen carácter de libro independiente.

La colección *Disertaciones* se origina en una antología «de tesis», es decir, partimos de una o más hipótesis, nos dedicamos a revisar lecturas previas, realizamos lecturas nuevas, aplicamos un primer filtro, decantamos un corpus en bruto, releemos, aplicamos filtros más cerrados, descartamos —y repetimos ese proceso en espiral las veces que haga falta hasta llegar a la extensión correcta y a la lista de

textos que compondrán el libro, y que habrán de funcionar, al menos para nosotros, como la comprobación de aquellas hipótesis iniciales—. Cada antología es distinta: la colección está unida no por una temática, sino exclusivamente por la forma, lo que ha hecho que el público se aproxime a ellas con cautela, pues las temáticas no son predecibles. Aunque aquí hay un matiz que nos parece importante: la relevancia que se pueda establecer entre los títulos y ciertas vertientes del pensamiento contemporáneo —es decir, no publicamos antologías ni «generales», ni «tradicionales», ni siquiera unidas solo por un tópico—, que tienen que, de alguna manera, dialogar activamente con algún aspecto del presente. Por esta razón tampoco queríamos editar antologías con textos en dominio público, que pueden tender a lo predecible. También rechazamos las antologías demasiado teóricas, pues, al ser esta nuestra primera colección, no nos parecía lo ideal. Durante el desarrollo editorial aplicamos algunos procesos teóricos, pero el libro terminando nunca se comercializa de esa manera.

Así es como la colección se define oficialmente: «Antologías alrededor de un tema debatido por un grupo heterogéneo de voces o alrededor de una pregunta que sugiere una disertación colectiva. Aquí se construyen textos de pensamiento grupal que intentan definir un concepto que elude la definición. En los fragmentos encontramos autonomía, pero es en el conjunto donde reside la fuerza de la discusión y la relevancia de la idea para lectores y escritores contemporáneos». Podríamos extendernos un poco más en estas dos ideas centrales: una fuerza contenida por el conjunto, por un lado, y el concepto que elude la definición, por el otro.

Sobre la primera, la fuerza del conjunto, podríamos citar a un lector crítico que nos ha escrito para comentar uno de los libros de la colección, *Mis teorías conspirativas*, y que concluye así: «La colección *Disertaciones* esboza un mapa con

posibles direcciones de lectura. Coloca los textos como si el libro se tratara de un archipiélago o de un plato roto. A diferencia de las antologías que clasifican por temas o géneros, siento que en las de Disertaciones hay una similitud secreta entre diferentes objetos y formas, un orden con un epicentro muy claro, pero que ejerce gravedades particulares».⁷

Sobre la segunda, el concepto indefinible, podríamos remontarnos a los orígenes de cada uno de los libros que componen la colección: citaremos tres ejemplos en donde podemos ver la esencia fugaz de nuestras intenciones. En una orilla brumosa parte de una idea que tuvimos al leer un texto breve de Juan Cárdenas, «Nudos ciegos», y haber sentido que el texto contenía una esencia inexpressable, pero que valía la pena intentar expandir: las relaciones entre literatura y arte.⁸ La idea para *Regreso a la Tierra*, en donde nueve astronautas cuentan sobre su experiencia al reincorporarse a la vida cotidiana tras haber vivido en el espacio, proviene de escuchar a uno de ellos, en una entrevista breve e informal, decir que después del viaje no había podido usar reloj porque le pesaba demasiado en la muñeca, y encontrar en esa imagen un rasgo que inesperadamente trascendía lo físico. *La experiencia del amor* aparece después de estar en contacto durante quince meses con dos autores cercanos a los cien años⁹ y de tener correspondencia con ambos; nos habían gustado tanto esos intercambios que decidimos inventar una antología de autores que se situaran en el, por así llamarlo, tercer acto de la vida: encontrar un pretexto para invocar de nuevo esa admiración, para entrar en contacto con ellos. Esos tres detonadores —el breve ensayo, el fragmento de entrevista, el cariño hacia dos viejos— hablan de algo inefable, algo imposible de desarrollar —sin temor a estropear— en un formato mucho más largo. Y sin embargo es lo que intentamos en la colección: estar atentos a un asombro fugaz, de cualquier tipo, y ver si podemos convertirlo

en una propuesta estética para compartirla después con un grupo de lectores a manera de libro.

A lo largo de la colección, en sus catorce títulos hasta el momento, hemos tenido también a cuatro editores invitados, que se encargan de la afinación conceptual del libro, o del concepto mismo, y de sus aspectos esenciales: la selección de textos, el índice y el prólogo. Los motivos para tener a un editor invitado son diversos, pero el proceso es similar en casi todos: como editorial nos acercamos a ellos con una idea —por lo general vaga— para un libro, y vemos cómo toman esa idea, se la apropian y la desarrollan de manera independiente, quedando nosotros como asistentes técnicos del proceso, dando alguna sugerencia a veces, pero nunca dirigiendo el resultado final. En aquel momento, cuando leímos «Nudos ciegos», apareció la posibilidad de ensayar en un libro las relaciones entre la literatura y el arte contemporáneos. Cuando invitamos a la escritora y artista Verónica Gerber Bicecci a editar la antología, agregó una tercera variable, «futuro», y matizó la noción de arte con «artes visuales». Ese cerramiento —y la selección derivada de ahí— no solo le imprimió al libro sus rasgos personales y sus categorías estéticas, sino que resultó en una mejor antología porque la volvió más precisa. Algo similar sucedió cuando invitamos al escritor y editor José Manuel Velasco a editar una antología sobre el silencio: nos propuso indagar no en el silencio en general, abstracto, sino en «experiencias personales» de silencio en la actualidad, y eso logra que el libro tenga una voz única. Esas aportaciones personales, en apariencia pequeñas, nunca se nos hubieran ocurrido, e imprimen a los libros una estética muy singular, pues redirigen sus rumbos indefinidos hacia lugares interiorizados. Ya sea a través de invitados o gestionados por la editorial misma, la figura de editor de estos libros a veces se acerca más a la de un comisario, formulando un marco interpretativo, estableciendo

relaciones entre las «piezas», investigando y gestionando la evolución de la idea, etcétera.

Otro ejemplo que expresa muy bien lo que significa la colección *Disertaciones* es la antología *La lengua es un lugar*. Habíamos leído, hacía unos años, un libro de Jhumpa Lahiri titulado *En otras palabras*. Encontramos algo en él que nos gustó mucho para *Gris Tormenta* (porque planteaba una pregunta sin respuesta, al menos para nosotros), y pensamos que podíamos encontrar más libros con voces que indagaran sobre esa duda para formar una antología. En ese libro, Lahiri habla de cómo pasó del inglés al italiano: no solo decidió mudarse de Nueva York a Roma, sino también cambiarse a la lengua italiana por completo, es decir, sus medios de expresión, todas sus lecturas y escrituras, serían a partir de entonces en la nueva lengua, desconocida para ella. Tomó esa decisión, que encontrábamos muy extraña y hermosa porque no tenía que ver con nada en concreto: no la invitaron a dar clases, no era refugiada... Había sido una decisión estética, y nos pareció que esa emoción, ese asombro, tanto el suyo como el nuestro, podía dar lugar a un libro. Y también que en esa decisión autoral y en ese cambio de lengua podía esconderse una posible definición de lo que es la literatura. Releímos el libro buscando extractos que pudieran funcionar para crear nuestra antología y después nos dedicamos a recordar y a buscar otros textos similares.

La primera tarea fue definir el concepto central: escritores que habían decidido escribir en una lengua distinta a la materna o no relacionarse cotidianamente con ella. A partir de ahí inició un largo proceso de búsqueda y acompañamiento. Con el tiempo logramos generar una especie de corpus de cincuenta textos o fragmentos. El trabajo que vino después fue la decisión de la estructura dentro de la antología. Le pedimos al escritor y editor Pablo Duarte —que no

es parte de la editorial, pero que es una de las personas más cercanas al proyecto— que leyera nuestra selección: la habíamos ya reducido de cincuenta a veinticinco, y él la tenía que reducir a la mitad. Y con esos finalistas tenía que proponer un índice con capítulos, y un orden de los textos dentro de cada uno. Le entregamos el manuscrito sin los nombres de los autores, para que no influyeran en su decisión. Fue un trabajo interesante porque otro editor que no sabía nada del proyecto lo pudo leer y juzgar: era como ensayar una crítica del libro antes de que el libro existiera, una crítica del proceso de edición. (Siempre nos ha interesado incluir visiones de afuera para generar diálogos no previsibles.)

Cuando el índice quedó listo, empezamos la búsqueda de los derechos, con los autores o con sus agentes, para solicitar permisos de reproducción y generar contratos con cada uno. (Al iniciar esos trámites, además de los aspectos técnicos tenemos que hablar primero de la idea de la antología. Se les explica por qué seleccionamos ese texto, cuáles son los otros autores invitados, cuál será el contexto de publicación, etcétera.) Una vez que obtuvimos los permisos (excepto uno) empezamos a traducir los que no estaban en español. (Para *La lengua es un lugar* se necesitaron veintiún contratos, por derechos de reproducción de los originales y las traducciones.)

Cuando comisionamos textos especiales para las antologías aparecen algunos riesgos: el escritor va a interpretar lo que se le pide y a escribir algo que quizá no es lo que imaginábamos. En algunos casos, la antología tiene que cambiar un poco para adecuarse a lo que recibimos. Esto puede darle cierta riqueza, le puede dar valores y caminos que no esperábamos. Por otro lado, la mayoría de los autores de textos comisionados no saben con quiénes van a compartir el volumen. Se enteran hasta que el libro sale y ven su nombre

entre un grupo de autores que no esperaban, y esa alteración sorpresiva del contexto les permite leerse de modos imposibles de lograr de otra manera.

Las enseñanzas de cada antología —y de los editores invitados que hemos tenido— son notables. Sus procesos son tan demandantes que se convierten en aprendizaje inmediato. *En tierra de nadie* (2018) fue la antología número cuatro de la colección. Ahí vimos por primera vez los resultados, aunque tímidos aún, de una forma deliberadamente aplicada —tuvimos que desarrollar tres antologías previas para llegar, apenas, a ese punto inicial—. *Regreso a la Tierra* (2019) fue la número cinco, y las posibilidades de lo que podía lograrse fueron más evidentes, más sorpresivas. *La lengua es un lugar* (2022) fue la número diez; ahí pudimos consolidar, de alguna manera, nuestras intuiciones sobre lo que podría ser una antología «ideal». Seguíamos replicando el mismo esquema, las mismas variables de la primera, pero con mayor libertad, y con la experiencia de errores previos. *Mis teorías conspirativas* (2025) es la catorce, y tal vez haya elevado, de nuevo, aunque de manera casi imperceptible, la potencia de una forma, pues incorpora una mirada oblicua que el resto de las antologías editadas por nosotros no tienen; es decir, comienza a jugar con el lector, a volverlo cómplice. Mientras que en *La lengua es un lugar* la relación entre el tema y los textos, entre las hipótesis y la comprobación podría ser obvia, en *Mis teorías conspirativas* la editorial dibuja unos puntos que el lector deberá encontrar y conectar, y quizá no haya una única manera de hacerlo. Vemos esta evolución como si hubiera habido, sin buscarla, una maduración de la habilidad; o tal vez solo es el resultado de trabajar, reiterar y jugar con una forma, de escuchar el diálogo entre forma y error.

En algún momento quisimos sumar una nueva colección a la editorial, una especie de colección «satélite» que orbitaría

las otras cuatro a cierta distancia. Habíamos pedido los derechos de lo que sería el libro inaugural, pero, al no conseguirlos, la colección nunca prosperó, como si esa negación de afuera hubiera tomado la decisión por nosotros. Pero en ese momento la posibilidad era real, y para abrir una colección nueva, pensábamos, teníamos que cerrar alguna, por la capacidad de trabajo que tenemos, y la única que no afectaba a la estructura general era Disertaciones. Lo pensamos unos meses, después lo olvidamos. Pero pudimos ver algo que no habíamos considerado: pudimos valorar la colección porque estuvimos cerca de su desaparición. Es la única colección en la que la editorial puede desarrollar y presentar artefactos editoriales en forma de libro que no tendrían ninguna otra probabilidad de existir. Los libros de Disertaciones pueden venir de ideas ínfimas, o raras, o complejas, o de observaciones que ni siquiera son ideas —sospechas, *insights*, sensaciones indefinibles—, y la única manera de convertir esas percepciones fugaces en libros es mediante una colección como esta.

En enero de 2019 comenzamos a llevar, de manera más o menos ordenada, un registro de todas las ideas que se nos ocurrían para la colección. En ese momento ya se habían publicado los primeros cuatro títulos, o sea que algunas de las ideas se han perdido o son difíciles de localizar. Pero tomemos ese documento como está ahora: en los últimos siete años la lista ha compilado noventa posibles antologías, algunas descritas en un breve párrafo, otras a lo largo de varias páginas, ya con posibles índices, autores y otras ocurrencias. En esos siete años han aparecido diez antologías en la colección, es decir, que por cada una publicada han quedado ocho sin publicar. La proporción es inferior, pero no muy distinta, para el resto de las colecciones. Esas ideas descartadas forman otro catálogo invisible.

Nos parece significativo dejar rastros editoriales dentro de cada título de Disertaciones, es decir, nos gusta dejar

constancia del origen y la hechura de cada libro, de nuestras intenciones editoriales. Al inicio aparecerá siempre el índice, con la importancia que tiene, como el primer texto del libro. Si la antología tiene un editor invitado, habrá un prólogo con los pormenores de la exploración que ha realizado; si los editores somos nosotros, habrá una nota que dé cuenta de la aparición de la primera idea, y de cómo pasó de observación pasajera a volumen impreso, cuál fue el disparador y cuáles los caminos que seguimos a partir de él. A lo largo del libro, acompañando a cada ensayo, habrá un párrafo inicial, redactado especialmente para cada autor, que dé contexto a la lectura por sí misma, pero también intentando unir cada una de las partes del conjunto imaginado por el editor. En las páginas finales tenemos siempre una sección de anexos, en donde una especie de bitácora de trabajo informal queda convertida en fragmentos, bibliografías, índices especiales, glosarios, información técnica u otro paratexto que hable de los meses o años que convivimos con el libro, con su particular proceso, lo que pensamos a lo largo de su desarrollo, las preguntas que el libro nos hizo, los hallazgos a los que llegamos, las preguntas que le hicimos nosotros: un compendio de lo que pasaba en la oficina y en nuestra mente durante ese tiempo. Sirven para dar significado y valor al conjunto de los residuos editoriales que aparecen durante la confección y depuración de cualquier libro, pero también como punto de partida hacia otras lecturas, otros intereses. Generalmente, las editoriales tratan de deshacerse de ese material, eliminar trazas y borrar evidencias; deciden no publicarlo porque no es necesario —y para que el libro se sienta como un producto terminado—, pero nosotros lo incluimos porque son libros de proceso, y los anexos se suman a la narrativa editorial: son la narrativa de su hechura (un lector los ha llamado «aparato crítico»,¹⁰ pero no los nombramos así de manera pública).

Dentro de los anexos tratamos de incluir siempre una sección de textos descartados, por ejemplo: textos que encontramos, pero tal vez eran demasiado breves para ser parte de la selección. Tomamos un párrafo de cada uno y lo agregamos ahí como testimonio; esos párrafos se leen juntos como una antología en miniatura que se extiende por ocho o diez páginas. Luego viene la bibliografía relacionada, en donde reunimos todos los textos y referencias que leímos durante el proceso, la investigación y la edición de la antología. No es una bibliografía del tema, sino de su desarrollo; una bibliografía comentada donde se explica por qué cada referencia es importante para nosotros. Entonces, el lector que termina la antología se encuentra en las últimas páginas con detonadores que lo pueden llevar a otras lecturas que se conectan directa o indirectamente con el libro. Se investigan y redactan semblanzas de los autores que destacan por qué están seleccionados y cómo se relaciona su trayectoria con el concepto de la antología. En ocasiones se ha incluido algún epílogo, que actúa como contrapeso a la acumulación que hasta ese punto ha sucedido. Se suman aquí también todos los componentes de carácter más comercial, como título, subtítulo, solapas y contraportada. La suma de todos estos paratextos (decenas de elementos independientes) puede extenderse por meses, pues los consideramos clave en la presentación del libro y en la comunicación de nuestras intenciones. Excepto por el título del libro, ninguno es estrictamente necesario, pero los tratamos como si tuvieran la máxima importancia. Si cada uno de estos elementos tiene la fuerza, la tensión y el ritmo correctos, funcionarán para integrar un todo en la lectura: esa *gravedad* antes mencionada, que permite percibir el libro como una estructura continua.

Después de seleccionar el tema y los invitados, diseñar los posibles índices adquiere un valor central. Una vez reunidos

todos los textos, nos preguntamos cómo se van a suceder, si habrá capítulos o no, y dentro de cada capítulo cuál será el orden. Esto es relevante para nosotros porque el índice es la historia que cuenta la editorial. Ahí se reflejará el camino recorrido y el camino propuesto, el proceso de edición y las intenciones de lectura (el análisis de un buen índice suele decir mucho más que cualquier texto de contraportada). Un lector puede abrir una de las antologías al azar y leerla como desee, pero, si ve el índice, encontrará una intención detrás, «una especie de gran telaraña», dice uno de los autores.¹¹ Hay una intención para que se lean de cierta manera: esa contigüidad de los textos ya es un acto deliberado, porque entre ellos se contagian, se encienden. Esa parte de la edición es muy estimulante, ese acto de tener todo el material y decidir cómo trabajar con él. Y no sabemos qué va a aparecer exactamente hasta que estén todos los textos juntos. A veces partimos de una idea clara, y un año después nos damos cuenta de que la idea original o las premisas con las que iniciamos no se cumplen del todo porque los textos tienen otra naturaleza, sobre todo los comisionados. Entonces ajustamos.

Una antología crea, sobre todo, una estructura, que puede organizarse de diversas maneras: por temas, por asociaciones narrativas, por la ley del buen vecino, por contrastes, por el flujo natural de los textos, por su cronología, por proximidades semánticas, etcétera. (En «Cómo se hizo Regreso a la Tierra», página 131, es posible ver este proceso extendido en el tiempo.) Cuando estábamos en la fase final de edición de *La experiencia del amor*, por ejemplo, diseñamos tres posibles índices. Al mismo tiempo, dimos el manuscrito en desorden a un editor externo, para que nos dijera qué veía ahí, y qué conexiones detectaba entre los textos. No suelen ser procesos breves, se extienden por semanas, en donde van apareciendo más posibilidades. Justo cuando pensábamos esto llegó el prólogo, que habíamos comisionado, y al leerlo encontramos

sugerida una clasificación distinta, que nos gustó, y que consideramos también como posible ordenamiento. Lo que nos parecía atractivo de esta última alternativa es que al leer el prólogo y después leer el libro (si se leía en orden), se encontraría una concordancia en ambas estructuras. Después de leer los textos en los cinco órdenes propuestos, nos decidimos por el índice 4, haciendo solo un cambio, sustituyendo la palabra *Prolegómenos* por *Escenario*.

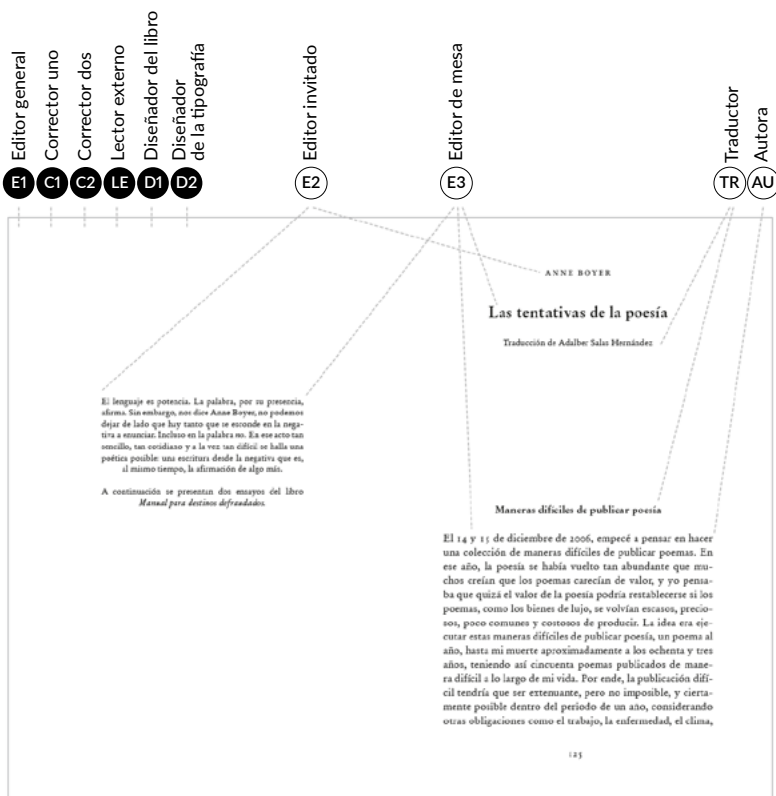
1. Editor externo	2. Prologuista	3. Gris Tormenta	4. Gris Tormenta	5. Gris Tormenta
Prólogo	Prólogo	Prólogo	Prólogo	Prólogo
Francisco Segovia	Francisco Segovia	Francisco Segovia	Francisco Segovia	Francisco Segovia
I. Esencia	I. Ideal romántico	I. Ensayo	I. Prolegómenos	I. Acercamiento
Mark Vernon	Bell Hooks	Mark Vernon	Mark Vernon	Mark Vernon
Bell Hooks	Eduardo Milán	Bell Hooks	Bell Hooks	Bell Hooks
Eduardo Milán	Raúl Zurita	Raúl Zurita		Raúl Zurita
Elvira Hernández	Carmen Boullosa	Carmen Boullosa	II. Consideraciones	Carmen Boullosa
George Steinter	Elvira Hernández	Eduardo Milán	Eduardo Milán	
		George Steiner	Elvira Hernández	II. Asimilación
II. Experiencia	II. Madurez		Raúl Zurita	Natalia Ginzburg
Raúl Zurita	Mark Vernon	II. Memoria	Carmen Boullosa	Leonardo Padura
Carmen Boullosa	George Steiner	Natalia Ginzburg		Julian Barnes
Natalia Ginzburg	Leonardo Padura	Leonardo Padura	III. Maduración	Nélida Piñon
Leonardo Padura	Nélida Piñon	Elvira Hernández	Leonardo Padura	
Nélida Piñon		Nélida Piñon	Nélida Piñon	III. Panorama
Julian Barnes	Coda	Julian Barnes	George Steiner	George Steiner
	Natalia Ginzburg			Eduardo Milán
	Julian Barnes		IV. Recuerdo	Elvira Hernández
			Natalia Ginzburg	
			Julian Barnes	

Si analizáramos la tabla con los posibles índices, veríamos algunas similitudes: los textos de Mark Vernon y Bell Hooks suelen ser siempre los primeros del libro, justo después del prólogo; el de Julian Barnes es el último en cuatro de los casos; y todas las propuestas tienen un capítulo que habla de la madurez, empleando distintas palabras (*experiencia, memoria, asimilación*), lo cual no es raro si consideramos la decisión deliberada de incluir autores mayores de setenta años. Otra correspondencia la encontramos entre los índices uno y tres, en que se ha llegado, por vías paralelas, a propuestas muy similares, aunque con distinta elección de categorías. Pero vemos también algunas disparidades, como el texto de Elvira Hernández, que, según quien lo lee, aparece en lugares muy distintos del libro.

El primer índice sondea la polaridad conceptual del tema. El segundo traza un arco evolutivo. El tercero se centra en las tipologías formales; es quizá un poco reductivo, pues podría parecer que ignora las voces. El cuarto presenta similitudes con un viaje, y es el que sentíamos que mejor se correspondía con la vida y las experiencias que el libro quería mostrar. El quinto, tal vez un poco frío, pone en evidencia los procesos cognitivos. Y sin duda podría haber más. El lector no llega a saber que se han formado estos diversos índices, y que cada uno habría supuesto un libro «distinto», tanto en el mensaje como en la lectura, ni que la editorial encontró maneras inéditas de ver bajo una nueva luz una idea que parecía estable. El índice se presenta, pues, como una totalidad que no solo fija al conjunto espacialmente, sino que puede hablar de él; se revela como una sintaxis editorial que juega con las reglas determinadas por él mismo. La sumatoria de los textos en ese orden preciso crea el texto último, el ritmo definitivo. Este texto está terminado solo en relación con ese momento, nunca de manera absoluta; es como una

exposición: sería distinta si se rehiciera en unos años, pues todas las circunstancias habrán cambiado.

Si tomáramos una doble página de una antología al azar veríamos las voces de ocho, nueve, diez personas, quizá más. Cada una de estas personas escribe, edita o compone algo que se sumará al diseño general del libro. Solemos pensar solo en los autores, y cómo sus voces van dando ritmos y tonos en las páginas. En este caso está además la voz del traductor (TR), que aporta una mirada, aunque no lo haga de manera consciente, pues toda traducción pierde algo (la sonoridad es la más obvia —o la idiosincrasia de la lengua original, que también se ve comprometida—), pero también gana aportaciones y matices que todo traductor se ve forzado a considerar. El editor invitado (E2), que en este caso ha seleccionado a la autora (AU), ha dispuesto la colocación de su texto en ese lugar preciso del libro y ha escrito una breve introducción de contexto. El editor de mesa (E3), que tiene su mirada sobre todo en lo textual, y los correctores (C1, C2), que se ocupan más de los tecnicismos y la congruencia lingüística de la editorial, y que son los responsables de la mayoría de los cambios, llegando algunas veces a detectar errores en la traducción o en el texto que ya había sido publicado. Por lo menos un lector externo (LE), que se enfrentará por primera vez al libro, marcando errores y dudas, pero también proponiendo alguna modificación que nadie hasta ese punto había considerado. El diseñador gráfico y editorial (D1), que en este caso son la misma persona, que también, en ciertos casos, puede sugerir cambios que alteren algún texto por motivos visuales o de continuidad, y el diseñador de la tipografía (D2), por mucho el más lejano del grupo, al que casi nunca se le nombra, pero que podría ser el responsable más importante del primer impacto sensorial de un libro antes de ser leído. Por



DOBLE PÁGINA DE ANTOLOGÍA. Inicio del ensayo de Anne Boyer (derecha) en *Un gesto del tiempo* con breve introducción de contexto (izquierda) y las personas que intervienen en la escritura y edición.

último, el director editorial o editor general (E1), que entra y sale de los distintos procesos del libro, el que lo inicia y lo termina, y el que por lo general tiene la última palabra en las discusiones que tarde o temprano aparecen entre todas estas personas trabajando alrededor de un mismo objeto.

A esto hacíamos referencia antes cuando decíamos que la colección *Disertaciones* trabaja deliberadamente con los procesos de lectura, edición y escritura en la práctica. Al trabajar con distintas personas tanto en los paratextos como en la edición misma del libro, se muestra de alguna manera su hechura: cuáles son sus componentes, las personas involucradas (más allá de los autores), la memoria de la que dependen para existir, las decisiones tomadas, las posibles mezclas que alteran el resultado; es decir, la visibilización del proceso y de los oficios editoriales. Y así es como creemos habernos apropiado de la forma de la antología: el andamio sería parte del edificio, lo descartado sería parte del texto, los hallazgos colaterales de la edición quedarían exhibidos en sus páginas. La experiencia fue inmersiva y terminó por invadir nuestras siguientes colecciones: fue tan fuerte como ejercicio editorial, como *práctica*, que pasó de ser colección a convertirse en un programa editorial.

Colección Editor

El inventario como antología

En *Las posesiones*, de Thomas Bernhard, segundo libro publicado en esta colección, el autor narra que con el dinero de un premio literario compró una casa en ruinas y con el dinero de otro premio compró un auto deportivo en el que tuvo un accidente un tanto absurdo. Cuando entramos a una librería y tenemos, de un vistazo, cientos o miles de libros congregados, es imposible imaginar que cada volumen, además de la historia que cuenta, omite la historia, o las innumerables historias, asociadas a su publicación. Si en esa librería nos dirigimos a la letra B, encontraremos la sección de Thomas Bernhard; y, si tenemos suerte, estará ahí su libro *Helada*, su primera novela, el libro con el que dejó pasmado al mundo por la irrupción de su forma y de su voz. Si imaginamos a ese lector hipotético leyendo contraportadas, no necesitaríamos tener las veinte ediciones de las distintas lenguas a las que ha sido traducida *Helada* para comprobar que en ninguno de sus *blurbs* se menciona que gracias a ese libro el autor pudo comprar una casa y un auto antes de los treinta y cinco años.

Si la colección *Disertaciones* tiene una premisa abstracta, a veces indefinible en pocas palabras, la de la colección *Editor* es muy clara: las personas que componen el ecosistema editorial contarán las historias detrás de los libros. Cada título de la colección hablará, de manera subjetiva, de un oficio o un proceso, que puede ir desde la concepción del libro

hasta que el lector se dispone a leerlo. Y es probable que esa claridad conceptual facilite su transmisión —de editor a distribuidor a librero a lector— y su comercialización: es quizá su sencillez uno de los factores de su condición coleccionable y popular, y de su inesperado éxito de ventas. Muchos lectores desconocen las labores precisas que suceden en una editorial y cada una de las profesiones con las que se relaciona; imaginan que un autor envía su libro terminado a un editor y este lo imprime para enviarlo a las librerías. La colección Editor pone en evidencia la complejidad de ese largo proceso; muestra que detrás de cada título hay historias que vale la pena contar y conocer, y que pueden ser tan interesantes como el libro mismo.

El «alma» de cualquier libro no es conferida solo por su autor, sino por la suma del trabajo de todos aquellos que se involucran en lograr que un manuscrito llegue a ser objeto impreso, y eso incluye a personas que todos conocemos, pero también a otras en las que no pensamos muy a menudo: quien realiza la dictaminación, quien revisa la puntuación, quien diseña la compaginación, el encargado de las prensas ese día a esa hora en particular... Y es lo que esta colección desea mostrar: todos los componentes de la vida secreta o paralela de los libros. Narra aspectos clave de su existencia y realización que solo pueden ser comprendidos desde el punto de vista de quien ha pensado en ellos desde la práctica, todos los días. Con cada número de la serie se va replicando la cadena real del libro, y entre todos esos títulos el editor queda retratado, o al menos invocado, a veces de manera implícita, como esa persona que debe entender o tratar de entender todos esos elementos, haciendo de su oficio una concentración y conexión, o a veces un penoso malabarismo (como queda claro en la escritura de este libro), de saberes. La colección da cuenta de eso, de la visión total y centralizadora que debe tener un editor para unir todos los puntos;

como esa figura que puede —o debería— dignificar el oficio que produce la palabra escrita.

En esta colección, la noción de antología aparece en la conformación de su catálogo interno. Los ensayos son breves, el formato es mínimo, y al reunir los volúmenes se forma una secuencia interconectada con tendencia hacia una totalidad. En ese hipotético futuro en que Editor llegue a su fin, cada uno de los títulos publicados funcionaría como un capítulo de una extensa obra que, ordenada en una línea lógica de tiempo, podría expresar lo que ahora quiere mostrar la colección con la publicación de cada título. Una escritora que ha reseñado la colección dice al respecto: «Además de ser reflexiones de épocas, latitudes y contextos muy diversos, la característica que encuentro más disfrutable es la forma en la que los libros de la colección dialogan entre sí, y cómo un libro complementa los huecos del otro».¹² Cada título por separado construye su propio significado, pero al sumarse a la colección el valor simbólico del conjunto aumenta. Roberto Calasso definió así este fenómeno: «Se puede decir que una colección tiene una razón de ser si quien ha comprado uno de sus títulos es potencialmente un lector, también, de todos los demás».¹³ La sugerencia nos interpela más allá de los motivos comerciales: el diseño de la colección da prioridad a la serie entrelazada más que a sus libros particulares, más a los oficios retratados que a los autores que los describen —visiones que podríamos aplicar a toda la editorial—. Pero no es tan sencillo: ¿quién puede decir cómo se logra algo así? Se tiene que aprender haciéndolo, confiando en algunos instintos, con las reglas cambiantes en cada colección y en cada contexto.

No es raro que en Gris Tormenta tengamos presentaciones de las colecciones. Tal vez Editor sea la más idónea para esto, pues los lectores pueden intuir la interconexión

sugerida entre los títulos. En una de esas presentaciones, una inusualmente fecunda, se discutieron algunas ideas centrales. Sobre los primeros títulos publicados, dijo esto una de las participantes: «Me gusta pensar en esta colección como una serie de planteamientos sobre las diferentes condiciones de la escritura. Por ejemplo, en *Perder el Nobel*, Wolfson cuenta que cuando Svetlana Alexiévich recibió la noticia del Nobel estaba planchando; le preguntaron para qué iba a usar el dinero, y contestó: “voy a comprar mi libertad”. Eso es muy bonito, porque tiene mil interpretaciones. Wolfson habla justo de las condiciones físicas para escribir. Las posesiones, de las condiciones materiales; *Ilegible*, de las creativas; *Una vocación de editor*, de las condiciones de la industria».¹⁴ Un editor, en otra conversación, agregó: «No se conoce tanto sobre el trabajo de los editores, y sobre todo el trabajo emocional. La idea de la colección Editor fue, según recuerdo, hablar de esa marginalia, de todo lo que el libro opaca con su enorme sombra. Y esa sombra es fascinante, implica una gran cantidad de procesos y negociaciones que requieren conversación —no recuerdo colecciones dedicadas a eso—. Hay algún libro que relata un evento en particular, pero no necesariamente libros que se dediquen, con mucha puntualidad y con una mirada muy cerrada, a procesos editoriales en particular».¹⁵

Uno de los hallazgos más inquietantes de trabajar en una editorial es aprender, con el paso del tiempo, cómo se hace un libro en su totalidad, cómo filtrar o condensar una idea, cómo invitar a los autores, cómo leer sus respuestas, cómo prepararse para un sí, por qué corregir un texto, quién tiene la autoridad para eso, qué puede salir mal, qué medidas se pueden tomar para evitarlo, en fin, conocer todo lo que hay detrás de ese objeto a veces intocable, a veces admirado, que llena los estantes de una librería o de una biblioteca, y del que pocos se preguntan cómo llega a existir realmente,

quiénes son los responsables de que haga ese recorrido. Estar ahí en su gestación, en su gestión, en su salida al mundo; escucharlo expresarse por primera vez, verlo alejarse y establecer relaciones inesperadas... Esa cercanía larga e intensa genera un deseo de compartirla, de convertirla en el centro, y no la periferia, de lo que se publica. Poner el foco en esas figuras o procesos que se oscurecen con muchísima facilidad: que no sean solo el tema en reuniones informales de escritores o editores, sino que sean los protagonistas que un lector habrá de descubrir en una siguiente lectura.

Esta es la descripción que usamos de la colección para presentarla: «Raros hallazgos e historias originales sobre las ideas que ocurren en el *backstage* del mundo contemporáneo del libro: una exploración desde la curiosidad del editor». Y luego: «Narraciones en primera persona que revelan las historias que suceden antes de que un libro sea abierto por un lector: memorias y ensayos literarios sobre los procesos, largos e inesperados, detrás de los múltiples oficios editoriales: creación, corrección, traducción y publicación; diseño, crítica y edición». La publicación de estos títulos libera una energía que llevaba mucho tiempo acumulada; quizá es esa fuerza la que logra que pasen de lector en lector con rapidez y sorpresa. Y se abre la posibilidad de que sean libros que den valor al libro, a cualquier libro y a cualquier lectura —tanto en concepto como en su materialización.

Todas las películas presentan, al final, una lista interminable de las personas que han sido necesarias para su realización. Doscientas, trescientas por lo menos, a veces más de mil o dos mil, cada una experta en algo muy específico. Las primeras son las que reconocemos, pero a medida que avanzamos, su función se va haciendo menos clara, hasta llegar a lo desconocido. Comencemos a eliminarlas poco a poco, una por una, y la película comenzará a colapsar o a desaparecer

frente a nosotros. Quitemos a la persona noventa y cinco de la lista, y de pronto en una escena falta un personaje; borremos a la doscientos veinte, y comenzaremos a escuchar ruidos de fondo que no tendrían que estar ahí. Alguien debería de producir, por lo menos una vez, una película de una película en donde cada una de esas personas tenga de cinco a diez segundos para decir con precisión cuál es su función, y, al ser cine, podría mostrarse una pequeña escena, si el concepto es muy abstracto o infrecuente, para que podamos entenderlo. Sería también un documento histórico.

La cadena del libro es la denominación que generalmente se usa para designar a todos los procesos que, en una sucesión ordenada, tienen que ocurrir para que un libro llegue a existir; para que esa primera idea —una sinapsis infrecuente en la mente de alguien (digamos, un escritor)— llegue a convertirse en memoria en la mente de un lector desconocido en el futuro. Si tuviéramos que expandir esa línea de procesos, desde los más obvios y conocidos hasta aquellos que son ignorados por la mayoría, comenzaríamos con un deseo, un primer esbozo de la obra —¿qué se me ocurrió, dónde, cómo, por qué; vino primero el mensaje o la forma?—, para pasar de ahí a una posible investigación previa o directo a la escritura, ya sea a través de un autor o de un *ghostwriter*, y, con el tiempo acumulado, a las distintas versiones de un manuscrito, no destinadas a publicación, y a las reescrituras que muchas veces son necesarias... Vendría luego la búsqueda de editorial, personal o a través de un agente o scout, y ahí entraríamos a la relación positiva o negativa entre editor y autor, los distintos papeles que juega cada uno, a los reportes de lectura y dictaminación de textos, a la relación entre el agente y autor, o entre el agente y la editorial, y al posible rechazo de la propuesta, que podría llevar a la autopublicación... Y aquí abrimos un paréntesis, porque quizá

aparezca una subcategoría que hable de cómo nace un texto: por impulso propio, por sugerencia de alguien o por la comisión de un editor, y dentro de la comisión se podrían abrir otros incisos... De manera paralela, si la obra necesita traducirse, pensemos en el traductor que dice que sí, en el que dice que no, en el que censura, en el que realiza trabajo de campo, en el que no... Y en algún momento el editor puede también contar la historia de una editorial, cómo fue publicar un libro, qué significa dirigir una colección, qué pasa cuando los títulos del catálogo comienzan a dialogar o a ser redundantes o a separarse entre sí; qué significa ser editor general, planear un libro, rescatar textos, titular un manuscrito, ampliar el catálogo, invitar a autores a sumarse... Cuál es la función de un prólogo, de una contraportada, de los paratextos en general... Y después sin duda llegarán el editor junior y el corrector, hasta el lexicógrafo, y su relación con los textos, o aun con los autores... La importancia que se da a la tipografía, a la ortotipografía; al diseño, de portadas o de interiores, o de la marca editorial... El impresor, el encuadernador, el transportista... La manera en que se calcula un precio de venta, los aspectos legales de un manuscrito, los rituales de publicación, de inserción en un mercado... La difusión, promoción y *marketing* que una editorial lleva a cabo, su relación con diversos medios; la promoción que hace el autor de su libro, en su lengua, en otras, si puede o no vivir de ello... Tendremos también la visión del distribuidor, su relación con editores y libreros, las tecnologías que usa... La paradoja de las presentaciones y los festivales, que hablan de la relación entre el libro, con todos sus involucrados, y el mundo... Casi al final veremos al librero, la construcción del catálogo de una librería, sus excesos, problemas... La función del crítico previo a la lectura masiva, la tensión entre el mercado y la literatura, la ontología del libro, las reseñas

comerciales, las posibles lecturas académicas, la diferencia entre crítica y reseña... La psicología del papel, de la pantalla, de la biblioteca, de los libros no leídos, de la compañía... El destino de los premios literarios...

La colección Editor contaría, en un escenario ideal, con por lo menos un título de cada una de estas subdivisiones. Cada aspecto de esta línea temporal puede tener dos o tres —o muchas más— maneras de realizarse, lo que demuestra la subjetividad del sistema que queremos cartografiar y, por lo tanto, la imposibilidad de lograrlo en su totalidad. Tomemos, por ejemplo, el tema de las presentaciones de libros. Una presentación, en teoría, y a veces en la práctica, posibilita un espacio en donde un libro recién editado se da a conocer y se vende: es una estrategia tanto promocional como comercial. Puesto que el cometido de ese evento es más que pertinente con el cometido de la colección Editor («todo lo que sucede antes de que un libro sea abierto por un lector»), llevamos unos años buscando un texto que dirija la atención o que pueda iniciar una discusión al respecto. Pero ¿desde qué ángulo habrá de abordarse? ¿Desde los que están a favor o en contra de las presentaciones? ¿Desde la postura del librero, autor o lector? ¿Propondrá este breve volumen alternativas a un formato desgastado o será una revisión de buenas prácticas? ¿Será un pequeño tratado, una sátira, un ensayo autobiográfico? ¿Hablará del recuerdo de una presentación idealizada o será un catálogo de casos? ¿O publicaremos con el tiempo varios títulos, cada uno con su propia postura al respecto?

Tomemos otro ejemplo, esta vez real: *El atuendo de los libros*, de Jhumpa Lahiri, sobre el diseño de las portadas de los libros. Está contado por una escritora que ha sido traducida a veinte lenguas, y casi todas las portadas de sus traducciones la han desconcertado. Con los años, ese desconcierto la ha llevado a escribir un ensayo en donde habla

de la extrañeza que le provoca ver sus libros traducidos, no tanto por las palabras que no comprende, sino porque las portadas no representan, para ella, lo que imaginaba o sentía al escribir. A veces simbolizan conceptos totalmente opuestos, y, sin embargo, son el primer contacto de su libro con un lector desconocido. Ese ensayo habla sobre la extrañeza, no sobre cómo se diseña una portada. Es también una crítica a los procesos de mercadotecnia y publicidad de las editoriales, sobre todo las de mayor escala, que suelen dar prioridad a las estrategias comerciales sobre el texto.

La idea de la colección Editor aparece en una reunión informal con dos amigos en 2017: hablábamos de la notoria ausencia de libros dedicados a contar las historias detrás de los libros, desde una perspectiva mucho más personal, más literaria; textos cálidos y cercanos, pero que también, de alguna manera, pudieran ser críticos.¹⁶ La referencia era un ensayo largo de Karl Ove Knausgård, publicado en 2013 en una revista noruega, y en 2014 traducido por primera vez al inglés, en donde narra la relación con su editor en el contexto de publicación de los primeros tomos de su proyecto autobiográfico en 2009. El ensayo era inusual porque mostraba al autor no como una figura de autoridad, sino como alguien que duda, que tropieza con insights a veces contradictorios, que lo llevan a ponerse en manos de su editor. Y el editor como alguien que, de alguna manera, tiene claridad, ve todo desde afuera, puede imaginar un proyecto de escritura y publicación a largo plazo de distintas maneras. Siguiendo la sugerencia de nuestros amigos lo leímos. Era un ensayo perfecto para iniciar una colección de ese tipo. No obtuvimos los derechos, por supuesto; éramos una editorial recién constituida, sin nada que mostrar, y que ni siquiera sabía cómo presentar una oferta por algo así. No fue una buena noticia, pero hoy creemos que sucedió justo como

tenía que suceder. En septiembre de 2025 lo intentamos de nuevo. Obtuvimos primero el permiso de su editorial en español. Se puso en marcha entonces una negociación con el agente inglés, y unos meses después teníamos el contrato firmado y dábamos inicio a la traducción del noruego al español. El libro se publicará en diciembre de 2026, marcando el inicio de las celebraciones por el décimo aniversario de la editorial. El libro que dio origen no solo al concepto de la colección, sino a su tamaño, diseño y tono característicos, se publica casi una década después, con veinte títulos que lo preceden y que, sin que nadie pudiera adivinarlo, se habían desprendido de lo que su lectura había evocado en nuestros dos amigos diez años antes.

Después del texto de Knausgård dimos con un breve ensayo, «Losing the Nobel», en el que su autora, Laura Esther Wolfson, contaba por qué rechazó el encargo de traducir los libros de Svetlana Alexiévich al inglés, antes de que ganara el Nobel. Ese fue el primer libro publicado en la colección. Cuando le pedimos la traducción a Marta Rebón, por extraño que parezca ahora, no sabíamos que ella era una de las traductoras de Alexiévich en España. Cuando nos entregó el texto de lo que después sería *Perder el Nobel*, venía en su correo un párrafo que nos habría encantado incluir en el libro, pues contaba algo de su experiencia traduciéndolo, contrastándola con la experiencia que contaba Wolfson; y no solo eso: hacía evidente la complejidad de los oficios editoriales que la colección quería mostrar. Le preguntamos si se animaba a llevar esa observación más allá y convertirla en un prólogo, invitación que aceptó. Y ahí quedó definida la forma que habría de tener la colección: todos los libros tienen un prólogo que intenta reproducir esa intención original: realizar una crítica del proceso o del tema que el libro aborda. Es decir, más que textos para introducir o presentar, intentan mostrar una postura crítica hacia el texto

principal, de manera que el lector se enfrente con dos maneras de entender o hacer algo, puestas lado a lado, ninguna por encima de la otra, y que esa forma editorial funcione como una muestra más del diverso mundo que la colección exhibe. Por eso, cuando pensamos en quién podría escribir el prólogo para cada uno de los títulos, tratamos de evitar a los amigos o conocidos de los autores.

Todos los prólogos han sido comisionados con ese objetivo; algunos se acercan más que otros. Lo que siempre sugerimos al pedirlos es que se olviden del prólogo entre amigos o del prólogo comercial; pensar más bien en algo independiente: más que un prólogo, es un segundo texto para una, entre comillas, antología mínima de cuatro textos: la presentación editorial, el prólogo, el texto principal y las semblanzas largas al final. En volúmenes tan breves como estos, una estructura así podría pesar demasiado, tantas capas antes de llegar al texto que el título del libro anticipa. Pero, por otro lado, es una manera de resaltar la condición colaborativa del diseño y la producción editorial. Siendo una colección que desea mostrar a quienes participan en los distintos puntos de la hechura de un libro, nos parece que la forma está justificada. No se comunican ni se comercializan nunca como antologías, pero el proceso de concepción y de trabajo es el de una antología, miniaturizada en este caso.

Con veinte títulos publicados en una colección tan específica, comienzan ya a formarse series espontáneas y naturales con el tiempo. El título inaugural, recién mencionado, fue *Perder el Nobel*, en 2018, sobre la imposibilidad de la traducción. El título seis, en 2022, fue *Editar «Guerra y paz»*, de Mario Muchnik, que también aborda, aunque con menos centralidad, el tema de la traducción, desde un punto de vista casi opuesto. En 2024 apareció el título número trece, *El tiempo de la mariposa*, de Selma Ancira, en donde habla de una forma

muy personal de traducir; tan personal que podríamos decir que pocas personas en el mundo lo asumen, si acaso, de esa manera. Lo que este catálogo mínimo de tres títulos (y quizá otros en camino) muestra es que los procesos editoriales nunca podrán reducirse a un manual, ni a una línea clara, y nos interesa mucho exhibir esas diferencias de desarrollo de un mismo proceso. Han aparecido otras series, quizá las más evidentes sean las de escritura y edición. Y otras, en un siguiente plano, sobre la formación, los paratextos, la comercialización, la corrección... Son agrupaciones orgánicas y movibles: *Un texto en camino*, de Javier Jiménez Belmonte, podría estar en la serie de la escritura o en la de publicación; *Cien palabras a un desconocido*, de Louise Willder, en las series de paratextos, diseño o comercialización. Y no solo hemos visto aparecer series, sino asociaciones temporales: *Fallar otra vez*, publicado en 2022, se convierte en una especie de prólogo de *Discípulo del fuego*, publicado en 2026. Lo mismo entre *El color favorito* y *El sonido de una voz*, separados por tres años.

Para ilustrar esas diferencias a las que hemos hecho referencia tomaremos el caso de *El tiempo de la mariposa*, de Selma Ancira, que habla sobre la relación que se forja entre ella como traductora y los autores a los que traduce, aunque casi ninguno esté vivo. En su texto, usa como ejemplo los viajes y el extenso —casi imposible— trabajo de campo que realizó para pasar del griego al español *Zorba el griego*, de Nikos Kazantzakis. Partiendo de un asombro inicial ante la calidad literaria del texto, la traductora siente el deseo de implantar en su memoria la memoria del autor, de ver, tocar y sentir lo que vio, tocó y sintió; y, a través de esa transposición, mirar el mundo como lo hacía él, leer y hablar como lo hacía él, para acercarse a escribir —no traducir— como lo hacía él. Este anhelo resuena con lo que expresa J. M. Coetzee cuando se pregunta: «¿No podría existir un libro cuya

traducción fuera mejor que el original?». ¹⁷ El camino que recorre Ancira para «crear un original» en la lengua destino es inexistente, tiene que crearlo ella misma sin esquemas previos. Es un camino largo, no costeable con recursos tradicionales. Pero los lugares a los que llegan esas traducciones, transitando por esos caminos, se distinguen de aquellos a los que se llega por los caminos tradicionales. Esta labor improbable —justo esa peculiaridad— es donde reside la decisión de comisionar y publicar el texto. Es solo por eso que la historia de *El tiempo de la mariposa* debe contarse, porque expande lo que una traducción puede ser, lo que le otorga de histórico al proceso y al texto creado por él. ¿Da el libro una idea errónea de lo que es el trabajo de traducción? Al contrario. Da la idea de que, como ella misma lo dice, hay tantas maneras de traducir como traductores. ¹⁸

La naturaleza exponencial de las posibilidades de esta colección antológica nos permite alargarla en el tiempo presentando distintas maneras y posturas. La colección completa sería, pues —trascendiendo la presentación de los oficios y procesos—, un catálogo de voces que se manifiestan, cada una desde su lugar de acción, sobre la existencia y la pervivencia del libro. Y podríamos llegar a decir que va más allá, que aborda la ruptura de la idealización de esos oficios: un escritor —o tipógrafo, traductor, agente, etcétera— no solo es un escritor, es también una persona, con todo lo que eso implica. La colección retrata de esta manera el choque entre el mundo de la literatura y el mundo material, que podría ser también una definición condensada de lo que es un editor.

Colección Paisaje Interior

Un catálogo
de experiencias

En *El artesano*, Richard Sennett traza una línea de conceptos culturales que van, pasando uno a uno, del *amateur* al artesano (*artisan*), al experto, al maestro (*craftsman*), al virtuoso, al artista y, por último, al genio. El listado —el orden es nuestro— no siempre implica causa o efecto; Sennett examina cada elemento en su genealogía y definición, sobre todo de manera aislada, o en pares contrapuestos en el curso de cientos de páginas. Son conceptos que se desarrollan, a veces sugeridos, otras veces más directos, aunque casi siempre en su carácter de adjetivo, en la colección Editor, pero más en su carácter ontológico, como lo propone Sennett, aquí, en la colección Paisaje Interior, aunque nunca denominados con estas palabras.

La colección Paisaje Interior se compone de ensayos literarios en donde los autores dan cuenta de la relación —larga, personal, compleja— que tienen con su poética: cómo la conciben, cómo llegaron a ella, cómo se relacionan con ella dentro y fuera de su mente, cómo ha evolucionado, cómo la usan, o cómo ella los usa a ellos. Son conceptos que el autor lleva pensando veinte, cuarenta, sesenta años, pero que ya funcionan por sí solos, con un lenguaje propio, de impulsos y emociones, no necesariamente por decisiones conscientes. Pero ¿cómo se captura ese pensamiento siempre en fuga? ¿Cómo pasar de esos procesos tan inmateriales

a la materialidad —esperanzada— del libro? Los ensayos de la colección intentan mostrar esa dificultad: no hay demasiadas certezas en la retrospectiva, al contrario, siempre la postura inestable, cambiante, dudosa, hasta llegar al punto de sospechar que es en lo más hondo de esa duda en donde reside la esencia de la intuición, de la creación, de la relación entre la lectura y la escritura de un mundo filtrado por una persona que deviene autor. «La emoción que se manifiesta como un proceso en el interior de quien mira», diría Calasso.

Tratando de decirlo en una línea: el autor trata de resolver el «problema» (la obsesión) que recorre toda su obra. Muchos autores ni siquiera sabrían cuál es ese problema, pero es la constante que los sigue. Cambia la apariencia, la forma, la construcción, pero no la esencia. Los libros de la colección intentan mostrar ese camino indagatorio, esa esencia, que viene tanto de la experiencia como de la reflexión: la experiencia subjetiva de la persona conviviendo con su yo autor —con la conformación de su mirada— durante toda una vida. Los autores viven, crean en un espacio intangible, antes de llevarlo al mundo físico; lo vivido se transforma: se sublima para convertirse en obra. ¿Pero dónde sucede todo eso? En un espacio interior, llamado *mente* o *conciencia* por algunos, *alma* o *espíritu* por otros. Ese es el paisaje interior del individuo —¿qué pasa ahí, cómo, por qué?—, pero es también el paisaje interior de la escritura, o de la creación. Es como tratar de poner por escrito las prácticas del pensamiento, en donde los autores desarrollan su «teoría de la duda». Es el autor, lo sepa o no, en busca de sí mismo, en busca de aquello que lo impulsa, lo define, lo lleva a ensayar y lo vuelve a definir. Y lo que une a estos libros es que son de autores a quienes les interesa crear y pensar sobre la creación tanto como la creación misma. Podrían ser libros que no son tierra ni isla, sino el lento trayecto por mar entre ellas, en donde el lector se convierte no en observador, sino

en observador del observador. Henry James, refiriéndose a la creación, escribió: «Una segunda oportunidad: esa es la vana ilusión. Jamás ha habido más que una. Trabajamos a ciegas; hacemos lo que podemos; damos lo que tenemos. Nuestra duda es nuestra pasión y nuestra pasión es nuestra misión. Todo lo demás no es sino la demencia del arte».¹⁹ Las colecciones no suelen tener epígrafes, o manifestarlos, pero podríamos adoptar también este, de Joseph Brodsky, para Paisaje Interior: «La manera de existir del arte consiste en generar una nueva realidad estética que hace más definida la realidad ética del ser humano. Pues la estética es la madre de la ética».²⁰

La colección inició con la lectura de los dos libros de ensayos sobre poesía de Louise Glück (*Proofs & Theories* y *American Originality*). Pensamos que podríamos iniciar una colección editorial con ensayos así. Con el tiempo ampliamos la idea para incluir no solo ensayos sobre poesía, sino sobre la creación literaria —y, en el futuro, pensamos, no solo de escritores, sino de autores y creadores en general. Nunca pudimos conseguir los derechos, la inauguración de la colección se retrasó más de un año por ese motivo, pero los textos siguen ahí como los que nos incitaron y nos dieron la primera idea.²¹

Hasta ahora hay cinco títulos publicados: *El tiempo que somos*, de Annie Dillard; *Notas de una botella encontrada en la playa de Carmel*, de Evan S. Connell; *El lenguaje del poema*, de Mario Montalbetti; *Suerte de principiante* de Julián Herbert; y *Última carta a un lector*, de Gerald Murnane. No es un «género» tan común, al menos en español, por lo que no es una colección muy prolífica: son cinco títulos a lo largo de tres años. Muy pocos escritores se sientan a escribir un texto, con longitud de libro, tratando de hablar de su poética, de sus predicamentos éticos o estéticos (Gerald Murnane es una excepción muy sorprendente, pues lo podemos ver en

casi todos sus libros). Varios de los ensayos que hemos leído para la colección fueron (o iniciaron como) conferencias: por alguna razón los autores sí pueden, o sienten que pueden, pronunciarse al respecto en voz alta frente a una audiencia. (Habría luego que indagar más en esto.) Hay libros que quedarían muy bien en la colección, pero ya están publicados en otras editoriales. Los ensayos de Glück mencionados; *La situación y la historia*, de Vivian Gornick; *Memorias*, de Balthus; *El oficio de vivir*, de Cesare Pavese; *La escritura como un cuchillo*, de Annie Ernaux; *Hambre de realidad*, de David Shields; *En los márgenes*, de Elena Ferrante; *Del dolor y la razón*, de Joseph Brodsky... También hemos encontrado colecciones afines de algún modo: *Cardinales*, de Vaso Roto; *The Charles Eliot Norton Lectures*, de Harvard; *Poets on Poetry* y *Writers on Writing*, de la Universidad de Michigan; *Why I Write*, de Yale...

Hay un documento de unas sesenta páginas con todo lo que ha pasado desde la primera idea de esta colección hasta hoy: los nombres, los posibles títulos, infinidad de descripciones, reflexiones. El resto de las colecciones se nombraron después de considerarlo unas horas o unos días. Pero *Paisaje Interior* no: fue un proceso en extremo largo y complicado. Los ensayos de la colección buscan dar forma exterior a un mundo interior, y durante más de un año se evaluaron nombres que pudieran expresar eso. Uno de los primeros fue colección *Poética*, o *Poéticas*, pero llegaba a confundirse con poesía. Consideramos también *Poética Interior*, pero lo descartamos después, junto con otros cien nombres. Todos tenían algo que nos hacía dudar —fue un enigma ese proceso—. *Paisaje Interior*, como nombre, también tuvo algunas adversidades. Nos gusta que contenga una contradicción, o una extrañeza: ¿«paisaje interior» como si alguien llevara por dentro un paisaje oculto? ¿O «paisaje interior» como «diorama», como

esas representaciones casi teatrales que llevan la naturaleza al espacio confinado y que vemos en algunos museos de ciencias naturales a gran escala? En el primer libro de la colección, *Última carta a un lector*, Murnane dice: «Considero mi propia mente una suerte de paisaje», y a lo largo del libro hay varias referencias a paisajes, reales y abstractos, que usa como metáforas o génesis de sus ensayos. Eso fue una coincidencia. ¿O tal vez una señal de que el nombre había estado bien elegido? No sentimos, sin embargo, que hayamos elegido el nombre, solo dejamos de discutirlo. Estábamos muy cansados de ponderarlo y de racionalizarlo, quizá de más.

Esta es la descripción que usamos para la colección: «¿Qué sucede entre la estética y la ética de un autor? ¿Cómo se conforma su mirada? ¿Y cómo esa manera de ver, esa conciencia, se convierte en el inicio de una poética, de un estar en el mundo? Los ensayos de la colección analizan el acto reflexivo como suceso, como la precipitación de una subjetividad, de una obsesión: se piensa, se procesa, se materializa, se rehace. Es en ese estado de discernimiento que la ebullición de la vida —lo vivido y lo leído— se transforma en lo que habrá de ser creado».

Haber iniciado la colección con ese libro fue algo fortuito. Javier Jiménez Belmonte, de quien unos meses atrás habíamos publicado *Un texto en camino* en la colección Editor, nos había escrito meses antes para hablarnos sobre la lectura de *Last Letter to a Reader*, de un tal Gerald Murnane, a quien no conocíamos, y esa lectura le había hecho pensar en Gris Tormenta. Conseguimos el libro, lo leímos y quedamos extrañamente fascinados, porque sí había algo muy «Gris Tormenta» ahí, tal vez la reiteración de un autor que escribe sobre escribir, sobre el qué, cómo, cuándo, por qué escribir, para qué escribir, para quién, desde dónde, hacia dónde —todo el libro es eso, todo envuelto en el aura más particular, a veces hacia

una sencillez y una inocencia tan palpables que cruzan a la excentricidad—. Decidimos iniciar la colección con él, reemplazando a los de Glück. *Última carta a un lector* es un libro inusual entre libros inusuales, todo un *statement* para iniciar una colección, pero perfecto para inaugurar Paisaje Interior.

El segundo, *Suerte de principiante*, es un libro de ensayos que parten de once conceptos clave en la mente del Julián Herbert autor: conceptos con los que ensaya su postura literaria ante la experiencia, ante la cultura, ante la vida. Fueron primero semillas en su imaginación, luego esbozos de conferencias intempestivas en su casa, después «guiones» en una computadora, luego charlas con grupos de alumnos, luego transcripciones de esas charlas, que se editaron para, años después, encontrar su forma en ensayos para un libro de esta colección. Después, en *El lenguaje del poema*, vemos transcurrir casi veinte años de la obsesión de Montalbetti con un problema, que podríamos sugerir así: el poema es superior al lenguaje. El autor ha pasado su vida tratando de descifrar y expresar qué es un poema, de qué está hecho, por qué funciona, o no; y algo que el libro revela de manera indirecta es que, en esa búsqueda, las «respuestas» o hipótesis que va encontrando no son más cortas y claras con la edad, sino cada vez más largas y rebuscadas, porque es, tal vez, una pregunta sin respuesta. En *Notas de una botella*, el narrador/dispositivo inventado por Evan S. Connell recorre el mundo y el tiempo descubriendo y uniendo los puntos que revelan el destino del ser humano como persona, sociedad y civilización. Y en *El tiempo que somos*, Annie Dillard emprende también un viaje por conceptos clave que exponen la multiplicidad de la experiencia, la observación literaria de esa experiencia, y cómo la vida y la escritura se fusionan en un todo inseparable.

Los cinco libros están unidos no solo por la noción de que cada uno presenta una «gran teoría» que lo explicaría

todo, y que justifican su inclusión en Paisaje Interior como si fueran muestras de un catálogo mucho más amplio de experiencias estéticas que devienen literarias, sino por su forma, podríamos decir, antológica. *Última carta a un lector* se compone de quince reportes de lectura que el autor realizó de toda su obra publicada, que recorre cincuenta años, para ensayar sobre los mecanismos literarios y de memoria que ha usado para escribir. Los reportes originalmente estaban destinados a sus archivos, quizá su obra máxima, hasta ahora inédita, pero después de ser leídos por su editor se convirtieron en este libro, que el autor ha denominado «el último», y que cierra, a los ochenta y dos años, el círculo de su obra. *Suerte de principiante* se compone de once ensayos independientes, pero concebidos dentro de una misma estructura, en espejo y espiral, y que recorren, cada uno desde un foco individual, la memoria, el acervo y las referencias del autor, convirtiéndose en una especie de catálogo de conexiones personales que han dado lugar a su escritura y pensamiento—como si de un recorrido guiado por su biblioteca se tratara—. Para construir *El lenguaje del poema*, pedimos a un editor invitado que leyera toda la obra ensayística de Mario Montalbetti, conferencias incluidas, para encontrar textos que pudieran formar una línea y componer un libro.²² El resultado son siete ensayos escritos como pensamientos aislados en distintos puntos de la vida del autor, pero que leídos juntos, por primera vez en ese orden, ponen en evidencia una búsqueda estética muy particular. La alegoría que usa Evan S. Connell para componer *Notas de una botella* es la de un viajero que encuentra en la playa ese objeto del que va extrayendo cientos de fragmentos, en apariencia desconectados entre sí, que revelan, en la lectura continua, la historia de la humanidad como la historia milenaria de una trágica opresión derivada del poder y la maldad inherente al ser humano. *El tiempo que somos* de Annie Dillard, por último,

está construido como una retícula temática que se impone a lo largo de siete capítulos: cada uno se estructura en una serie fija de diez conceptos que se repiten: nacimiento, arena, China (los guerreros de terracota), nubes, números, Israel, encuentros, el pensador, el mal y el ahora. La autora usa estos conceptos, en apariencia desconectados semánticamente, para exponer una indagación sostenida sobre la existencia y el ser humano a partir del cruce de cuatro escalas: biológica, histórica, geológica y espiritual.

Que los cinco libros publicados hasta ahora tengan formas antológicas o fragmentarias es algo accidental: los textos no fueron seleccionados por esos motivos, pero visto a distancia tal vez haga cierto sentido que una colección que intenta adentrarse en la mente de los autores para vislumbrar su funcionamiento se encuentre con imágenes móviles, caleidoscópicas, inestables, imposibles de narrar con estructuras lineales u ortodoxas.

¿Por qué la poética personal como tema central de un libro podría ser algo distante para nosotros? ¿Por qué en librerías de Estados Unidos encontramos siempre este tipo de libros, mientras que en librerías del mundo hispanohablante no sucede, o en una proporción incomparable? Tal vez, pensábamos, tenía que ver con cómo los recursos de un país terminan siempre determinando o por lo menos reflejándose en los recursos temporales y económicos de los escritores, de la misma manera en que se podría explicar por qué en aquella lengua la biografía como género es extensa y abundante, mientras que en la nuestra es casi inexistente o muy breve. En una de las presentaciones de Paisaje Interior, un académico encuentra otra lectura, que tiene más que ver con recursos relacionales y anímicos: «Los libros de la colección ofrecen la poética de un autor. Esto implica la búsqueda

de una identidad, de una herramienta, de un trabajo, de una forma; implica la búsqueda de caminos que permitan construir una obra. Dentro de la tradición literaria no son escasos los libros con reflexiones sobre la obra propia, que son casi manuales de escritura. Suelen seguir el formato de las memorias: los autores hacen un repaso de su vida privada y creativa. O son obras escritas de manera teórica o crítica que funcionan como poética. *Suerte de principiante* no se acomoda en ninguno de esos lugares. Es decir, es una poética, pero también es un manual de reflexiones, y también funciona de guía y acompañamiento de quienes están en el mundo de la escritura, y también como una reflexión sobre la idea de poética en general, sobre la idea de literatura, de arte, de estética, de pensamiento. Como lo dice el subtítulo, es una obra que reflexiona sobre el oficio: hacer cosas creativas, en general, y escribir literatura, en particular. Eso lo convierte en un libro extraño en nuestra tradición, y probablemente se deba a que la nuestra tiene un marcado carácter gremial».²³

En otra de las presentaciones de la colección, el mismo Julián Herbert dice: «Una idea que está debajo de todo esto, y que no es mía, sino del poeta chileno Leonardo Sanhueza, es que la literatura tiene la peculiaridad de que uno puede hacer una obra tratando de describir cómo ha pensado, construido y desarrollado un entorno para llevarla a cabo, y esta cualidad la distingue de otras disciplinas. Un carpintero no puede hacer una mesa para explicar cómo hace una mesa, pero un escritor sí puede hacer una novela para explicar cómo hizo una novela».²⁴

Hablábamos antes de cómo nos interesaba «importar sensibilidades» de otras culturas editoriales en Gris Tormenta. Los libros de la colección Paisaje Interior son probablemente el mejor ejemplo de eso: ¿por qué un género que nos

gusta leer no se escribe, o se escribe tan poco, en nuestra lengua? ¿Y qué nos quiere decir el hecho de que no se escriba ni se traduzca al español? Podría ser que no hay demanda «comercial» de tales textos, o que las reflexiones pierden pertinencia con el cambio de contexto. Pero también podría ser simple desconocimiento o timidez. Uno tendería a pensar que las obras centradas en la propia poética son obras «de excedente», o de holgura, es decir, que se realizan solo cuando «todo lo demás» ha sido ya realizado, y los recursos antes mencionados han dejado de ser determinantes, pero esta idea no se sostiene ni se puede comprobar. En cualquier caso, nos parece fundamental poder publicar esta colección, la más complicada y arriesgada —difícil de explicar, circular, vender, en especial en un contexto de inmediatez de «respuestas», de «teorías definitivas»—, pero también nos podría dar una satisfacción mayor si pensamos, de nuevo, en la acepción ya expuesta de lo que una editorial podría ser y proponer, y en los textos atípicos que la ensamblan.

También son libros en donde algo esencial sale a la luz por primera vez, aunque sean escritos a la mitad o al final de la vida de sus autores. Son libros en donde vemos los intentos y los caminos de autoconstrucción de un escritor; libros que lo muestran usando su conocimiento para trascender los elementos de una técnica. Son libros que lo muestran pensando, pensando sobre pensar; libros sobre cómo un asombro se convierte en una estética; sobre cómo una obra personal o «completa» puede leerse, casi, como una mitología. A veces opuestos al formalismo de sus autores, son libros de intuiciones y particularidades, como *Editor* lo sería de procesos u oficios y *Disertaciones* de temas y conceptos.

En la primera antología de Gris Tormenta, *Por qué escribo*, los autores tenían unas pocas páginas para responder a la

pregunta. La colección Paisaje Interior podría leerse como una respuesta mucho más larga, y más oblicua, a esa interrogante. Cada uno de sus autores da cuenta de una inquietud, un camino y una reflexión posterior alrededor de esa decisión personal.

Colección Miradas

La memoria como compilación

Habíamos finalizado ya el proceso de selección de textos para una antología de la colección Disertaciones (*La lengua es un lugar*) cuando nos encontramos con una autora para discutir algunos detalles sobre la presentación de otro libro. Hacia el final del encuentro le contamos que estábamos terminando esa antología, con textos de autores que decidieron escribir en una lengua distinta a la materna. Nos recomendó con mucho entusiasmo un libro de François Cheng, *El diálogo*, desconocido para nosotros, y muy difícil de conseguir, pero cuando por fin pudimos leerlo sabíamos que tenía que estar en la antología; parecía haber sido escrito para ella. El año siguiente, en una situación similar, hablábamos informalmente del proceso editorial de *La experiencia del amor* (también en la colección Disertaciones) y los inesperados desenlaces que habíamos tenido con los textos comisionados: los invitados tenían setenta, ochenta, noventa años, y todos habían respondido con entusiasmo a la invitación, meses atrás. Pero las fechas de entrega habían pasado, y varios textos no llegaban; los autores o habían dejado de responder o se disculpaban por el olvido, así que nos decidimos por un híbrido: sumar, a los textos que sí habíamos recibido, algunos ya publicados que pudieran dialogar y explorar el concepto del libro. La misma autora, con la misma generosidad, nos sugirió leer *Niveles de vida*,

de Julian Barnes, y sucedió lo mismo: era perfecto para la antología, iba a inaugurar un nuevo capítulo y podía ser el último texto del libro, un cierre ideal.²⁵

Pensando de nuevo en esto, en cómo cualquier libro se construye, de manera inadvertida, con muchas piezas provenientes de distintos lugares, comenzamos una larga reflexión, que quizá no es muy común, sobre el escritor que habita en silencio su casa, el escritor antes de ser escritor, el escritor como lector: la curiosidad de qué lee un escritor que en paralelo ha sido siempre un buen lector. Con los años nos hemos dado cuenta de que las mejores virtudes de un autor pueden estar en sus lecturas, que no son públicas, tanto como en sus libros publicados. ¿Cómo mostrar y usar ese conocimiento que no siempre es accesible? Nos parecía que ahí podría haber algo no solo interesante, sino revelador: la genealogía de una poética equivale a una genealogía de lecturas. Si pudiéramos encontrar la manera de llevar esa idea a una colección para la editorial, pensábamos, podría no solo ser significativa, sino cerrar el círculo que había iniciado seis años atrás con *Disertaciones*: esa estimulante geometría formada por las intersecciones entre la lectura, la edición y la escritura.

También hubo cierta influencia del proyecto *Late Night Tales*, una serie de álbumes musicales en donde se le pide a un músico o grupo que compile su mezcla ideal para la noche, y el resultado es una selección íntima y ecléctica, con canciones a veces inesperadas, que no forman una simple lista de reproducción, sino que además funcionan como ventana a la biblioteca personal de un artista, que mezcla géneros sin complejos y añade valor editorial. Y por supuesto está la influencia de la legendaria *Lapham's Quarterly*, que selecciona fragmentos textuales y visuales de los últimos cuatro mil años alrededor un tema, estableciendo un orden a partir del caos aparente.

Ese es el origen de *Miradas*, la colección más reciente de Gris Tormenta. La idea nos parecía simple y cálida: seleccionar un concepto, pensando en un lector especial, a quien se le pide que identifique las primeras lecturas que le vengan a la mente cuando le hacemos la propuesta. Y esas lecturas son el libro ya terminado; mientras escuchan o leen la invitación a participar, en su memoria ya han aparecido los recuerdos más antiguos o los más duraderos: la selección final que conformará la compilación queda hecha casi al instante. En esa selección rápida habría una manera de ver el mundo, sin duda, porque en cada lector reside el potencial de escoger distintos textos. En palabras de Primo Levi, «los “recuerdos” son los momentos en que nos hemos sentido contrapuestos a las cosas, a los demás, en los que nos hemos individualizado. Esa es la razón del éxtasis del recuerdo: se vuelven a encontrar los momentos del despertar, de conocimiento del mundo».²⁶ El yo se perfila en los momentos que la memoria selecciona como decisivos. Esa subjetividad nos interpela, la relación experiencia–memoria, pues revela un mapa íntimo de afinidades y resonancias, que en la escritura queda sugerido —por lo general velado o inaccesible—, pero en la lectura se puede mostrar. Nos parece que la intuición del recuerdo dice algo mucho más importante y cálido que las hipotéticas semanas o meses en que el lector releería secciones de su biblioteca para encontrar fragmentos. El resultado es una compilación personal alrededor de un concepto desde una perspectiva literaria. (Más que antologías, entendemos los libros de esta colección como compilaciones, pues se alejan de la idea —por más elusiva que sea— de una totalidad: la muestra es deliberadamente parcial.)

El título inaugural fue *Cinco miradas sobre el olvido*, seleccionadas y presentadas por Margo Glantz, con textos de Roland Barthes, Primo Levi, Sylvia Molloy, Álgvar Núñez

Cabeza de Vaca y Georges Perec. En esta biblioteca mínima aparece un pequeñísimo canon subjetivo en el que vemos el concepto, en este caso el olvido, refractado por la mente de Glantz. La selección define y profundiza ese concepto, pero también la refleja, como persona, como autora, como lectora. De esta manera se estructuran todos los libros de la colección, con títulos comenzando siempre con «Cinco miradas sobre...», precisando después «seleccionadas y presentadas por...». Entre los títulos publicados hay propuestas más tradicionales, como *Cinco miradas sobre la infancia*, otras menos esperadas, como *Cinco miradas sobre Estados Unidos*, y otras que tienden más a lo conceptual, como *Cinco miradas sobre Borges*.

A los lectores invitados se les da absoluta libertad de selección: el punto de partida es el catálogo de la literatura universal. Hasta ahora han formado selecciones que comprenden, por lo general, dos o tres siglos, pero extendiéndose a veces hasta cinco o seis. Esto permite un acercamiento a textos clásicos, desconocidos o que ya no están en circulación —sobre todo a lectores más jóvenes— que de otra manera quizá no se leerían, pues muchos provienen de ediciones descatalogadas —o se ofrecen en nuevas traducciones para acercarlos al lector actual—. Y en ese juego hay algo que nos parece fundamental también: la mezcla de textos clásicos y contemporáneos, pues sabemos que en la apreciación del pasado un lector podría descubrir el presente y el futuro. Un clásico le habla siempre a nuestro tiempo: el cambio de contexto lo actualiza, revelando a la biblioteca, física o de la memoria, como espacio generativo. Un libro así, creemos, desplaza el énfasis: de los contenidos «fijos» a la experiencia de lectura como acto creativo.

Este diseño de colección produce compilaciones intuitivas, impresionistas y breves que dan acceso al acervo de la

memoria de una persona que ha dedicado su vida a la palabra escrita. Y si pudiéramos asomarnos a los subrayados, no de un libro, sino de su biblioteca personal, ¿qué leeríamos? ¿Qué conexiones inesperadas aparecerían? Si toda biblioteca, de manera a veces involuntaria, configura un catálogo crítico y coherente, y si todo lector, al hacer esa selección, invisible para los demás, se convierte en un editor *de facto*, podríamos decir que los libros de la colección Miradas, más que por escritores o editores, están hechos por lectores. El conjunto de cada libro habla de una comprensión particular del mundo, y es en esa subjetividad, percibida como un horizonte, y no necesariamente en el concepto literario central, en donde reside la riqueza de cada título: antes que textos, la colección muestra *maneras* de leer. Esa visión, ese ver el mundo a través de la mirada del otro: ¿podría cambiar, aunque sea un poco, la nuestra?

Cuando decidimos comenzar con esta colección, pasamos unos meses definiendo sus características y discutiendo las relaciones que establecería con el catálogo de Gris Tormenta. Nos interesaba en especial el contraste entre Disertaciones y Miradas, pues si no se comunicaban bien podrían llegar a confundirse, aunque para nosotros estaba claro que se encontraban en extremos casi opuestos del espectro editorial que estábamos viendo aparecer. Las antologías de Disertaciones son sistemáticas en el sentido de que examinan, físicamente, un universo muy amplio para llegar a un corpus final; las de Miradas confían en los trabajos de la memoria, en el primer impulso, pues se les pide a los invitados no revisar sus bibliotecas, sino confiar en las conexiones de su mente. Como parte del proceso que sucede en el nacimiento de cualquier colección, desarrollamos el siguiente comparativo durante el proceso de su definición:

	Colección Disertaciones	Colección Miradas
Tipología	Antología pensada	Compilación intuitiva
Título	Parte de un detonante o idea compleja	De un concepto lo más sencillo posible
Temporalidad	Tiende a lo contemporáneo	Tiende hacia el pasado
Lectura	Urgente	Relajada
Editor	La editorial o un editor invitado	Un lector invitado siempre
Editorial	Muy presente	Mínimas intervenciones editoriales
Textos	Últimas dos generaciones	De cualquier época
Procedencia	Prepublicados, traducidos, comisionados	Rescates
Contexto	Social	Personal
Relevancia	En lo que el conjunto de los textos evoca	En la subjetividad de la mirada
Escritura	Apunta hacia un mismo lugar; implosión	Se dispara hacia diferentes lugares; fuga
Anexos	Amplios: procesos de la antología	Mínimos: exclusivamente biográficos
Lector	Interesado en el nicho de la antología	General, amplio
Centro	La idea o el tema	El lector invitado
Canon	Sin intención canónica	Propone un pequeño canon personal
Objetivo	Discutir el presente	Evadir el presente
Fuerza	Máxima	Mínima
Estética	Interrogante contemporánea	Certeza de la memoria
Temperamento	Melancolía; reflexión	Vivacidad; sentimientos
Forma	Inventiva; fractal	Tradicional; colección o selección
Proceso	Imaginación; investigación; búsqueda	Memoria; muestra
Movimiento	Vertical	Horizontal
Propuesta	Se proponen categorías	Se proponen textos
Sustento	Aparato crítico	Subjetivo (la mente de un lector)
Acción	Disertación	Collage

Miradas no es, pues, un derivado de Disertaciones, ni una antología de Disertaciones atenuada. Aunque su forma es simple, quizá demasiado simple, sus implicaciones son complejas. En los libros de la colección hay varias premisas siempre presentes, actuando simultáneamente en el tránsito por el libro, que estimulan la mente y la imaginación del lector de múltiples maneras, porque no solo lee un texto A, escrito por un autor B, seleccionado por un lector C, integrado en un libro D, que pertenece a una colección E —cada elemento con sus propias intenciones, independientes una de otra—, sino que la sumatoria de contextos sugiere mucho más que la simple transmisión de lo escrito.

Es la única colección de Gris Tormenta en donde la portada de cada libro dice todo lo que el editor le quiere proponer al lector. En las diez palabras y los seis nombres de cada una está contenido todo lo que hay que saber sobre el libro —y sobre la colección, puesto que los diseños son idénticos—. Además, la colección fue ideal para poner en práctica un modelo que habíamos querido implementar en otras: que todos los libros que la componen tengan el mismo número de páginas —el mismo ancho del lomo— sin variaciones en el diseño de la página ni en su tratamiento tipográfico. Es una proposición un tanto extraña, para los invitados más que para nosotros, porque crea limitantes probablemente innecesarias, pero creemos que el resultado lo justifica: ahora hay solo seis títulos publicados, pero en el futuro la imagen será más clara: el catálogo reunido de la colección forma una especie de enciclopedia de editor, en donde cada entrada tiene un pequeño tomo; o bien: el diccionario más extenso imaginable, en donde cada palabra necesita de un libro independiente para definirse, de la manera más subjetiva posible —y, tal vez justo por eso, de la manera más verdadera posible,

por lo menos desde la mirada y la postura literaria de cada autor—. Pero la brevedad y la simplicidad de la presentación podría tener una desventaja en este caso: es probable que se lean como minimalismo, y este como algo conceptual, cuando los libros de la colección Miradas provienen de la experiencia, son el resultado de una aprehensión asociativa, preconceptual.

Si lográramos convencer al invitado de seguir de cerca la premisa, pensábamos, de jugar el juego según las reglas propuestas, serían libros que se harían casi solos, que no implicarían un gran esfuerzo para nadie —excepto para el responsable de conseguir los derechos, una gestión que puede llegar a ser muy complicada—. Esa sencillez extrema de la premisa, pensábamos, tendría que reflejarse en el diseño —gráfico, tipográfico, textual—, y así procedimos con los primeros cuatro títulos. Pero en ese primer año nos dimos cuenta de que no iba a ser tan sencillo como pensábamos. Las primeras críticas apuntaban hacia posibles defectos en dos lugares: uno interior —prólogos demasiado breves— y otro exterior —contraportadas no muy claras— que había que solucionar pronto sin modificar las portadas ni las características físicas de la colección. Aunque seguimos pensando que es la colección que menos explicaciones necesita, al parecer no todos entendían la propuesta. Nos lo decían los lectores, pero sobre todo los libreros, los distribuidores y algunos periodistas. El problema central residía en la importancia del lector invitado. Es un poco engañoso, porque no es su libro, nos decían. Solo ha hecho una selección, y eso no lo convierte en el autor del libro, y algunos se han decepcionado con eso. Pero claro que es un libro del invitado, respondíamos nosotros, ahí está su mente, su estética; las palabras no son las suyas, pero él las ha seleccionado justo para que digan algo por él, para que digan quién es él, cómo está constituido. De manera

indirecta, pero es así. Lo creemos de verdad. Son libros que se pueden leer como autobiográficos, ya que nos muestran, sin mediaciones, la construcción de una persona, de un lector y de un escritor. Así que comenzamos a pedir textos de presentación más largos y rediseñamos la contraportada, en donde el invitado tiene más protagonismo; queda más claro su rol, pero también su importancia para el libro.

En una de las presentaciones de Miradas —y así mostramos el otro lado de la discusión— un editor comentó esto: «Me resulta interesante esta colección porque pareciera que los autores estuvieran “escribiendo” una antología, como si ensayaran un concepto a través de la selección. Eso es novedoso, ver al escritor como comisario, como una especie de filtro temático para abrir ejes de lectura. Este ejercicio nos recuerda la importancia del papel de la edición como tamiz, más allá de simplemente las novedades. Que un lector profesional, es decir, un escritor, pueda ensamblar distintos textos de tal forma que no lo haría cualquier otro tipo de lector es algo impresionante de la colección».²⁷

No es raro encontrarse con contingencias de este tipo —o de cualquier tipo— en los primeros títulos de una serie. Al igual que la restricción, la contingencia puede esconder un valor positivo y puede llegar a ser creativa si se analiza con el tiempo suficiente. A veces implica retoques en el diseño o en la comunicación de una colección. En las cuatro colecciones hemos pasado por esto, teniendo que tomar distintas medidas y acciones —aunque nunca profundas, nunca intentando modificar su esencia o su cometido.

La antología como forma

*El camino
de la ambigüedad*

Iniciar con una colección de antologías y adoptar esa forma como la constante del catálogo no fue, en absoluto, la primera idea que tuvimos. Antes de tomar esa decisión analizamos otras posibilidades editoriales, diversos géneros y materialidades. Esbozamos varias listas y series, trazamos varias líneas hacia el futuro, en direcciones que hoy nos parecen irreconocibles, pero que sirvieron como un ensayo largo que fue definiendo una búsqueda de sentido. Imaginamos, por ejemplo, un libro sobre el paso de Humboldt por el centro de México, con otros libros locales o regionales que buscaban revivir el pasado; idea que hoy nos deja sin habla. Después consideramos una serie de «clásicos» con producciones de la mejor calidad posible, de manera que el objeto pudiera estar a la par del texto: iniciaríamos con *Poeta en Nueva York*, y a partir de ahí construiríamos una posible lista. Es decir, tomando un título o dos como referente, imaginábamos un futuro de tal colección o de una editorial particular: ¿qué más podría publicarse ahí que continuara con esa línea sugerida por los libros iniciales que habíamos imaginado? Propuestas como estas, algunas hoy ya perdidas, fueron nuestras primeras aproximaciones.

¿Por qué decidimos, finalmente, centrar el catálogo de Gris Tormenta en antologías? ¿Por qué creemos en la antología como forma, como medio? ¿Por qué creemos que ha

funcionado? Como hemos dicho, teníamos cierta trayectoria en la edición de textos divulgativos o promocionales, pero nuestra experiencia era mínima, o nula, cuando se trataba de textos más literarios. ¿Habría sido la antología la forma seleccionada de manera inconsciente porque nos permitía la posibilidad (la facilidad) de editar textos más breves? ¿O tal vez porque nos permitía jugar un poco más... o disfrazar algún defecto con alguna otra virtud? Tal vez fue una mezcla de todo, es decir, que la antología tuvo el efecto de minimizar la cualidad de «principiante» que casi toda editorial exhibe involuntariamente en sus primeros títulos.

La edición de libros no debería de ser nunca una competencia —dejemos eso para el arte contemporáneo y todo lo demás—. Hacer libros tiene ya suficientes incertidumbres como para agravar el proceso con un problema adicional: si nos dedicamos a esto, encontremos una satisfacción en la libertad que puede dar —al menos en los primeros años— el «sin fines de lucro», la condición de ser ajenos a las fuerzas más violentas del sistema económico. Así que cuando pensábamos: «tenemos que inventar nuestros propios libros», libros que no tengan manera de competir con ningún otro, la antología era, tal vez, el medio perfecto para lograrlo.

Antes de Gris Tormenta, en las revistas y libros que editábamos, absolutamente todo se resolvía *in house*; el equipo de trabajo consistía en una persona para cada uno de los componentes editoriales de una publicación profesional, por lo que no teníamos que depender de proveedores (excepto la imprenta), y de esa manera aprendimos cómo hacer un libro de la nada, partiendo, a veces, de una idea que parecía mínima. Así que la decisión de las antologías sobreconstruidas fue algo muy natural. Tuvimos también, en aquella época previa, nuestras primeras experiencias comerciales con cadenas de librerías. Las librerías suelen ser espacios ordenados, pacíficos, a veces agradables, pero

nos impresionó ver que las oficinas de los encargados de compras podían ser todo lo contrario. El libro pasa de ser un objeto de deseo o de culto para convertirse en una mercancía en donde lo único que importaba eran los márgenes y la astucia de una persona para obtener el mayor descuento posible de la editorial. Parte de esa experiencia quisimos transmitirla años después en la colección Editor.

Podríamos definir la antología como una reunión de textos seleccionados y ensamblados bajo una forma deliberada, a manera de muestra, capaz de exponer relaciones y producir efectos en la sumatoria de la lectura. Tres conceptos centrales en esta definición: *selección*, *ensamblaje* y *forma*. La selección, esa minería de la lectura, funciona por exclusión: hallazgo y apropiación. El ensamblaje, hecho de una yuxtaposición continuada, habrá de formar un todo coherente según las variables definidas por el mismo impulso inicial, y responde al «¿qué pasaría si...?». La forma deliberada, por último, se encarga de que lo anterior funcione como conjunto hipertextual, a través de la precisión en la disposición espacial y la generación de paratextos necesarios. Podríamos resumirlo diciendo que una antología es igual a selección más yuxtaposición más sumatoria más gravedad.

La antología, como concepto, como necesidad, tiene casi la misma antigüedad que la escritura. Como forma tiene un largo linaje que recorre las «coronas de flores», el centón y los *hypomnemata* del mundo antiguo, los florilegios escolásticos y las misceláneas medievales, el zibaldone y los *commonplace* renacentistas, el collage y los *scrapbooks* románticos, el montaje y el comisariado posmodernos, cada uno influido, y de alguna manera absorbiendo, incorporando y reconfigurando todas las formas precedentes. En siglos recientes ha desembocado en todo tipo de ramificaciones: la compilación, el ómnibus, el *quarterly*, el *reader*, el manual,

el *companion*, la revista... Y ha adquirido varios adjetivos: antología temática, crítica, académica, anual, de género, de textos reunidos, de textos seleccionados, de consulta, con lo mejor de, etcétera. (En la página 119 hemos compilado un anexo, «Tipologías de formas antológicas y fragmentarias», con ejemplos de estos conceptos.)

Aunque el objetivo de muchas de estas antologías es proponer o consolidar un canon, o una biblioteca, en Gris Tormenta nos interesan más sus posibilidades estéticas o de «canon personal» que su finalidad comercial o académica. Al ordenar espacialmente esos textos, y contextualizarlos con introducciones, notas, anexos y otros elementos, proponemos una lectura o interpretación que no estaba implícita en ninguna de sus partes.

¿Qué hace una antología? ¿Cuáles son sus cualidades y virtudes? Una antología, como hemos dicho, es un sistema de adyacencias; de recuerdos que se conectan en la mente cuando los llamas; de visiones y autores unidos por una editorial. Esta idea de vínculo aplica a las relaciones entre los textos dentro de una antología, pero también, de la misma manera, aunque en otra escala, a las colecciones o a los títulos dentro de una editorial. Pensemos en el género ensayístico para intentar ampliar la respuesta. La esencia del ensayo podría ser la búsqueda, la evidencia de los caminos de la mente; evitar las conclusiones definitivas, alejarse de la búsqueda de la perfección retórica, es decir, ampliar la duda, la intención, no resolverlas. El ensayo clásico va evolucionando mientras se lee, por una ruta que no está predefinida. Nos interesa mucho explorar esos caminos: evitar la respuesta a un tema, más bien mostrar la capacidad generativa de la pregunta o de lo que no se ha discutido aún. Eso puede lograr también la antología; el planteamiento ontológico

que permite se parece mucho al proceso de pensamiento: usar lo que sabemos para movernos, contrastarlo con lo que no sabemos, previsualizar patrones, trazar conexiones, derivar de ellas algún aprendizaje. Una reseña se ha referido a estas intenciones como una «vocación por ensanchar, desde la estructura, el pensamiento colectivo».²⁸

Tomemos un texto ya publicado, por ejemplo, para convertirlo en un libro de nuestra colección Editor: ese movimiento, por más simple que sea, supone una relectura del texto original. El texto original, que muchas veces ni siquiera está pensado para convertirse en libro independiente, responde a una necesidad narrativa del autor. El mismo texto en la colección Editor de Gris Tormenta responde a la curiosidad de un editor: se convierte en una pieza de un todo en construcción, en parte clave de un edificio que será habitado por múltiples lectores. Cuando hablamos de una antología de varios autores (en nuestra colección Disertaciones) el proceso es más complejo: hay que pasar de un desorden inicial a una propuesta de camino. Hay que tener muy clara la sensación de estructura, orden, escala y proporción. Se toma en cuenta la pieza con respecto al todo, nunca como pieza independiente. Este juego de proximidades produce un aura que comienza a envolver los componentes del volumen o la colección. El progreso en un sistema de este tipo casi nunca es lineal; a veces coloca al lector en situaciones poco familiares, pero también lo lleva a encuadrar con una imaginación distinta su campo de visión, y pronto se dará cuenta de que cada antología o colección suele contener, a veces más implícitas que explícitas, las herramientas que necesitará para decodificarla. En el anexo de la página 131 se puede leer cómo editamos una de nuestras antologías paso a paso, y cómo decidimos asociar diez textos dispersos en el tiempo para construir una lectura específica.

Ahora, después de años de trabajo con antologías —de tener editores invitados, de charlar con lectores en diversos contextos y países; después de reeditarlas, ampliarlas y releerlas—, podríamos proponer un análisis menos impulsivo y quizá pensar en ellas como breviaríos que permiten al lector orientarse en un contexto de sobrecarga informativa. Quizá no el primero, pero sí el segundo o tercer objetivo de cualquier antología, sobre todo la que se conforma seleccionado de lo ya leído, es el rescate de lo que corre el riesgo de perderse en un olvido involuntario, o necesario, propiciado por el sistema de publicación. El interés reside en las conexiones, tanto en las visibles —superficiales o subterráneas— como en las que solo quedan sugeridas; así, las antologías se anticipan al catálogo, son un catálogo en sí mismas. Y esto nos lleva a las categorías de Eco (citado por Joan Fontcuberta) cuando habla de que «“la poética de la enumeración o del catálogo” es una característica de los tiempos de duda respecto a la forma y naturaleza del mundo, en oposición a la “poética de la forma acabada”, típica de los momentos de certeza sobre nuestra identidad».

Una colección es por definición una antología: una serie de elementos unidos por un nexo común, así que el catálogo de Gris Tormenta podría también leerse como una serie de antologías de menor escala contenidas por antologías de mayor escala recogidas en una gran antología, formada por la lista total de títulos publicados.

	Disertaciones	Editor	Paisaje Interior	Miradas
				
Inicio	2017	2018	2023	2024
Objetivo mínimo	Intentar definir conceptos elusivos	Mostrar el <i>backstage</i> de la edición	Explorar la escritura como paisaje interior	Revelar la lectura como memoria
Fuerza dominante	Energética (rayo)	Material (divisa)	Poética (palabra)	Simbólica (mirada)
Títulos a 2026	Quince	Veinte	Cinco	Seis
Autores por libro	De nueve a quince	Dos	Uno	Seis
Traducciones	60 %	35 %	60 %	75 %
Tipo de antología	Libro	Colección	Libro/colección	Libro
Metodología	Debate colectivo	Síntesis	Exploración/análisis	Memoria subjetiva
Estructura formal	Compleja	Intermedia	Sencilla	Intermedia
Intención	Investigativa	Crítica	Poética/autobiográfica	Estética
Enfoque	Concepto debatido	Oficio o proceso	Autor/creación	Lector invitado
Fundamento	Aparato crítico	Experiencia	Reflexión	Memoria
Configuración	Agrupada	Nuclear	Radial	Axial
Temperamento	Melancólico	Crítico	Sereno	Espontáneo
Detonante	Reflexión	Acción	Observación	Reacción
Voz dramática	Protagonista	Antagonista	Mentor	Amigo
Textos	Múltiples	Sencillos	Complejos	Múltiples
Siglos	XX-XXI	XXI	XX-XXI	Sin restricción
Paratextos	Extensos	Moderados	Mínimos	Moderados
Contexto	Social/cultural	Editorial	Personal/escritor	Personal/lector
Público	Nicho	Literario	Profesional	General
Tamaño	14.5 × 22	12 × 18	14.5 × 22	13 × 20
Páginas	160-260	80-140	160-320	160
PVP 2026 MXN	420	220	420	310
Tiraje 2026	1500-2500	2000-5000	1000-1500	2000-3000
Frecuencia anual	1-2	2-4	1-2	2-3

La antología como forma y como objeto de lectura presenta también una serie de problemas, de todo tipo: epistemológicos, literarios, editoriales, técnicos, comerciales... Y tal vez sea esa la razón por la que no es un formato muy común. El editor codifica, el lector decodifica, y es difícil que esos procesos se encuentren en un mismo horizonte. (Una lista más larga, a la que hemos titulado «La antología como inconveniente», puede verse en la página 117; en ella hemos expuesto algunos de los problemas que aparecen al trabajar con esta forma, y que no son aparentes antes de tomar la decisión de editarlas.)

Cuando un libro falla, es improbable que el lector piense en la editorial como la causa, a menos que sea una constante; lo más seguro es que decida ser cauteloso en el futuro con ese autor. Pero cuando una antología falla, por cualquier motivo, la responsabilidad no es de ningún autor, sino de la editorial en su conjunto. Alfonso Reyes, en su ensayo «Escritores e impresores», dice algo que podríamos relacionar con esto: «Dondequiera que se juntan cosas inconexas, tiende a establecerse una coherencia, una circulación común de energías, una manera de nivelación. En la escala de la vida, mientras más evolucionado es un organismo, la armonía entre sus distintos órganos es más completa y más profunda. A esta mayor armonía corresponde siempre una mayor vulnerabilidad; es decir, una responsabilidad mayor. Nadie pide cuentas a la anarquía; pero toda organización bien ajustada es plenamente responsable».²⁹

Un final provisional

Gris Tormenta

diez años después

¿Cuál es el valor intrínseco de una antología? Tal vez resida en el hecho de que puede llegar a funcionar como muestrario de un mundo, y que eso posibilite el acercamiento entre un lector y un concepto, estableciendo relaciones duraderas, vía «atajos», en ambos sentidos. No es posible que una antología responda o complazca a un espectro amplio de lectores, pues la subjetividad de sus mecanismos impide por naturaleza esa «exhaustividad». Si ya editar una antología con textos de un mismo autor da como resultado una composición desigual, con huecos, defectos y repeticiones, ¿qué podemos esperar de una antología más libre?

Cuando una persona habla, o piensa o escribe está condensando su experiencia. Nada es espontáneo, todo viene de una sumatoria de los elementos más dispares, lejanos y cercanos, olvidados y recordados: todo está hecho de todo. Las antologías muestran eso: son una representación de lo heterogéneo y lo fragmentario de los procesos cognitivos. La ilusión de unidad está en la mente, pues en la realidad esa fusión está siempre precedida por un estado de exploración. Las antologías son esa exploración, y una sinécdoque de cómo está construido todo.

Cuando pensábamos en las posibilidades de este libro, este *Paisajes hechos de libros*, la primera idea, la más obvia, era describir lo que hacíamos, un ejercicio documental del

día a día de la editorial, pero después de unos meses, y de considerar no hacerlo, decidimos que podríamos centrarnos en hablar alrededor del concepto de antología, porque nadie habla nunca de ellas, y para nosotros es tan central que no es más una forma editorial, sino una manera de pensar y ordenar impresiones.

Un libro es una flecha disparada hacia un blanco; una antología son varias flechas disparadas simultáneamente hacia diferentes blancos, y siempre sorprende darse cuenta en qué blancos impacta, pues algunos no eran claros desde el inicio o no estaban considerados de manera consciente. Así pasamos de una actitud que tiende hacia lo audaz (editorial más tradicional) a una que tiende hacia lo ambiguo (una editorial como Gris Tormenta). En todas las colecciones buscamos que el lector experimente con un dispositivo al que no está acostumbrado, con unos textos que de otra manera no habría leído, sin duda no así, juntos, buscando posibles reverberaciones, y que en esa combinación inusual de forma y contenido encuentre alguna salida o una apertura al mundo. En un contexto en donde parece no haber salidas, y en donde todas las entradas se parecen, creemos que vale la pena intentarlo. Concentramos los esfuerzos editoriales en que esa lectura no sea solo una reunión subjetiva de autores, sino que el lector pueda leer una capa dentro de otra capa dentro de otra capa, y eso se logra no solo con el comisariado o con el intento de llevar una obsesión (vasta o mínima) al extremo, sino también con las intenciones ópticas, hápticas y paratextuales de los libros. La antología es una forma abierta por naturaleza, pero con estos mecanismos esperamos abrirla aún más. Su lector ideal, si es que lo hubiera, es alguien movido por la curiosidad, una gran curiosidad, pero también alguien que todavía lee por el placer del viaje intelectual, o del viaje poético, en la discreción de un silencio anónimo que ha creado solo para sí.

Al ser dos editores desarrollando el proyecto en conjunto, en colaboración estrecha, los efectos resultantes adquieren rasgos e idiosincrasias difíciles de prever. Hay un complemento evidente y necesario que se forja entre las cualidades de ambos. Difícilmente coincidimos en todo, pero si en algo estamos siempre de acuerdo es en la dedicación, en un modo de hacer, que es casi ceremonial. Ninguno de los dos podría llevar la editorial —como existe ahora— por separado; dejaría de existir. Que su esencia esté tan relacionada, y hasta cierto punto explicada, por esta fusión, es una de las peculiaridades que más la distinguen, al menos hacia adentro. No hay una actividad o acuerdo en el que no participemos los dos, y, excepto por un título, el resto del catálogo ha sido decidido en total sincronía: solo se publica lo que cae en la intersección de las dos esferas, dejando fuera muchísimo más de lo que se publica. Podríamos comparar la idea de dos editores trabajando lado a lado con las dos manos, la izquierda y la derecha, que deben coordinarse para tocar el piano con precisa armonía.

¿Cuál es la línea narrativa de la editorial? Expresar la emoción por el libro y la escritura, lo que un libro puede ser, lo que puede darte, la vida que los libros pueden darte, ya sea leyéndolos, editándolos, traduciéndolos o escribiéndolos. Pareciera que Gris Tormenta inició con ciertas ideas y ciertos ideales, como cualquier editorial, pero los libros, aun ahora, siguen expresando esas ideas, como si estas no se hubieran sublimado. Más aún, a veces creemos que con los años solo se ha intensificado esa sensación de idea por encima de la materialidad, como si el proceso las hubiera concentrado, no transformado. El libro es material, sí, pero su abstracción sigue estando por encima. Pareciera entonces que, más que por títulos, Gris Tormenta es una práctica sostenida por un concepto editorial, que tiene la capacidad de

crear, a partir de una idea en apariencia simple, círculos concéntricos. Es un proyecto de investigación, aunque los libros no lo sean. ¿Y qué investigamos? Los reversos, al parecer: de los libros, de los autores, de la industria, de la escritura, de la lectura. Interrogamos el libro como forma, como idea y como la representación más destilada de un pensamiento. Cómo es y cómo puede ser. El lector que lee esos libros está leyendo, también, la forma en que fueron hechos. O quizá solo eso. Un autor de la editorial encuentra una relación más interesante: «Gris Tormenta tiene el atrevimiento y la pasión de los clubes de lectura: escudriña lo que hay detrás de los libros, sus entretelones y zonas oscuras, y les da nueva vida a través del gesto de releerlos colectivamente. Sus libros son una continuación de otros libros».³⁰

¿Dónde inicia nuestro trabajo? Quizá haya dos respuestas a esa pregunta. La primera, larga en el tiempo, tendría que ver con dos nociones: el libro y la lectura. El libro como expresión material y artística, la lectura como forma de adquisición del mundo. Esto es compartido por cualquier editor. La segunda respuesta, más difícil de precisar, podría ser esta: inicia en el reconocimiento de la aparición de un germen que solo se desarrolla cuando es observado con detenimiento y paciencia, que ya tiene dirección, pero no propósito, y que necesita resguardo y dedicación, pero también imaginación, quizá imaginación más que nada. ¿Cuál es el primer paso que damos? Ante la aparición repentina de una idea (repentina si se la ve desde fuera; lógica si se analiza), habría que desarrollarla, categorizarla, demorarla, tensarla, evolucionarla, conectarla, juzgarla, probarla, llevarla al extremo más lejano. Es probable que no resista, pero, si lo logra, hay que desplegarla lo más posible, que quede expuesta a los elementos, que sea tocada y reconocida por alguien más. Y solo después llevarla a cabo.

El editor tiene que preguntarse si lo que quiere es sumarse u oponerse a lo que le rodea. ¿Su prioridad es comercial o quiere propiciar una evasión, una mirada inesperada? Son concepciones que no suelen complementarse, al menos no en los primeros años, y no es fácil unir las, pues el mundo se ha vuelto también impaciente, se ha saturado. La impaciencia antagoniza al libro. El exceso lo banaliza. La mezcla de ambas erosiona el criterio, las posibilidades.

Tenemos dos variables, o más bien dos ejes, para hallar los textos que queremos publicar: uno que va de lo probable a lo improbable, y que representa la forma (el tema, la originalidad, etcétera), y otro que va de lo literal a lo literario, representando, por así decirlo, el estilo. Ha sido llamativo ver cómo, en estos años, han ido apareciendo cada vez más libros que tienden hacia lo probable y lo literal, es decir, textos coyunturales y escritos sin ninguna pretensión formal.

Hablando con amigos, compañeros, conocidos y colegas, pensamos que esto representa el momento editorial actual, del que se podrían anotar, tratando de señalar tanto su origen como sus consecuencias, los siguientes puntos: (1) el ascenso de la pantalla como forma de relación con el mundo, que tiende a distorsionar la manera en que un escritor es visto o desea ser visto; (2) la ampliación de la industria editorial para ocupar más espacios comerciales y de entretenimiento —los festivales, por ejemplo—; (3) el ascenso de la figura de la agencia comercial, que, a gran escala, y sumados los dos puntos anteriores, da una sensación de «copiar-pegar» textos a lo largo de extensos territorios lingüísticos, resolviendo solo un problema de distribución; (4) la hechura y la lectura de textos cada vez más desde una ética, no desde una estética —quizá el punto más llamativo de todos—; y, por último, en esta brevísima lista, (5) la desalfabetización

del lector, que lee algo, pero desconoce su calidad, porque carece del criterio para evaluarlo...

Y ese criterio (del escritor, la industria, la agencia, el reseñista, el lector) se podría obtener, y solo poco a poco, leyendo más textos en donde se intersecten lo improbable y lo literario antes mencionados —pero que son justo los textos que no se publican—, y leyéndolos de manera crítica, es decir, en relación con los tiempos y la historia, no con la óptica exclusiva del presente. Quizá existan, por lo menos en la mente de alguien, pero con dificultad llegan a publicarse.

El editor, ese oficio que sin proponérselo hemos estado tratando de definir a lo largo de estas páginas, es esa persona que encuentra conexiones que nadie más ve, que inventa una forma que a su vez inventa un catálogo, que visto en modo panorámico puede funcionar como un sistema para iluminar, contrastar, complejizar el pensamiento y la imaginación, a veces más que los mismos autores con los que trabaja. No solo los títulos pueden ser relevantes por sí solos, sino que dicen algo en conjunto, y ese algo es clave: en esas conexiones comienza a aparecer una forma de ver y de leer, un catálogo convertido en práctica. Siempre que hablamos de una editorial ideal, o de una editorial que está haciendo un buen trabajo, nos referimos a aquella que es congruente en el universo que ella misma ha creado, sin importar si estamos de acuerdo o no con ese universo, si somos o no sus lectores.

Hemos visto ya cómo dentro de la colección Editor han comenzado a formarse series temáticas espontáneas. Es algo que pasará con cualquier colección cerrada si se la deja crecer lo suficiente. Ahí están también, en *Disertaciones*, *La materia del sonido* y *Viajes al país del silencio*; o *Regreso a la Tierra* y *En tierra nadie*, por mencionar dos conexiones no planeadas. Pero también hemos visto cómo han comenzado a aparecer otro tipo de series, transversales, mucho más

sorpresivas, entre libros de dos, tres o hasta cuatro colecciones, cruzando todo el catálogo y varios años de un trabajo que se unía de manera inadvertida. La que se forma, por ejemplo, entre *Última carta a un lector*, de Gerald Murnane, *Cinco miradas sobre el yo*, de Phillip Lopate, *El color favorito*, de Valeria Tentoni, y la antología *La lengua es un lugar*, en donde vemos aparecer la conciencia como personaje y una clara búsqueda de identidad. O la que se hace evidente entre *Suerte de principiante*, de Julián Herbert, *Cinco miradas sobre la locura*, de Enrique Vila-Matas, *Editar «Guerra y paz»*, de Mario Muchnik, y la antología *Mis teorías conspirativas*, en donde surge un fervor exaltado, un desbordamiento que trasciende el texto. No son constelaciones unidas por un sentimiento melancólico, como podríamos haber supuesto, sino por una inclinación más existencial, y eso nos ha tomado por sorpresa.

Calasso dijo que el primer y último criterio de la edición, «la capacidad de dar forma a una pluralidad de libros como si fueran los capítulos de un único libro»,³¹ es evidente cuando «pasar de uno de ellos a cualquiera de los otros se ha vuelto posible para el lector, como lo ha sido para quien ha contribuido a hacerlos encajar dentro del mismo marco».³² Más de una vez hemos considerado la posibilidad de que los libros de Gris Tormenta, vistos desde más arriba, puedan de pronto entenderse como un intento de definir qué es una editorial hoy, qué es un libro y un escritor hoy, cuáles pueden ser sus posibilidades. En todos los títulos que editamos nos preguntamos lo mismo. Tal vez por eso el catálogo interese a las personas relacionadas con inquietudes similares: desde autores y traductores hasta correctores, editores, distribuidores, agentes, gestores, etcétera. Ese es nuestro lector natural. No lo buscamos, pero nos gusta que sea así. Es posible que encuentren en nuestro catálogo un libro que no conocían, pero también un reflejo del mundo del que son parte. (En el

anexo de la página 137, «Editoriales, colecciones y series de libros sobre libros», hemos compilado una lista de editoriales interesadas en una búsqueda similar.)

Desde el primer título nos ha interesado que los libros se conviertan en puentes hacia otros textos, que hagan llegar al lector a lugares totalmente desconocidos e inesperados, a los que hubiera sido imposible acceder de no haber estado mencionados en un volumen inicial. A muchas de las mejores lecturas hemos llegado así, y rara vez son novedades. ¿Qué otra actividad puede lograr esto con tal facilidad? Ese deslizarse en el tiempo y el espacio, de un libro a otro, de una voz a otra.

Todo libro ideal es ilimitado. Hay algo que lo contiene, tiene una primera página y una última, hojas de tamaño específico, tapas que lo cierran, cierto número de palabras, pero todo eso es solo perceptual. El libro tiene unas raíces que no vemos y unas ramas que no alcanzamos, pero que son parte de él, aunque no estén contenidas en sus páginas. Y depende del lector acceder a esos lugares, seguir las pistas, ver hasta dónde puede llegar. Es ilimitado. Tal vez no existiría Tarantino sin la línea originada por *Tristram Shandy*. Ni Hamlet sin los *Ensayos*. Ni Ulises sin *Moby Dick*. Un apunte periférico de Knausgård nos llevó a *Mis premios*, de Bernhard, del que después publicamos un extracto en *Editor*, y apareció así *Las posesiones* (el libro del auto y la casa), para el que Andrés Barba escribió el prólogo. Y a partir de ese prólogo llegamos, indirectamente, a su libro *Te miro para que te quedes*, una gran lectura de ese año que desde entonces hemos regalado siempre que se presenta la oportunidad y que nos ha hecho conocer a sus editores y seguir su catálogo a distancia. Hay que seguir siempre esas líneas a ver a dónde nos llevan, y desconfiar de los libros que no tienen la capacidad de transportarnos. Recordemos esto que dijo el filósofo Ernesto Castro: «El verdadero drama hoy es el bajo

nivel de la literatura de masas. En otra época, alguien podía leer *Drácula*, de Bram Stoker, y eso le llevaba posteriormente a Poe, y eso posteriormente le llevaba a Homero —hasta Homero te puede llevar a Poe—. Hoy, sin embargo, la saga *Crepúsculo*, o *Cincuenta sombras de Grey*, no te llevan al marqués de Sade. Este es el principal problema: que es una literatura muy estanca. Incluso aquellos libros de divulgación no divulgan nada; se divulgan a sí mismos, evidentemente, pero se ofrecen más bien como el libro que debes leer».

Lo hemos dicho ya: traducir es tratar de traer una sensibilidad ajena a la propia lengua. Quizá hay temas o tratamientos de temas que existen en otras partes, pero no en español. Traducir es mostrarle eso a un lector. Editar es casi una acción gemela: el editor le muestra a un grupo de lectores una idea que antes de que el libro estuviera editado era personal e inaccesible —aun, a veces, para el propio editor.

Un desafío importante, que suele pasar desapercibido, es la observación y el control de esa evolución, la continuidad de los proyectos a lo largo del tiempo. Al diseñar una colección se establece una estructura; por ejemplo: un prólogo más una docena de textos más tres anexos. Pero es muy fácil que esa forma se degrade con el tiempo. Primero se decide eliminar los anexos, luego sin introducción, después de otro tamaño. Esas tentaciones aparecen todo el tiempo, y una posible solución estaría, por extraño que parezca, en no hacer nada, en mantener la voz y la coherencia editorial que se ha definido, porque ahí es donde el lector podría reconocer la voz editorial.

Sucede lo mismo con los temas, los géneros, las tonalidades. Empezamos con ensayo literario y memoria, pero podría considerarse la idea de publicar poesía, o mover el foco a otro sitio. Hay un esfuerzo constante por mantener cierta fidelidad a nuestra identidad. La colección Editor, por

ejemplo, tiene un tono muy particular; aunque los contenidos varían, siempre comparten ciertas características esenciales. La energía de la obsesión ayuda, pero mantener esta consistencia es un reto enorme.

Desde el punto de vista gráfico, cuando inauguramos una nueva colección diseñamos no un solo libro, sino los primeros cuatro u ocho, para prever cómo se comportará en el futuro. Experimentamos con títulos largos, cortos, listas de autores más extensas o reducidas, con o sin prólogos, y definimos los elementos gráficos antes de que la colección exista; los colores precisos que usaremos en el futuro, por ejemplo. Con la primera colección, *Disertaciones*, fue muy fácil, porque no había contexto, podíamos hacer lo que quisiéramos; nos tomó un día llegar a la solución que hoy seguimos replicando. La segunda colección, *Editor*, fue más complicada: tenía que distanciarse de la primera, pero a la vez no parecer de otra editorial. La tercera, *Paisaje Interior*, fue más difícil porque el cerco se había reducido aún más. Muchos diseños nos gustaban, pero colocados al lado de las colecciones previas dejaban de funcionar. Tenía que hablar el lenguaje *Gris Tormenta*, pero a la vez ser independiente. Nos tomó unos meses llegar a la propuesta definitiva. Para la última, *Miradas*, decidimos intentar lo más sencillo posible, pues creíamos que reflejaba la simplicidad conceptual detrás de la colección.

Todos los libros que se publican en una colección tienen la misma importancia visual para la editorial, y sentimos una atracción muy grande hacia esa horizontalidad, tomamos ese camino deliberadamente. De ahí que el principio de la idea de las colecciones fuera gráfico antes de tener un programa bien definido. El conjunto óptico de cada colección es constructivo, lo que le da al catálogo la integridad que también buscamos lograr en la coherencia textual.

Disertaciones	Editor	Paisaje Interior	Miradas
League Gothic + Stempel Garamond	Didot + Brandon	Boston + Stempel Garamond	EB Garamond
2 × 1	4 × 0	3 × 1	1 × 1
Serie de ocho colores	Serie de ocho colores	Serie de cuatro colores	Un color
















El libro es un objeto creado para caber en las manos, pensado para que la vista pueda recorrer sus líneas sin necesidad de ninguna otra herramienta. Es, en esencia, un diseño perfecto, que poco se ha modificado con los siglos. El gesto de sostener un libro abierto con los brazos cómodamente

flexionados, o colocado en la superficie de una mesa, ha trascendido generaciones como una extensión o rasgo casi humano. Cuando alguien decide fundar una editorial y asumir el papel de editor, adquiere una responsabilidad, aunque no siempre sea consciente de ello. No es exagerado decir que implica integrarse en la historia de la transmisión de la palabra escrita. Incluso la contribución más pequeña forma parte de un diálogo con miles de años de tradición.

Que un texto esté en una pantalla no lo convierte en libro. Se puede leer el texto, pero el libro no está presente. Los autores escriben textos; los editores los convierten en libros: hay que reconocer siempre esta diferencia. La gran ventaja de la pantalla es su velocidad, su acceso a textos remotos o inaccesibles, pero no reemplazan al libro; convierten lo que es el libro en simple información: se tiene la información, pero no el componente de la biblioteca. Por eso es llamativo que la discusión gire en torno al soporte y no a la calidad de los textos. Se habla mucho del formato, de la pertinencia del formato, del futuro del formato, pero nunca se habla ni se pondera aquello que contienen. Siempre nos ha parecido que hay algo raro ahí. De nuevo Lapham: «Cuando escucho a los editores lamentarse por la desaparición del libro impreso no me hacen llorar. Confunden el contenedor con aquello que contiene, como lo hicieron los iluminados del siglo xv, que veían en la imprenta de Gutenberg la marca y la presencia del demonio».³³

Con la editorial hemos conocido todo tipo de editores, libreros y distribuidores, y al hablar con ellos nos dimos cuenta de que algo está pasando: la lectura ha cambiado. Cada vez más se prefieren los libros cortos o pequeños, y el lector se ha estado acostumbrando a la fragmentación del contenido digital. Y esto empieza a traducirse a una forma de tener una librería, a una forma de editar, de escribir, de leer. Estos formatos nuevos o digitales podrían reflejar este

cambio de generación. Tal vez no sea la palabra correcta, pero hay muchos contenidos desechables para pantalla. No necesariamente significa que tengan mala calidad, pero están diseñados para durar poco por el soporte al que se dirigen.

Esa asociación entre lo digital y lo fugaz es una de las razones por las que Gris Tormenta no se ha relacionado con esos soportes. Toma años producir un libro, y le damos mucha importancia a su disposición espacial: por las maneras en que han sido contruidos —partes entrelazadas con precisión—, su aspecto visual es no solo intencional, sino esencial, y esa parte se pierde en la conversión. Buscamos que los títulos se mantengan en librerías y bibliotecas más allá del fugaz periodo de la novedad. Para una editorial así, las reimpresiones no son opcionales, sino necesarias; es la única manera, aunque parcial y a largo plazo, de intentar recuperar la inversión. Así es como pensamos el catálogo, quizá no el cien por ciento de los libros, pero sí un gran porcentaje. Y es por eso quizá que tenemos este, si no rechazo, sí escepticismo hacia esos formatos o soportes que tienden hacia lo desechable o hacia la desaparición; hacia representaciones siempre secundarias o terciarias.

«Nuestros medios importan más cuando parecen no importar en absoluto, es decir, cuando han pasado de ser lo nuevo a ser lo habitual. Los motores de búsqueda no son nuevos ni emocionantes, pero se han convertido en el modo predeterminado de adquisición de conocimiento. Los teléfonos ya no sorprenden, pero estructuran y monitorean cada vez más la vida de sus supuestos dueños. A través de los hábitos, los usuarios se convierten en sus máquinas: transmiten, actualizan, capturan, suben, comparten, procesan, enlazan, verifican, mapean, guardan, eliminan y trolean. La repetición genera experiencia, aun cuando genera aburrimiento. Al mismo tiempo, aun cuando los usuarios se habitúen y se conviertan en habitantes de los nuevos medios, los nuevos

medios, como formas de capitalismo acelerado, buscan debilitar los hábitos que deben establecer para tener éxito. La habituación nos insensibiliza a lo nuevo; debido al refugio —el hábitat— que ofrece la habituación, lo nuevo apenas se nota.» Esto lo escribió Wendy Hui Kyong Chun en *Updating to Remain the Same*, publicado hace una década, en 2016. Casi medio siglo antes, Nicolás Gómez Dávila anotó en el margen de una de sus lecturas: «El hastío no es fruto de la posesión prolongada, sino del contacto fugaz con miles de objetos».³⁴

Que una editorial aparezca de la nada con un libro y pasen diez años y siga aquí, y además haya crecido, aunque edite libros difíciles de vender, es hasta cierto punto inesperado: no había un camino ni un plan para mucho de lo que ha pasado. Que la editorial funcionara desde Querétaro fue algo que tuvimos en contra durante los primeros cuatro, cinco, seis años: que una editorial tuviera su sede en una provincia, y no en la capital del país, despertaba las sospechas más absurdas no solo de lectores críticos o desconocidos —y por supuesto de otros editores, libreros y distribuidores—, sino de amigos y colaboradores. Fue algo inesperado, en lo que no habíamos pensado, y no había mucho que hacer al respecto: seguir publicando, editar lo que nosotros considerábamos que eran buenos libros, mejorar la distribución... Era cierto, como en cualquier país centralizado en exceso, que todos los medios, los autores, los agentes, los gestores y los puntos de venta se concentraban en la Ciudad de México, y que tenemos que seguir haciendo el viaje, cada mes o cada dos, para tener ahí eventos, reuniones, presentaciones. Pero el «problema» perceptual de no editar en la capital ha desaparecido, no por completo, pero ha dejado de ser un impedimento. El vértigo y la ansiedad del recorrido a ciegas de los primeros meses se ha convertido, en este tiempo, en vértigo y ansiedad de vernos en medio de un ritmo frenético de producción

—frenético para nosotros, que seguimos siendo una editorial muy pequeña con recursos limitados, como casi todas—. Pasar de dos o tres títulos al año en un país a siete u ocho en cinco países, con prácticamente el mismo equipo editorial, ha supuesto un desgaste, una autoimposición excesiva, que impide la contemplación necesaria de lo que se ha hecho y de lo que podría realizarse. También es verdad que, aunque el equipo se ampliara, no es una editorial que pueda crecer fácilmente, por las formas específicas de editar los libros, que requieren de atención continuada y una disposición de carácter que no siempre es fácil de encontrar y mantener en el tiempo. Siempre se pensó como una editorial pequeña, y, aunque haya crecido un poco, sigue siendo pequeña en el sentido de géneros, autores, alcance...

El aprendizaje podría ser ese, el reconocimiento de un límite, y de saber que se puede cruzar, aunque con consecuencias personales lejos del ideal. Pero también de saber, por otro lado, que casi cualquier libro que imaginemos podría ser posible, si sabemos cómo actuar en cada paso del proceso, sobre todo al inicio. En esta década podríamos responder a las preguntas que teníamos al inicio, y eso es bueno, aunque a la vez sorpresivo: una década podría parecer poco tiempo para haber conseguido esas respuestas. En secreto sabíamos que estábamos trabajando en una editorial de prueba, en una editorial beta, y que en algún momento, cuando las dudas se hubieran disipado, íbamos a parar, para iniciar, ahora sí, con el conocimiento adquirido vía la práctica y el error, una editorial de verdad. Eso no ha pasado, y probablemente no pase pronto. Gris Tormenta ha resultado ser una actividad que, si logramos medir y controlar mejor, puede ser una gran compañía.

«Los libros pueden tener un valor independiente del valor literario de su contenido. [...] El amor a la lectura, a la

literatura, a los grandes escritores se derrama en forma natural y casi inevitable al libro como objeto físico. Este puede valer por su belleza, por su rareza, por su antigüedad. [...] Hay muchos modos de hacer bello y raro un libro», dice César Aira en algún momento de su *Continuación de ideas diversas*. Son los editores los que pueden hallar esos libros bellos o raros. O editarlos de cero, en donde antes no había nada.

A casi ningún lector le interesan las editoriales ni las colecciones. Son pocos los que las identifican, muchos menos los que las siguen. Les interesan, como es natural, los libros que puedan llegar a considerar buenos, que despiertan algo dentro de ellos, sin importar de dónde viene o quién estuvo detrás de él. No hay mayor gozo en la lectura que ese, el descubrir que compartimos algo con otro, o con el otro, o con una esencia que nos trasciende. Así que todo este trabajo, estos argumentos y discursos nuestros, son solo una manera de intentar pasar los años de una manera que de vez en cuando pueda dar cierta paz o cierta satisfacción.

En *El oficio de vivir*, Cesare Pavese se pregunta por qué ha escogido ese camino, ¿para ser reconocido en la calle, para ser recordado en la posteridad? Nada de eso, dice, sino «para soportar el trabajo cotidiano con la certeza de que cuanto se hace vale la pena, que es algo único. Para el hoy, no para la eternidad». Un año después, en 1948, dice algo más: «Buscamos no lo que es verdadero en absoluto, sino lo que nosotros somos».

NOTAS

- 1\ En 2016 comenzamos a trabajar en las primeras ideas de títulos y colecciones, pero el primer libro se publicó en agosto de 2017, fecha que usamos para definir los aniversarios de la editorial.
- 2\ De los 300 textos que hemos publicado hasta la fecha, un 50 % ha sido comisionado a autores de 17 países.
- 3\ Estadísticas del libro en España en 2026, durante la escritura de este texto: el 86 % de los títulos publicados vende menos de 50 ejemplares al año. El 49 % no vende ni un solo ejemplar. Solamente el 4,5 % vende más de 1000. No contamos en México con estadísticas similares.
- 4\ Louise Glück, «La cultura de la sanación», 1999, en *Ensayos completos*, traducción del inglés de José Luis Rey, Visor, Madrid, 2023.
- 5\ Mario Muchnik, *Banco de pruebas. Memorias de trabajo (1949-1999)*, Del Taller de Mario Muchnik, Madrid, 2000.
- 6\ El autor es Chris Hadfield, astronauta canadiense, y el fragmento, en donde habla de la degradación fisiológica después de una estancia prolongada en el espacio, sale de su libro *Guía de un astronauta para vivir en la Tierra*, publicado originalmente en 2013. Todavía puede leerse en la primera edición de *Regreso a la Tierra*.
- 7\ Carlos Rojas, quien también ha reseñado «Un texto en camino» en *El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias*, de la Universidad Veracruzana, en mayo-agosto de 2023.
- 8\ Juan Cárdenas, «Nudos ciegos» en *Revista Dossier*, diciembre de 2017.
- 9\ De octubre de 2020 a enero de 2022 estuvimos en contacto con Mario Muchnik e Ida Vitale durante el proceso de edición de *Editar «Guerra y paz»*. Tenían 90 y 98 años, respectivamente.
- 10\ Guillermo Núñez Jáuregui, «Se escribe en privado» en *La Tempestad*, agosto de 2018.
- 11\ Juan Cárdenas, en una de las presentaciones de *En una orilla brumosa*. Fragmentos de esta conversación se pueden leer en «El fin de los nuevos comienzos y del futuro», publicado en el blog de Gris Tormenta en octubre de 2021.
- 12\ Ana de Anda, «La escritura tras bambalinas. La colección Editor de Gris Tormenta», en *Revista de la Universidad de México*, noviembre de 2022.
- 13\ Roberto Calasso, «Cómo ordenar una biblioteca», 2018, en *Cómo ordenar una biblioteca*, traducción del italiano de Edgardo Dobry, Anagrama, Barcelona, 2021.
- 14\ Isabel Zapata, en una presentación de la colección Editor. Fragmentos de esta conversación se pueden leer en «Las condiciones de la escritura», publicado en el blog de Gris Tormenta en agosto de 2021.
- 15\ Guillermo Núñez Jáuregui, a propósito de la publicación de *Una vocación de editor*, de Ignacio Echevarría. Fragmentos de esta conversación se pueden leer en «El editor es un crítico; el crítico es un editor», publicado en el blog de Gris Tormenta en enero de 2021.

- 16** Patricia Nieto y Pablo Duarte, quienes también tuvieron la idea para el tercer título de la colección, *Una vocación de editor*, que comisionamos al autor.
- 17** J. M. Coetzee, «Breve historia de la traducción», discurso de doctorado *honoris causa*, Universidad de Murcia, junio de 2024, incluido en la segunda edición de *La lengua es un lugar*.
- 18** Una reflexión más extensa sobre este proceso y este libro puede leerse en «La escritura antes que la traducción», publicado en el blog de Gris Tormenta en julio de 2024.
- 19** Henry James, «La edad madura», 1893, traducción del inglés de Fernando Jadraque, en *El altar de los muertos y otros relatos*, Valdemar, Madrid, 1999.
- 20** Joseph Brodsky, «Inusual semblante», discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura, diciembre de 1987, en *Del dolor y la razón*, traducción del inglés de Antoni Martí García, Siruela, Madrid, 2015.
- 21** Ambos libros han sido publicados en español, en un solo tomo, bajo el título *Ensayos completos*.
- 22** Guillermo Espinosa Estrada fue el encargado de esta selección. Un año antes Gris Tormenta había publicado, de su autoría, *Momo en los infiernos*, en la colección Editor.
- 23** Roberto Cruz Arzábal, en la presentación de *Suerte de principiante*, con Julián Herbert, en la Feria Internacional del Libro Universitario de la Universidad Veracruzana en Xalapa, mayo de 2025.
- 24** Julián Herbert, en la presentación de la colección Paisaje Interior en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, noviembre de 2024.
- 25** La autora es Jazmina Barrera, a quien después invitamos a la colección Miradas, con *Cinco miradas sobre la infancia*.
- 26** Cesare Pavese, en la entrada del 26 de noviembre de 1949, en *El oficio de vivir*, traducción del italiano de Ángel Crespo, Seix Barral, Barcelona, 1992.
- 27** Alejandro Merlín, en una presentación de la colección Miradas. Fragmentos de esta conversación se pueden leer en «“Escribir” una antología», publicado en el blog de Gris Tormenta en abril de 2026.
- 28** Imanol Martínez González, «Un murmullo que se convierte en disertación», en *Revista Purgante*, junio de 2021.
- 29** Alfonso Reyes, «Editores e impresores», 1940, en *La experiencia literaria*, Losada, Buenos Aires, 1942.
- 30** Luigi Amara, quien escribió el prólogo de *La invención de un lector*, de Cecilia Fanti.
- 31** Roberto Calasso, «La edición como género literario», 2001, en *La marca del editor*, traducción del italiano de Edgardo Dobry, Anagrama, Barcelona, 2014.
- 32** Roberto Calasso, «Los libros únicos», 2013, en *La marca del editor*.
- 33** Lewis Lapham, «Word Order», en *Lapham's Quarterly*, primavera 2012, edición *Means of Communication*.
- 34** Nicolás Gómez Dávila, *Escolios a un texto implícito*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1977.

En los márgenes

Anexo



La antología como inconveniente

El camino que ha de recorrer una antología es difícil, no por su calidad, sino porque es un formato, o un género editorial, del que se sabe poco, y que pocos sabrán cómo tratar —y también porque son libros que resultan mucho más costosos de lo que podría suponerse—. Otros inconvenientes que hemos encontrado en la antología como género editorial son los siguientes:

- Suelen ser libros difíciles de explicar, tanto para los propios editores (pensemos en la descripción de la contraportada o en los *blurbs*, por ejemplo) como para libreros, distribuidores y lectores.
- La mayoría de los libreros no saben dónde colocar una antología, pues no suele haber secciones dedicadas a ese fin en las librerías —y, donde sea que las coloquen, a veces antes de la A o después de la Z de alguna secuencia, el lector nunca buscará ahí—. Las descubrirá, si acaso, por accidente, y tal vez las encontrará descoloridas, polvosas, olvidadas.
- Es difícil, si no imposible, que los autores que participan en una antología hagan alguna difusión por su cuenta, pues no es su libro.
- Los estímulos para editar o producir libros de este tipo son casi inexistentes: se centran, sobre todo, en obras

unitarias e inéditas de autores locales (lo opuesto a la antología).

- Las coediciones pueden volverse complicadas, porque son más caras, pero también porque muchos coeditores buscan claridad, y una antología no suele serlo en un primer vistazo.
- Por cada participante (escritor, traductor, editor invitado) hay que elaborar un contrato, lo que involucra a múltiples agencias literarias.
- Hay que realizar todos los pagos por adelantado, pues los pagos de regalías por año, al estar divididos entre un grupo de personas, se vuelven inviables, sobre todo si son internacionales.
- Pocos sistemas de clasificación bibliográfica ofrecen opciones que comprendan todas las posibilidades del género.
- Distintas culturas editoriales tienen diferentes rangos de retribución, sobre todo porque los tirajes son muy desiguales —por poner un ejemplo, entre México y Estados Unidos—. Lo que podemos ofrecer es suficiente para agentes, editores o escritores locales, pero puede resultar insuficiente en un contexto internacional, con agencias y editoriales de mayor escala. Este problema, en lugar de volverse más sencillo con los años, es cada vez más complejo.
- No es fácil con este tipo de libros abrirse un espacio en la imaginación de libreros y lectores. Aun así, hemos mantenido nuestra idea original de antologías y no ceder a otras colecciones para encontrar un posicionamiento más rápido.
- Las antologías no viajan bien: nadie quiere importar o comprar los derechos de edición y traducción de un libro que presenta todas estas complicaciones.

Tipologías de formas antológicas y fragmentarias

Los siguientes títulos se enlistan como casos particulares de formas que guardan relación, cercana o lejana, con algunos de los conceptos mencionados o expuestos en este libro. Cada uno representa una tipología antológica: requiere de un set especial de herramientas y de una técnica distinta. Los ejemplos no intentan ser paradigmáticos o canónicos; son simplemente referencias cercanas a la editorial. Los años mencionados corresponden a la primera publicación en su lengua original.

- La segunda parte («La copia») de Bouvard y Pécuchet (1880), de Gustave Flaubert, es una mezcla de *commonplace*, catálogo de ideas asociadas, material de trabajo y otros recortes que se presentan «en bruto» al lector. Melville había hecho algo análogo en «Extracts», la sección inaugural de *Moby Dick* (1851).
- El libro de los *pasajes* (1940), de Walter Benjamin, es una obra inacabada, concebida como un vasto archivo sobre la vida urbana del París del siglo XIX. Reúne notas, citas, reseñas y aforismos (miles de fragmentos numerados) organizados temáticamente; su método es el montaje y la cita contrapuesta, y el conjunto funciona como *collage*.

crítico. Kenneth Goldsmith recrea el ejercicio con el Nueva York del siglo xx en *Capital* (2015).

- *A Certain World* (1970), de W. H. Auden, es un *commonplace* estructurado en la forma clásica del género: una antología de pasajes y citas seleccionadas por el autor (los llamados lugares comunes), ordenadas alfabética y temáticamente en secciones como «Beauty», «The Human Mind» o «Roads», pero también otras más personales, como «Imaginary Book Reviews» o «Love of One's Neighbor». Otros libros en esta categoría podrían ser: *Sur plusieurs beaux sujets* (1955), de Wallace Stevens, y *Razones y osadías* (1997), de Jordi Llovet, una selección de opiniones de Flaubert rescatadas de sus cartas.
- *De jardines ajenos* (1997), de Adolfo Bioy Casares, es un *commonplace* menos formal, algo más cercano a un «libro abierto» de fragmentos que el autor fue recopilando a lo largo de su vida. En su orden íntimo, más misceláneo que sistemático, ocasionalmente aparecen reflexiones personales suscitadas por las mismas transcripciones.
- Los tres tomos de *Memoria del fuego* (1982–1986), de Eduardo Galeano, son su propia versión lírica de la historia del continente americano contada con citas, paráfrasis, crónicas y relatos míticos, ordenados cronológicamente de 1492 a 1986.
- En *Blitz Spirit* (2020), Becky Brown lee y selecciona partes de diarios publicados en Inglaterra durante la Segunda Guerra Mundial. El resultado es un testimonio colectivo del ánimo social de esos años a partir de voces individuales rescatadas.

- *La última frase* (2024), de Camila Cañeque, podría ser un *commonplace* con un solo tema o idea: los finales de los libros. La autora los agrupa y los comenta, y, a la vez, genera una narrativa propia y fragmentaria a partir de esos comentarios.
- *Reportajes de la Historia* (2010), de Martín de Riquer y Borja de Riquer, reúne ciento cincuenta narraciones y testimonios de sucesos que cubren veintiséis siglos de historia; en sus dos tomos podemos ver crónicas de testigos presenciales que documentan episodios desde la Antigüedad hasta el siglo XXI.
- En *The Art of the Personal Essay* (1994), Phillip Lopate hace una selección y edición de textos ensayísticos desde la Antigüedad hasta la era contemporánea, creando un catálogo panorámico de experiencias vitales y literarias, clásicas y modernas.
- *Ataque aéreo a Halberstadt, el 8 de abril de 1945* (1977), de Alexander Kluge, reconstruye el bombardeo aliado sobre Halberstadt mediante testimonios, informes, recreaciones documentales y relatos breves. Formalmente, es un montaje de materiales heterogéneos: archivo, crónica, microficción histórica y comentario. Con esta peculiar forma también está construido el capítulo «La Sociedad Viena del Gas» en *La actualidad innombrable* (2017), de Roberto Calasso, que «no trata de recuerdos, sino de palabras publicadas o registradas en los días entre principios de enero de 1933 y mayo de 1945»; es el retrato de una década (la de Hitler en el poder) contada desde una multiplicidad de voces en diarios, cartas y artículos unidos por una extraña similitud.

- Las antologías de Studs Terkel guardan afinidades formales con las crónicas recogidas por Svetlana Alexiévich. Ambos transcriben entrevistas orales hechas a «participantes comunes de la historia», pero con métodos y resultados distintos: Terkel usa precisión periodística, incluye los nombres de los entrevistados y los sitúa al centro de la narración, mientras que Alexiévich los edita y los desindividualiza en una sintaxis coral que diluye la autoría para crear lo que ella llama «novelas en voces». *La guerra «buena»* (1984) y *El fin del «Homo sovieticus»* (2013) son quizá los mejores libros, respectivamente, de estos métodos.
- *Un día del año. 1960–2000* (2003), de Christa Wolf, trasciende el ejercicio del diario para convertirse en un testimonio del paso del tiempo acelerado. Durante cuarenta años, la autora describe minuciosamente un día de su vida (siempre el 27 de septiembre), y puestos lado a lado esos días narran con misteriosa precisión la evolución del carácter y los ideales.
- *Zona de prólogos* (2011), de Paulo Ricci, es un volumen donde el editor reúne prólogos encargados a varios autores para todos los libros de Juan José Saer. El volumen resultante nos da una mirada oblicua y transversal de la obra de Saer, una especie de crítica literaria a gran escala a la que llegamos a través de la edición más que de la escritura.
- En *Para Roberto Calasso* (2022), Jorge Herralde hace un homenaje de editor a editor, reuniendo en un volumen textos de autores que abordan la figura de Calasso desde ángulos distintos (testimonios y piezas críticas) y contextualizan su trayectoria editorial.

- *Cien cartas a un desconocido* (2003), de Roberto Calasso, reúne textos escritos originalmente para las solapas de los libros de la editorial Adelphi. Leídos en conjunto, constituyen una autobiografía intelectual indirecta y también una teoría de la lectura interpretativa a través de un catálogo editorial.
- *Adelphiana* (2013), editado por Roberto Calasso, es un volumen que celebra los cincuenta años de la editorial Adelphi. Reúne textos breves, notas editoriales y fragmentos relacionados con la historia del sello. Va narrando gráficamente, además, los títulos representativos de cada año y la incorporación de nuevas colecciones. Funciona como antología del propio catálogo y como autorretrato intelectual colectivo.
- *The Red Thread* (2019), editada y prologada por Edwin Frank, es una antología que celebra los veinte años de NYRB Classics. El volumen reúne veinticinco fragmentos —capítulos de novela, cuentos, ensayos, memorias y otros textos— seleccionados de entre los más de quinientos títulos incorporados al catálogo. El libro revela afinidades formales, tonos y obsesiones recurrentes del proyecto editorial. Funciona, por tanto, como antología de catálogo: una autolectura crítica de la editorial a través de muestras representativas de sus títulos publicados.
- *The Best American Nonrequired Reading* (2002–2019) fue un inusual proyecto de antologías anuales hechas por alumnos adolescentes dirigidos por un profesor y un editor. Cada libro era el resultado de una selección de todos los géneros realizada con la sensibilidad de los lectores jóvenes para lectores de todas las edades.

- *This Explains Everything* (2013) o *What Should We Be Worried About?* (2014) son dos de las antologías de la serie de la pregunta anual del proyecto Edge. El editor, John Brockman, enviaba una interrogante a cientos de pensadores, que contestaban de forma relativamente breve, y con sus respuestas se formaban los libros. La pregunta cambiaba cada año, y el ejercicio se realizó durante veinte años.
- *Abecedario* (1997), de Czesław Miłosz, es un libro en forma de diccionario: entradas alfabéticas que mezclan recuerdos personales, notas críticas y miniensayos sobre autores, obras e ideas que estructuran la vida intelectual de Miłosz. Otros ejemplos de libros que usan el recurso del diccionario son *Breve diccionario de enfermedades* (y necesidades) literarias (2016), de Marco Rossari; *Historias del arte* (2004), de Diana Aisenberg; *Roland Barthes* por Roland Barthes (1975); *Borges babilónico* (2017), de Jorge Schwartz; y la serie de las estaciones (2015–2016) de Karl Ove Knausgård, en donde el autor selecciona ciento setenta palabras que desarrolla en ensayos muy breves dirigidos a su hija antes de nacer.
- *Algunos libros* (1929–1960), de E. M. Forster, es un compendio de transcripciones de algunos programas de radio en los que Forster hablaba de libros y recomendaba lecturas a un público amplio. Un rescate oral similar se ha hecho de las clases de Borges: son textos que no se pensaron para leerse por escrito, en conjunto, pero funcionan como artefactos críticos y de memoria.
- *Escolios a un texto implícito* (1977–1986), de Nicolás Gómez Dávila, recopila los miles de aforismos que el autor des-

tiló de la totalidad de sus lecturas a lo largo de su vida. El tomo de mil quinientas páginas puede leerse como un gran aparato crítico de notas al margen de un sistema filosófico que nunca escribió.

- *Según. Una autobiografía* (2023), de Osvaldo Baigorria, es una reconstrucción de la memoria de lo leído en una vida a partir de subrayados y recuerdos que el autor conserva de algunos de los libros de su biblioteca y que sostienen su construcción intelectual.
- *Colofones* (2023), de Juan Francisco Turrientes, e *Historias encontradas* (2009), de Eduardo Berti, son dos ejemplos de lo que podríamos denominar antologías de curiosidades. En el primero se recopilan muestras paratextuales que ilustran la historia del colofón y en el segundo se reúnen microrrelatos y textos «semiescondidos» que el compilador detecta dentro de novelas, ensayos y obras mayores: cada historia encierra otras historias.
- *Paintings in Proust* (2008), de Eric Karpeles, hace un inventario de todas las obras pictóricas mencionadas en los siete tomos de *En busca del tiempo perdido*. Los cuadros se reproducen y se comentan, dando un contexto inaudito a una obra de la que pensamos no se podía escribir más.
- Algunas publicaciones fotográficas de John Pawson, como *A Visual Inventory* (2010), yuxtaponen dos o más imágenes deliberadamente para exhibir una dicotomía, una similitud o una conversación silenciosa entre objetos y espacios, y así generar efectos conceptuales —como hacer evidentes patrones, *insights* o descubrimientos sin recurrir a elementos textuales.

- Los catálogos de exposiciones museísticas suelen ser antologías que a veces tienen mayor valor histórico que la muestra misma. Pessoa. *Todo arte es una forma de literatura* (2018), por mencionar uno, reúne textos de Pessoa, textos críticos alrededor de la obra de Pessoa y reproducciones de algunas de las piezas exhibidas, lo que nos lleva a entender su figura desde otra perspectiva.
- *Mrs. Bridge* (1959), de Evan S. Connell, es una novela construida a partir de más de un centenar de viñetas breves que registran episodios de la vida de su protagonista (la madre del autor). El efecto es acumulativo: una vida se construye no por desarrollo, sino por adición. El libro puede leerse como una suerte de archivo íntimo o doméstico, donde lo trivial y lo decisivo quedan nivelados por el mismo tratamiento formal; el personaje no se revela a través de grandes momentos, sino en la reiteración de gestos mínimos, en los vacíos entre un fragmento y otro. Más que narrar una vida, el libro la dispone como una serie de cortes. El autor usó métodos similares de composición en mosaico en sus libros *Notas de una botella encontrada en la playa de Carmel* (1962), *El diario de un violador* (1966), *Mr. Bridge* (1969), *Puntos para una rosa de los vientos* (1973) y *Custer. La masacre del 7.º de Caballería* (1984).
- *Me acuerdo* (1970), de Joe Brainard, es una recopilación de recuerdos del autor escritos en breves líneas. Esos cientos de frases, en apariencia desconectadas, van construyendo el texto, y nos dan un retrato de una época y un personaje con una calidez literaria difícil de encontrar. Unos años después Georges Perec se inspiró en el ejercicio y publicó un libro que lleva el mismo título. Varios autores del mundo lo siguen haciendo.

- Las novelas «de fichas» (1988–2007) de David Markson están compuestas exclusivamente por fragmentos breves —anécdotas culturales, datos biográficos de artistas, citas, muertes ilustres, observaciones sobre el fracaso y la creación— presentados como si fueran tarjetas de archivo. No hay trama convencional: la narración emerge por acumulación, repetición y variación.
- *Contra la originalidad* (2007), de Jonathan Lethem, *Hambre de realidad* (2010), de David Shields, y *Seven American Deaths and Disasters* (2013), de Kenneth Goldsmith, son solo tres ejemplos de los rituales de reciclaje, reescritura y reapropiación que usan algunos escritores como métodos de creación a partir de fragmentos reunidos y recontextualizados. *Un hombre que duerme* (1967), de Georges Perec, es un caso de este procedimiento llevado al extremo más inquietante.
- La revista como medio es por naturaleza antológica. Recomendamos, por su juego con la forma, la calidad de sus contenidos o las estructuras editoriales que exhiben, las siguientes: *Freeman's*, *The Happy Reader*, *The Week*, *Gym Class*, *Colors*, *Magazine B*, *Works That Work*, *Monocle*, *Vestoj* y *Apartamento* (aunque algunas han dejado de publicarse, pueden consultarse sus archivos).
- *Harper's Magazine* (desde 1850) es la revista de interés general más antigua de Estados Unidos. En 1984 fue rediseñada por Lewis Lapham. El rediseño incluyó secciones como «Index» y «Readings», que se siguen publicando, y que parten de la forma antológica reducida a su mínima expresión. El ejercicio editorial se convertiría después en *The End of the World* (1998) y *Lapham's Quarterly* (2008).

- *Lapham's Quarterly* (desde 2008) es la revista creada y editada por Lewis Lapham. Cada número reúne cientos de fragmentos, citas, imágenes, tablas, gráficas y otros elementos textuales seleccionados de todo el archivo de la humanidad alrededor de un tema que va cambiando. Un ejercicio similar, traducido al español, aunque en un formato incómodo, se puede apreciar en *El mar. Terror y fascinación* (2004), volumen editado por Alain Corbin. Un poco más lejanos, pero con líneas similares, son los ensayos de Umberto Eco *Historia de la belleza* (2004) y *El vértigo de las listas* (2009).
- *The Analog Sea Review* (desde 2018) es una revista en forma de libro impreso que se publica cada dos años y es deliberadamente *offline*. Los editores reúnen fragmentos breves alrededor de temáticas urgentes nunca reveladas de manera explícita. El lector debe encontrarlas en librerías, unir los puntos en la lectura y extraer conclusiones.
- El almanaque como forma estricta puede ser de gran interés por la condensación textual que logra. Los editados por Ben Schott (2005–2010) encabezan nuestra lista, aunque hayan dejado de editarse.
- La Biblia (literalmente «los libros») es la antología más antigua de Occidente. Compuesta de decenas de libros independientes, la compilación forma la base de distintas tradiciones religiosas desde hace dos milenios.
- *The Storm* (1704), de Daniel Defoe, es una crónica documental sobre la gran tormenta de 1703 en Inglaterra. Defoe recopiló testimonios enviados por lectores, cartas, informes y relatos directos, organizándolos en un volu-

men que mezcla periodismo, archivo y narración providencial. Otros títulos del autor siguen esta forma compuesta a partir de diversas fuentes históricas directas e indirectas, inaugurando un género que no puede separar lo editorial de la escritura.

- *The Oxford English Dictionary* (1884–1928), editado inicialmente por James Murray, es un caso muy peculiar: construye un diccionario como si estuviera escribiendo la biografía condensada de cada palabra de la lengua inglesa, usando una técnica parecida a la de Defoe: pedir la ayuda de todos los ciudadanos del país y recibir contribuciones textuales (slips) por correspondencia para reconstruir la evolución semántica y formal de cada vocablo.
- El concepto de novela río puede leerse como una antología llevada a una de sus máximas escalas: una serie de novelas que habrán de leerse como un conjunto amplio e interconectado, con unidad temática y social y personajes que reaparecen. *En busca del tiempo perdido* (1913–1927), de Marcel Proust, publicada originalmente en siete volúmenes, es la referencia más conocida. En *Centuria* (1979), mediante la extrema condensación de cien relatos autónomos, Giorgio Manganelli miniaturiza e ironiza el impulso expansivo y totalizante de la novela río.
- *Multiples* (2013), de Adam Thirlwell, es un juego de «teléfono descompuesto» literario: un texto va pasando de traductor en traductor, de lengua en lengua, para llegar, al final, de nuevo al inglés, en donde podemos ver lo que ganó y lo que perdió en esas múltiples traducciones. El experimento se repite con doce textos y sesenta traductores de todo el mundo.

Cómo se hizo Regreso a la Tierra

Berlín, Pink Floyd, la Guerra Fría y los viajes espaciales eran algunos de los temas que nos obsesionaban en la década de los ochenta. Con la llegada de Instagram, treinta años después, comenzamos a interesarnos de nuevo en los viajes espaciales, sobre todo en el momento en que los astronautas regresan a la Tierra después de haber vivido una temporada larga en el espacio. Entendíamos lo que decían en las primeras entrevistas, pero no comprendíamos del todo su significado. ¿Cómo imaginar que el peso de tu cuerpo se multiplique por cinco y no puedas moverte? Ese era uno de los efectos que la gravedad tenía sobre los astronautas al regresar. Scott Kelly hacía estas observaciones, por ejemplo: «Todo es extrañamente pesado, demasiado pesado, los brazos, la cabeza, el reloj en mi muñeca. Extiendo el cuello con dificultad para respirar». Leroy Chiao: «Cuando los rescatis- tas abrieron la cápsula, recuerdo que entró el olor del pasto lodoso y llenó toda la cabina. Era el mejor olor del mundo. Había regresado a casa». Clayton Anderson: «Después del ambiente estéril del espacio, todo tiene un olor mucho más fuerte y nítido cuando regresas a la Tierra. Es increíble darse cuenta de lo agudos que se vuelven los sentidos». Douglas Wheelock: «Lo primero que disfruté fue el simple olor de la “terrenalidad”. Los aromas de los árboles y las hojas y el pasto y las flores no están presentes en la estación espacial.

Cuando regresas a la Tierra son literalmente intoxicantes». Chris Hadfield: «Muchos tienen problemas para acostumbrarse de nuevo al ruido de las multitudes y a la distracción causada por todo. Para mí fue muy pesado regresar al mundo. Pasan meses antes de que puedas volver a correr. Toma un año lograr que tu esqueleto regrese a la normalidad». Jerry Linenger: «El color verde es simplemente un color precioso y relajante. Podía sentarme en el jardín solo a observar los árboles y el viento y ser plenamente feliz». Tim Peake: «Estoy realmente eufórico. ¡Los olores de la Tierra son tan fuertes!».

Leíamos frases como esas, expresadas con sorpresa, sin ningún tipo de guion, y nos parecía encontrar en ellas algo que se acercaba más a la poesía que al lenguaje técnico del astronauta. Y sabíamos, o sentíamos, que después de lo fisiológico estaban también los cambios psicológicos, sociales y otros más difíciles de clasificar. Por ejemplo: los rusos —ateos— no tenían forma de colocar la experiencia en un contexto mayor, resultando en algunos casos en una crisis existencial, mientras que los estadounidenses —cristianos— podían tratar de explicarla en términos religiosos, como un despertar espiritual, que fue lo que les pasó a muchos. Fue así, en medio de estas reflexiones, que apareció la idea de hacer un libro con todo eso, pero ¿cómo íbamos a pasar de frases cortas y simples a una antología de doscientas páginas? ¿Cómo íbamos a pasar de la euforia oral a la forma extendida del libro?

Comenzamos a investigar. No existía ningún libro así. No encontramos a nadie desarrollando ese concepto. Compramos un par de autobiografías de astronautas, las más recientes, y las leímos rastreando y marcando los pasajes sobre el regreso. Algunas cosas funcionaban, otras no. Si seguíamos buscando, pensábamos, teníamos la posibilidad de llegar finalmente a construir un libro, aunque no sabíamos cuánto

tiempo nos podría tomar. El proceso completo de una antología nos llevaba más de un año. Calculábamos que la antología de los astronautas nos tomaría dos o tres veces más —aunque sabíamos que el precio del libro no podría elevarse.

La primera pregunta era: ¿hay material suficiente para hacer un proyecto así? Es decir: ¿cuántos astronautas han ido al espacio y escrito su autobiografía después? Y, de esas autobiografías, ¿en cuántas se habla del regreso a la Tierra? Y, de ese material, ¿qué podría funcionar para una compilación? Las primeras preguntas se contestaron fácilmente en unas semanas: comenzamos a construir una bibliografía del tema y lucía muy bien. En 2017, casi seiscientos astronautas habían regresado a la Tierra, y muchos de ellos, al menos un diez por ciento, habían publicado un artículo o un libro sobre su experiencia en un idioma que pudiéramos leer. Lo que nos tomó casi un año fue localizarlos, conseguirlos, leerlos y seleccionar los fragmentos que podríamos usar. Formamos una biblioteca relativamente extensa de libros en papel y electrónicos. Al principio habíamos imaginado una antología construida con decenas de extractos breves, de una página o dos, uno después de otro, pero la idea pronto se descartó. Al final decidimos que podríamos reunir extractos de doce a quince astronautas, pero para llegar a ellos leímos dos o tres veces más, con el fin de seleccionar los mejores y proponer una línea de lectura que, por otro lado, no fuera repetitiva.

Teníamos el primer borrador del libro a finales de 2018, pero los extractos seleccionados formaban una extensión casi tres veces más larga de lo que podíamos publicar. Tuvi- mos que eliminar algunos textos y reducir mucho los frag- mentos. Eso nos tomó unos meses más. En febrero de 2019 el libro estaba «listo», y esperábamos publicarlo a tiempo para el cincuenta aniversario de la llegada a la Luna, en julio de ese año. Había que traducirlo todo y escribir otros textos

editoriales para construir una antología propiamente, pero la parte más importante ya estaba hecha. O eso creíamos. Nos faltaba todavía conseguir los permisos para publicar de nuevo esos textos. No lo sabíamos entonces, pero esa iba a ser la parte más rara y difícil del proceso: lo que en otras antologías nos había tomado algunas semanas, con los astronautas se extendió varios meses, con silencios muy largos y misteriosos de por medio. Si no los conseguíamos, o si conseguíamos solo la mitad de los permisos, el libro no podría publicarse —tendríamos que iniciar de nuevo, buscando otros textos, o desistir de la idea por completo—. Al final obtuvimos diez de los trece textos que buscábamos. Mientras eso sucedía, pasaron meses de angustia: pensábamos que el libro podría desaparecer en cualquier momento. Ya estaba «terminado», pero podría no existir nunca.

Fue hasta que recibimos el libro de la imprenta y abrimos las cajas para sacar algunos ejemplares que entendimos que no tenemos —ni tendremos pronto— la cultura espacial: las del libro son historias que no están en nuestra lengua ni en nuestra conciencia; nadie las ha leído antes ni las leerá en otro libro. Pensamos entonces que *Regreso a la Tierra* se parece a un libro infantil, o a un libro de aventuras, o de viajes, en donde es el relato lo que despierta la curiosidad y la imaginación del lector. Es el relato —más, quizá, que otras cualidades literarias (como la técnica o el estilo)— lo que nos da la posibilidad de ver algo en la memoria que no tiene cabida, para nosotros, en el mundo real.

Los viajes al espacio tienen una estructura clásica en tres actos: una breve pero muy fuerte intensidad vertical al principio, luego un «horizonte» en el espacio y al final una violenta caída física —con rasgos metafísicos, algunos inexplicables—. Los astronautas se preparan durante años o décadas para su misión fuera de la Tierra, para esos primeros dos actos, pero reciben poca preparación para el regreso.

«Era más difícil aprender a ajustarse a la Tierra que al espacio», escribió el astronauta Al Worden a su regreso. No solo él: lo dicen casi todos cuando se encuentran de nuevo en la Tierra.

El libro está escrito, pues, desde un lugar al que normalmente no tenemos acceso; una especie de versión «no oficial» de los viajes espaciales. El regreso, además, es el punto más crítico del astronauta, un momento débil y vulnerable: hay una grave sensación de final, y de tener que aceptar que las décadas de formación y preparación han terminado de pronto.

Leímos miles de páginas de astronautas de todo el mundo, y las lecturas solían volverse demasiado intensas. Imaginamos muchas veces la Luna, la Tierra, las estrellas y la oscuridad absoluta del espacio con gran detenimiento. Llegamos a pensar que las emociones provocadas por las lecturas —repetitivas, obsesivas, emocionales— eran lo más cercano a comprender —¡y a ver!— lo que ven y sienten los astronautas en sus naves espaciales. Durante meses, la lectura y luego la traducción (pasamos casi todos los textos al español mientras esperábamos los derechos, incluyendo uno que al final no conseguimos, ni siquiera para siguientes ediciones) se hacían tan intensas que era como estar ahí, viéndolo y narrándolo nosotros mismos, no leyéndolo. Al mismo tiempo leíamos otros libros que sabíamos que no llegarían a la antología, pero que podían dar contexto a lo que estábamos haciendo. Desde los primeros registros de «vuelo» de los monjes medievales hasta las ficciones de Jules Verne; de la gran lectura que es *Lo que hay que tener*, de Tom Wolfe, a la posibilidad del viaje tripulado a Marte que se ha discutido más de una vez.

La forma original —decenas de extractos breves— encontró su lugar en el libro como un anexo. Hay, pues, dos lecturas: la pausada, extensa y ordenada —en la que además

hemos incluido el contexto de cada década y de cada astronauta—, que se prolonga unas ciento sesenta páginas, y la fragmentaria y veloz, que ocupa unas diez, y que es totalmente aleatoria e inesperada, como una caja de viejas fotografías.

Casi dos años y unas mil horas de trabajo nos llevó, a cinco personas, construir la antología, desde los procesos más generales hasta los detalles más minuciosos, casi microscópicos, que están por todo el libro.

Si pudiéramos entrar en una librería y encontrarnos con *Regreso a la Tierra* sin saber nada de él, nos parecería un hallazgo demasiado inusual, un libro hecho para nosotros, uno que habíamos estado esperando desde siempre sin saberlo. El recuerdo de su lectura se quedaría con nosotros, como esos primeros libros de la niñez de los que no recordamos mucho, excepto ciertos detalles y la emoción de poder leerlos, pero que nos han acompañado en la memoria hasta hoy.

Cuando caminamos por las calles y de pronto vemos la luna llena sobre las casas, podemos imaginar la vista opuesta: la de ser un espectador estelar y tener una vista de la Tierra desde la Luna o desde más allá. La sensación no es fácil de imaginar: encontrarse con un punto brillante, flotando en un cielo negro rodeado de un vacío inmenso, que contiene todo lo que conocemos. Es improbable que algún lector de *Regreso a la Tierra* llegue a ver nuestro planeta de esta manera. Comprender esa visión, la Tierra rebosando luminosa en la negrura, casi como una estrella, y luego situarnos en esa visión, en lo que significa, podría acercarnos un poco a la perspectiva tan improbable —y por lo tanto literaria— desde la que están narradas algunas de sus páginas.

Editoriales, colecciones y series de libros sobre libros

Seguimos de cerca editoriales, colecciones y series que están ensayando inquietudes similares a las que nos interesan en Gris Tormenta: búsquedas alrededor del detrás de los libros, de su hechura y su lectura. Hemos encontrado ecos en Argentina, Chile, Colombia, España y México, pero seguramente estamos pasando por alto otras editoriales y líneas de investigación que no hemos detectado todavía. Compartimos los hallazgos en orden cronológico de creación.

1. Colección Biblioteconomía y Administración Cultural de Trea (España, desde 1994). Resulta necesario que en un contexto en el que continuamente surgen nuevos enfoques y modelos para abordar la edición y la corrección, existan libros técnicos y prácticos para profesionales del libro, como lo son la mayoría de los volúmenes que conforman esta colección, que profundiza en cuestiones académicas, históricas, políticas, culturales y económicas relacionadas con la publicación física y digital: manuales de diseño, lexicografía, bibliografía, gestión, estilo (generales o especializados), entre otros. Son libros con un marcado interés divulgativo que, indirectamente, reflejan las nociones y prácticas de una época.

2. Colección Libros sobre Libros del Fondo de Cultura Económica (México, desde 2003). Una selección de obras dirigida a los profesionales del libro para que «lleven a cabo su trabajo de mejor manera, con mayor facilidad y generando mayores beneficios». Los títulos pueden leerse como herramientas para conocer el trasfondo —práctico y divulgativo— de las distintas labores en la industria editorial, escritos por autores clave que conocen de forma directa los procesos. Entre el manual, la memoria y la monografía, estas reflexiones y apuntes exponen las complejidades poco conocidas de los involucrados en la producción, difusión y venta de libros.
3. Editorial Barba de Abejas (Argentina, desde 2010). Libros artesanales con un marcado impulso editorial destinado a traer al primer plano historias sobre los diversos oficios de la industria del libro. No es de extrañar que por su particular diseño, sus materiales y la calidad de producción sean vistos como piezas de colección, como objetos que transitan en un camino alternativo o paralelo al del resto de la edición independiente —«alejado de las grandes autopistas, que en gran parte fue un camino encontrado y creado teniendo en mente el horizonte de una pequeña comunidad».
4. Colección Scripta Manent y colección Lector&s de Ampersand (Argentina, desde 2012 y 2017, respectivamente). Dos colecciones sobre el detrás del libro, con visiones e intenciones que se complementan al ser parte del mismo catálogo. En la colección Lector&s sobresale la voz del autor, el estilo, la memoria y la reflexión —es decir, la fuerza radica en el yo literario—. En Scripta Manent, primera colección de la editorial, el peso se lo lleva la historia y la materialidad del libro, de modo que

los numerosos artífices y agentes de la industria aparecen como un elenco de personajes, enfatizando así su rol de actores sociales necesarios, pero generalmente invisibles.

5. Colección Tipos Móviles de Trama (España, desde 2013). Un repertorio de tonos y voces que convierten anécdotas en tramas, y a individuos reales en personajes. Una muestra de libros sobre los puntos cruciales del oficio editorial desde dentro, a veces desde la memoria, otras a través de la crítica o la contemplación, pero siempre como testimonios directos. Destacan inmediatamente los títulos escritos por (o sobre) los grandes representantes de la edición, aquellos cuyo criterio no solo definió la literatura del siglo xx, sino que todavía influye en las tendencias y nociones del panorama actual.
6. Colección Biblioteca Luis Oyarzún de Ediciones Universidad Austral (Chile, desde 2016). Esta colección se configura como un espacio editorial dedicado a pensar la literatura desde dentro, no tanto como producción de obras nuevas, sino como reflexión sostenida sobre sus formas, sus tradiciones y sus modos de circulación. Más que una colección temática en sentido estricto, articula un campo de afinidades donde convergen ensayos, misceláneas, diarios de lectura y proyectos inclasificables que comparten una misma orientación: hacer de la literatura su propio objeto.
7. Colección La Biblioteca Editorial de la Universidad de los Andes (Colombia, desde 2017). Una colección de libros sobre libros con un tono transterritorial: examina el papel que desempeñan, o han desempeñado, distintos actores involucrados en el proceso de hacer y pensar libros en diferentes geografías. Es cierto que la industria

mundial tiene puntos en común, pero esta colección muestra que cada región también funciona bajo criterios propios que los lectores desconocen; al traerlos a la superficie, arrojan respuestas y, a la par, provocan nuevas preguntas sobre el futuro del libro.

8. Colección Trazos Editoriales de la Universidad Veracruzana (México, desde 2023). El trabajo editorial de esta colección proyecta una amplia ruta para hablar del mundo del libro. Probablemente, la peculiaridad es que lo hace no solo desde la perspectiva de una voz, sino de varias miradas a la vez, pues conviven títulos de un único autor con antologías en las que se despliegan testimonios y análisis del tema abordado. La serie se convierte así en una reflexión colectiva en torno al camino que recorren los libros, tanto de actores involucrados en la elaboración y la difusión —editores, diseñadores, correctores, traductores, impresores, libreros— como de los lectores.
9. Serie Arte y Oficio del Libro de la Universidad Nacional del Litoral (Argentina, desde 2024). Esta serie, que habita dentro de la colección Itinerarios, aborda el universo detrás de los libros, mostrando reflexiones y pensamientos sobre cómo las distintas partes del mundo del libro se conciben a sí mismas, entre ellas, la autoría, la edición, la lectura, la poética personal. Una serie que muestra a los lectores los caminos complejos, estratégicos, pero también azarosos que rodean a la industria editorial.

Otra bibliografía recomendada

- *La mano del teñidor* (1963), de W. H. Auden. Ensayos sobre leer, escribir, hacer y crear, desde sus contextos y definiciones más íntimas (el arte, lo trascendente) hasta aquellas de carácter social (lo que a veces se entiende como «cultura»).
- *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano* (1964), de Marshall McLuhan, con introducción de Lewis Lapham (1994). No se limita a describir tecnologías, sino que examina cómo cada medio reorganiza la experiencia, la conciencia y la forma misma de habitar el mundo.
- *Los demasiados libros* (desde 1972), de Gabriel Zaid. Un diagnóstico deliberadamente incómodo sobre la sobreproducción editorial y sus efectos en la lectura. Interroga sus condiciones: quién lee, cómo circulan los textos, qué significa publicar en un mundo saturado.
- *La segunda mano o el trabajo de la cita* (1979), de Antoine Compagnon. Un estudio extenso sobre el montaje, la reescritura y la cita como procedimientos centrales de la literatura: escribir también es leer, seleccionar, desplazar e indagar en lo ya dicho.

- *Los libros de los otros* (1947–1981), de Italo Calvino. Una correspondencia de más de tres décadas en donde lo escuchamos leer, comentar, rechazar (o aceptar) manuscritos para publicación.
- *Seis propuestas para el próximo milenio* (1988), de Italo Calvino. Conceptos que trascienden la poética y se convierten en categorías para pensar el presente y el futuro: levedad, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad y consistencia.
- *Historia de la lectura en el mundo occidental* (1992), dirigida por Guglielmo Cavallo y Roger Chartier. Un recorrido desde el mundo griego hasta el siglo XX a través de trece autores que exponen la evolución histórica y el significado cultural de ese gesto universal y humano: leer.
- *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna* (1993), de Roger Chartier. Sobre la vida material de lo impreso y las formas de leer: una arqueología de prácticas, soportes y usos sociales que va del objeto al gesto, y del gesto a sus condiciones históricas..
- *Manual de edición y autoedición* (1994), de José Martínez de Sousa. Un repertorio de conocimientos técnicos precisos para hacer un libro bien construido y equilibrado, coherente en todos sus niveles tipográficos y ortotipográficos.
- *El espejo de las ideas. Tratado de las categorías* (1994), de Michel Tournier. Si alguien sigue poniendo los índices al final de los libros, debería echar un vistazo a este: aquí queda claro que el índice podría ser el texto más importante de un libro.

- Serie *The Art of Editing* (desde 1994) en *The Paris Review*. Una constelación de conversaciones donde la edición aparece como una práctica de lectura extrema: intervenir, ajustar, acompañar. ¿El editor se somete a la forma del medio o viceversa?
- *Banco de pruebas* (1949–1999), de Mario Muchnik. Memorias de medio siglo entre libros: episodios, errores, hallazgos, encuentros con autores y otros editores que, más que construir una trayectoria, van delineando una postura de aproximación al trabajo editorial como modo de vida.
- *El destino de la literatura. Diez voces* (1999), de Michael Pfeiffer. Diez entrevistas que reúnen perspectivas distintas sobre la supervivencia, la transformación y la función pública de la escritura, como si cada respuesta añadiera una pieza al mapa de un debate compartido.
- *La edición sin editores* (1999), de André Schiffrin. Un diagnóstico crítico sobre la concentración empresarial y sus efectos en el mundo del libro, donde la independencia intelectual aparece amenazada por lógicas de mercado cada vez más cerradas.
- *Correo literario. O cómo llegar a ser (o no llegar a ser) escritor* (2000), de Wisława Szymborska. Una serie de respuestas que convierten el comentario sobre manuscritos en una pequeña pedagogía de la lectura, la vocación y el desencanto —y terminan por dibujar una idea exigente de la escritura.
- *Jérôme Lindon, mi editor* (2001), de Jean Echenoz. La intervención editorial del texto se convierte en una

forma de pensamiento compartido: actuar sin imponerse, orientar sin clausurar, hacer de cada libro un ejercicio de precisión.

- *La felicidad de hacer libros* (2003), de Leonardo Sciascia. Una reflexión sobre el oficio editorial como tarea interpretativa y forma de inteligencia: elegir, leer, discutir, corregir, sostener una línea de conversación. Una disciplina del juicio y una ética de la atención.
- *Literatura de izquierda* (2004), de Damián Tabarovsky. Un ensayo que interroga la relación entre forma, posición y conflicto, y que abre una discusión sobre el lugar desde donde se escribe y sobre las consecuencias de esa toma de partido.
- «¿Qué es lo contemporáneo?» (2006), de Giorgio Agamben. En este ensayo (recopilado en *Desnudez*) podemos leer una serie de definiciones y aproximaciones al concepto de contemporaneidad que se convierten en categorías para pensar en el presente y nuestro lugar en él.
- *Revista Texturas. Cuadernos de edición* (desde 2006). Un archivo continuo sobre el mundo de la edición textual entendida como sistema. Con cada número se va trazando una cartografía de prácticas que dialoga con la concepción del editor como autor y con la dimensión material del hacer.
- *¿Para qué sirve la literatura?* (2007), de Antoine Compagnon. En apenas sesenta páginas tenemos una definición de los tres poderes de la literatura y de por qué vale la pena seguirla enseñándola en el siglo XXI.

- *La edición independiente como herramienta protagonista de la bibliodiversidad* (2008), de Gilles Colleu. Sobre la tensión entre concentración y pluralidad editorial: qué significa sostener una voz propia, qué espacio deja el mercado para la invención y por qué la diversidad de catálogos es una cuestión política.
- *El artesano* (2008), de Richard Sennett. La destreza como conocimiento incorporado, donde el pensamiento no se separa del trabajo manual ni de la paciencia con que algo llega a tomar forma. El valor de la repetición, el error y la corrección.
- *Nadie acabará con los libros* (2010), de Umberto Eco y Jean-Claude Carrière. Una conversación que recorre el destino del objeto impreso desde sus orígenes hasta la digitalización: una defensa de su persistencia, de su capacidad de adaptación y de esa obstinación material a través de los cambios técnicos.
- «*Edifying Editing*» (2010), de Preston McAfee. Ensayo breve a partir de la experiencia de editar: indaga, con tono reflexivo, en las preguntas del oficio: criterio, rechazo, aprendizaje y responsabilidad intelectual.
- *Warburg Continuatus. Descripción de una biblioteca* (2010), de Salvatore Settis. Un libro que hace de una colección un modo de pensamiento: el orden de los volúmenes, sus afinidades y desplazamientos se leen aquí como una forma de historia cultural.
- *Oficio editor* (2011), de Mario Muchnik. Reflexiones sobre la práctica de preparar libros; textos que nos dejan ver

cómo la experiencia acumulada se vuelve criterio, forma de juicio y manera de entender la relación entre autores, textos y lectores.

- *Un oficio de locos. Editores fundamentales en conversación con Juan Cruz Ruiz* (2012). Una serie de entrevistas con editores decisivos que, más que definir una profesión, dejan ver su lado más incierto y obstinado: el editor como lector, mediador y constructor de libros.
- «*The Paris Review*». Entrevistas (1953–2012). Un repertorio de poéticas en potencia: cada conversación despliega un modo de entender la escritura, pero también una ética de la forma, del tiempo y de la corrección.
- *La marca del editor* (2013), de Roberto Calasso. La idea de la edición como género literario y el editor como buscador de libros únicos, un «autor» que escribe con los libros que publica.
- *Independientes, ¿de qué? Hablan los editores de América Latina* (2016), de Hernán López Winne y Víctor Malumián. A partir de la experiencia concreta de diversos editores, se piensan los errores, las decisiones y las soluciones que sostienen un proyecto independiente. Indispensable para editores que inician.
- *What Editors Do. The Art, Craft, and Business of Book Editing* (2017), editado por Peter Ginna. Mapa plural de prácticas y criterios que recorren todo el proceso editorial: de la lectura inicial a la circulación pública.
- *Cómo ordenar una biblioteca* (2020), de Roberto Calasso. Cuatro textos reunidos alrededor del universo de los

textos y los libros: la diversidad y las relaciones que aparecen en una revista, en una librería y en una biblioteca.

- *El arte del saber ligero. Una breve historia del exceso de información* (2023), de Xavier Nueno. Se formula una poética del fragmento: leer ya no es acumular, sino recombinar lo extraído. El libro propone una concepción del saber como operación de edición, más cercana al taller que a la biblioteca.
- *Continuación de ideas diversas* e *Ideas diversas* (2014 y 2024), de César Aira. En estos dos libros, publicados en orden inverso, se piensa la experiencia de la escritura, de la lectura, de la creación. Son una mirada crítica al oficio del observador.
- *La tirada* (2025), de Hernán López Winne y Víctor Malumián. Un estudio de ese número a la vez técnico e intuitivo que decide el destino de un libro: cuántos ejemplares imprimir, cuándo volver a imprimir y qué lugar ocupan en esa decisión los datos de ventas, la segmentación y la experiencia del editor.

Catálogo de Gris Tormenta

Títulos publicados por la editorial en sus primeros diez años, ordenados por colección y fecha de primera edición.

COLECCIÓN DISERTACIONES

Antologías alrededor de un tema debatido por un grupo heterogéneo de voces o alrededor de una pregunta que sugiere una disertación colectiva.

Aquí se construyen textos de pensamiento grupal que intentan definir un concepto que elude la definición. En los fragmentos encontramos autonomía, pero es en el conjunto donde reside la fuerza de la discusión y la relevancia de la idea para lectores y escritores contemporáneos.

14. *Mis teorías conspirativas. Obsesiones literarias e interpretaciones paranoicas a partir de una idea de Édouard Levé.* Escriben: Gerardo Arana, Elif Batuman, Horacio Castellanos Moya, Rachel Cusk, Michel Houellebecq, Tama Janowitz, Suki Kim, Édouard Levé, Édouard Louis, Ottessa Moshfegh, Amélie Nothomb, Ricardo Piglia, Julio Ramón Ribeyro, Matías Serra Bradford y David Foster Wallace. Noviembre 2025.

13. *La materia del sonido. Once ideas que amplifican las relaciones contemporáneas entre la escritura sonora y la escritura literaria.* Edición y prólogo de Cinthya García Leyva. Escriben: Xenia Benivolski, Guillermo Canek García, Brandon LaBelle, Jota Mombaça, Aki Onda, Daphne Oram, Bárbara Perea, Eva Posas, Pascal Quignard, Éliane Radigue y Youmna Saba. Junio 2025.
12. *Un gesto del tiempo. Construcciones sobre la escritura a partir de un texto de Kathryn Yusoff.* Edición de Pablo Duarte. Escriben: Anne Boyer, Guy Davenport, Vilém Flusser, Verónica Gerber Bicecci, Tim Ingold, Robin Wall Kimmerer, Chantal Maillard, Cynthia Rimsky, Francisco Serratos y Horacio Warpola. Octubre 2024.
11. *La experiencia del amor. Tentativas y miradas interiores a lo largo de una vida.* Prólogo de Francisco Segovia. Escriben: Julian Barnes, Carmen Boullosa, Natalia Ginzburg, Elvira Hernández, Bell Hooks, Eduardo Milán, Leonardo Padura, Nélida Piñon, George Steiner, Mark Vernon y Raúl Zurita. Febrero 2023.
10. *La lengua es un lugar. Dieciséis voces cambian de idioma para explorar la literatura y la vida en contextos distintos.* Prólogo de Pablo Duarte. Escriben: Aharon Appelfeld, François Cheng, J. M. Coetzee, Edgardo Cozarinsky, Julien Green, Eva Hoffman, Eugène Ionesco, Theodor Kallifatides, Alejandra Kamiya, Dany Laferrière, Jhumpa Lahiri, Sylvia Molloy, Irma Pineda, Cristina Rivera Garza, Mercedes Roffé y Yoko Tawada. Octubre 2022.
9. *Viajes al país del silencio. Refugios y experiencias interiores en el mundo contemporáneo.* Edición y prólogo de José Manuel Velasco. Escriben: Patricia Arredondo, Georgina

Cebey, Leonardo da Jandra, Elisa Díaz Castelo, Pablo d'Ors, Pico Iyer, Sara Maitland, Mónica Nepote, Mariana Orantes, Tim Parks, Larry Rosenberg y Antonio Tamez. Agosto 2021.

8. *En una orilla brumosa. Cinco rutas para repensar los futuros de las artes visuales y la literatura.* Edición y prólogo de Verónica Gerber Bicecci. Juan Cárdenas, Daniela Franco, Maria Fusco, Ariel Guzik, Alicia Kopf, Ursula K. Le Guin, Stanisław Lem, Cecilia Miranda, Mario Montalbetti, Redes Comunes Mixes + Yásnaya Aguilar Gil, Hito Steyerl, Olivia Teroba y Eugenio Tisselli. Abril 2021.
7. *En busca del presente. Veinte años de ensayo y pensamiento contemporáneo en la revista «Letras Libres».* Prólogo de Gustavo Guerrero. Epílogo de Isaiah Berlin. Escriben: Manuel Arias Maldonado, Sandra Barba, Tatiana Basáñez, Jorge Carrión, Félix de Azúa, Christopher Domínguez Michael, Ricardo Dudda, Jorge Galindo, Carlos Granés, Jonathan Haidt, John Lanchester, Emilio Lezama, Kenan Malik, Lina Meruane, Sara Mesa, Patricio Pron y Germán Sierra. Febrero 2020.
6. *Nuevas instrucciones para vivir en México. Veinte autores ensayan alrededor de Jorge Ibarguengoitia y las peculiaridades de nuestra vida contemporánea.* Prólogo de Guillermo Núñez Jáuregui. Escriben: Jazmina Barrera, Andrés Burgos, Ana V. Clavel, Jorge Comensal, Aura Penélope Córdova, Eduardo de la Garma, Julieta Díaz Barrón, Pablo Duarte, Mempo Giardinelli, Yuri Herrera, Tedi López Mills, Alejandro Merlín, Antonio Ortuño, Felipe Restrepo Pombo, Xitlallitl Rodríguez Mendoza, Antonio Ruiz-Camacho, Ximena Sánchez Echenique, Ingrid Solana, Daniela Tarazona y José Manuel Velasco. Agosto 2019.

5. *Regreso a la Tierra. Memorias y reflexiones de nueve astronautas al volver del espacio.* Epílogo de Ross Andersen. Escriben: Anousheh Ansari, Neil Armstrong, Yuri Gagarin, Scott Kelly, Valentín Lébedev, Edgar Mitchell, Mike Mullane, Rodolfo Neri Vela y Al Worden. Julio 2019.
4. *En tierra de nadie. Memorias y narraciones personales sobre la migración y el exilio.* Escriben: Chimamanda Adichie, Rolando Arrieta, Pilar Cebrián, Aleksandar Hemon, Eva Hoffman, Jamaica Kincaid, William Langewiesche, Óscar Martínez, Matthew McNaught, Albino Ocheró-Okello y Mattathias Schwartz. Octubre 2018.
3. *Lo extraordinario. Narraciones alrededor de Georges Perec y la búsqueda literaria en lo cotidiano.* Prólogo de Georges Perec. Escriben: Rodrigo Blanco Calderón, Eduardo de la Gama, Pablo Duarte, Jorge Fondebrider, Luis Eduardo García, Mariana Hartasánchez, Mauro Libertella, Brenda Lozano, Gonzalo Maier, Guillermo Núñez Jáuregui, Daniel Saldaña París, Valeria Tentoni, Juan Pablo Villalobos, Juan Villoro, Gabriela Ybarra y Diego Zúñiga. Agosto 2018.
2. *Por qué escribo. Antología en la que treinta invitados al Hay Festival reflexionan sobre la literatura y el oficio del escritor.* Escriben: Gabriela Alemán, Ingrid Bejerman, Roland Brival, María José Caro, Raquel Castro, Rocío Cerón, Tamar Cohen, Luciano Concheiro, Carlos Fonseca, Irma Gallo, Ángeles González-Sinde, Gerardo Herrera Corral, David Huerta, Lee Maracle, Mónica Maristain, Inés Martín Rodrigo, Norman Ohler, Sergio Ortiz Leroux, Antonio Ortuño, Carmen Pardo Salgado, Johnny Payne, Aleida Quintana, Laura Revuelta, María Teresa Ruiz, Alberto Ruy Sánchez, Jesús Alejo Santiago, Pau Subirós, José Luis Trueba Lara, Gabrielle Walker, Diego Zúñiga. Enero 2018.

1. *Por qué escribo. Antología de pensamiento literario en la que veintitrés escritores reflexionan sobre la literatura como oficio.* Escriben: Luis Enrique Aguirre, David Álvarez, Tadeus Argüello, Rocío G. Benítez, Luis Bernal, Antônio Cabadas, Alejandro del Castillo, Paulina del Collado, Roberto Delgado Ríos, Julieta Díaz Barrón, Verónica E. Llaca, Juan Carlos Franco, Martín García López, Eduardo de la Garma, Mariana Hartasánchez, Jaime He, Oliver Herring, Janis Jacobo, Imanol Martínez, Anaclara Muro, Antonio Tamez, Horacio Warpola. Agosto 2017.

COLECCIÓN EDITOR

Raros hallazgos e historias originales sobre las ideas que ocurren en el *backstage* del mundo contemporáneo del libro: una exploración desde la curiosidad del editor. Narraciones en primera persona que revelan las historias que suceden antes de que un libro sea abierto por un lector: memorias y ensayos literarios sobre los procesos, largos e inesperados, detrás de los múltiples oficios editoriales: creación, corrección, traducción y publicación; diseño, distribución, premios, crítica y edición.

20. *El oficio invisible*, de Karl Ove Knausgård. Prólogo de Pablo Duarte. Traducción de Zarina Martínez Børresen. Un ensayo autobiográfico sobre la relación entre un autor y su editor y cómo un manuscrito se convierte en libro. Diciembre 2026.
19. *Discípulo del fuego*, de Aatish Taseer. Prólogo de Carlos Manuel Álvarez. Traducción de Inma Pérez Parra. Sobre el conflicto entre las enseñanzas de un mentor y la búsqueda de la identidad literaria a partir de la figura de V. S. Naipaul. Mayo 2026.

18. *El sonido de una voz*, de Lewis Lapham. Traducción y prólogo de Jacobo Zanella. Una reflexión crítica sobre la edición contemporánea y un ensayo personal sobre la búsqueda de la verdad en la escritura. Enero 2026.
17. *Pequeños lectores*, de Yael Frankel. Prólogo de Javier Peñalosa. Un ensayo personal sobre los vínculos entre la creación, la edición y la mirada interior de una autora de libros infantiles. Agosto 2025.
16. *Cien palabras a un desconocido*, de Louise Willder. Prólogo de Miguel Aguilar. Un ensayo sobre el arte del elogio, la escritura de *blurbs* y otros textos persuasivos o engañosos que se usan para presentar y vender los libros. Marzo 2025.
15. *El destino de una caja*, de Víctor Malumián. Prólogo de Andrea Palet. Una mirada personal sobre la distribución de los libros y la importancia de la colaboración entre colegas. Julio 2024.
14. *La invención de un lector*, de Cecilia Fanti. Prólogo de Luigi Amara. Seis apuntes sobre la formación del catálogo de una librería y una reflexión sobre el trabajo de una librería. Mayo 2024.
13. *El tiempo de la mariposa*, de Selma Ancira. Prólogo de Mónica Lavín. Un relato sobre la relación personal y literaria entre una traductora, la obra de Nikos Kazantzakis y la lengua griega. Marzo 2024.
12. *Momo en los infiernos*, de Guillermo Espinosa Estrada. Prólogo de Daniela Tarazona. Una puesta en escena sobre los reportes de lectura, la dictaminación de manuscritos y los absurdos del campo editorial actual. Octubre 2023.

11. *Un cuento de Navidad*, de Alejandro Zambra. Edición, prólogo y notas de Andrés Braithwaite. Una historia sobre los vínculos entre la literatura y la vida —y sobre una compañía que se borra—. Septiembre 2023.
10. *El color favorito*, de Valeria Tentoni. Prólogo de Daniel Saldaña París. Un ensayo personal sobre las entrevistas literarias y el poder de las preguntas —y una historia sobre el hallazgo de un maestro de escritura—. Marzo 2023.
9. *Un texto en camino*, de Javier Jiménez Belmonte. Prólogo de Gonzalo Maier. Un ensayo narrativo sobre la escritura de dos libros unidos por el azar y una reflexión sobre lo auténtico y lo original en la literatura contemporánea. Noviembre 2022.
8. *El atuendo de los libros*, de Jhumpa Lahiri. Prólogo de Carla Faesler. Una mirada personal sobre el diseño de cubiertas —y una reflexión en torno a la compleja relación entre autores y editoriales, la materialidad del libro y la identidad literaria—. Agosto 2022.
7. *Fallar otra vez*, de Alan Pauls. Prólogo de Julián Herbert. Un ensayo a favor de la escritura imperfecta —y una lúcida reflexión sobre la desobediencia narrativa como origen de la literatura—. Julio 2022.
6. *Editar «Guerra y paz»*, de Mario Muchnik. Prólogo de Ida Vitale. El diario de lectura, edición y traducción del clásico de Tolstói —la historia de la relación épica entre la vida de un editor y una gran obra de la literatura universal—. Enero 2022.

5. *Dentro del bosque*, de Emily Gould. Traducción y prólogo de Isabel Zapata. Un ensayo personal en dos tiempos sobre las desventuras de una escritora, el anhelo literario y el destino de los libros. Octubre 2021.
4. *Ilegible*, de Pablo Duarte. Prólogo de Tedi López Mills. Un ensayo narrativo sobre el arte de escribir y el proceso de pensamiento literario —elusivo, complejo, inagotable— detrás de la búsqueda de un texto «ideal». Enero 2021.
3. *Una vocación de editor*, de Ignacio Echevarría. Prólogo de Emiliano Monge. Un acercamiento personal a la figura y la labor editorial de Claudio López Lamadrid —lector y prescriptor entre dos siglos—. Septiembre 2020.
2. *Las posesiones*, de Thomas Bernhard. Prólogo de Andrés Barba. Dos historias sobre la vida material de un escritor, sus manías y extravagancias, los premios inesperados y su postura literaria ante la vida. Junio 2019.
1. *Perder el Nobel*, de Laura Esther Wolfson. Traducción y prólogo de Marta Rebón. Una historia sobre la fuerza de la literatura rusa, el oficio de la traducción y el significado de la pérdida —y una gran introducción a Svetlana Alexiévich, Nobel de Literatura—. Noviembre 2018.

COLECCIÓN PAISAJE INTERIOR

¿Qué sucede entre la estética y la ética de un autor? ¿Cómo se conforma su mirada? ¿Y cómo esa manera de ver, esa conciencia, se convierte en el inicio de una poética, de un estar en el mundo? Los ensayos de la colección analizan el acto reflexivo como suceso, como la precipitación de una

subjetividad, de una obsesión: se piensa, se procesa, se materializa, se rehace. Es en ese estado de discernimiento que la ebullición de la vida —lo vivido y lo leído— se transforma en lo que habrá de ser creado.

5. *El tiempo que somos*, de Annie Dillard. Traducción de Elisa Díaz Castelo. Noviembre 2026.
4. *Notas de una botella encontrada en la playa de Carmel*, de Evan S. Connell. Traducción de Juan Carlos Calvillo. Septiembre 2026.
3. *El lenguaje del poema. Siete aproximaciones*, de Mario Montalbetti. Abril 2024.
2. *Suerte de principiante. Once ideas sobre el oficio*, de Julián Herbert. Febrero 2024.
1. *Última carta a un lector*, de Gerald Murnane. Traducción de Adalber Salas Hernández. Noviembre 2023.

COLECCIÓN MIRADAS

Un lector invitado elige las cinco obras o fragmentos que mejor representan para él un concepto literario. Si pudiéramos asomarnos a los subrayados no de un libro, sino de una biblioteca personal, ¿qué leeríamos? ¿Qué conexiones inesperadas nos llegarían de la memoria de ese lector? En la certeza de esa selección aparece un libro que hace evidente el impacto que la literatura y la lectura tienen sobre la formación de su universo personal. Se abre un lugar desde el que podríamos, por un instante, acercarnos a su interior —y a la posibilidad de ver el mundo desde esa perspectiva.

6. *Cinco miradas sobre Borges*, seleccionadas y presentadas por Alberto Manguel. Con textos de Adolfo Bioy Casares, Carlos Fuentes, Silvina Ocampo, Marguerite Yourcenar y Muhammad Zafzaf. Junio 2026.
5. *Cinco miradas sobre Estados Unidos*, seleccionadas y presentadas por Mariana Enriquez. Con textos de Maya Angelou, Truman Capote, Michael Herr, Jack Kerouac y Charles Manson. Marzo 2026.
4. *Cinco miradas sobre el yo*, seleccionadas y presentadas por Phillip Lopate. Con textos de Fiódor Dostoievski, Natalia Ginzburg, Charles Lamb, Nancy Mairs, Michel de Montaigne. Septiembre 2025.
3. *Cinco miradas sobre la infancia*, seleccionadas y presentadas por Jazmina Barrera. Con textos de J. M. Barrie, Helen DeWitt, Verónica Murguía, Emma Reyes y Jean-Paul Sartre. Marzo 2025.
2. *Cinco miradas sobre la locura*, seleccionadas y presentadas por Enrique Vila-Matas. Con textos de Laure Adler, Miguel de Cervantes, Antón Chéjov, Erasmo de Róterdam y Rem Koolhaas. Marzo 2025.
1. *Cinco miradas sobre el olvido*, seleccionadas y presentadas por Margo Glantz. Con textos de Roland Barthes, Primo Levi, Sylvia Molloy, Álvar Núñez Cabeza de Vaca y Georges Perec. Septiembre 2024.

Semblanzas de los editores

Un editor podría ser lo opuesto a un médico o a un científico: no hay una carrera clara de formación, y por lo general no es alguien que se especialice demasiado, al contrario, tiene opiniones sobre un amplio campo. Es un oficio que no se estudia, simplemente se aprende con el tiempo, muchas veces a través de prueba y error, y depende mucho de una mezcla inusual de saberes o profesiones. Cada editorial es el resultado accidental de la historia de sus editores: es el azar, y no lo sistemático, lo que hace que la conformación de perfiles editoriales adquiera sus características, dando como resultado proyectos de lo más diversos, irrepetibles, imposibles de enseñar o legar. Todas las editoriales tienen fortalezas y debilidades determinadas por estos perfiles. Este carácter aleatorio, casi un juego de azar, origina derivas, casualidades, coincidencias, y se multiplica de manera imprevisible cuando son dos editores trabajando en conjunto: emerge un caos, pero también una potencia —que deberá, de alguna manera, tomar forma—. Mauricio, por ahondar un poco, tuvo una educación humanista, lee en español, prefiere autores contemporáneos latinoamericanos, ha vivido siempre en ciudades y es una

persona social, mientras que Jacobo vivió en el campo, tuvo una formación más técnica, lee sobre todo en inglés, en especial libros olvidados o descatalogados, y prefiere la soledad y el silencio. ¿Qué pasa cuando se unen dos perfiles así? ¿Qué poética puede aparecer de este tipo de encuentro? Es azaroso. Simplemente hemos seguido, cada quien por su lado, los hilos de nuestros intereses. Y al seguir esos hilos, siempre muy personales, se puede llegar a lugares cada vez más ricos, inesperados, interesantes. Creo que los dos nos sentimos así: lectores realmente aislados, afortunados por eso, contentos de poder hacerlo. Una de las mejores razones para leer es que es un acto íntimo que no necesariamente puede o debe compartirse, no hay que dar cuentas a nadie. No coincidimos en casi ninguna de nuestras lecturas, pero cuando sucede aparece algo para el catálogo de Gris Tormenta.

MAURICIO SÁNCHEZ fue profesor en departamentos de Humanidades durante quince años, y dedicó además una década a la difusión del patrimonio cultural de México dentro y fuera del país (de ahí su experiencia en ferias). Vivió un año en Brisbane, uno en Madrid, dos en Buenos Aires y dos en la Ciudad de México, pero la mayor parte del tiempo ha sido feliz en Querétaro, su ciudad de origen. Tuvo la primera idea de iniciar con Gris Tormenta después de haber pasado meses entrevistando, para su tesis de maestría, a distintos editores independientes, pequeños y grandes, que le parecían destacables. Atraído desde siempre por los libros, los autores y la lectura, finalmente decidió que sus energías y su carácter estarían mejor encauzados en una editorial que en cualquier otro emprendimiento «comercial». Su insistencia en crear una oficina-taller en donde el contacto social y el intercambio de información y conocimiento fueran algo cotidiano muestra su interés por el trabajo en equipo y la convivencia diaria. En contra de lo impersonal del «mercado» y lo político de las asociaciones, ha querido establecer relaciones entre editoriales y editores, más rituales que burocráticas, a través de acciones específicas. Como un proyecto paralelo, fuera de Gris Tormenta, en 2010, en lo más profundo de la pandemia, ideó la colección Día del Libro en México, una compilación de textos de distintas editoriales (adelantos o fragmentos previamente publicados) que se regala a los lectores que frecuentan librerías independientes cada 23 de abril, conmemorando no solo el Día del Libro, sino el impulso editorial de un país. Se ha publicado por seis años y se ha convertido en un objeto esperado y coleccionable. Junto con

Antílope dirige también La Otra Feria, que sigue el espíritu de la Feria de Editores de Buenos Aires. Evento sin precedentes a esta escala en México, y ahora en su cuarto año, reúne, cada diciembre, a la edición independiente del país: en la última edición participaron casi cien editoriales. Organiza, por último, la Jornada de Edición Independiente, que se ha desarrollado en algunas ciudades del país, a veces dentro del marco de ferias del libro, con la finalidad de compartir información práctica entre colegas. En el día a día en la editorial se aprecia su doble perfil de editor y *publisher*: comisiona textos, revisa avances, selecciona autores y libros; planea eventos, viajes y presencias en ferias —en especial presentaciones de libros—; coordina relaciones con agencias y distribuidores; gestiona reimpresiones, participación en convocatorias y coediciones; controla el inventario en cinco países y evalúa el estado financiero de la editorial en todo momento. Dirige, en suma, al equipo de Gris Tormenta.

JACOBO ZANELLA nació y creció en el campo, en donde vivió hasta los dieciséis años, y eso ha marcado su carácter. Ahí, a través del correo postal, conoció el asombro por algunas revistas, que le mostraron lo que era la edición profesional, aunque en ese momento era imposible que pudiera definirlo con esas palabras. Hacía libros caseros, revistas para amigos, cuadros y cuadernos desde los catorce años, y recuerda claramente el momento en que usó su primer programa de edición digital, pensando que podría hacer eso siempre. Inició también en esa época su afición a la fotografía, que duraría casi treinta años, llegando en un momento a ser una actividad profesional, ahora abandonada por completo. Estudió Arquitectura, aunque después se desarrolló en varias líneas del diseño, sobre todo el gráfico y el editorial. Desde el jardín de niños hasta la universidad, recuerda solo a tres profesores de los que aprendió realmente algo: del primero, a probar exhaustivamente una idea hasta agotarla; del segundo, a pensar en conceptos antes que en ideas o ejecuciones; y del tercero, a analizar todos los escenarios posibles para anticipar errores. Hizo sus prácticas profesionales en un pueblo de Alemania del Este, y al regresar trabajó en despachos de diseño y agencias de publicidad. Durante los años que trabajó en la identidad gráfica de BMW quedó fascinado por la manera, inimaginablemente divertida y estricta, en que se podía cuidar y trabajar una marca, y el impacto que eso podía producir si se hacía bien. Vivió durante seis años en la Ciudad de México, a donde espera regresar algún día, o a Madrid, probablemente la mejor ciudad del mundo para vivir. Fue un lector muy tardío: antes de los

treinta y cinco años sus lecturas eran solo esporádicas; le interesaban los libros, pero más por el objeto, los materiales, lo visual, lo tipográfico. En 2009 descubrió el trabajo editorial de Lewis Lapham, a quien ha estado estudiando y tratando de descifrar desde entonces —en especial su *Lapham's Quarterly*—, y de quien aprendió a buscar y a encontrar el placer de las conexiones entre textos y conceptos que la lectura forja a lo largo del tiempo. Las enseñanzas de Lapham han influido en cómo lee y edita, y en sus dos libros de mosaicos textuales: *Escuchar la nieve* y *El lector en su paraíso*. Antes de Gris Tormenta editó varias revistas y libros culturales sobre Querétaro como localidad y patrimonio. En Gris Tormenta, además de su labor editorial, ha traducido ensayos y libros breves del italiano, del francés y del inglés. Escribe cientos de correos electrónicos (y algunas cartas) al año y solo ha hablado por teléfono con dos autoras. Ha trabajado en los cinco sectores de la «economía».

Agradecimientos

Agradecemos a Ivana Tosti por la invitación a escribir sobre nuestro breve trayecto y sobre un poco de lo que hemos aprendido (o no) en estos diez años.

A Manuel Ortuño y a Luis Bernal por sus lecturas y comentarios. A Germán Vázquez Ibáñez, quien nos ayudó a editar y a corregir las distintas versiones del manuscrito. A Patricio Cevallos Ovalle por las preguntas iniciales.

A todos los autores y colaboradores cercanos, en México y en otros países, que en esta década han sido parte de la construcción de la editorial.

Y a libreros, periodistas, críticos y lectores de Argentina, así como a nuestro distribuidor, Big Sur: siempre nos hemos sentido como en casa entre ustedes. Su cariño hacia la editorial y su amor a los libros han hecho posible, de manera indirecta, que este libro exista.

Sánchez, Mauricio

Paisajes hechos de libros: el trabajo con formas editoriales / Mauricio Sánchez; Jacobo Zanella. –1a ed.– Santa Fe: Ediciones UNL, 2026. Libro digital, PDF/A – (Itinerarios. Arte y oficio del libro) Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-749-562-1

1. Edición de Libros. 2. Industria Editorial. 3. Edición. I. Zanella, Jacobo II. Título
CDD 800

© Mauricio Sánchez
y Jacobo Zanella, 2026.

© Ediciones UNL, 2026.

Se compuso en Ediciones UNL,
Argentina, septiembre de 2026.



Consejo Asesor de
Colección Itinerarios

Enrique Butti
Marilyn Contardi
Analia Gerbaudo
Germán Prósperi
Luis Müller
Ivana Tosti

Dirección editorial

Ivana Tosti
Coordinación editorial
María Alejandra Sedrán
Coordinación comercial
José Díaz

Diseño de colección

Alina Hill
Julián Balangero
Edición al cuidado de
Ivana Tosti

Corrección
María Alejandra Sedrán
Diagramación de interior y tapa
Alina Hill

Dibujo de tapa e interiores
Decorated Roman Alphabet,
Jeremias Wachsmuth,
1740-1755. The Metropolitan
Museum of Art, Nueva York.

Sugerencias y comentarios:
editorial@unl.edu.ar
www.unl.edu.ar/editorial

¿Qué significa inventar una editorial desde cero? ¿Por qué elegir la antología y el fragmento como formas centrales? ¿Cómo se construye una voz propia cuando el mercado empuja hacia la estandarización y la urgencia?

Este libro cartografía los diez años de la editorial Gris Tormenta a través de las preguntas que la fundaron y que cada libro vuelve a plantear: cómo se elige un texto, qué riesgos implica editar lo improbable, dónde vive la coherencia entre la estética y la ética de un editor. Mauricio Sánchez y Jacobo Zanella abren su taller para mostrarlo en movimiento: el proceso, las dudas, las obsesiones y las decisiones que, libro a libro, dan forma a sus colecciones. La antología como laboratorio, el oficio como trastienda, la experiencia como territorio íntimo, la memoria como compilación, cada una suma un capítulo al libro-catálogo que los editores nos invitan a leer.

Paisajes hechos de libros es, sobre todo, una conversación abierta sobre el sentido de editar hoy. Para lectores que aún creen que una editorial puede ser, también, una manera de leer el mundo.