Edición de mesa

Desarrollo de proyectos editoriales

Scott Norton

Traducción por **Sergio Enciso Marín**

ASEUC

COLECCIÓN COLOMBIA

Edición de mesa

COLECCIÓN COLOMBIA

Scott Norton

Traducción por Sergio Enciso Marín

Edición de mesa

Desarrollo de proyectos editoriales

COLECCIÓN COLOMBIA

Norton, Scott
Edición de mesa: desarrollo de proyectos editoriales / Scott Norton; traducción por Sergio Enciso Marín. - Bogotá: Asociación de Editoriales Universitarias de Colombia, ASEUC, 2026.
448 páginas ; 16,5 x 23,5 cm.

ISBN 978-958-99123-5-5

1. Edición. 2. Arte de escribir. 3. Crítica textual.4. Estilo literario. 5. Industria editorial. I. Enciso Marín, Sergio, traductor. II. Tít.

CDD 808.027

© Sergio Enciso Marín, por la traducción, 2026
© Asociación de Editoriales Universitarias de Colombia, ASEUC, 2026

EDICIÓN

Sergio Enciso Marín
Traducción

Susan Heilbron Luna
Diagramación y diseño de cubierta

Marco Giraldo Barreto
Editor

ImagePrinting
Impresión

Hecho el depósito legal que establece la ley.

ISBN impreso: 978-958-99123-5-5
ISBN digital: 978-958-99123-6-2

Primera edición en español, 2026

Originally published in English as *Developmental Editing: A Handbook for Freelancers, Authors and Publishers. Second Edition.* Licensed by The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, U.S.A., by arrangement with International Editors & Yáñez' Co.

© 2009, 2023 by The University of Chicago. All rights reserved.

Impreso en Colombia - *Printed in Colombia*
© Asociación de Editoriales Universitarias de Colombia ASEUC.

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin autorización de los titulares.

Índice

Prefacio **13**

Introducción **20**
Qué es la edición de mesa 20
A quién se dirige este libro 21
Qué cubre este libro 23
Cómo utilizar el paquete de ejercicios 26
Algunas reglas básicas 27
Algunas notas sobre las suposiciones culturales 30

01. El concepto. Darle forma a la propuesta **37**
Perfil del autor: el veterano 38
Perfil del cliente: el agente 44
Tarea: una propuesta con demasiados conceptos 45
Localizar el concepto 48
Perfilar la audiencia 53
Evaluar el potencial del mercado 56
Enfocar la visión 60

02. El contenido. Evaluar el potencial **66**
Perfil del autor: el primerizo 67
Perfil del cliente: la gran editorial comercial 69
Tarea: el tomo con demasiados temas 72
Medirle las aguas al autor 74
Medirle las aguas a la editorial 77
Medirle las aguas al editor de mesa 81
Crear un resumen del contenido 86
Encontrar el tema principal 91
Ejercicios 100

03. La tesis. Encontrar el gancho **103**
Perfil del autor: los coautores 104
Perfil del cliente: la editorial comercial pequeña 107
Tarea: el estudio con demasiadas tesis 109
Extraer las tesis de los tópicos 111
Cuidarse del refrito 115
Elegir la tesis principal 120
Crear un título de trabajo 126
Ejercicios 135

04. La narrativa. Personalizar la línea cronológica **137**
Perfil del autor: la historiadora 138
Perfil del cliente: el coeditor 140
Tarea: la saga en expansión 142
Distinguir las líneas cronológicas de los argumentos 143
Encontrar las líneas cronológicas principales 146
Lluvia de ideas para establecer una plantilla narrativa 148
Componer la nueva línea cronológica 155
Ajustar la línea cronológica 158
Restaurar fragmentos de la argumentación 162
Ejercicios 169

05. La argumentación. Desplegar la demostración **171**
Perfil del autor: el teórico 172
Perfil del cliente: la editorial universitaria 174
Tarea: la teoría con demasiadas tangentes 176
Desenredar los argumentos de las líneas cronológicas 178
Encontrar los argumentos principales 182
Lluvia de ideas para establecer una plantilla argumentativa 186
Redactar el nuevo argumento 189
Afinar el argumento 193
Restaurar los fragmentos de la línea cronológica 195
Ejercicios 201

06. El plan. Redactar la guía **205**
Redactar el plan 207
Redactar las tesis para los capítulos 217
Intervenir estratégicamente 220
Ejercicios 221

07. El ritmo. Marcar el paso **223**
Perfil del autor: la autoridad única 224
Perfil del cliente: la editorial regional 226
Tarea: la historia local que se volvió personal 227
Reorganizar los muebles 229
Redactar nuevos pasajes 234
Equilibrar el peso de los capítulos 237
Editar para lograr un ritmo 241
Ejercicios 252

08. Las transiciones. Llenar los vacíos **254**
Perfil del autor: el fallecido 255
Perfil del cliente: el autor autopublicado 257
Tarea: las memorias con vacíos 260
Las transiciones de apertura 261
Las transiciones de cierre 264
Extraer conclusiones 268
Poner las conclusiones en su lugar 272
Ejercicios 276

09. El estilo. Entrenar la voz **279**
Perfil del autor: la periodista 280
Perfil del cliente: el proveedor de servicios de producción editorial 283
Tarea: la historia con demasiadas voces 285
Establecer el tono 289
Analizar la retórica 296
Volverse un maestro de la abstracción 306
Evaluar las ironías 316
Armonizar las voces 318

10. La presentación. Darle elegancia al texto **328**
Perfil del autor: el escritor por encargo 329
Perfil del cliente: la editorial de referencia comercial 331
Tarea: la guía con mala señalización 334
Tener en cuenta los subtítulos 337
Anticipe la versión electrónica 343
Tenga en cuenta los epígrafes 348
Redactar un plan gráfico 354
Ilustrar conceptos 360

Visualizar los datos 363
Realizar pruebas con los mapas 370
Añadir el *lagniappe* 375

11. La ficción. Tejer el sueño **383**
Perfil del autor: el amigo 385
Perfil del Cliente: la editorial boutique de género 387
Tarea: la novela con disforia de género 390
Verificar la premisa 392
Delimitar la forma 397
Posicionar al narrador 402
Explorar la ambientación 406
Conocer el género 409
Avanzar la trama 413
Darle forma a los personajes 419
Prestarle atención a los detalles 424

Epílogo a las editoriales **429**

Lecturas adicionales **432**
La edición de mesa 432
Concepto y contenido 433
La narrativa 434
La argumentación 437
El estilo 438
La presentación 439
La autopublicación 440
La historia de la industria editorial 440

Agradecimientos **442**

Prefacio

No me enorgullece particularmente la manera como empecé en la edición de mesa. Fue a principios de los años 80. Estaba a punto de graduarme de la universidad (y vivía con ansias porque no sabía cómo iba a lograr encontrar empleo teniendo una licenciatura en Inglés), cuando mi profesor de literatura medieval me dijo: «Oye, creo que sé cómo te puedes ganar algo de dinero». Él conocía plenamente mis habilidades para redactar ensayos bien estructurados, por lo que me aseguró que me ayudaría a conseguir un trabajo por encargo que me pagaría el magnánimo sueldo de 15 dólares por hora, siempre y cuando lograra escribir esquemas largos y detallados.

Podía escribir esquemas con los ojos cerrados. Aunque en la pobre escuela católica donde cursé mi primaria no había muchos materiales de lectura, sí se trabajaba bastante la memorización. Las clases de inglés consistían en realizar ejercicios interminables de diagramación de oraciones y, en los grados superiores, de esquematización de ensayos. Por eso la imagen de la hermana Rita todavía sobrevuela mi memoria cuando edito. La toca de lino blanco que le cubría la cabeza no lograba contenerle las mejillas temblorosas cuando se enfadaba y sostenía en lo alto su arma disciplinaria favorita: una paleta de madera a la cual llamaba la «junta de educación».

Así que, justo después de graduarme del Trenton State College, me encontré pasando mis días en la magnífica biblioteca principal de estilo gótico de la Universidad de Princeton. Allí me dedicaba a crear esquemas para libros que jamás llegarían a ser escritos, aunque,

al principio, no estaba consciente de que esa era la realidad de mi trabajo. Lo que sí sabía era que mi labor consistía en escribir propuestas de libros para un hombre que se autodenominaba «productor de libros» y que no era necesario que dedicara mucho esfuerzo a blindar los esquemas contra el plagio porque, como él decía, «una vez que contratemos a un autor real, hará lo que quiera de todos modos». El propósito de cada propuesta era apuntalar el apoyo financiero de un patrocinador corporativo. Cuando entraba en los pasillos de techos altos revestidos en madera de la Biblioteca Firestone, iba directamente a la sala de la colección general. Allí sacaba media docena de libros sobre el tema asignado para el día, repasaba los índices, garabateaba en un bloc de notas amarillo un esquema que combinara todos los temas y luego le añadía el barniz de una perspectiva superficialmente «nueva». Después de eso, regresaba a la oficina de la entrada —que, aunque sospechosamente no tenía ningún mueble, sí tenía un aviso muy llamativo en su marquesina con el nombre de la calle Nassau— y me sentaba a escribirle una introducción de cinco páginas al esquema, el cual tenía a su vez diez o quince páginas.

De la nada me inventaba una guía de cosméticos, un libro para bebés, un manual de cuidados caninos y varios libros dedicados a la gestión de finanzas personales, los cuales, evidentemente, cubrían mucho más de lo que mi pobre experiencia personal abarcaba.

Mi jefe era un vendedor excelente. Era experto en sonsacarle adelantos de seis dígitos a patrocinadores corporativos e incluso llegó a poner uno o dos libros de no ficción en la lista de los más vendidos del New York Times (o eso contaba la leyenda). Sin embargo, tenía un gran problema: no terminaba lo que empezaba. Con el tiempo se dedicó a vender conceptos más grandes para conseguir anticipos mucho mayores que le eran entregados con rapidez, aunque luego perdía el interés en producir los libros. No encontraba autores para muchos de los proyectos que ya había firmado y terminaba siendo la teclista (quien, según recuerdo, parecía amarrada a su máquina de composición tipográfica Quadritek las veinticuatro horas del día) la que producía los manuscritos enteros de los libros que sí se hacían

realidad mientras fumaba sin parar. Cinco meses después de mi llegada, a todos los empleados nos llamaron a la desolada oficina de mi jefe para despedirnos uno por uno. El señor se declaró en bancarrota acogiéndose al Capítulo 11.

Al mirar atrás, reconozco que esos comienzos inafortunados fueron una excelente preparación para lo que sería mi verdadera labor en la publicación de libros. Después de incorporarme al personal de la University of California Press en 1995, elaboré planes de desarrollo editorial para más de cincuenta manuscritos que abarcaban temas tan diversos como la historia japonesa, Marilyn Monroe, el movimiento por los derechos civiles o la historia natural. Además, utilicé mi habilidad escribiendo esquemas para ayudar a aquellos autores verdaderamente buenos a mejorar esos manuscritos con los que enriquecieron sus campos de estudio. Solo me queda pensar que con seguridad la hermana Rita me mira desde el cielo diciendo: «Así está mejor».

* * *

La mayoría de nosotros nos embarcamos en la publicación de libros pensando que un *editor* es un espíritu romántico, idea que coincide con la noción igualmente inexacta del *autor* como un genio torturado. Aspiramos a una vocación que sea a partes iguales benefactor, acólito y musa. Jackie Onassis fue una editora de ese tipo. Décadas antes, Maxwell Perkins también lo fue. En uno de sus ensayos de 1947, Perkins describió cómo el joven Thomas Wolfe se presentó en su casa el Día de Acción de Gracias de 1933 con unos «sesenta centímetros de texto mecanografiado» y con eso «comenzó un año lleno de noches de trabajo, incluyendo los domingos, y cada corte, cambio e interpolación era motivo de discusión una y otra vez». El resultado fue *Del tiempo y el río*. Cuando el autor le agradeció humilde y «profusamente» a Perkins en una dedicatoria, los críticos lo destrozaron. Dudaban que Wolfe pudiera funcionar como un escritor por sí solo: «Wolfe y Perkins, o Perkins y Wolfe, ¿qué manera es esa de escribir una novela?». Para salvar su reputación, Wolfe recurrió a otro editor, aunque, de

manera reveladora, más tarde nombró a Perkins como su albacea literario.[1]

En esta era posmoderna, el *autor* ha muerto, el internet es el medio dominante y la naturaleza colaborativa de toda la producción cultural (incluyendo los libros) ya se da por sentada. El *editor* también ha muerto y ha sido reemplazado por un reducido grupo de agentes, editores de adquisiciones, editores de producción, correctores de estilo independientes y profesionales de marketing y ventas cuya función es promover los libros en Amazon y entre el número cada vez más reducido de clientes de las librerías. Sin embargo, la función del editor no se ha extinguido y sigue cerniéndose como un fantasma sobre los procedimientos (de una manera que no es muy diferente a lo que hacía la hermana Rita, mi estricto ángel). El editor vuelve a cobrar vida cada vez que un agente convence a un autor de ampliar su tesis, cada vez que un editor de adquisiciones se lleva un manuscrito a casa para leerlo durante el fin de semana y hacerle sugerencias con modificaciones y recortes, cada vez que un editor de producción le paga a un corrector de estilo unos dólares para que le aporte algo de tejido conectivo al discurso de un autor. Entre estas reencarnaciones parciales del editor, la que nos ocupa es la del editor de mesa.

Por lo que sé, el cargo de editor de mesa con sus funciones surgió a mediados del siglo pasado, cuando las presiones financieras que soportaba el editor en jefe hicieron que él (o ella, más raramente en aquel entonces) se centrara en el objetivo financiero de firmar contratos, dejando de lado la labor de ayudar a los autores a desarrollar sus libros. Los autores entregaban sus manuscritos y sus necesidades editoriales no eran atendidas sino hasta que esa tarea le era asignada a alguien del personal, quien se encargaba de solucionar los problemas del texto antes de que pasara a la corrección de estilo y a la composición tipográfica. Poco a poco, surgieron los editores de mesa, quienes terminaron a cargo de las tareas de producción y asumieron

1 Introducción al libro *Look Homeward, Angel: A Story of the Buried Life* de Thomas Wolfe, escrita por Maxwell E. Perkins (1995), Nueva York: Scribner, x–xii. [Hay trad. cast.: Thomas Wolfe, *El ángel que nos mira*, trad. de José Ferrer Aleu, Valdemar, 2009]

las responsabilidades que antes habían recaído en los correctores de estilo, los maquetadores editoriales y los tipógrafos (puestos que, por demás, ya desaparecieron). Los editores de mesa fueron relocalizados en puestos como gerentes de proyectos o editores de producción y la edición de mesa se convirtió en un lujo impulsivo que rara vez podían permitirse las editoriales.

La mayoría de los editores de mesa hoy trabajan con contenido que se publica en línea. Estas ocupaciones no son nuevas y han llevado a los editores de mesa a ir detrás del contenido a medida que migraba del papel a la plataforma digital: ahora las guías profesionales se pueden mantener actualizadas minuto a minuto, las plataformas de aprendizaje electrónico han ocupado el lugar de los libros de texto y existen sitios de referencia que pueden acumular más contenido en línea del que jamás hubiera cabido entre una tapa dura y otra. Muchos de estos empleos nuevos han surgido gracias al internet y responden a la máxima de que, en línea, «el contenido es el rey». Todas las empresas e instituciones requieren en este momento un flujo continuo de contenido que atraiga la atención de los lectores hacia su mercado digital. Aunque gran parte de este contenido es breve, con el tiempo se acumula en grandes cuerpos que requieren superestructuras y de alguien que lo modere. El desarrollo de contenido para el marketing posiblemente será el nuevo campo en el que los futuros editores de mesa se entrenarán (véase el cuadro del capítulo 10 llamado *El marketing de contenidos como trampolín*).

Es cierto que algunos editores de mesa que trabajan de planta aún se aferran a sus precarios puestos en las editoriales más venerables. Pero a medida que la tercerización de muchos aspectos de la publicación de libros (desde la corrección de estilo hasta la composición y la publicidad) se vuelve más generalizada, la edición de mesa ha vuelto a cobrar protagonismo como carrera independiente.

Los editores de mesa autónomos de hoy en día tienden a vivir lejos de los principales centros editoriales, están en cualquier lugar donde puedan mantener un estilo de vida modesto y cuenten con un ambiente de trabajo tranquilo. La mayoría tienen al menos un título universitario; han descubierto que las restricciones de la enseñanza o

de los trabajos de edición de planta no les convienen, o que la edición es una buena carrera alternativa en una época en la que los puestos con contratos a término indefinidos son escasos; algunos también son autores. Estos editores de mesa autónomos invierten años de su vida en los manuscritos de otras personas y prosperan ejercitando su particular habilidad para ponerse simultáneamente en el lugar del autor y del lector. Además, se sienten reconfortados al saber que, a medida que la competencia entre editoriales se vuelve más voraz debido a las presiones económicas ejercidas por los grandes conglomerados de comunicación que las adueñan, la demanda de sus habilidades está en aumento.

* * *

La simpatía es la moneda de cambio con la que cuenta el editor de mesa. Durante mis pocos años como editor de mesa autónomo, mi relación con cada autor fue profunda. Ya fuera enamorado o frustrado, experimenté todos los estertores de las relaciones epistolares del siglo XIX. El correo electrónico era algo nuevo y usarlo era una rudeza fulminante o una cortesía insoportable. Pocos manuscritos resultaban insalvables (ya que eran ejercicios áridos producidos con el único fin de conseguir un trabajo de planta en una universidad); la mayoría venían saturados del amor de los autores por sus temas, ya fuera que lo hubieran expresado de forma torpe o hábil. Cuando hablábamos del tema, incluso los autores de la prosa más arcana también revelaban que deseaban que su libro fuera conocido por un público amplio. Respondían a la instrucción con gratitud, y aunque sus libros no ganaran premios importantes, nuestra colaboración sí lograba beneficiar significativamente a sus lectores.

Después de unos años, cambié la soledad del desván del editor independiente por el caos (y el sueldo estable) de trabajar en medio cubículo dentro de una editorial. Pero tan a menudo como me fuera posible, pegaba una nota adhesiva en la pantalla de mi computador para anunciar que estaba «trabajando en casa». Guardaba un manuscrito en mi maleta y regresaba a mi apartamento y a mi estado mental

de editor independiente. Durante un día o dos, dejaba que el teléfono sonara, observaba cómo se acumulaban los correos electrónicos sin abrir y me retiraba a una existencia tranquila de pensar y sentir con furia. Participaba en actos sostenidos de empatía bidireccional hacia los escritores y sus posibles lectores. De hecho, me convertía en el primer y más atento lector de los autores, su primer crítico y, tal vez, el único que les ofrecía ideas, sugerencias y comentarios de manera confidencial mientras aún había tiempo para hacerle ajustes al texto.

Es a este íntimo espíritu de colaboración al que invito a los lectores de este manual.

Introducción

Muchos editores de mesa tienen un proceso intuitivo y orgánico. Se parecen a aquellos cocineros —los mejores— que sacan sus especieros y preparan una comida excelente tan solo con ver qué tienen en el refrigerador y en la alacena creando sobre la marcha. Yo soy bastante malo cocinando sin seguir recetas y mi enfoque para la edición de mesa está pensado para aquellos editores que se sienten cómodos con la claridad y la previsibilidad de una estrategia planteada por escrito.

El proceso de edición de mesa es inherentemente complejo y, a diferencia de la corrección de estilo, no se puede demostrar con ejemplos breves. Por eso he adoptado la estrategia de crear modelos narrativos extensos que aparecen en una tipografía alternativa. Aunque ficticios e intencionadamente exagerados, estos «estudios de caso» reflejan la variedad de autores, clientes y tareas de edición de mesa que a mis colegas y a mí la experiencia nos ha permitido conocer durante las últimas dos décadas. Su objetivo es ilustrar y entretener. Sin embargo, permítanme dejar algo muy claro: cualquier parecido con una persona, un proyecto o un acontecimiento real es pura coincidencia. Si los lectores lo desean, pueden saltarse los estudios de caso y, en una hora, leyendo los textos instruccionales ya se habrán empapado de la esencia de todo el proceso.

Qué es la edición de mesa

Para nuestros propósitos, *la edición de mesa* es un proceso significativo de estructuración o reestructuración del discurso de un manus-

crito. El papel del editor de mesa puede materializarse de varias maneras. Algunos editores que tienen una «perspectiva global» le brindan al autor su orientación extensa y lo ayudan a formar una visión para el libro. Luego lo asesoran capítulo por capítulo para garantizar que esa visión se ejecute con éxito. Otros se ensucian las manos con la prosa del autor, le sugieren reescrituras en los capítulos, secciones, párrafos y oraciones. A este enfoque práctico a veces se le denomina *edición sustantiva* o *de contenido.*

Desde esta perspectiva, la intervención estilística por sí sola no es la edición de mesa del manuscrito.

Dejemos algo claro: hay casos en los que la organización de un manuscrito es correcta, pero el tono es tan erróneo que prácticamente cada frase debe reformularse. Por graves que sean estos problemas de tono, un corrector de estilo de alto nivel usualmente puede solucionarlos. Aquellos problemas que no tengan solución quedarán por fuera del alcance de la edición y requerirán la mano de un redactor fantasma o un coautor. Sin embargo, la mayoría de los manuscritos que tienen problemas estructurales también tienen errores de estilo y, a menudo, los editores de mesa tienen que corregir ambos tipos de problemas. Por eso la intervención estilística se analiza en el capítulo 9.

En la industria, las opiniones varían en cuanto a lo que constituye una reestructuración «significativa». En la University of California Press, definimos la edición de mesa como la intervención que reubica contenido de un capítulo en otro, o que reorganiza la mejor parte del contenido de un capítulo dentro de sí mismo, sin llegar a escribir material nuevo. Esta es una definición que es difícil de aplicar porque la edición de mesa casi siempre implica que hay textos que deben escribirse como, generalmente, oraciones de transición al principio y al final de los pasajes. Sin embargo, cuando el editor autónomo entrevista al autor con la intención de ayudarle a componer pasajes completos, ya ha cruzado al ámbito de la escritura fantasma.

A quién se dirige este libro

Este libro ha sido escrito principalmente para los editores de mesa autónomos. Aquellos que trabajan con libros comerciales de ficción

y no ficción, los cuales tienen un mérito sustancial. Aquellas personas que ya trabajan en el sector reconocerán que los principios y técnicas que demuestro les son familiares. Los trabajadores autónomos cuyo sustento es la gestión de proyectos o la corrección de estilo, y a quienes la perspectiva de realizar trabajos de edición de mesa les parece un poco intimidante, encontrarán, espero, que aquí el proceso será desmitificado y les parecerá accesible.

Este manual también tiene como objetivo ayudar a los profesionales de la edición que trabajan en las editoriales a incursionar en la labor de la edición de mesa de manuscritos. Aunque los editores de adquisiciones con aptitud e interés en la edición de mesa se verán particularmente beneficiados, los editores de producción y el personal de marketing y ventas también encontrarán que este libro les será útil: les proporcionará un vocabulario que les permitirá describir las razones por las que un manuscrito no cumple con las expectativas de su mercado y les ayudará a sugerir soluciones a los problemas.

Los editores de mesa que desarrollan contenidos para plataformas digitales profesionales, de referencia o de aprendizaje electrónico, podrán trasladar mi sencillo proceso a sus detallados diagramas de flujo internos. Aunque ningún capítulo de este libro se centra explícitamente en el contenido de marketing, el proceso conceptual del desarrollo de un manuscrito que he descrito aquí también puede resultar útil para los profesionales de comercialización, ya que sus trabajos implican cada vez más la generación (y el mantenimiento organizado) de grandes volúmenes de contenido adaptados a públicos específicos.

Este manual se centra en la no ficción, pero las técnicas descritas aquí también pueden resultar útiles para los editores de ficción extensa. Además, el capítulo 11 aborda temas que les son específicos a las novelas, como la premisa, la elección del entorno, el desarrollo de los personajes y la gestión de la trama.

Por último, este libro está dirigido también a los autores que desean mejorar sus habilidades de escritura. La redacción de este libro me hizo tomar conciencia de las dificultades que debe superar un autor cuando se enfrenta a una página en blanco. Los escritores que

lean este libro encontrarán consejos prácticos y empáticos que les ayudarán a superar los obstáculos en sus propios procesos de escritura, así como a maximizar el atractivo de sus manuscritos para los posibles editores.

Qué cubre este libro

Aunque la edición de mesa es más eficaz mientras un autor redacta su manuscrito, los editores de mesa pocas veces cuentan con la suerte de ser invitados a participar en el proceso en esa etapa temprana. Por este motivo, este manual se centra en técnicas que son útiles para extraer todo el material valioso (conceptos, contenido, enunciados de tesis y coherencia estructural y estilística) de borradores ya terminados. Solo el primer y el último capítulo se refieren a proyectos sin terminar: el primero es una propuesta de libro para un manuscrito que aún no se ha escrito; el último es a una novela con solo unos pocos capítulos redactados.

Quienes ya están familiarizados con la primera edición de este libro reconocerán que el último capítulo sobre edición de ficción es nuevo. El texto instructivo también ha sido actualizado en todo el libro. Los perfiles de los clientes y los autores han sido renovados para reflejar los cambios en la industria —los relevantes—, teniendo en cuenta el espectacular aumento de la autoedición y la transformación de las editoriales de libros de texto en proveedores de entornos virtuales de aprendizaje. Algunos de los estudios de caso también se han puesto al día. Los cuadros en cada capítulo y las subsecciones nuevas abordan temas importantes, tales como los acuerdos comerciales básicos que deben asumirse entre los editores autónomos y aquellos que trabajan de planta en las editoriales, los libros digitales y los derechos electrónicos para reproducir arte y la promoción de contenidos. La lista de *Lecturas adicionales* ha sido ampliada con recursos nuevos que han surgido en la última década. Y, lo que es más importante, he añadido una serie de ejercicios relacionados con varios de los capítulos, como se describe con más detalle a continuación.

En el capítulo 1, *El concepto*, el cielo es el límite. Los lectores aprenderán a hacer una lluvia de ideas que les permitirá encontrar el

concepto que animará de forma más convincente la propuesta de un libro que aún no haya sido escrito, teniendo en cuenta las necesidades de la audiencia y del mercado y poniendo el enfoque en la visión del autor. El capítulo 2, *El contenido*, traerá a los lectores de vuelta a la tierra para realizar un estudio de viabilidad de un proyecto ya completado. Este capítulo sigue dos interrogantes de investigación. El primero, ¿están el autor, la editorial y el editor de mesa realmente a la altura de la tarea de edición que el manuscrito requiere y tienen por delante? El segundo, ¿tiene el borrador completo el «material adecuado» que le dará vida al concepto deseado?

En el capítulo 3, *La tesis*, los lectores aprenderán a reducir el concepto del manuscrito a una tesis clara. Practicarán distinguiendo entre tesis y temas y descartarán tesis recalentadas que otros autores han escrito. Después, aprenderán a elegir una tesis principal de entre un puñado de candidatas prometedoras y a crear un título provisional que refleje la opción ganadora.

La narrativa, el capítulo 4, se centra en técnicas para localizar y entrelazar en una estructura coherente hilos narrativos extraídos de materiales que no tienen necesariamente una naturaleza narrativa obvia. Este capítulo llevará al editor de mesa y al autor a una encrucijada en la que tendrán que elegir entre contar una historia y elaborar un argumento (la mayoría de los manuscritos tienen ambas cosas). Les ayudará, además, a hacer lluvias de ideas para obtener varios tipos de líneas de tiempo, elegir la más apropiada y afinar esa línea de tiempo para convertirla en un índice revisado. En *La argumentación*, capítulo 5, los lectores se enfrentarán al desafío inverso: encontrarán una línea argumental dentro de un material que tiene fuertes tendencias narrativas. Aprenderán a utilizar las herramientas de la estructura argumentativa mientras hacen una lluvia de argumentos, eligen de entre una variedad de tipos de argumentos y afinan el argumento principal.

En este punto, los lectores ya habrán hecho el trabajo preliminar necesario para crear un plan editorial detallado para desarrollar el proyecto. El capítulo 6, *El plan*, proporciona un formato de muestra para el documento que servirá como piedra angular para el editor de mesa,

el autor y la editorial durante todo el proceso de edición. Este capítulo invita a los lectores a completar el borrador de una tabla de contenidos con bosquejos de las tesis para los capítulos; también les proporciona estrategias que les servirán para planificar intervenciones limitadas cuando el cronograma o el presupuesto de un proyecto no permiten una edición completa de mesa.

A continuación, comenzará el duro trabajo de ejecutar el plan. En el capítulo 7, *El ritmo*, los editores de mesa aprenderán a otorgarle un ritmo interesante a un discurso reorganizando pasajes, incitando a los autores a incluir nuevos textos, asignándole el mismo peso a los capítulos y editando para generar un ritmo. Sin embargo, aprenderán que cuando ya hayan realizado la reestructuración básica, todavía les quedará mucho lijado, recorte y pulido por hacer. En el capítulo 8, *Las transiciones*, los lectores verán cómo se pueden utilizar las transiciones iniciales y finales para cambiar el tenor del discurso de un pasaje del libro. Específicamente, este capítulo distingue entre extraer conclusiones y darles una ubicación y demuestra cómo mover una conclusión de un lugar a otro puede producir efectos completamente diferentes.

Una vez que la estructura del texto ya está organizada, los lectores considerarán el color y la textura de la prosa. En *El estilo*, capítulo 9, los editores de mesa aprenderán cómo ayudar a los autores a integrar en una manera agradable los elementos que conforman la voz de su prosa única. Una subcategoría del estilo, *La presentación,* en el capítulo 10, es la manera en que un libro presenta su cara al lector potencial. Aquí los lectores prestarán especial atención a los subtítulos y los peligros del uso de epígrafes, pero también aprenderán a encontrar oportunidades para ilustrar conceptos y expresar datos de manera visual. Los toques adicionales que pueden agregar brillo a un proyecto (los recuadros, las cajas de texto y el contenido en línea) se analizarán según el modismo cajún de *lagniappe*.

Por último, en *La ficción*, capítulo 11, los editores de mesa aprenderán a lidiar con el reino de la libertad creativa que los autores de no ficción no tienen. ¿Quién debería ser el narrador y hasta qué punto debería ser poco fiable? ¿En qué género escribe el autor y cómo quiere

cumplir (o subvertir) las convenciones de ese género? ¿Cómo puede un editor de mesa ayudar a un autor a construir su ambientación y sus personajes? ¿Cómo se puede construir y ajustar una trayectoria argumental para maximizar el suspenso?

La sutil secuencia de etapas presentada anteriormente como capítulos es un tanto artificial. En la práctica, los lectores descubrirán que algunas etapas ocurren simultáneamente, otras se repiten con frecuencia y otras son inaplicables a proyectos específicos. No existe una única forma de realizar un proceso de edición de mesa: los lectores deben adaptar las técnicas presentadas aquí a sus propios estilos personales y descartar los consejos que no les resulten útiles. Los mejores editores de mesa aprenden de cada encuentro con un autor y perfeccionan continuamente su proceso. Para decirlo sin rodeos, el objetivo de autores y editores de mesa es superar el alcance de este manual.

Cómo utilizar el paquete de ejercicios

Para la segunda edición, he creado un conjunto de ejercicios que le permitirán al lector practicar con un manuscrito breve mientras sigue el proceso de reestructuración central descrito en los capítulos 2 a 8. El manuscrito es el borrador de un ensayo (que aparecerá en un libro ficcional) plagado de errores de organización. Con aproximadamente siete mil palabras, es significativamente más corto que un libro, pero lo suficientemente largo, espero, para brindarle una idea de los desafíos que el contenido extenso puede plantearle a un editor de mesa.

El *Borrador del manuscrito* y los demás materiales didácticos se pueden consultar en línea en https://press.uchicago.edu/sites/norton/[2]. Aunque todos los archivos se pueden descargar como un solo paquete, resista la tentación de leerlos con anticipación. Si lo que usted quiere es aprovechar al máximo el proceso, haga los ejercicios que están al final de cada capítulo a medida que termina de leerlos. Los ejerci-

2 La traducción de los ejercicios se encuentra disponible en https://drive.google.com/drive/folders/1A_3GPsv5VUBOhnGDlcYlbhCb6x9jcNEs

cios lo animarán a evaluar, primero, su propio esfuerzo y, luego, a comparar sus resultados con los materiales de muestra proporcionados.

El paquete de materiales didácticos consta de cinco archivos:

- *Cuaderno de ejercicios* (PDF): reúne el material de lectura previa (la nota del editor, la biografía del autor, el índice) y varios documentos de trabajo (las notas de revisión, los diagramas, los borradores, etc.) con los que puede comparar sus propios esfuerzos.
- *Borrador del manuscrito* (MS Word): se puede editar directamente usando la herramienta *control de cambios*.
- *Plan de edición de mesa* (PDF): modela la redacción de un plan de edición dirigido al editor, pero que puede ser compartido con el autor.
- *Manuscrito editado* (PDF): contiene una versión editada del borrador del manuscrito (con consultas al final) con la que usted puede comparar sus propias opciones de edición y estilo de consulta.
- *Manuscrito limpio* (PDF): replica el manuscrito editado, pero con todas las ediciones aceptadas y las consultas eliminadas para facilitar la revisión final.

No existe una única manera de editar el ensayo de muestra ni respuestas «correctas» para cada ejercicio individual. Mis propios documentos de trabajo y soluciones editoriales se ofrecen con fines ilustrativos; si lo desean, los lectores pueden idear soluciones mejores que las mías.

Algunas reglas básicas

El proceso de edición de mesa que describo en este libro presupone que todas las partes respetarán ciertas reglas básicas (con ajustes obvios) que son fundamentales para cualquier alianza que se establezca sobre la base de una comunicación abierta y un intercambio creativo. Los editores de mesa, los autores y los editores en jefe que supervisan esta colaboración no podrán dejar de revisar esta lista de principios periódicamente, tal como hacen los participantes de los programas de doce pasos.

REGLA 1. SEA REALISTA. No apunte a llegar a la luna si su autor no tiene madera de astronauta. Establezca la meta más ambiciosa que pueda llegar a alcanzar de manera realista. Luego evalúe si esa meta justifica la inversión de tiempo y dinero.

REGLA 2. HAGA UN PLAN. No diga «vamos a empezar a trabajar en esto a ver cómo nos va». Un plan inicial, por provisional que sea, obliga a que las partes implicadas pongan sus objetivos en palabras y los establezcan desde el principio y a que describan cómo se imaginan que el proceso de colaboración se va a desarrollar. Hacer un plan inicial elimina una serie de suposiciones que, de otro modo, podrían afectar al proyecto. No hace falta mencionar que el plan cambiará (continuamente) durante el desarrollo del libro.

REGLA 3. ABORDE LA LOGÍSTICA POR ADELANTADO. En ese plan inicial, tome decisiones explícitas sobre quién hará qué, cuándo y en qué orden. Muchas veces pensé que un proyecto iba bien y luego descubrí, a través de llamadas telefónicas espontáneas, que el autor y el editor de mesa estaban esperando que el otro diera el siguiente paso.

REGLA 4. PROCEDA CON ENTUSIASMO. Editor de mesa, si el proyecto no despierta verdaderamente su interés, no acepte el encargo. Autor, si la insistencia de la editorial en que su manuscrito necesita un proceso de edición no lo convence, no acepte el plan. Editorial, si usted no siente que tanto el editor como el autor han aceptado con entusiasmo el plan de edición del manuscrito, ni se moleste: acabará invirtiendo mucho dinero en un trabajo que al final no le dará sino mínimos beneficios.

REGLA 5. NO ARREGLE LO QUE NO ESTÁ DAÑADO. Concéntrese en resolver los problemas que impiden que un manuscrito tenga éxito. Editores de mesa, no descarguen la frustración que sienten por no haber logrado que sus novelas, sus libros académicos o sus poemas fueran publicadas intentando contribuir de manera exagerada al contenido de un libro. Autor, no siga reescribiendo constantemente pasajes que ya han obtenido el visto bueno. Este revisionismo constante socavará los esfuerzos que el editor de mesa ha hecho por ajustar los pasajes problemáticos.

REGLA 6. TENGA EN CUENTA AL LECTOR. El socio silencioso del proceso de edición de mesa es el público, y es posible que tanto el autor,

el editor de mesa y la editorial tengan ideas diferentes sobre quién va a ser ese lector. El plan inicial debe incluir un perfil de los posibles lectores, y los colaboradores deben revisar ese perfil periódicamente para preguntarse: ¿seguimos en el camino correcto? ¿El libro está tomando la forma que atraerá el público al que se dirige?

REGLA 7. ESTABLEZCA OBJETIVOS. El plan de la edición de mesa debe incluir objetivos concretos a cumplir en intervalos regulares que den al editor de mesa y al autor una sensación de logro. El primer objetivo debe ser fácil de alcanzar y deberá poder lograrse en un periodo de entre dos y cuatro semanas. Por ejemplo, revisar el índice o escribir un nuevo pasaje para abrir el primer capítulo de manera dramática. Cuando las partes alcancen con éxito los primeros objetivos se sentirán emocionados y con suficientes estímulos para seguir adelante. Contar con objetivos a mitad de camino y en las tres cuartas partes del proceso mantendrán a los maratonistas con la frente en alto hasta llegar a la meta.

REGLA 8. TENGA TACTO. Editores de mesa, entiendan que un libro es lo más parecido a un hijo que un ser humano puede producir; no le haga comentarios al autor sobre su prosa que no le haría sobre sus hijos. Autores, no sean tan territoriales en su discurso que sientan que deben reaccionar de manera desconcertante a aquellas ideas que no se les habían ocurrido. Escuchen todas las sugerencias con honestidad y respeto, independientemente de si las aceptan o no.

REGLA 9. SEA FRANCO. Dicho esto, no permita que el tacto lo convierta en alguien servil. Si su colaborador no entiende esa sugerencia que usted le está haciendo, repita su posición con más claridad y firmeza. Barrer los problemas bajo la alfombra solo generará un montón de resentimiento que, en última instancia, impedirá la comunicación.

REGLA 10. ESCUCHE ACTIVAMENTE. Adquiera el hábito de repetir lo que su colaboradora acaba de decir, parafraseando su punto de vista para ver si lo que ha escuchado es lo correcto. Repetir palabra por palabra no sirve de nada: exprese el mensaje en sus propias palabras para demostrar que realmente ha entendido lo que quisieron decirle.

REGLA 11. HAGA UNA LLUVIA DE IDEAS EN GRUPO. Es conveniente tomar todas las decisiones clave de forma conjunta mediante una breve

y entusiasta lluvia de ideas realizada por teléfono, videollamada, correo electrónico o cara a cara. Este hábito garantiza que todas las partes (el editor de mesa, el autor y el editor en jefe) estén «informadas» y que tengan la sensación de estar involucrados participando. También permite que desde el principio los colaboradores identifiquen esos callejones sin salida en lugar de perder días o semanas en un enfoque que, en última instancia, no dará resultados.

REGLA 12. MANTENGA EL PLAN ACTUALIZADO. A medida que las lluvias de ideas den lugar a modificaciones en el plan inicial, actualice el documento escrito y circúlelo entre el autor, el editor de mesa y el editor en jefe. Esta interminable tarea «secretarial» puede ser tediosa, pero mi experiencia me ha enseñado que abandonarla a mitad de camino puede hacer que el proyecto se desvíe rápidamente de su curso. El editor de mesa o la editorial deberían estar a cargo de esta tarea; la mayoría de los autores la encuentran demasiado desconcertante.

Algunas notas sobre las suposiciones culturales

Cuando empecé mi carrera en el mundo editorial a principios de los años 90 como corrector autónomo, uno de los más grandes placeres de mi trabajo era ayudar a los autores a enmendar sus errores. El objetivo de la corrección era componer el texto; lo correcto nos era indicado por el sentido común y por los manuales de estilo. Corregir el uso que hacía un autor de un «el que» y remplazarlo por un «el cual» era un placer visceral, como rascarse una picada, y la mayoría de los autores agradecían este tipo de intervenciones. La mayoría, pero no todos. Recuerdo un autor que me respondió un comentario que yo había dejado al margen con un «¡Me importa un comino su coherencia!».

Avancemos rápidamente hasta el verano de 2020. Las protestas que exigían justicia racial en todo el país pusieron de relieve un argumento que algunos académicos llevaban décadas planteando: «la gramática inglesa es racista». Los editores aceptamos hace ya mucho tiempo que las reglas del lenguaje deben derivarse de los patrones de uso actuales (es decir, a través del «descriptivismo») en lugar de imponerse por decreto (a través del «prescriptivismo»). Por eso, al principio, suponía que me encontraba del lado virtuoso del debate cultural.

Sin embargo, cuando la bahía donde vivo se vio invadida, primero, por la covid-19, luego por los levantamientos antirracistas y, finalmente, por el humo (literal) de los incendios, vi con creciente claridad que las suposiciones que consideraba de «sentido común» en realidad solo eran comunes para mí y para otras personas blancas.

Tomemos este manual. Sus métodos se remontan a supuestos formulados por profesores alemanes en el siglo XIX que luego se importaron a los Estados Unidos. Para esos educadores, el aprendizaje iba de la mano con la disciplina, los estudiantes debían ser categorizados y el lenguaje estaba taxonomizado igual que los reinos vegetal y animal. Los ejercicios de redacción de tesis y de esquematización que proporciono en este manual son extensiones de esta línea de pensamiento germánica. Sin embargo, en las últimas décadas, las pruebas de ADN han sacudido las raíces de la evolución de la biología, demostrando que organismos que se pensaba que estaban estrechamente relacionados no lo estaban. Del mismo modo, la investigación descriptivista ha demostrado que la gramática, la sintaxis y la composición cambian constantemente de maneras que no pueden ni deben limitarse.

En esta nueva atmósfera de mayor sensibilidad, ¿cómo podemos nosotros, como editores de mesa, hacer nuestro trabajo sin reforzar la cultura dominante? El mejor consejo que puedo ofrecer es éste: cuestionemos nuestras suposiciones. Este principio nos resultará útil para proyectos de todo tipo, incluida la ficción, y para autores y editores de todos los orígenes y convicciones. A continuación, presento algunas cualidades que tradicionalmente se han tenido en alta estima en el mundo editorial, pero que en realidad pueden reforzar la cultura dominante a expensas de otras.[3]

PERFECCIÓN. Dudo que haya existido jamás un libro publicado que no tuviera errores. Existen industrias académicas enteras que se basan en la interpretación de los errores de escritores famosos. Sin

3 Adaptado del texto *The Characteristics of White Supremacy Culture* escrito por Kenneth Jones y Tema Okun, publicado en *Dismantling Racism: A Workbook for Social Change Groups* (ChangeWork, 2001). Disponible en inglés en línea.

embargo, que errar sea un elemento fundamental de la naturaleza humana no contribuye a frenar la manía de la industria editorial por la perfección. Editores, reconozcan que las expresiones señaladas como erróneas en una cultura pueden ser vistas como aciertos en otra. Autores, cuando reciban la copia anticipada de su libro, bésenla, abrácenla, admírenla, pero no la abran: sus dedos índices caerán directamente en algún detalle que desearían poder cambiar.

LINEALIDAD. Nuestra historia está llena de narraciones históricas que tienen un aire fantástico de cuento de hadas, protagonizadas por grandes hombres que han hecho cosas increíbles. Sin embargo, la linealidad de estos relatos, la cual los hace atractivos y fáciles de recordar, se ha construido a expensas de la precisión de los hechos. Hoy en día hay muchos autores que se dedican a la significativa labor de subvertir, cuestionar o reemplazar esas narraciones y, a menudo, adoptan un estilo no lineal para reforzar sus reivindicaciones.

Editores, cuestionen el enmarañamiento en la prosa de un autor si su propósito no es claro. Sin embargo, no caigan en el error de juzgar que un tipo de prosa no tiene ningún propósito solo por ser enredada. Tampoco impongan la linealidad por el mero hecho de hacerlo. Autores, si su escritura es deliberadamente no lineal, díganselo a su editor desde el principio. Infórmenle cuál es su estrategia retórica para que el editor los pueda ayudar a ejecutarla de la manera más eficaz posible.

OBJETIVIDAD. Cuando estaba en la universidad, un profesor me explicó la paradoja central del periodismo. Por un lado, los periodistas deben esforzarse por transmitir solo los hechos de un caso, contar las noticias sin «sesgarlas». Por otro, no hay forma de contar una historia que no tenga absolutamente ningún sesgo. Inevitablemente, las percepciones del periodista, sus fuentes y la cultura en general se filtran en la prosa. La objetividad, concluyó, es una herramienta útil siempre y cuando uno no crea en ella.

Editores, si perciben que un autor presenta los hechos en un texto con algún sesgo, no den por sentado inmediatamente que debe eliminarlo. Averigüen con el autor cuáles son sus intenciones y, si no coinciden con las expectativas del público objetivo, entablen una conversación con él. Autores, si caen en la cuenta de que el punto de vista

que su escritura está reflejando no es neutral, comparen ese impulso con los objetivos de su editorial. Si su contrato le exige entregar una historia fidedigna y usted decide escribir un tratado polémico, por brillante que sea, la editorial probablemente rechazará el manuscrito.

AUTORIDAD. La palabra escrita ha tenido durante milenios cierta cualidad talismánica: la magia del pensamiento plasmado en la página. Sin embargo, en la actualidad, la autoridad de un autor ha llegado a definirse por su posición profesional, la minuciosidad de su obra, la innovación que presenta su investigación, la recepción que esta tiene en la crítica, el prestigio del sello editorial y/o todo lo anterior.

Este tipo moderno de autoridad refuerza la cultura dominante. Favorece a quienes van a las mejores escuelas, consiguen las mejores pasantías y a quienes obtienen las becas más generosas, con las que se dan el lujo de realizar investigaciones más prolongadas. También, a quienes tienen contactos y conexiones sociales que ponen sus manuscritos en las manos de las editoriales más prestigiosas y les envían los ejemplares tempranamente a los críticos que «coronan a los reyes». El sistema es cerrado, se perpetúa a sí mismo y acapara el poder.

Editores, no supongan que su autor comparte su opinión sobre cuáles escritores son las autoridades en un tema. Si la prosa de su autor tiene claramente la intención de desafiar la cultura dominante, es muy posible que rechace deliberadamente aquellas fuentes en las que usted habitualmente confiaría, incluidas enciclopedias, periódicos de referencia y guías de estilo. Consideren la posibilidad de que el autor escribe desde una experiencia personal que ha revelado los límites de esas autoridades. Averígüenlo con sensibilidad.

DESAPASIONAMIENTO. En la sociedad occidental, el criterio de oro para el tono argumentativo ha sido la ecuanimidad. Como los libros se escriben «para la eternidad», se espera que desprendan imparcialidad, equilibrio y calma. Aquellos autores cuyos estilos son vistos como una desviación de la norma tienen fama de agitadores. En la tradición dominante, los autores deben presentar sus argumentos con un tono de voz tranquilo, mostrando deferencia hacia las opiniones de los demás antes de afirmar las propias.

Editores, estén atentos a las señales que indican que el tono de su autor es una expresión de una tradición cultural diferente. Es posible que un autor aborde su tema con tanta reserva que nadie pueda entender su tesis. También es posible que otros recurran a técnicas persuasivas que a usted le parezcan estridentes o repetitivas. En lugar de asumir que estos efectos son errores, entable una conversación con el autor para que puedan encontrar cuál es la mejor manera de desplegar ese tono que le resulta natural.

A continuación, presento algunos recursos retóricos que a menudo son «corregidos» porque son vistos como errores, pero que en realidad pueden tener un efecto persuasivo inmenso:[4]

- Bricolage: utilización de textos ya existentes para formular un argumento; el equivalente discursivo del sampleado (o muestreo musical) de la música rap.
- Llamada y respuesta: uso de la repetición de una afirmación para amplificar una enunciación en un ritmo (a veces como preguntas y respuestas). Se asemeja a la respuesta antifonal de una audiencia en un espectáculo en vivo.
- Cuestionamiento: uso de una afirmación fuerte para establecer un reclamo, sin tener deferencia con puntos de vista conflictivos.
- Digresión: discusión de un tema tangencial después de presentar un argumento y antes de enunciar una conclusión, para balancear o contraponerse a la asertividad de la afirmación final.
- Hipérbole: uso de exageraciones para acentuar la importancia de un punto.

4 Lista consolidada de fuentes de donde fueron extraídos estos recursos: *Black Sermonic Traditions*, publicado en Wikipedia (septiembre 18, 2020); *Asian Approaches to Human Dialogue*, de Guo Mezquita Chen y Guillermo J. Sarosta, publicado en *Intercultural Communication Studies 7*, no. 4 (2003); *Working with Authors Who Speak English as a Second Language,* de Geoff Hart, publicado en *Copyediting* (agosto-septiembre de 2013), págs. 3-5; *As Seen on Twitter: African- American Rhetorical Traditions Gone Viral,* de Tiffani Largo (2012) [Tesis de Maestría y Tesis doctoral], https://commons.emich.edu/theses/442/; y *The Features of the Voice of African American Tradition* de Laura Venezia (2010), proyecto senior en estudios de comunicaciones, https://digitalcommons.calpoly.edu/comssp/34/

- Recursos poéticos: uso de imágenes sensoriales para dramatizar una afirmación.
- Indirección: suavizar las «malas noticias» o el desacuerdo como gesto de respeto.
- Jeremiada: lamento sostenido que a menudo termina con una profecía de fatalidad.
- Correlación objetual: uso de objetos para representar emociones y conceptos.
- Paradoja: aceptación de la verdad de ambos lados de un argumento sin intentar resolver su incongruencia.
- Reformulación: repetición de un punto en múltiples formulaciones paralelas.

MODESTIA. Los autores que tienen orígenes privilegiados hacen bien en no hacer que su prosa se centre en sí mismos porque ya toda la sociedad conoce sus historias. Por el contrario, es posible que los autores de orígenes menos privilegiados tengan que afirmar su individualidad con valentía como un primer paso para que las personas conozcan sus historias en el ejercicio de narrarlas y de presentar sus argumentos. Cuando personas como nosotros, que fuimos criados en una atmósfera de relativa prosperidad, realizamos ejercicios de afirmación de ese tipo, es posible que parezca que estamos fanfarroneando o alardeando, a pesar de que estamos intentando hacer declaraciones relevantes para nuestra autoestima. Editores, si el tono de un autor les suena a que podría percibirse como egocéntrico para la audiencia, averigüen cuáles son sus intenciones y, si eso es algo que también le genera preocupación al autor, trabajen juntos para encontrar una modulación que no le quite poder a su individualidad.

Por último, permítanme decir unas palabras sobre el privilegio. En 2020, cuando el asesinato de George Floyd desató una serie de protestas a lo largo y ancho de los Estados Unidos —y los medios de comunicación se hincharon con la retórica racial—, me lamenté ante mi esposo porque el mundo había perdido su «civilidad». Para mí, como hombre blanco, ese término era sinónimo de cortesía o respeto mutuo. Para él, que es un hombre negro, era un código que representaba

toda la represión violenta que la cultura blanca ha perpetrado sobre las personas de color en nombre de «civilizarlas». Después de casi dos décadas de compartir nuestras vidas, no tenía idea de lo que esa palabra podría significar para él.

Editores, si ustedes son personas blancas, hombres, cisgénero o han sido favorecidos de alguna otra manera por la cultura dominante, reconozcan que a veces pueden ser ciegos ante sus propios privilegios. Eso es algo inevitable que no necesariamente debe tener un castigo. Cuando un autor le responda a una reescritura o a una consulta que usted le haya hecho diciendo que es racista o sexista, no se pongan a la defensiva. Utilicen la oportunidad para aprender del intercambio. Las revisiones que he hecho de este manual reflejan que yo he intentado hacerlo. Los mejores editores son aquellos que se meten en la mente de un autor y ven el mundo a través de sus ojos. Si abordamos el texto de nuestros autores con genuina empatía, nos sorprenderá descubrir cuántas de nuestras suposiciones saldrán a la luz por sí solas. Así podremos dejarlas de lado sin problemas.

01

El concepto

Darle forma a la propuesta

En el mundo de hoy, elaborar una propuesta sólida es la indispensable primera etapa en el proceso para publicar un libro. Independientemente de si el manuscrito ya está terminado o si aún es solo un destello en la mente del autor, los editores querrán ver una propuesta concisa que transmita claramente el concepto central del libro y demuestre cómo ese concepto atraerá a su público objetivo. El problema es que para muchos autores resumir en unas pocas páginas un tema que han investigado o con el que han forjado por años una relación íntima puede ser una tarea abrumadora. Los editores de mesa pueden ayudar a los autores a encontrar los conceptos centrales, afinarlos y luego moldearlos hasta que se conviertan en una propuesta que sirva para vender el concepto y ser una guía de lectura para sus manuscritos.

En este capítulo analizaremos cómo elegir un *concepto principal* amplio antes de escribir un manuscrito. Hacerlo es ideal porque le permite al autor tener una afirmación que refleje la visión —el concepto principal del manuscrito— y le ayude a elegir el contenido apropiado y, al final, a definir una tesis central más acotada. En el próximo capítulo rastrearemos el concepto principal en un texto ya redactado. En ese caso, la tarea será retroactiva: partiendo de una texto desarrollaremos una propuesta, la cual podrá enviarse a las editoriales que tal vez tengan interés en publicarlo.

El estudio de caso nos transportará a ese vertiginoso mundo de la publicación comercial mediada por agentes, donde las propuestas suelen recibir más atención que los manuscritos que las generan. En este caso, la propuesta es la que compite por los anticipos de los cuales los agentes obtienen sus comisiones. Algunos agentes son hábiles para desarrollar propuestas, pero hay algunos que, como el de nuestra historia, contratan a un editor de mesa profesional para que se encargue de esta labor tan importante. La sobreabundancia de propuestas en la publicación comercial hace que las editoriales tengan que dejar de lado la mayoría de ellas, sobre todo a aquellas que aún no están en perfectas condiciones. Por eso los autores hacen bien en considerar la posibilidad de contratar a un editor de mesa por su cuenta antes de llevarle una propuesta a un agente.

Antes de embarcarse en un proyecto de desarrollo, ya sea el de una propuesta inicial o el de un manuscrito ya terminado, el editor de mesa autónomo, el autor y la editorial deben establecer las expectativas que tienen en cuanto al presupuesto, al cronograma y al proceso editorial. Sobre las expectativas mutuas consulte el cuadro llamado *Establecer expectativas* en este capítulo.

Perfil del autor: el veterano

En ocasiones, incluso los autores más experimentados —aquellos que ya tienen varios libros publicados en su haber— necesitan ayuda para darle forma a una propuesta. Es posible que esos veteranos se sientan perdidos cuando tengan que escribir sobre un tema nuevo, sobre una cuestión que ya han tratado antes de forma más específica y que ahora deben abordar con una perspectiva más amplia y sintética, o cuando tengan que escribir para una audiencia nueva. Los historiadores, expertos en entrelazar las narrativas de docenas de personajes a lo largo de los siglos, pueden sentirse desconcertados al escribir sus propias autobiografías; los periodistas, que han revelado la injusticia de la corrupción política durante décadas, descubren que un escándalo en particular les mueve una fibra sensible y pierden el equilibrio periodístico. A menudo, un autor que ya ha publicado un libro que ha sido recibido de manera positiva se verá presionado a presentar

rápidamente un nuevo proyecto y terminará entregando una propuesta descuidada. Algunos de los peores libros que he encontrado son aquellos que le siguen a los más elogiados debuts: el autor agotó con su primer libro los conocimientos que había adquirido durante décadas de estudio y se quedó sin material maduro que volcar en un segundo libro.

Brace Phillips era consciente de las dificultades que implicaba redactar una propuesta. Durante sus tres décadas como pastor de la Iglesia Evangélica Libre Glad Tidings en Thousand Hills, Kentucky, realizó varios estudios detallados sobre temas que le parecían contradictorios de la doctrina cristiana. Su quehacer laboral diario estaba plagado de las vicisitudes de sus feligreses: enfermedades, infidelidades, penas por esos hijos que se volvían homosexuales o drogadictos o por las hijas que quedaban embarazadas sin estar casadas. Inicialmente, Brace estaba decidido a escribir un gran libro comercial que le permitiera convertirse en un éxito en ventas, no porque estuviera convencido de que fuera alguien muy especial, sino porque uno de sus feligreses había sido elegido para ocupar la Casa Blanca. Casi todos los días, el presidente insinuaba que sus opiniones políticas estaban nutridas de su educación religiosa; su sed de sangre y su codicia parecían haberle sido inculcadas desde el púlpito de la Iglesia de Glad Tidings. Brace conocía al presidente desde que era un jovencito —de hecho, lo había bautizado en el río Licking— y si alguien podía gritarle al líder del mundo libre su hipocresía en la cara, era él.

Recientemente, el Señor le había revelado a Brace que el éxito de su famoso, aunque ocioso, feligrés le daría una plataforma nacional para hablar sobre cualquier tema que escogiese. La revelación le había llegado en forma de llamada telefónica. Un agente editorial de Nueva York se comunicó con él. ¿Qué mensaje debía llevarle Brace a la gente? El agente rechazó su primera propuesta afirmando que el pastor intentaba «lograr demasiado con un solo libro». Y tenía razón. Brace quería restaurar la separación de la iglesia y el Estado para que pecados como el aborto, la homosexualidad y el consumo de drogas fueran reconocidos como opciones morales y no mandatos legales. Deseaba, particularmente, exponer a los predicadores de la llamada teología de la prosperidad como nada menos que estafadores

piramidales. Si algo había enfurecido a Jesús era que las personas juzgaran a los demás por sus pecados y que ganaran dinero a costa de Dios. Esos líderes religiosos de derecha, y los políticos que los ayudaban a elegirse mandato tras mandato, no son más que fariseos modernos.

El agente dijo que consultaría a un editor sobre la propuesta. Aunque Brace no sabía muy bien qué esperar de esa consulta, sí reconoció que necesitaba bastante ayuda. Una vez el libro se publicara, Brace requeriría de mucho apoyo para lidiar con el bombardeo mediático porque, después de muchos años de bienvenida invisibilidad, sin duda, lo entrevistarían en todas las cadenas de televisión y radio. Él mismo se considerada como alguien idóneo para las cámaras y los micrófonos: era atractivo, sociable, ingenioso y humilde (aunque suene a chiste rencauchado). Mientras tanto, esperaba y rezaba.

Establecer expectativas

A continuación, encontrará algunos consejos que le ayudarán a garantizar que un proyecto de edición de mesa (desarrollo editorial) comience con el pie derecho y siga por el buen camino a lo largo de las etapas descritas en todo este libro. Si los editores de mesa que trabajan de forma autónoma desean obtener una guía completa de cómo establecer precios, facturar u otros temas relacionados, pueden consultar el libro *The Freelance Editor's Handbook: A Complete Guide to Making Your Business Thrive* (California, 2021) de Suzy Bills.

VERIFIQUE QUE TIENE LOS PIES SOBRE LA TIERRA. Todas las partes involucradas en un proceso de edición de mesa deben estar de acuerdo con los objetivos del proceso. ¿El editor en jefe ha expresado con claridad los objetivos del proceso de edición de mesa? ¿Aquellas personas encargadas de la toma de decisiones en la editorial asumen esos objetivos y los apoyan con entusiasmo? ¿El autor ha demostrado que se siente cómodo con el proceso de edición de mesa? ¿Un editor de mesa autónomo ha confirmado que los objetivos de la editorial son factibles? Si la respuesta a cualquiera de estas preguntas es «no» o «um», entonces embarcarse en un proceso de edición de mesa terminará por torturar a todos los involucrados. Lo mejor será que el editor a cargo se decida por publicar el proyecto tal y como está o que lo rechace.

ALINEE LA SUPERVISIÓN CON EL PAGO. Quién contrata y le paga a un editor de mesa se determina según el contexto. En muchas ocasiones,

como en el caso de estudio de este capítulo, un autor (o su agente) contratará a un editor de mesa con el objetivo de que una editorial acepte publicar el libro. Una vez firmado el contrato, si el objetivo es aumentar las ventas, es el editor quien deberá pagar por la edición de desarrollo. En ese caso, el editor en jefe será quien seleccione al editor de mesa autónomo, administre el presupuesto, supervise la creación del plan de edición y revise el progreso editorial.

Si el objetivo es convertir el texto en un manuscrito publicable, el editor puede solicitarle al autor que asuma los honorarios del editor de mesa. En tal caso, el editor deberá permitirle al autor que seleccione el editor de mesa que prefiera (de una lista de candidatos confiables con los que el editor en jefe ya haya tenido una buena experiencia, preferiblemente), que negocie los honorarios y que supervise la creación del plan editorial. El editor en jefe podrá comentar el plan editorial y verificar su progreso, pero, por lo demás, no deberá interferir en la relación entre el editor de mesa y el autor.

ENCUENTRE A LA PERSONA ADECUADA. Al momento de buscar un editor de mesa para el proyecto, el editor en jefe o el autor-cliente deben determinar, primero, qué tipo de editor de mesa requieren. Puede que necesiten uno que sea experto en la estructura, o el estilo, o en ambas. La mayoría de los editores de mesa autónomos tiene mayores fortalezas en un área que en la otra. Luego, el editor en jefe debe consultar a sus colegas para que les recomienden editores de mesa independientes con quienes ya hayan tenido procesos exitosos en sus editoriales. Los editores en jefe suelen ser la mejor fuente de contactos. De manera similar, los autores pueden buscar colegas dentro de su campo de estudio o género. Si esos esfuerzos no son fructíferos, existen varias fuentes confiables donde es posible hallar los datos de contacto editores de mesa autónomos. Ejemplos de algunas son:

El foro de editores del Área de la Bahía (editorsforum.org)
Editores y correctores negros (blackeditorsproofreaders.com)
Editcetera (editcetera.com)
La asociación de editores independientes (the-efa.org)
La base de datos de editores de color (editorsofcolor.com)
La red de profesionales públicos (pubpronetwork.org)

CUIDADO CON EL PASANTE QUE SE CONVIERTE EN EDITOR DE MESA. No es raro que los autores estén decididos a contratar (o presionen a su editorial para que contrate) a alguien que ya conocen. Puede ser un familiar o un colega más joven con la idea de que realice la edición de desarrollo

de su manuscrito. En la publicación académica, a menudo, los autores nominan a los estudiantes de posgrado porque ya han tenido que limpiar los borradores de los artículos que sus mentores han sometido a publicación en el pasado. Estos subordinados atraen a los autores porque creen que contratarlos les ayudará a mantener el control del proceso. Sin embargo, el problema con estos pasantes es que, a menos que cuenten con un talento sobrenatural o una profunda experiencia en la reestructuración de manuscritos, tienden a flaquear ante la enormidad de la tarea. Sobre todo, porque tienen a sus jefes respirándoles en la nuca durante todo el proceso.

NO SOBREVALORE EL CONOCIMIENTO DE LA MATERIA. Si bien es útil que un editor de mesa tenga un profundo conocimiento del área temática de un libro, es más importante que simpatice verdaderamente con la tesis del proyecto. Es posible que un editor de mesa que sea experto en una disciplina termine argumentando en contra de la tesis de manera improductiva. No es raro que los editores de mesa que tienen un conocimiento amplísimo de otras áreas de conocimiento se vuelvan imparciales sobre la disciplina en la que obtuvieron con mucho esfuerzo un doctorado que no les sirvió para hacerse a un empleo en una universidad.

PRESUPUESTE LOS HONORARIOS POR PÁGINA Y HORA. Los editores de mesa generalmente cobran por hora. Los honorarios que un editor de mesa cotice siempre deben incluir la tarifa por hora y por la cantidad de páginas del manuscrito que espera editar por hora. El editor en jefe o el autor-cliente podrán contar rápidamente con una cifra global de lo que deberán pagarle al editor de mesa haciendo el siguiente calculo:

(300 páginas divididas por 2 páginas por hora) × $75 por hora = $11,250

Sin embargo, la cotización del editor de mesa debe especificar que es posible que la tarifa de páginas por hora tenga que ser actualizada si surgen imprevistos. El editor de mesa también debe incluir un costo aparte para la creación del plan de edición de mesa. Para un manuscrito de 300 páginas, la creación del plan generalmente tomará entre 20 y 30 horas y la edición completa alrededor de 150 horas adicionales.

Por su parte, cuando los editores internos y los autores-clientes contratan por escrito a un editor de mesa, deben asegurarse de mencionar algo como esto: «Si nota que el progreso es más lento de lo previsto, notifíqueme antes de continuar para que podamos revisar y renegociar el presupuesto. Los costos que vengan incluidos en las cuentas de cobro que no hayan sido aprobados con antelación no se pagarán».

UTILICE UNA PLANTILLA DE CONTRATO. En mi experiencia, los editores de mesa (igual que los correctores de estilo, los diseñadores y otros trabajadores autónomos del sector editorial) casi nunca logran que sus clientes les firmen contratos formales. Esto puede tener varias causas: los trabajadores autónomos que desean quedarse con un cliente nuevo no quieren parecer entrometidos o impertinentes y los que conocen bien a sus clientes no quieren parecer desconfiados. Sin embargo, firmar un contrato transmite profesionalidad y puede reducir en gran medida los dolores de cabeza que emergen al momento de cobrar. Susy Bills tiene una plantilla excelente que usted puede consultar en el capítulo 9 de su manual. Se llama *Using Contracts and Invoices to Get Paid and Protect Yourself*.

PAGUE LAS TARIFAS DE INDEMINIZACIÓN. Si, de buena fe, el editor de mesa presenta un plan que le ha tomado tiempo y esfuerzo y el autor o la editorial lo rechazan, el editor en jefe o el autor-cliente deben pagar por su tiempo. Si en medio de la marcha un autor cambia de opinión y decide no continuar con el plan del editor de mesa, el editor en jefe o el autor-cliente deben pagarle al editor de mesa por su tiempo. Obviamente, si el desempeño del editor de mesa es deficiente, el editor en jefe o el autor-cliente pueden optar por no pagarle.

APOYE AL EDITOR DE MESA. Al contratar a un profesional independiente, el editor en jefe o el autor-cliente debe garantizarle que puede comunicarse con él o ella para intercambiar ideas y hacer preguntas.

VERIFIQUE EL PROGRESO. Los editores en jefe deben encontrar un equilibrio entre la microgestión del proyecto y la no intervención. Reestructurar un manuscrito puede convertir la revisión secuencial de capítulos en una pesadilla logística: hay pasajes clave que están al final de un libro que posiblemente deberán moverse al primer capítulo y así, al contrario, y sucesivamente. Por lo tanto, es mejor limitar las sesiones de verificación del progreso a máximo dos, en el 30% y en el 60% del proceso.

Al momento de realizar una verificación del progreso, el editor en jefe no debe sorprenderse si ve cambios en la tabla de contenidos o en otros elementos del plan. Lo más seguro es que se hayan acordado mutuamente entre el autor y el editor de mesa. Intervenga solo si esos cambios se alejan de los objetivos de la editorial.

EVITE REVISAR POR CAPÍTULO. Autores, no les exijan a sus editores de mesa que hagan revisiones capítulo por capítulo. Si insisten, correrán el riesgo de incurrir en retrasos y sobrecostos. Ustedes, que se la han pasado años escribiendo un manuscrito de manera incremental e iterativa, piensen en todas esas horas que han dedicado de manera ineficiente al

borrador. ¿De verdad quieren pagarle todas esas horas extras al editor de mesa solamente para que se siente a su lado a verlos escribir? Es posible que una editora de mesa a la que se le obligue a revisar constantemente los cambios hechos a un manuscrito se desilusione y no produzca su mejor trabajo.

CONSIDERE QUE EL PLAN ES UN DOCUMENTO VIVO. Editores de mesa, asegúrense de que el plan de desarrollo sea detallado y minucioso, y de actualizarlo al momento en se surja un cambio significativo (y de que siempre esté disponible para el editor en jefe y para el autor). Seguir este consejo requiere disciplina, pero, al final, se sentirán satisfechos por haberle dedicado unos minutos adicionales. El capítulo 6 de este libro contiene pautas más completas sobre la preparación y el mantenimiento del plan de edición.

Perfil del cliente: el agente

Algunos autores no confían en los agentes. ¿Por qué debería un autor pagarle una comisión a alguien por negociar un acuerdo que seguramente puede cerrar por sí mismo? Si alguna vez usted ha vendido una casa sin contratar a un agente inmobiliario o ha tenido que impugnar una multa de tránsito sin un abogado, ya conoce la respuesta: un agente es un guía que conoce muy bien la impenetrable maraña de los procedimientos legales. Como la comisión que el agente obtiene está sometida al monto del anticipo del autor, seguramente presionará para que el anticipo sea lo más alto posible y para que el acuerdo de regalías sea el mejor que pueda ser. Los agentes más expertos darán la batalla para que la editorial imprima el tiraje más grande, para que le asignen al libro un presupuesto de marketing extenso y para que el autor pueda tener la última palabra sobre el diseño de la portada y los materiales para la publicidad.

Por razones como estas, uno podría pensar que los editores detestan a los agentes, pero resulta que no. Aunque los agentes suelen ser la razón por la que las editoriales tienen que competir por los mejores manuscritos, también les ahorran muchos dolores de cabeza al educar a los autores sobre el negocio editorial. Los mejores agentes suelen tener fama de ser grandes conocedores literarios y de saber muy bien cómo manejar a los autores. Como dirían en el argot de

Hollywood: son cazatalentos, directores de reparto y productores. Todo en uno.

Durante sus treinta años en Nueva York, Jenny Wishler vio como las editoriales independientes eran devoradas por los gigantes de los medios de comunicación, y estos, a su vez, absorbidos por conglomerados internacionales. Vio cómo cientos, si no miles, de títulos clásicos dejaban de imprimirse porque sus ventas habían caído por debajo de umbrales irrazonablemente altos. En esos días, Jenny apenas podía permitirse aceptar un manuscrito que no llegara ya con un potencial de ventas de menos de veinte mil ejemplares en tapa dura. Aunque ocasionalmente hacía trabajos *pro bono* para publicaciones académicas, pasaba la mayoría de su tiempo adornando libros que de por sí ya eran buenos para que tuvieran la opción de ser llevados a la pantalla grande o para que fueran comercializados con otros productos de la empresa matriz.

Por estas razones, el libro de Brace Phillips le cayó como una oportunidad que no podía desaprovechar. Un informante de las altas esferas de la derecha cristiana le dio una primicia increíble: el proyecto era una mina de oro que tenía la ventaja de ser muy mercadeable a la vez de gozar de integridad moral. Infortunadamente, el autor no podía decidir qué libro quería escribir. Jenny estaba demasiado ocupada y no le alcanzaba el tiempo para sentarse y guiar a Brace en el proceso de dar a luz un buen concepto para su libro. En ese momento pasaba sus noches y fines de semana con la cabeza metida en la reveladora autobiografía de Ferrante. Entonces, recorrió su lista de contactos en busca de un editor de mesa que pudiera empatizar con un autor de valores políticos liberales y opiniones morales conservadoras. Finalmente, su dedo cayó en Bud Zallis.

Bud era un católico no practicante que vivía en la librepensadora ciudad de San Francisco. Era la persona idónea para involucrarse de lleno con el manuscrito.

Tarea: una propuesta con demasiados conceptos

Bud Zallis era ateo, pero entendía plenamente el deseo de creer. Como editor, se la pasaba buscando patrones de significado en el torrente de eventos aleatorios de la vida. Además, como su principal cliente era Haphazard

Grace (la división espiritual de Haphazard House, la editorial comercial más grande del mundo que tiene su sede principal en San Francisco), tenía amplia experiencia guiando a predicadores, profetas y videntes a través del oscuro valle de la producción de libros. Así que cuando Jenny lo llamó a las 7:30 a.m. para hablarle de la propuesta de Phillips, dijo: «Claro, envíamela».

El correo electrónico con el archivo adjunto llegó en cuestión de minutos. Bud leyó la propuesta dos veces con su primera taza de café. Con la primera lectura dejó que su mente fluyera, sin juzgarlo, con el torrente de pensamiento del autor y se dejó llevar por la escritura. Bud se consideraba un editor intuitivo y quería escuchar con el instinto antes de proceder a diagnosticar problemas. Con la segunda lectura comenzó a diseccionar el plan del autor, desplegando técnicas que había aprendido años atrás en una clase sobre edición de desarrollo. Su antiguo instructor, Robert Worth (con quien, pensándolo bien, Bud no había hablado en mucho tiempo), lo había alentado a adoptar este enfoque de primero la intuición y luego la razón.

Jenny estaba en lo cierto: tal y como estaba planteado, *Fariseos americanos* sería un monstruo de tres cabezas. En primer lugar, el autor insinuaba que existía un paralelismo entre los líderes de la derecha cristiana actual y los fariseos del Nuevo Testamento. Si el borrador del índice (ejemplo 1) demostraba algo, era que Phillips dedicaría un tercio del libro a explicar las Escrituras antes de analizar los analogías con el mundo actual. En segundo lugar, proponía una tesis bastante original, pero legalmente problemática: que el entramado de redes financieras de la derecha cristiana es un esquema Ponzi, un plan piramidal para vender la salvación. En tercer lugar, reescribiría una seria de sermones que había dado en Thousand Hills, Kentucky llamada *La Biblia en modo encendido*, que abordaba los problemas más urgentes de la época a la luz de los precedentes bíblicos.

Gran parte de los sermones inéditos revelaban algo que no se mencionaba en la propuesta: el autor había tenido una vida llena de aventuras antes de recibir el llamado al ministerio: había sido reclutado por varios equipos de fútbol profesional antes de ingresar al servicio militar durante la guerra de Vietnam; sirvió en un escuadrón élite de inteligencia tan secreto que nadie sabía ni cómo se llamaba; luego se dedicó al sector de

la seguridad de alto riesgo, donde aplicó sus habilidades como espía experto en el mundo corporativo; finalmente, recibió a Jesús como su señor y salvador mientras vivía en una casa avaluada en millones de dólares en Montclair, Nueva Jersey. Fue en ese momento cuando dejó su trabajo y se mudó con su esposa y sus tres hijos a un seminario del medio oeste. Aunque todas esas anécdotas sobre su vida privada estaban muy hábilmente entrelazadas con sus sermones, la modestia parecía impedirle que construyera la historia de una vida temeraria y que la incluyera en la estructura del libro propuesto.

Bud contestó el teléfono. Era Jenny. ¿Podía hacer algo para mejorar el enfoque de la propuesta… para la próxima semana? Bud dijo que lo intentaría y se enfocó en aclarar los elementos principales en los que deben centrarse el autor, el editor en jefe y el editor de mesa al comienzo de cualquier nuevo proyecto: el concepto, la audiencia, el mercado y la visión.

EJEMPLO 1. El índice sin revisar de la propuesta de Phillips. El autor ha intentado empacar tres libros en uno. Cada parte tiene una estructura distinta y hay pocos indicios de cómo se relacionan entre sí.

Fariseos americanos: una visión desde el interior de la derecha cristiana

Introducción: «Este pueblo me honra con los labios»

I. Fundamentos bíblicos

1. Las características de un fariseo
De labios para afuera (Marcos 7:6)
Enseñar la tradición humana como precepto divino (Marcos 7:7)
Usar la religión para beneficio personal (Marcos 7:11-12)
La superioridad moral: el fariseo y el publicano (Lucas 18:9-14)
2. Las características de un saduceo
Negar la vida después de la muerte (Marcos 12:18)
Hacer cumplir la letra de la ley (2 Corintios 3:5-6)
Practicar la trampa (Mateo 3:7ss)
3. Las características de un zelote
Confundir la Iglesia y el Estado (Lucas 20:24-25)
Cometer actos de terrorismo (Josefo)
4. La características de un cristiano
Amar a Dios con todo tu corazón (Deuteronomio 6:5)
Amar al prójimo como a ti mismo (Mateo 22:39)

II. Principios económicos
5. ¿Es la teología de la prosperidad una estafa piramidal? El diezmo y la riqueza abrahámica
El principio de la semilla de la fe
Confesiones positivas y una mente renovada
Perdiendo tu sanidad
Redes sociales
El fraude de la afinidad y las carteras «ungidas»
6. ¿Fue Afganistán un error? Democracia versus libre mercado
Reaganismo y Rusia
Libertad religiosa en el mundo islámico
Jesús del lado de la oferta
III. Ramificaciones sociales y políticas
7. ¿Habla la Biblia sobre los temas candentes de hoy?
8. La Biblia sobre la oración en las escuelas
9. La Biblia sobre los derechos de las mujeres
10. La Biblia sobre el aborto: No matarás I
11. La Biblia sobre el matrimonio homosexual
12. La Biblia sobre los derechos de las personas transgénero
13. La Biblia sobre la justicia racial
14. La Biblia sobre las drogas y el alcohol
15. La Biblia sobre el control de armas: espadas en arados
16. La Biblia sobre la pena capital: No matarás II
17. La Biblia sobre el control fronterizo
18. La Biblia sobre la guerra en Afganistán
19. La Biblia sobre el cambio climático
Epílogo: «El mayor de ellos es el amor»

Localizar el concepto

En la vida hay pocos placeres tan satisfactorios como el de tener una idea nueva. Los pensamientos novedosos se derriten en el cerebro como el chocolate en la lengua. No importa si la idea es un concepto inédito en la historia de la humanidad, o si es una primicia solo para el pensador mismo, la primera vez que una idea emerge en la cabeza de un autor es algo mágico. Sin embargo, para que una idea llegue a convertirse en un libro, es necesario que una cantidad considerable de personas estén de acuerdo con que esa idea no es solo algo novedoso, sino también algo revelador.

DISTINGA LOS CONCEPTOS DE LOS TEMAS. Si usted es autor o un editor de adquisiciones, sin duda tendrá presente ese momento de «¡ajá!», cuando se le ocurrió por primera vez una idea que podría convertirse en un libro. A esa idea inicial la llamamos «concepto» porque es el punto de concepción, el momento inicial que le da origen a un libro. En ocasiones, un autor se topa con un tema sobre el que nadie ha escrito aún y, cuando eso pasa, el tema del libro es en sí lo suficientemente novedoso como para justificar su publicación. Sin embargo, sobre la mayoría de los temas alguien ya ha escrito. En esos casos, lo que hará que valga la pena que alguien publique un libro y que luego alguien quiera leerlo será la visión particular del autor. Este enfoque en la visión particular del autor es una de las dimensiones del punto de vista (véase el recuadro *El punto de vista*).

Hagamos de cuenta que usted quiere escribir un libro sobre energías renovables en Estados Unidos. En el mercado ya hay muchos libros que abordan los procedimientos y los motivos. Su interés radica en la forma en que los cambios cíclicos en el ámbito político tienden a desestabilizar la financiación y el desarrollo a largo plazo de estas iniciativas. Cuando empieza a investigar, no tiene certeza de qué propuestas va a hacer para solucionar el problema. Entonces, expresa su concepto en términos generales de la siguiente manera:

Concepto: Las iniciativas estadounidenses para promover las energías renovables deben ser protegidas de los efectos negativos de los cambios de poder entre las administraciones republicanas y demócratas, tanto en la rama ejecutiva como en la legislativa.

Esta formulación deja un espacio amplio en el que se pueden desarrollar una cantidad muy grande de tesis más agudas.

DISTINGA EL CONCEPTO DE LA TESIS. Así como el concepto de un libro difiere de su tema, también difiere de su tesis principal. Mientras que un concepto es una vía amplia de investigación, una tesis es una inquietud precisa que da como resultado una serie de conclusiones precisas. En su libro sobre energías renovables, la tesis debería ser algo así:

Tesis: Las iniciativas estadounidenses para promover las energías renovables pueden protegerse de los efectos negativos de los cambios de poder en el gobierno solo si los fondos para su sostenimiento son ordenados y asignados a nivel de condados y municipios.

Esta formulación es demasiado cerrada como para ser un concepto que guíe una investigación amplia ya que de antemano llega a una conclusión concreta. Por supuesto que el concepto de un libro acaba cristalizándose en una tesis clara. Sin embargo, en las primeras etapas de desarrollo, un concepto debe mantenerse lo suficientemente amplio como para abarcar varias tesis posibles.

TENGA CUIDADO CON LOS CONCEPTOS FALSOS. Irónicamente, en Hollywood se considera que una película es de «alto concepto» cuando tiene un tema trillado al cual se le ha aplicado un artilugio novedoso y se le ha renovado con una capa de pintura. En *El día de la marmota* (1993), el personaje de Bill Murray se despierta el 2 de febrero una y otra vez y poco a poco se da cuenta de que está atrapado en un mismo día. La premisa parece prometedora hasta que el espectador se da cuenta de que ha sido puesta al servicio de una historia de amor cliché con una moraleja aún más gastada: que uno aprende de sus propios errores si los comete con la suficiente frecuencia. La película funciona muy bien como entretenimiento ligero, pero no tiene en realidad un concepto.

Esta superficialidad no se limita a los grandes medios convencionales. En los estudios interdisciplinarios, tan de moda en el mundo académico, los editores han visto una avalancha de libros desarrollados por profesores que escriben fuera de sus campos de especialización, a menudo sin pensarlo dos veces. Un biofísico innovador escribe sobre jazz porque ama ese género musical, pero sus observaciones artísticas terminan sonando ingenuas. Un historiador del arte explora las obras maestras de Leonardo da Vinci desde una perspectiva científica, pero revela una serie de correlaciones vergonzosamente obvias. Estos autores, pensadores originales en sus propios campos, han confundido el placer de la observación personal con la revelación pública.

El punto de vista

La expresión «punto de vista» se refiere al lugar desde el cual el lector observa la acción en un texto. En la literatura clásica, el punto de vista del narrador solía ser el de un dios o dioses omniscientes. Esta perspectiva de alguien que todo lo ve y todo lo sabe le daba sentido a la experiencia humana y reforzaba los valores morales de la cultura dominante. En la ficción moderna, los lectores ven las cosas a través de los ojos de los personajes y aprenden de ellos desde adentro. Los cambios del punto de vista de un personaje a otro a menudo ayudan a generar suspenso (véase el recuadro *El arte del suspenso* en el capítulo 4). Los escritores de no ficción no pueden darse el lujo de afirmar que sus palabras hablan en nombre de personajes históricos ni mucho menos de que lo hacen en nombre de Dios. Su única opción es la de ajustar sus puntos de vista a las voces de sus personajes tratándose a sí mismos como supervisores divinos o personajes de su propia historia. Si encarnan a otros personajes, deben expresar estas «posesiones» literarias en especulaciones en pasado o condicionales: el rey Enrique VIII *podría haber* pensado esto, Kublai Khan habría sentido aquello. El efecto, si se utiliza de manera poco liberal, socava la autoridad de la voz del autor.

Por estas razones, en este manual distinguiremos entre dos usos de la expresión «punto de vista». En los capítulos 1 a 10, que se enfocan en la no ficción, restaremos importancia al *punto de vista* como recurso literario, y lo consideraremos como solo una de las muchas herramientas que sirven para organizar líneas de tiempo y argumentos (véanse los capítulos 4 y 5). En cambio, utilizaremos la expresión de manera más amplia para referirnos a una opinión madura e informada sobre un tema (al que llamamos «concepto» en unos casos o «tesis» en otros) que anima el estilo de la prosa (véase el capítulo 9). Luego, en el capítulo 11, *Ficción: tejiendo el sueño*, volveremos al significado literario tradicional para analizar la gama completa de estrategias técnicas disponibles para los novelistas.

El problema con el proyecto de Brace Phillips no era que le faltaran temas o conceptos, sino que tenía demasiados temas, y su actitud hacia ellos impulsaba su libro en diferentes direcciones conceptuales. Como Bud tenía en sus manos una propuesta y no un manuscrito completo, su primer impulso fue darle a Phillips el beneficio de la duda y asumir que resolvería estos conflictos en la obra terminada. Pero Jenny y Bud sabían que

generalmente una propuesta mal concebida da como resultado un texto final malo. Revisar y desarrollar la propuesta en este momento les permitiría aumentar sus posibilidades de producir un libro convincente y coherente.

Bud analizó el primero de los tres conceptos potenciales propuestos por el autor. Phillips parecía empantanado en versículos bíblicos, hacía distinciones arcanas entre los eruditos fariseos, los sacerdotes saduceos y los zelotes políticos. En ninguna parte de la propuesta establecía paralelismos explícitos entre las facciones religiosas de la época de Cristo y las de los Estados Unidos contemporáneos. En resumen, el primero de sus conceptos estaba poco desarrollado. Como no tenía una dirección clara guiada por la perspectiva del autor, seguía siendo un tema inerte.

El segundo de sus conceptos potenciales se iba al extremo opuesto. El autor no solo se aferraba a la idea de que la teología de la prosperidad funcionaba como un esquema Ponzi, sino que evidentemente la consideraba como la inevitable conclusión. Sin embargo, la propuesta no contenía ninguna reflexión sobre las diferencias entre los esquemas Ponzi y las estafas piramidales ni mucho menos sobre la diferencia de estos esquemas y estructuras legítimas de mercadeo multinivel como el de Tupperware. No parecía estar al tanto de las medidas Amway, conocidas por ser útiles para determinar si una organización financiera es legal o Ponzi, aunque hubiera podido aprender sobre ellas navegando diez minutos por internet. Si el primero de los conceptos potenciales del autor estaba poco desarrollado como tema, con este segundo, su tesis polémica ya había alcanzado una conclusión sobredeterminada.

El interés de los editores era que este libro se vendiera por su relevancia para las próximas elecciones, pero ni una disquisición académica sobre los antiguos fariseos ni una diatriba contra las travesuras financieras de los teleevangelistas modernos servirían para ese propósito. Bud, entonces, se volcó al tercero de los posibles conceptos del autor, la hipocresía inherente a la plataforma política de la derecha cristiana. La actitud del autor hacia el tema era clara: el libre albedrío es la clave para la salvación a través de Jesucristo, por lo tanto, las leyes contra el comportamiento «no cristiano» son en sí mismas no cristianas porque eliminan la opción de un ciudadano de ser pecador o santo. Su comprensión de este tercer concepto era más

firme porque ya había pasado mucho tiempo investigándolo para sus sermones semanales. Su enfoque del tema era perfecto: no estaba ni poco desarrollado ni sobredeterminado, era lo suficientemente amplio como para abarcar perspectivas matizadas sobre una variedad de cuestiones políticas, pero era lo suficientemente dirigido como para asestar un golpe conceptual.

Un cuarto concepto potencial flotaba en el aire. En la sección central del libro propuesto, el capítulo sobre la tesis de la pirámide iba seguido de un capítulo sobre la economía de libre mercado como sustituto de la democracia política. Los títulos de los capítulos contenían las siguientes preguntas: «¿es la teología de la prosperidad un esquema piramidal?» y luego «¿fue Afganistán un error?», como si las dos inquietudes estuvieran relacionadas, pero la propuesta no abordaba cómo se vinculaban. Bud sospechaba que el autor argumentaría que los esfuerzos de algunos líderes republicanos por llevar la democracia al antiguo bloque soviético y a las naciones en desarrollo que albergan a los yihadistas estaban realmente enfocados en convertir esas regiones en mercados. Claramente, la guerra afgana era un tema que ocuparía un lugar destacado en las elecciones, pero conectar esos temas de manera responsable requeriría un modelo teórico sofisticado con el que Brace no contaba.

Así que, al parecer, el ganador estaba detrás de la puerta número 3: la doctrina del libre albedrío como argumento para separar la iglesia del estado. Bud había localizado el tema central más viable y la actitud del autor hacia él. En otras palabras, había encontrado el concepto central. Ahora necesitaba pensar un poco sobre la audiencia y el mercado.

Perfilar la audiencia

Los buenos autores están tan sumergidos en su material que dan por sentado que cualquier otra persona lo encontrará igualmente fascinante. Cuando un autor logra que ese entusiasmo que tiene por su trabajo sea contagioso tiene una gran ventaja. El problema es que, a menudo, existe una brecha entre el fervor del autor y la respuesta del público. En este caso, la tarea principal de la editorial y del editor de mesa es ayudar a los autores a evaluar con honestidad qué tan atractivo es su material y luego adaptar sus propuestas o manuscritos para satisfacer las necesidades del público.

HAGA UNA LLUVIA DE IDEAS SOBRE LOS SEGMENTOS DE AUDIENCIA. Lo primero que un editor en jefe debe hacer es una lluvia de ideas sobre todos los potenciales segmentos de audiencia, grandes y pequeños, centrales y tangenciales.

Un libro sobre pesca con mosca, por ejemplo, puede ser atractivo, en cierto grado, para los pescadores de agua dulce, los de agua salada, los que pescan en barco, en embarcadero, en muelle, los pescadores de la costa, los que pescan con red, los aficionados a la artesanía que quieren hacer sus propias moscas y los pescadores de sala, cuyo interés en la pesca es puramente romántico.

INVESTIGUE LOS SEGMENTOS DE AUDIENCIA. A continuación, el editor en jefe analiza el perfil demográfico de esos segmentos de audiencia: se fija en el rango de edad, la distribución por género, la afiliación regional, etc. ¿Será que las personas interesadas en la pesca con mosca son realmente fieles al estereotipo? Es decir ¿será que son en su mayoría hombres de mediana edad o mayores, provenientes de regiones sin salida al mar, con lagos y arroyos? O ¿será que la tendencia de capturar y liberar peces ha hecho que la pesca con mosca sea más atractiva para los jóvenes que defienden el ambiente? ¿Será que los pescadores de agua salada han adaptado esta técnica de agua dulce para usarla en ensenadas y bahías?

REDACTE EL PERFIL DE LA AUDIENCIA. Una vez que este tipo de preguntas se han respondido, el editor en jefe puede redactar un perfil de un párrafo sobre la audiencia del libro, y el editor de mesa puede evaluar qué tan bien la propuesta o el manuscrito atraen esa audiencia con su contenido y estilo. Un tono irreverente que hable sobre los «vejestorios del muelle» puede hacer que el libro sea más atractivo para los jóvenes aficionados a la pesca extrema, mientras que mantendrá lejos a los jubilados. Incluir las instrucciones para hacer veinte tipos de moscas puede deleitar a los aficionados a las manualidades, pero si el autor no les añade un significado poético o filosófico a esos pasos, no mantendrá entretenidos a los pescadores de sala.

ALINEE EL PERFIL DE LA AUDIENCIA Y LA PROPUESTA. Por lo general, en sus planes de desarrollo (ver capítulo 6) los editores de mesa recomiendan que exista un equilibrio entre el perfil de la

audiencia y el proyecto del libro. Para eso, por un lado, recomiendan agregar algo de contenido para garantizar que aquellos segmentos de audiencia más pequeños sean retenidos; por otro, sugieren excluir aquellos pequeños segmentos cuyos intereses entran en conflicto con los de la audiencia más grande. Un editor de mesa puede indicar las formas en que el tono de un autor aleja a ciertos lectores, o puede fomentar un cierto «valor de impacto» para atraer lectores a un debate público saludable.

Jenny Wishler ya había redactado un resumen útil de la audiencia del libro propuesto:

«*Fariseos americanos* atraerá a un amplio público de lectores de todas las tendencias políticas, religiosas y generacionales. La derecha cristiana y sus aliados neonacionalistas lo leerán con gran interés, o incluso, con entusiasmo. Los republicanos moderados encontrarán el mensaje del libro liberador y pragmático al navegar sus vidas civiles en la fe. La miembros de la izquierda no estarán de acuerdo con las conclusiones del autor, aunque apoyen con vehemencia su premisa. Los ciudadanos que profesan el judaísmo, el islam y otras religiones encontrarán una perspectiva sobre la intolerancia que experimentan en la cultura estadounidense. Al desafiar a la actual jerarquía política cristiana a ejercer la fe en lugar de legislarla, el autor atraerá la atención de jóvenes y viejos, hombres y mujeres, ateos y creyentes, activistas y adictos a la política. En resumen, cualquiera que se sienta personalmente involucrado en el debate nacional sobre la separación de la iglesia y el estado querrá leer este libro».

Bueno, ese resumen incluía a casi todos los habitantes del suelo estadounidense. ¿Sería realista pensar que todas esas personas desembolsarían 29,95 dólares por un tratado polémico? ¿No será que alguno de esos grupos demográficos relevantes podría sentirse desmotivados por el enfoque del autor? ¿No habría algún elemento que se pudiera añadir a la propuesta para consolidar su atractivo para ciertos segmentos de audiencia?

Algo le hacía sentir a Bud que aún necesitaba investigar más a fondo. Una alarma en su cabeza se disparó cuando leyó la palabra «judaísmo». Así que fue a Wikipedia y descubrió que, aunque su nombre ha sido enlodado en la sociedad cristiana durante dos mil años, los fariseos son considerados

como los antepasados del actual movimiento reformista en el judaísmo estadounidense. Fueron los fariseos quienes cambiaron el énfasis de la religión del templo a la sinagoga, del sacrificio de la sangre al aprendizaje y de la retribución a la justicia; fueron sus enseñanzas las que sentaron las bases de una judería estadounidense educada y de mente abierta. Los lectores judíos lo sabrían de inmediato, y las acusaciones de antisemitismo eclipsarían el mensaje del libro. Bud podía imaginarse a Phillips desestimando esta advertencia diciendo: «Jesús llamó hipócritas a los fariseos. Eso es suficiente para mí». Aunque Bud dudaba de que el reverendo abandonaría por completo la idea de fariseísmo, él y Jenny tendrían que hacer el mayor esfuerzo para convencerlo de que le restara importancia. Además, el concepto tendría que desaparecer del título.

Con esto ya podrían descartar al grupo demográfico de los judíos. Bud también tenía dudas de que los sermones de este libro fueran atractivos para un amplio espectro de jóvenes y mujeres. Aunque la popularidad de la derecha cristiana había menguado entre los mileniales y las generaciones X y Z, este libro esperaba alcanzar esas audiencias resaltando el carácter moderno del autor. Brice era un narrador sofisticado, con una inclinación por las anécdotas de sus días como héroe del fútbol universitario y espía. Por ejemplo, en una homilía sobre el control de armas habló de lo que sentía cuando las balas pasaban zumbando junto a él en incursiones nocturnas a través de la frontera norvietnamita. Si Bud pudiera incluir más de las proezas de este autor en la propuesta y el índice, el libro podría abrirse camino entre el grupo demográfico de veintiuno a treinta y cuatro años.

Antes de revisar el perfil de la audiencia del agente, Bud quiso meditar un poco sobre el potencial de mercado del libro. Había algo que todavía lo molestaba y no lograba identificarlo.

Evaluar el potencial del mercado

La audiencia es el grupo de personas a quien se dirige un libro. El mercado es el lugar (real o virtual) donde ese libro se vende a esas personas.

Cuando una nueva audiencia emerge, un nuevo mercado surge para satisfacer sus necesidades. Durante la década de los 70 y al principio de los 80, las mujeres inundaron las oficinas como trabajadoras

de cuello blanco. En ese momento las librerías feministas ampliaron sus inventarios, aparecieron estanterías llenas de títulos acerca de las carreras para las mujeres en las librerías más grandes y en las tiendas de productos empresariales se instalaron escaparates con exhibiciones de libros dirigidos a mujeres. Aun así, es un hecho que la mayoría de los libros ya cuentan con un mercado y la labor del editor de mesa es la de comprender las reglas del juego de ese mercado para asegurarse de que el manuscrito se convierta en el mejor competidor.

ANALICE LA COMPETENCIA. Cualquier plan de desarrollo debe tener en cuenta los títulos de la competencia. Si los textos existentes son escasos, defectuosos o anticuados, entonces el nuevo libro entrará a competir al mercado con poca resistencia. Sin embargo, si el campo ya está repleto de libros con buena reputación, entonces el nuevo libro tendrá que destacarse del resto en virtud de su originalidad, exhaustividad, capacidad de persuasión, actualidad o por su capacidad de entretener. Algunos mercados tienen una mayor tolerancia a la redundancia que otros (el mercado de libros de cocina, por ejemplo, parece no tener límites en estos días), pero la mayoría de los títulos deben enfrentarse con algunos competidores cercanos. Un nuevo libro debe igualar la fuerza de sus competidores y luego superarlos.

MIDA LAS EXPECTATIVAS DEL MERCADO. El éxito de un libro también depende en gran medida de si se ajusta a las expectativas del mercado en cuanto a extensión, tono, profundidad de la cobertura e inclusión de características claves. Los lectores esperan que un manual de instrucciones sea breve y de tono informal, que una biografía sea sustanciosa y cuente con una voz de autoridad, que una guía de campo sea completa y esté redactada de manera concisa. Una guía de viajes que no incluya instrucciones para llegar a los sitios esenciales será duramente criticada en las reseñas, mientras que un libro de cocina que incluya recetas que se salten los pasos será relegado a las mesas de ofertas de las librerías en cuestión de meses.

CONOZCA LA POSICIÓN DEL TÍTULO EN LA LISTA DE LA EDITORIAL. Por último, el enfoque del editor de mesa para un proyecto debe basarse en que conoce y comprende cuál es la posición del libro en la lista de prioridades de la editorial. El editor de mesa debe saber cómo

pretende la editorial situar el libro en el mercado para garantizar que el producto cumpla la promesa que se hizo al promocionar su venta.

Las novedades (los títulos más recientes, brillantes y controvertidos) aparecen en la parte delantera del catálogo de la editorial. Su contenido suele ser novedoso, pero con una fecha de caducidad inminente; se venden a buen ritmo durante uno o dos años y luego se desvanecen con velocidad. Los editores de mesa a menudo se ven obligados a desarrollar este tipo de títulos siguiendo un calendario agresivo, generalmente ajustado a un evento de mercadeo clave (por ejemplo, una exposición de arte, un aniversario histórico o unas elecciones) que impone una fecha límite que no se puede cambiar. Los títulos de esas novedades suelen ser breves y polémicos, y contribuyen al debate público sobre temas de actualidad.

Los títulos del fondo editorial, aquellos que aparecen en la parte de atrás del catálogo, suelen ser más sobrios, reflexivos, completos y confiables. Como los grandes vinos, estos títulos no suelen publicarse antes de estar listos. Con estos libros, los editores de mesa suelen disfrutar de un calendario más flexible, pero deben invertir un esfuerzo correspondientemente mayor en el proceso de revisión. Los títulos del fondo editorial suelen presentar un punto de vista más equilibrado y matizado y siguen siendo relevantes durante una década o más.

Algunos editores se opondrán a la distinción que acabo de hacer, diciendo que todos los títulos que publican comienzan en sus listas de novedades durante un intervalo específico de dos, tres o cinco años antes de (a) dejar de imprimirse o (b) pasar a la lista de títulos del fondo editorial. Esta distinción más igualitaria es tranquilizadora para los autores cuyos libros aparecen al final del catálogo; también refleja cómo se manejan las dos listas en la práctica contable. Pero le resta importancia al hecho real de que el dinero que se destina para el mercadeo de los libros se distribuye en cantidades progresivamente más pequeñas dependiendo de si el título está al principio o al final del catálogo.

La mayoría de los editores estarían de acuerdo en que el libro ideal causa un gran revuelo cuando es una novedad y también tiene «piernas largas» cuando llega a la lista de títulos del fondo editorial.

Los títulos que logran ambos objetivos en una escala modesta a menudo se conocen como títulos de la lista intermedia. Estos pueden ser los más difíciles de gestionar para los editores de mesa porque pueden requerir una reestructuración profunda de textos largos en plazos cortos. Además, es posible que necesiten una mediación entre las ambiciones del editor de adquisiciones y las expectativas del departamento de mercadeo. El problema es que un plan editorial con objetivos conflictivos no tiene rumbo.

Bud decidió emprender la misión de encontrar los libros que competían con el de Phillips en su librería local. Faltaba casi un año para las elecciones y las secciones de política y religión ya estaban plagadas de jeremiadas de todo el mundo, desde Ilhan Omar hasta Kanye West. De entre las dos docenas de esos títulos (incluidos ocho de candidatos declarados), seis eran de líderes de la derecha cristiana y tres de ellos de predicadores. Bud pensó en lo afortunado que era Phillips al tener buenos contactos, aunque no creyó probable que el presidente le fuera a escribir una reseña.

Al examinar los índices de estos tres competidores más cercanos, Bud vio que Phillips ya tenía una ventaja: era mucho más completo en la variedad de temas políticos que trataba; además, su mayor mérito radicaba, por supuesto, en la originalidad. Nadie abordaba la filosofía que él defendía fusionando una plataforma de izquierda con convicciones religiosas de derecha. Adicionalmente, Bud notó que los libros de los tres predicadores habían sido escritos con letra grande y se ajustaban a un nivel de lectura de sexto grado. Con eso, presumiblemente, intentaban llegar a un público lo más amplio posible. Varios de los autores profesionales cristianos de derecha, en cambio, publicaron libros más teóricos que le añadían un brillo sofisticado a su extremo del espectro político con tomos voluminosos apoyados por un aparato académico. Phillips resultaba favorecido cuando se le comparaba con los predicadores y con los expertos ya que tenía un don para escribir con claridad y en términos coloquiales, sin renunciar a la fuerza intelectual o la autoridad académica. Bud se encargaría de no arruinar esta fórmula ganadora.

De regreso en su apartamento, Bud pensó un poco en el discurso de mercadeo del agente. El perfil de audiencia que Jenny había planteado

suponía que cualquier persona interesada en la política estadounidense se sentiría inmediatamente atraída por *Fariseos americanos*. De hecho, el subtítulo, *Una visión desde el interior de la derecha cristiana*, implicaba que el autor escribía para beneficio de los foráneos, aquellos que ansiaban una mirada tras bambalinas del funcionamiento interno de una poderosa camarilla. Pero el enfoque del autor en el índice revelaba que deseaba predicarles a los iniciados, informar a los creyentes sobre cómo podían alinear mejor sus vidas con los preceptos de la Biblia. De hecho, Bud sospechaba que el subtítulo se lo había inventado Jenny, quien admitió haberlo hecho en uno de sus correos electrónicos.

Bud sopesó el valor relativo del proyecto de Phillips como una novedad destinada al éxito y como un elemento básico del fondo editorial. Si el libro quería cumplir con la promesa de ser una novedad exitosa, el autor tendría que ampliar su tono para abarcar a cristianos de diversos grados de fundamentalismo. No podría llevar como bandera su antagonismo con la teología de la prosperidad; más bien, tendría que centrarse en el mensaje positivo del libre albedrío como piedra angular de la cultura cristiana. El libro, además, también tenía potencial real como un éxito de ventas a largo plazo: las lecciones que enseñaba eran valores cristianos atemporales y los problemas sociales que abordaba probablemente no desaparecerían en un futuro próximo. Si el texto se volvía obsoleto, podría ser revisado y publicado en una nueva edición dentro de una década. Una vez más, Bud hizo una nota mental: mantener el equilibrio del autor entre voz polémica y fuente de autoridad.

Enfocar la visión

Una vez que el concepto, la audiencia y el potencial de mercado del libro han sido identificados, es hora de reunir esas piezas en una declaración de visión coherente. Si ya existe un manuscrito, el editor de mesa debería omitir este paso, por el momento, para volver a él después de que haya encontrado el tema principal del texto (consulte el capítulo 2). Si el proyecto todavía está en la etapa de propuesta, redactar una declaración de visión le proporcionará al editor de mesa, al autor y al editor en jefe una luz que los guiará a medida que trabajen juntos en los meses (o años) venideros.

REDACTE UNA DECLARACIÓN DE LA VISIÓN. La declaración de la visión de un proyecto de libro no es muy diferente a la declaración de la misión de cualquier empresa que cuente con recursos humanos y financieros substanciales. La declaración de visión debe resumir, en uno o tres párrafos, el objetivo del libro, es decir, lo que se espera lograr cuando salga al mundo. Es una especie de instantánea del concepto, el público y la estrategia de mercadeo del libro. Un libro sobre medicina tradicional china puede centrarse en documentar las técnicas tal como se practicaban en el pasado antiguo o puede demostrar cómo esas prácticas siguen siendo relevantes en la actualidad: estas dos misiones darán como resultado libros muy diferentes.

ANTICIPE LA TESIS PRINCIPAL. Al redactar la declaración de la visión, el editor de mesa debe tener en cuenta que la misión del proyecto debe estar alineada con su tesis principal final. Este punto puede parecer obvio, pero los editores saben con qué frecuencia los autores argumentan en contra de sus propias ideas como si fueran abogados demasiado entusiastas. Hay biógrafos que al intentar retratar a sus sujetos como personajes únicos han evocado inadvertidamente a un estereotipo e incluso existen defensores del progreso social que han socavado sus posiciones al centrarse en los obstáculos en lugar de las oportunidades.

TENGA EN MENTE AL EQUIPO EDITORIAL. El editor de mesa también debe recordar que la declaración de la visión sirve como punto de referencia para todos los miembros del equipo editorial. Si está bien redactada, la declaración será incluida en documentos clave que guiarán los esfuerzos del editor de adquisiciones, del editor en jefe, del corrector de estilo, del diseñador, del corrector de pruebas, del indexador, del coordinador de fabricación, de los gerentes de marketing, del redactor, del abogado de patrocinios (o de reseñas), del publicista y de los representantes de ventas. Tenerlos a todos en la misma página aumentará en gran medida las posibilidades de éxito del libro.

HONRE LA VISIÓN DEL AUTOR. Por último, el editor de mesa debe asegurarse de que la declaración de la visión represente el verdadero punto de vista del autor. Si la editorial y el autor tienen agendas incompatibles, el editor de mesa debe retirarse del proyecto hasta que ambas

partes acuerden una declaración de visión única. Incluso cuando eso suceda, lo mejor es que el editor de mesa rechace el encargo hasta que una de las partes demuestre un cambio de actitud completo y genuino.

Bud se puso a pensar. Casi todos los días, el vestíbulo de su edificio de apartamentos en San Francisco recibía una avalancha de folletos y periódicos «gratuitos». La mayoría eran menús de pizzerías a domicilio y de comida china para llevar, aunque, eventualmente, llegaban algunos con convocatorias a marchas frente al ayuntamiento contra los cambios de zonificación, los recortes a los presupuestos escolares, etc. En época de elecciones, el enfoque de los folletos viraba hacia la política. Muchos de ellos incluían «convenientes» listas de verificación que indicaban a los ciudadanos cómo votar de entre la desconcertante variedad de candidatos y propuestas estatales y locales. Esto le dio a Bud una idea:

La mayoría de los estadounidenses tienen valores cristianos, son moderados en lo social y conservadores en lo económico. Con el panorama político polarizado entre liberales extremos y conservadores extremos, cuyas voces minoritarias son amplificadas por las redes sociales, lo que los estadounidenses promedio buscan es una filosofía política sensata que combine su preocupación por el bienestar de otros ciudadanos con su deseo de libertad para tener éxito material y espiritual. A esos ciudadanos les gustaría, cuando llegaran las elecciones en noviembre, poder contar con un tarjetón que trajera marcadas las opciones que Jesús les pediría que eligieran.

Más allá de las palabras: Lo que dice la Biblia sobre los problemas políticos estadounidenses les dará a los votantes ese tarjetón electoral. Brace Phillips, uno de los líderes espirituales más destacados del país y con estrechos vínculos con el presidente, ofrece asesoramiento sensato y basado en las Escrituras sobre temas de actualidad como el control de armas, el aborto, los derechos de las personas transgénero, la pena capital, el control fronterizo, el cambio climático y la justicia racial. En una lectura de la Biblia que sorprenderá tanto a conservadores como a liberales, Phillips demuestra que los valores cristianos apoyan la separación de la iglesia y el estado y argumenta de manera persuasiva que los intentos de criminalizar ciertos tipos de comportamiento pecaminoso solo han resultado en una pérdida del libre albedrío, el cual es la esencia de la salvación personal. Utilizando

la parábola del fariseo y el publicano, muestra cómo los líderes modernos confunden la letra y el espíritu de la ley de Dios y les permiten a los cambistas entrar al templo y arrojarles piedras a las rameras de su época.

EJEMPLO 2. Tabla de contenidos final del libro de Phillips. Observe cómo los subtítulos de los capítulos 1 y 2 proporcionan los títulos de los capítulos para el resto del libro, integrando lo que habían sido la primera y la tercera parte del manuscrito sin revisar.

Más allá de las palabras: Lo que dice la Biblia sobre cuestiones políticas estadounidenses

Prólogo: El fariseo y el publicano

1. ¿Qué hace a un fariseo?
   De labios para afuera
   Doctrinas egoístas
   Ganancia personal
   Superioridad moral
2. ¿Qué hace a un publicano?
   Amar a Dios con todo tu corazón
   Amar al prójimo como a ti mismo
3. Más allá de las palabras
   La Biblia sobre el control de armas
   La Biblia sobre las drogas y el alcohol
   La Biblia sobre la oración en las escuelas
4. Más allá de las doctrinas egoístas
   La Biblia y los derechos de las mujeres
   La Biblia sobre el aborto
   La Biblia sobre el matrimonio homosexual
   La Biblia sobre los derechos de las personas transgénero
5. Más allá del beneficio personal
   La Biblia sobre los impuestos
   La Biblia sobre las redes sociales
   La Biblia sobre el cambio climático
   La Biblia sobre la economía de libre mercado
6. Más allá de la superioridad moral
   La Biblia sobre la pena capital
   La Biblia sobre las guerras por la democracia
   La Biblia sobre el control fronterizo
7. Amar a Dios: La Biblia y la libertad religiosa
8. Amar al prójimo: La Biblia y la justicia racial

Más que un polemista, el autor es un excelente narrador de historias. Sus sermones —muchos de los cuales son la base de este libro— atraen multitudes de todas partes debido a su reputación de moderar el fervor con humor y franqueza. Exestrella del fútbol universitario, agente encubierto del ejército estadounidense y jugador de alto riesgo en la industria de la seguridad corporativa, ilustra principios espirituales con vívidas escenas de su notable y aventurera vida. Su disposición a desnudar el alma ha conquistado los corazones de jóvenes y viejos, hombres y mujeres, liberales y conservadores por igual. Los lectores descubrirán a un visionario que es uno de los suyos, un líder en el que pueden confiar.

Un poco cursi, pensó Bud, pero un buen comienzo para una declaración de la visión. Logró incorporar el tropo del autor del fariseo sin enfatizarlo demasiado, y desvió la atención hacia el objetivo principal del editor: participar en el debate de la campaña. Evitó el concepto de esquema Ponzi con su aire de fácil ataque a los teleevangelistas y destacó el atractivo personal del autor como un James Bond con cuello de ministro. Finalmente, el nuevo título se mantuvo alejado del antisemitismo, así como de cualquier percepción de predicar solo a los conversos.

Bud revisó el resto de la propuesta y proporcionó un índice alternativo. A Jenny le gustó y dijo que solo lo «modificaría un poco» antes de enviarlo a las editoriales. Como escritor de propuestas «fantasma», Bud estaba acostumbrado a no volver a escuchar una palabra más sobre un proyecto una vez que había desempeñado su papel. Sin embargo, Jenny le envió un correo electrónico cuando vendió la propuesta por el asombroso anticipo de un cuarto de millón de dólares.

El siguiente momento en que Bud vio el libro fue cuando Brace Phillips apareció en *The View*. El rostro enrojecido y barbudo y la voz estentórea del reverendo destilaban carisma. Bud se sintió satisfecho de que Phillips hubiera conservado el título y el subtítulo que había sugerido. Al día siguiente consiguió una copia en tapa dura para ver el índice: mantenía la estructura que él había ideado, pero la mayoría de los subtítulos de los capítulos eran diferentes (ejemplo 2). Bud había incluido referencias a la narrativa personal de Phillips en los subtítulos (por ejemplo, utilizando el amor profesado por el propio autor por los Beatles para cambiar el título de *La Biblia sobre el control de armas* por *La felicidad no es un arma tibia*),

pero parecía que Phillips había preferido la repetición de «La Biblia sobre…», que había sido el elemento unificador de la serie original de sermones. De hecho, había ampliado el uso de este recurso para incluir varias secciones que originalmente no estaban escritas como sermones.

Bud le dejó un mensaje de voz a Jenny felicitándola por el éxito del libro. Una semana después, ella le devolvió la llamada y le dijo que, aunque al autor le había «encantado» la revisión de la propuesta de Bud, pensaba que los títulos originales de los sermones debían mantenerse. También tenía algunos reparos en hacer que el libro pareciera demasiado sobre él. Jenny consultó con Phillips si quería que Bud le ayudara con la escritura del libro, pero el autor pensó que podía «tomar la pelota y seguir con el juego». De hecho, lo había hecho. *Más allá de las palabras* ayudó a darle forma al debate público ese año electoral: fue citado por los candidatos presidenciales rivales en sus discursos. Aunque Bud no pudo percibir un cambio real en el resultado de las elecciones (todos los candidatos por los que votó perdieron), sí sintió cierta satisfacción en saber que había ayudado a garantizar que se escuchara una voz importante.

02

El contenido

Evaluar el potencial

Con demasiada frecuencia, los autores se dejan hechizar por la riqueza del contenido que producen y terminan escribiendo sin tener un concepto. Algunos exploran difíciles experiencias personales mientras que otros se obsesionan con un tema sin saber por qué. Sin darse cuenta, algunos escritores terminarán el primer borrador de su manuscrito sin que se les haya ocurrido un concepto. Otros se toparán con el concepto cuando lleguen al final, pero cuando volteen a ver se darán cuenta de que todo el texto que escribieron es una maraña de curvas cerradas, desvíos y callejones sin salida. En estos casos, el trabajo del editor de mesa es el de buscar pistas que conducirán al autor a encontrar ese concepto unificador, esa motivación fundamental que yace enterrada en el borrador ya existente. Una vez que el editor de mesa ha captado cuál es la esencia de la escritura del autor, puede reorganizar el texto alrededor de esa fuerza que lo impulsa. La labor del editor de mesa no es la de despojar al contenido de su riqueza, por el contrario, es la de descubrir la relevancia que subyace a los detalles de la historia o del argumento.

En este capítulo, aprenderemos a analizar un manuscrito que ya tiene un contenido extenso para identificar su tema principal. Nuestro objetivo es el mismo que en el capítulo anterior: buscaremos el tema principal para poder transmutarlo a un concepto. La diferencia aquí es que, en lugar de tener una propuesta de la cual el autor puede

construir un manuscrito, contamos con una cantidad sorprendentemente abundante de contenido real que tenemos que examinar.

Sin embargo, antes de emprender una excavación profunda, es conveniente que los editores de mesa analicen los motivos que tienen las principales partes interesadas. Un plan de edición de mesa exitoso, recordemos, depende del respaldo entusiasta del autor, la editorial y el editor de mesa. Si alguno de estos tres participantes duda de la eficacia del plan o coopera a regañadientes, la tarea fracasará.

El estudio de caso que veremos en este capítulo pondrá a un autor novato en el foco de la atención de la industria editorial neoyorquina. Si la editora que descubre el proyecto les da la sensación de estar hambrienta, es porque literalmente lo está: los editores más jóvenes y con menos antigüedad son unos de los trabajadores peor pagados en cualquier oficina de la industria.

Perfil del autor: el primerizo

El primer libro que un autor publica es siempre un salto a lo desconocido. Algunos escritores novatos se quedan paralizados con un pie en el aire, sobrecogidos por el trascendental paso que están a punto de dar. Otros se lanzan a la aventura alegremente, dando por sentado que la experiencia que ya tienen como colaboradores de revistas, periódicos, como autores de informes gubernamentales, editores de volúmenes o escritores en blogs los ha preparado para cualquier sorpresa que pueda depararles la autoría en solitario. La mayoría no tiene ni idea de la cantidad de horas que van a tener que invertir, no solo en escribir, sino también en responder a las recomendaciones del editor de adquisiciones o de lectores expertos, en revisar los cambios propuestos por el corrector, en buscar referencias para completar la bibliografía, en obtener permisos para citar a un autor y para utilizar ilustraciones, en leer pruebas, crear o editar el índice, proporcionar contactos para reseñas de medios y eventos, y hacer lecturas públicas y firmar ejemplares.

Cuando Aitor Takei recibió un correo electrónico de una editora de Visigoth Publishing, no se le hizo raro. ¿Por qué no habría de interesarle a una editorial su autobiografía/manifiesto? Su número de seguidores en Twitter

se había disparado en las últimas semanas y un fragmento de su última charla TED se había vuelto viral. Su llamado a los estudiantes de secundaria para que quemaran los libros de texto aprobados por el Estado estaba provocando un gran revuelo.

Lo que sí le sorprendió fue que la editora quisiera inspeccionar el texto. Ella había asistido a uno de sus campamentos de verano en Oakland cuando era niña, y por eso decía ser su fan. Sin embargo, él no sentía el amor. Aunque Aitor tenía la firme convicción de que la vida de nadie sigue una trayectoria temática recta, la editora sí manifestaba que el libro debía tener una línea argumental. Por eso, cuando le sugirió que enviara su libro a un especialista en manuscritos, no le vio ningún problema. A nadie le hace daño pedir una segunda opinión.

Aitor era un crío de los noventa que había crecido en Red Bank, un enclave privilegiado a las afueras de la ciudad de New Jersey. Allí, los niños crecían a la sombra de padres sobreprotectores. Aitor era el tipo de chico solitario que pasaba bastante tiempo solo en casa antes de que sus padres regresaran del trabajo; disfrutaba de las horas que estaba solo, de la responsabilidad de alimentarse y de tomar sus propias decisiones. Sin embargo, detestaba sentirse «castigado», encerrado en su apartamento, cuando podría haber estado vagando por las orillas del río cercano. Envidiaba a sus compañeros de clase porque a ellos sí les daban pases costosos para ingresar durante el verano a la cercana costa de Jersey. Los clubes privados que se extendían kilómetro tras kilómetro no permitían la entrada del publico sin pagar.

A los dieciocho, Aitor se embarcó en un tur mochilero por todo el mundo que duró cuatro años. Corrió con los toros en Pamplona, escaló el monte Olimpo, navegó en kayak por el Nilo, vio niños en manadas salvajes que vagaban por los barrios de Nápoles, Chennai y Nairobi como piratas atolondrados, disfrutando de una libertad que él nunca había conocido a su edad. A su regreso, se inscribió en la universidad para obtener un título de profesor y el resto es historia: primero, creó su boletín electrónico *Wild Child*; luego, inauguró su campamento por el día Neighborhood Expeditions en Red Bank; su franquicia continuó creciendo hasta que Aitor se convirtió en un portavoz con fama en todo el país del derecho de los niños a la libertad de la tiranía de los padres.

Con el paso de los años, el boletín se transformó, primero, en un blog en el que publicaba a diario y, luego, en un raudal de tuits. Aitor incorporó gran parte de ese material en su narrativa. Aunque, al parecer, la editora de Visigoth consideraba que esas opiniones eran «innecesariamente provocadoras», ese había sido precisamente su objetivo: sacar a su audiencia de la zona de confort. Ella también le insinuó que sería una buena idea «bajarle el tono» a su actual campaña de quema de libros. Pero ¿no había sido la publicidad que había logrado con el tono de esa cruzada lo que había captado el interés de Visigoth?

Aitor ya iba tarde, era hora de reunirse por Zoom con la junta escolar de Princeton. Hubiera preferido reunirse con ellos en persona, pero tenía claro que usar una máscara inhibía significativamente su capacidad de persuasión. Cuando se conectó, la pantalla estaba llena de posibles quemalibros que lo recibieron con aplausos silenciosos.

Perfil del cliente: la gran editorial comercial

La publicación de libros siempre ha sido una forma difícil de ganarse la vida. Cada vez que la economía sufre una recesión, los libros son los primeros productos en verse afectados[5]. Entre 1833 y 1907 no menos de seis «pánicos» financieros de Wall Street provocaron la quiebra de editoriales consolidadas y abrieron oportunidades para nuevos emprendimientos. Este patrón continuó durante el siglo xx con las dos guerras mundiales y la Gran Depresión, hechos que impulsaron cambios dramáticos en el contenido, el formato y los canales de venta de los libros. A lo largo de su historia, las grandes editoriales han absorbido a las más pequeñas, y los apellidos de los pioneros más aclamados han sido reemplazados en los nombres de las empresas como si fueran parejas en un baile. La aparición de los conglomerados diversificados de medios en la década de 1980 causó que un puñado de empresas globales de medios se adueñaran de la

5 Una excepción a este patrón fue el aumento dramático de las ventas de libros que acompañó al confinamiento mundial por el covid-19, a pesar del cierre de las librerías físicas. Para conocer los atributos únicos de este auge, consulte el artículo *Book Sales Have Soared since the Pandemic—But the Industry Must Adapt to Engage with New Readers* de Claire Squires (14 de octubre de 2021), publicado en theconversation.com.

gran mayoría de editoriales y de la mayor parte de los otros medios de comunicación[6].

Hoy en día, la situación del libro es más complicada que nunca. Tras varios siglos como la forma dominante de registro de la expresión pública, el libro (junto con sus formatos impresos hermanos, el periódico y la revista) está siendo eclipsado por contenidos en línea de todo tipo. Sin embargo, incluso en este clima volátil donde los editores se ven obligados a tomar decisiones editoriales en función de las ganancias, la tradición de amar y cuidar los libros sigue viva. Aunque para las personas dotadas de habilidades editoriales hay muchas industrias en las que pueden ganar más dinero, ninguna es tan satisfactoria como la editorial. A pesar de su turbulencia, la edición sigue siendo una vibrante comunidad llena de cultura y amantes de los libros.

Lainie Milano sobrellevaba el trabajo en Visigoth Publishing por una sola razón: su amor por los libros. El salario que recibía la obligaba a compartir un apartamento de una sola habitación con otras dos mujeres que también trabajaban. Además, las largas jornadas laborales las dedicaba a hacer tareas administrativas para su jefe, Will Bentham. Lainie había descubierto varios libros que se convirtieron en éxitos comerciales en la pila de manuscritos no solicitados que había en su oficina (un montón de archivos no pedidos por nadie que mantenía enterrado el escritorio de la persona con menor antigüedad en la empresa) y rápidamente se estaba haciendo un nombre debido a su buen ojo para proyectos que mezclaban la conciencia social con el conocimiento de las redes sociales. El problema era que su oficina ya estaba repleta de editores de alto nivel, por lo que en el futuro próximo no obtendría ningún ascenso. Su única opción era encontrar un

6 Para conocer la historia de la industria editorial estadounidense, consulte el libro *Between Covers: the Rise and Transformation of American Book Publishing* de John Tebbel, Nueva York: Oxford (1987). Para obtener información más reciente sobre las principales empresas editoriales, consulte el artículo *What the Big 5's Financial Reports Reveal about the State of Traditional Book Publishing* de Thad McIlroy (5 de agosto de 2016), publicado en bookbusinessmag.com. También el artículo *These 6 Corporations Control 90% of the Media Outlets in America: The Illusion of Objectivity and Choice* de Nickie Louise (18 de septiembre de 2020), publicado en techstartups.com.

proyecto que causara un impacto lo suficientemente grande que la hiciera resaltar de entre todos.

Aitor Takei era la clave para que Lainie accediera al ascensor ejecutivo de la movilidad laboral. Había visto su charla TED en YouTube y había reconocido su nombre: ¿no era él el carismático fundador de su campamento de verano favorito? En ese campamento Lainiey y sus amigas habían disfrutado de la libertad de vagabundear por el vecindario sin supervisión aparente, con la única protección de cámaras GoPro y dispositivos de rastreo GPS. Gracias a él habían vivido todo tipo de aventuras, habían descubierto la alcantarilla a la que conducían los desagües pluviales, habían hecho que sus voces resonaran en las escaleras de los complejos de apartamentos, habían creado mundos a partir de basura abandonada en los campamentos deshabitados de personas sin hogar. Aunque nunca lo había visto de frente, Lainie sí lo recordaba por ser el atractivo orador que aparecía en los videos motivacionales que veían cada mañana antes de que sus consejeros los dejaran libres.

Lainie le envió un mensaje de correo electrónico (sin que se lo hubiera pedido) preguntándole si estaría interesado en convertir su historia en un libro. Apenas lo recibió, Aitor le respondió con un «Ah, pero eso ya lo escribí» y le adjuntó el documento. En cuestión de días, Bentham le dijo a Lainie que «se apresurara» y la ayudó a conseguir una carta en la que los ejecutivos de Discovery Channel aseguraban que emitirían un perfil documental de Aitor en la misma fecha del lanzamiento del libro.

El único problema era que el manuscrito era un desastre: divagaba, estaba plagado de diatribas y era demasiado largo. Aitor pretendía que su libro fuera a la vez una autobiografía y un manifiesto, pero las provocadoras posiciones que defendía eran muy diversas y a menudo se contradecían. Tomemos, por ejemplo, su última campaña para la quema de libros de texto de Educación Cívica, Biología y Salud enfocada en los estados en los que se había ordenado la supresión de información veraz sobre la evolución, la sexualidad y el legado de la esclavitud. Su misión era llamar la atención sobre la táctica medieval de los padres que prohibían libros con el argumento de mantener los «valores familiares». Pero ¿combatir fuego con fuego (literal) fomentaría un debate público saludable o solo daría como resultado una conflagración cívica en toda regla?

Lainie le pidió permiso al señor Bentham para editar el texto en sus horas laborales, pero él le dijo que no podía prescindir de ella para otras tareas. Luego le ofreció un premio de consolación: el número de teléfono de un buen editor de mesa.

Tarea: el tomo con demasiados temas

Hedda Miller conocía a Will Bentham desde que era un editor novato en Stanford University Press. Nunca se habían visto, pero ella ya conocía cómo funcionaba su mente debido a años de discusiones cordiales por teléfono. Will decía con convicción que no había ningún otro editor en quien él depositara los defectos de sus proyectos para que los enmendara. Ahora, Bentham ocupaba una oficina con vistas a Central Park, mientras que Hedda trabajaba rodeada de gatos desde su casa de campo en la zona holandesa de Pensilvania. Esta vez Lainie, su asistente, no llamaba para decirle «por favor, espere mientras la comunico con el señor Bentham», sino para ofrecerle un trabajo.

A Hedda no le quedó más opción que admitir que el proyecto le llamaba la atención. La dedicación del autor a defender la «reinvención de la infancia» resonaba con sus propias preocupaciones acerca de sus sobrinos, a quienes su hermana insistía en mantener lejos del campo y del granero cada vez que la visitaban. El *tour* mundial de Takei después de la universidad le recordaba sus propias aventuras en el sudeste asiático. En ese entonces ella, también recién graduada, trabajó como corresponsal para una editorial que publicaba guías de viajes. Lo mejor de todo era que se sentía inspirada por el compromiso del autor por mejorar las vidas de los niños a pesar de ser un adulto que se declaraba como «libre de hijos». En la introducción del libro, Aitor mencionaba lo siguiente: «amo a los niños, pero no siento la necesidad de tener uno». Con esas palabras reflejaba a la perfección los sentimientos de Hedda.

Sin embargo, el manuscrito estaba plagado de problemas. Como voz prominente en materia de crianza de los niños, desde los primeros días de internet, el autor había adoptado una serie de posturas provocadoras que parecían más trucos publicitarios que propuestas serias, cuyas ramificaciones eran a menudo contradictorias. A principios del nuevo milenio, se convirtió en un favorito de la izquierda al cuestionar los motivos de los

adultos para procrear en un mundo devastado por la superpoblación y el cambio climático. En 2014, había indignado tanto a demócratas como a republicanos al defender la tristemente célebre Proposición 24 de California (conocida en los medios como «Prop 24/7»), que habría hecho de la emancipación infantil una opción accesible para más niños.

Cuando llegó la pandemia de covid-19, los campamentos de verano cerraron y los niños terminaron recluidos en sus casas recibiendo clases virtuales durante dos años consecutivos. Las frustraciones acumuladas de Takei durante la cuarentena estallaron y terminaron convertidas en una serie de quemas de libros en distritos escolares de todo el país. Al principio, los liberales aceptaron la ironía de las hogueras ya que los textos quemados contenían narrativas de patriotismo y dominio cultural blanco dictadas por las legislaturas estatales. Pero pronto los críticos conservadores también celebraron las conflagraciones, reformulándolas como repudios a la cultura elitista del libro. Takei se convirtió entonces en un héroe involuntario de la derecha trumpista.

Liberar la infancia era el esfuerzo que Takei hacía por unir los hilos dispares de su carrera como defensor de los derechos de los niños y a la vez ilustrarlos a través del rico tesoro de sus mágicos encuentros con ellos, tanto en el extranjero como en sus expediciones vecinales. La impresión inicial de Hedda sobre el índice (ejemplo 3) era positiva: los capítulos impares, que comenzaban con la frase «Tu hijo no es…», introducían un tema expositivo; los capítulos pares que les seguían tenían títulos que prometían desarrollar esos temas con historias de la crianza, los viajes y la vida laboral del autor. Infortunadamente, un vistazo rápido a los párrafos iniciales de los capítulos evidenciaba que la relación entre la polémica y la narrativa no era tan consistente o estrecha como anunciaba. Además, la extensión de los capítulos que comenzaban con «Tu hijo no es…» variaba en longitud, desde tres páginas (capítulo 1) hasta setenta y cinco páginas (capítulo 5). Además, el tono de la prosa frecuentemente oscilaba entre la broma irónica y la intimidación defensiva.

EJEMPLO 3. El índice no revisado del manuscrito de Takei. Los capítulos cuyo título empieza con «Tu hijo no es…» prometen ofrecer un argumento coherente utilizando historias de la vida del autor para ilustrar sus

afirmaciones, pero estas pequeñas diatribas discursivas inconexas a menudo guardan menos relación de lo que se prometió con las historias entre las que se encuentran.

Liberar la infancia: la campaña de un solo hombre para acabar con la crianza sobreprotectora

9. Tu hijo no es tu amigo
10. Confesiones de un niño solitario que pasaba mucho tiempo en casa
11. Tu hijo no es tu avatar
12. El infierno de la crianza sobreprotectora
13. Tu hijo no es frágil
14. Jugando con cuchillos y fuego
15. Tu hijo no es tu futuro cuidador
16. Contra las reducciones tributarias para quienes tienen dependientes
17. Tu hijo no es el sentido de tu vida
18. Quemar la narrativa dominante
19. Tu hijo no es mano de obra gratuita
20. Niñas de granja y niños pastores
21. Tu hijo no es tu propiedad
22. Vigilancia digital del estudiante pandémico
23. Tu hijo no es tu discípulo
24. Reconstruir la naturaleza salvaje del vecindario

Epílogo. El mito de que el crecimiento demográfico se solucionará por sí solo

Visigoth quería eliminar el material polémico. Por eso Lainie tenía la misión de trabajar con Discovery para simplificar la narrativa de su documental, mientras que Hedda haría lo mismo con el libro. Sin embargo, los textos expositivos, aunque todavía no estaban lo suficientemente desarrollados para constituir argumentos convincentes, parecían parte integral del proyecto. Que Hedda pudiera ayudar o no dependería de que todas las partes involucradas (autor, editor en jefe y la editora de mesa, es decir, la propia Hedda) pudieran ponerse de acuerdo sobre una visión común para el proyecto.

Medirle las aguas al autor

La mayoría de las personas creemos que tenemos una actitud abierta hacia la crítica constructiva, pero la verdad es que casi todos nos

mentimos a nosotros mismos. Algunos autores acuden a una editorial por su reputación de excelencia en la publicación y luego se pasan el día haciendo escándalos y vociferando durante el proceso de edición. Si un editor en jefe y un editor de mesa han acordado que un manuscrito requiere de un proceso de edición de mesa, el editor debe determinar si el autor tiene la capacidad de colaborar. Si el autor no acepta el plan de desarrollo con entusiasmo, no tiene sentido intentar llevar a cabo el proceso.

Siendo sinceros, el proceso de edición de mesa no es fácil para un autor. Si escribir un libro es como dar a luz (es decir, invertir todos los recursos en la creación de un ser vivo que respira), decirle «sí» a la edición de mesa es como firmar un consentimiento informado para permitirle a un cirujano que intervenga al recién nacido en un quirófano. Los editores de mesa no tienen más opción sino esperar a que los autores reaccionen a la defensiva en nombre del bienestar de sus libros.

EVALÚE LA APERTURA A LA CRÍTICA. Debido a que la mayoría de los autores dicen estar abiertos a la crítica, el editor de mesa debe identificar cuáles son sus verdaderas inclinaciones a partir de pistas sutiles. Los autores que, sin que se les pida, articulen lo que está mal en su texto o respondan con entusiasmo al diagnóstico del editor de mesa, probablemente serán dignos de emprender la tarea. Los autores cuyas motivaciones parezcan estar ligadas a la promesa de la editorial de encontrarles un mercado más grande y de darles una publicidad o regalías extensas, probablemente no se hayan detenido a pensar con cuidado en qué se están metiendo. Oraciones como «los puntos de vista de otras personas siempre son bien recibidos» u otro tipo de contemplaciones evasivas similares pueden no ser un buen augurio para el trabajo de edición de mesa.

ENTABLE UNA DISCUSIÓN INFORMAL. La mejor manera de evaluar si un candidato es apto para el proceso de edición de mesa es entablar una discusión informal con él. Una posibilidad es que el editor en jefe lo haga por escrito y que luego le envíe las evidencias a la editora de mesa; otra posibilidad es que le dé a la editora de mesa acceso directo al autor por teléfono, correo electrónico, videochat o, mejor, en una reunión presencial.

DISCUTA LAS EXPERIENCIAS EDITORIALES ANTERIORES. Hablar sobre las experiencias editoriales previas de un autor suele brindar las mejores pistas: cuando un destacado crítico cultural me dijo que una vez casi le arranca la cabeza al editor de una revista por «no hacerme lucir lo suficientemente bien» en su impreso, supe que tenía un autor que no obstaculizaría el proceso de desarrollo.

Lainie Milano le aseguró a Hedda que Takei estaba dispuesto a realizar una revisión sustancial del texto.

—El acuerdo con Discovery es algo en lo que Aitor esta muy interesado —le dijo—. Está convencido de que este es el momento de cambiar el sistema educativo.

Sin embargo, cuando Hedda le pidió la información de contacto de Aitor, Lainie se mostró reticente.

—Es un poco tímido. Dice que los medios de comunicación han mostrado una imagen suya que es errónea. Por eso desea ver una propuesta nuestra antes de comprometerse.

Hedda pensó que esa no le parecía una señal auspiciosa para emprender una futura colaboración. Pero se mordió la lengua y lo buscó en Google. Allí le apareció un delgado milenial con una sonrisa amplia y una barba *hipster* cuidada inmaculadamente, vestido con camisas a cuadros y gorros tejidos en lana. El buscador le arrojó páginas y páginas de búsqueda llenas de artículos sobre él. Cada vez que una franquicia de Neighborhood Expeditions abría, él aparecía en persona para ayudar a lanzarla. En YouTube era un orador agitador e ingenioso, en los paneles era un contrincante afable y en vertederos y bosques era un duende travieso que jugaba al escondite con grupos de niños.

Especialmente reveladoras eran las fotos en el sitio web del propio Takei. Las imágenes mostraban a jóvenes en un arroyo, con el barro hasta los codos, construyendo una presa. También, a niños trepados sobre maquinaria agrícola, saltando desde pajares, columpiándose en llantas. Un niño barría el suelo de una barbería y otro cobraba el valor de una venta en la caja registradora de una tienda. Niños en edad preescolar alrededor de una mesa aprendían a manejar cuchillos de cocina para hacer manualidades. Otros niños, con los ojos muy abiertos, aparecían junto a la cama de un

anciano en un asilo o en un cementerio. Más infantes con la cara rubicunda, radiantes, mientras observaban los libros escolares ardiendo en el fuego. Una niña observaba con recelo y confianza a la persona detrás de la cámara mientras le entregaba su dispositivo para que se lo guardara en una caja fuerte. Aunque el autor no aparecía en esas fotos, su presencia se podía sentir en las expresiones de los niños que lucían completamente absortos.

Sin embargo, el sitio web no era tan atractivo como podría haberlo sido y era demasiado confuso por las mismas razones que el manuscrito. El portal estaba adornado con gráficos que contenían citas de tuits y discursos del autor: «No tengas un bebé por las razones equivocadas», «este es el cerebro de tu hijo en TikTok», «emancipemos ya a los niños adoptados» y «los adultos sin hijos también tienen derechos», entre muchos otros. Aunque los lemas tenían vínculos a artículos de opinión que parecían sátiras de The Onion, Hedda se dio cuenta de que en ellos había semillas de argumentos serios. Sin embargo, la yuxtaposición de textos satíricos con imágenes de niños irradiando asombro y admiración era desconcertante: sin el resumen que le había llegado de la editorial y sin el manuscrito, Hedda no habría podido entender el sitio.

No, pensó Hedda. El pronóstico no era bueno: el autor mostraba todas las señales de ser el tipo de persona que está profundamente comprometido con aquellos atributos de su manuscrito que son sus principales defectos. Aunque tuviera la honesta intención de revolucionar la crianza de los niños en la sociedad actual, no estaba claro si Aitor estaba dispuesto en realidad a hacer los sacrificios necesarios para ampliar su atractivo.

Medirle las aguas a la editorial

Un autor o un editor de mesa que esté pensando en hacer el proceso de edición de mesa de un proyecto de libro debe investigar la reputación y los motivos de la editorial antes de comprometerse. Al fin y al cabo, la editorial juega un papel clave en el éxito de cualquier plan de desarrollo editorial. La editorial es la que hace que un libro se convierta en realidad con el respaldo financiero, la experiencia en la producción, el conocimiento de mercadeo y las redes de distribución. Aunque es posible que un editor de adquisiciones —quien venga con una visión específica para el libro— le complique la vida al autor y al

editor de mesa, la dirección que este proporcione ayudará a ampliar la audiencia del libro. Un buen editor de adquisiciones es el defensor del autor dentro de la editorial.

ESTUDIE EL FONDO EDITORIAL. Familiarícese con la lista de publicaciones de la editorial estudiando su catálogo impreso o en línea. Si la editorial no ha publicado mucho en el área temática del proyecto, es posible que no tenga la suficiente experiencia para liderar el proceso de edición. El boca a boca (en línea o de otro modo) suele ser la mejor fuente de información sobre una editorial.

SOLICITE UNA CARTA DE COMPROMISO COMERCIAL. Los editores no dudan en solicitarle a los autores que les envíen su hoja de vida y a los editores de mesa que les proporcionen una lista de referencias que den fe de su trabajo. Asimismo, no deberían dudar en proporcionar ese tipo de cartas ellos mismos. Los autores deberían solicitarles a los encargados de los departamentos de marketing un documento que detalle el compromiso de la editorial con la promoción de la obra una vez haya sido publicada mediante eventos, firmas de libros, ferias comerciales, conferencias, folletos o volantes, publicidad gráfica, promoción en redes sociales y entrevistas en radio, televisión y podcasts. Por supuesto, los autores deben tener expectativas realistas sobre los presupuestos de mercadeo que las editoriales van a invertir en su obra. Muchos autores se imaginan que sus editores harán hasta lo imposible por promocionar cada libro que publiquen, pero terminarán decepcionados seis meses después. A menudo, los dos componentes con los que un autor cuenta para la promoción de su libro (y que terminan volviéndose fundamentales para el plan de mercadeo de la editorial) son sus contactos personales y su plataforma en redes sociales. Esos elementos le ayudarán al autor a ser invitado a lecturas, entrevistas y a apariciones públicas.

REVISE EL CONTRATO EN BUSCA DE SEÑALES DE COMPROMISO. Los contratos estándar de libros no suelen ser específicos en cuanto a temas como el calendario y el formato de publicación, los valores de producción y las tiradas de impresión. Hay escritores que insisten en codificar este tipo de decisiones en el contrato, pero por eso puede que les salga el tiro por la culata. Por ejemplo, muchos autores exigen

una cláusula que comprometa al editor a producir una edición de tapa blanda en doce o seis meses. Si después de dicho lapso el libro se sigue vendiendo, tanto el editor como el autor perderán dinero al reemplazar la edición de tapa dura, más cara, por una edición más barata antes de que las ventas disminuyan. Peor aún, es posible que los reseñistas ignoren el lanzamiento de esa nueva edición en tapa blanda, pues les parecerá todavía nueva dado que el libro se publicó hace apenas seis meses.

Dicho esto, los autores (o sus agentes) hacen bien en discutir los escenarios de publicación con la editorial al negociar un contrato. Las editoriales deben demostrar que están dispuestas a tener en cuenta el conocimiento que los autores tienen de sus audiencias. En el caso de un libro sobre esquí, por ejemplo, si el autor cree que publicar el libro a principios del otoño será clave para el éxito del libro, la editorial debe ofrecer un argumento convincente para publicarlo en cualquier otro momento del año.

EVALÚE LOS MOTIVOS PARA EL PLAN DE EDICIÓN DE MESA. Es posible, incluso, que hasta los mejores editores deseen iniciar un plan de edición de mesa por las razones equivocadas. Es posible, también, que ese plan tenga resultados dolorosos para todos los involucrados. Debido a que es poco probable que los editores de mesa vean la carta de compromiso comercial del departamento de marketing o el contrato, deben insistir en que la editorial exprese los objetivos del plan de edición de mesa mediante un informe escrito. El problema es que ese documento, aunque pueda ser un punto de partida útil, posiblemente no será del todo sincero. Por eso es recomendable que los editores de mesa realicen una entrevista informal con el cliente como seguimiento. ¿La editorial le pagó al autor un anticipo considerable durante la firma del contrato y luego se dio cuenta de que había sido un error? ¿Tiene el autor conexiones, políticas o de alguna otra forma, con la editorial? ¿El editor de adquisiciones ha demostrado interés en que el libro sea «arreglado», pero no en la forma específica en que esa transformación será llevada a cabo? Las respuestas a estas preguntas pueden ser indicadores de que el proyecto estará acompañado por el fracaso y la frustración.

Claramente, Lainie Milano no era alguien que se diera por vencida fácilmente. A Hedda le gustaba su desparpajo y confiaba en que cumpliría todas las promesas que había hecho. En lo que Hedda no confiaba del todo era en el criterio de Lainie sobre el libro: era evidente que este era un proyecto personal en el que tenía invertido su favoritismo. Ese tipo de inclinación a veces podía hacer que los editores de adquisiciones, incluso los más experimentados, cometieran errores de juicio.

Visigoth Publishing era un sello que pertenecía a un gran conglomerado internacional de medios de comunicación, pero conservaba su sólida reputación porque protegía celosamente su autonomía editorial. Si este sello se decidía a publicar *Liberar la infancia*, lo más seguro es que invirtiera todos los recursos necesarios para que el libro fuera un éxito en los Estados Unidos. Lainie le aseguró a Hedda que el trato con el canal de televisión ya era un tema «cerrado» y que sus superiores (incluido Will Bentham, el viejo amigo de Hedda) respaldaban plenamente los esfuerzos por hacer que el libro fuera lo más atractivo posible para el público en general. Hedda no tenía acceso a documentación con la que pudiera comprobar la veracidad de lo que decía Lainie y tanto optimismo por parte de la joven editora la hacía desconfiar. Además, ella ya sabía que Visigoth no iba a invertir sus recursos de una manera que no fuera cuidadosa.

Lo que a Hedda más le preocupaba era que terminara dedicando mucho esfuerzo y tiempo (varios meses de su vida) a un libro cuyo autor terminaría rechazando todas las mejoras que ella le propusiera. Si el editor no respaldaba a Hedda en estas disputas, no tenía sentido siquiera empezar a trabajar. Por supuesto, también estaba el factor hambre: un proyecto que Hedda esperaba que se concretara con otro editor se había cancelado recientemente y a ella todavía le hacía falta pagar los impuestos de su casa. Con este proyecto Hedda recibiría su cheque independientemente de si la edición de mesa era un éxito o no.

Hasta el momento, a Hedda le parecía que el autor era el lastre y el editor, la mayor ventaja. Este era el momento en que Hedda podía dar un paso atrás para evaluar las fortalezas y debilidades de su posible participación en el equipo de desarrollo del libro.

Medirle las aguas al editor de mesa

Las personas que se autodenominan como editores de mesa provienen de contextos muy variados. Algunos han ascendido en el sector como editores, correctores de estilo y coordinadores editoriales antes de dar el gran salto a la edición de mesa (véase el recuadro *Cómo convertirse en editor de mesa*). Otros vienen de la dirección opuesta: empezaron primero como vendedores de una editorial, luego pasaron a trabajar en el departamento de mercado hasta que llegaron a adquisiciones, donde se dieron cuenta de que el contenido, no los contratos, era su especialidad. Otros siempre supieron que el desarrollo de manuscritos era lo que querían hacer y a fuerza de trabajo duro y paciencia lograron ascender en la escala profesional como independientes, editando desde directorios corporativos y manuales técnicos hasta libros comerciales de ficción o no ficción.

También están aquellos que durante sus estudios de posgrado ayudaron a un profesor a pulir un manuscrito. Puede que estas personas sean muy inteligentes y hasta muy buenos escritores, pero su limitada experiencia no los habrá expuesto a toda la gama de posibilidades que encierra la edición de mesa de cualquier manuscrito. Si bien un buen editor de mesa es siempre un lector insaciable, tener hábitos de lectura voraces no le garantizará a una persona desarrollar el talento. Los autores tendrán que insistir en que los editores de mesa les muestren también pruebas que certifiquen su experiencia.

Sin embargo, también es imprescindible que los autores confíen en el criterio que tienen los editores en jefe a la hora de seleccionar el editor de mesa apropiado. Un autor debe cuidarse de que las opiniones de sus amigos y seres queridos prevalezcan sobre el buen criterio del editor: es posible que, a menudo, un extraño vea con más claridad el corazón de una obra y le proporcione al autor la ayuda que más le servirá para alcanzar la expresión máxima.

La mayoría de las editoriales realizan pruebas de edición y corrección de textos, pero no existe una prueba que sirva para evaluar un posible editor de mesa. Lo mejor que puede hacer un autor o un editor es pedirle al candidato que le proporcione una lista de libros editados, referencias y una o dos muestras de su trabajo.

REVISE LA LISTA DE LIBROS EDITADOS. Si la lista de libros no distingue entre procesos de edición de mesa, correcciones de estilo y proyectos gestionados, es posible que el candidato autónomo le quiera meter los dedos en la boca.

CONTACTE A LAS PERSONAS EN LA LISTA DE REFERENCIAS. Al hablar con las personas en la lista de referencias, el editor debe preguntarles no solo sobre el éxito del producto final, sino también sobre qué tan bueno fue el profesional autónomo gestionando las relaciones con los autores y cómo le fue con el cronograma.

ESTUDIE LAS MUESTRAS. Si las muestras de procesos de edición de mesa proporcionadas tienen errores persistentes de estructura o de estilo que reflejan la terquedad del autor, el editor de mesa debe señalarlos sin que se le pida y ofrecer una explicación convincente de por qué permanecieron en los libros publicados.

Cómo convertirse en editor de mesa

Durante el tiempo en que trabajé en la University of California Press, cada ciertos meses me pedían que tuviera una conversación informativa con alguien que tenía la idea de hacerse a una carrera como editor de mesa. Nos reuníamos fuera de la oficina en una cafetería cercana y, mientras tomaba mi refresco italiano de avellana, les daba con delicadeza la siguiente mala noticia: la oferta de licenciados calificados en literatura inglesa era mucho mayor que la demanda en el sector editorial. Además, las editoriales siempre terminan favoreciendo a aquellos aplicantes que tienen experiencia en producción de libros sobre aquellos que no la tienen sin importar cuántos títulos o décadas de logros tengan en otro campo. Hasta el día de hoy, la única manera de convertirse en editor de libros es empezar desde abajo y ascender como aprendiz.

Existen dos escaleras profesionales que tienen cada una el mismo número de peldaños (puede que esté surgiendo una tercera. Véase el recuadro del capítulo 10, *El marketing de contenidos como trampolín*). La primera, en la que alguien cuenta con un empleo de planta en una editorial, tiene la obvia ventaja de ofrecer un salario fijo con beneficios, pero ahí puede ser más difícil ascender debido a la baja rotación en los puestos más altos. Tener un trabajo de planta también implica realizar una gran cantidad de trabajo administrativo aburrido, incluso en los peldaños superiores. La segunda, el trabajo autónomo, requiere las agallas del buen

emprendedor. Lo bueno es que una vez los editores han impresionado a uno o dos clientes clave, ya nunca les faltará trabajo. Las personas que trabajan de manera autónoma podrán ascender más rápidamente hacia la edición sustantiva, y la mayoría de ellas dicen que sienten una satisfacción laboral más grande debido a que pasan la mayoría de sus horas de laborales dedicados a los textos.

Estos son los peldaños:

APRENDA A HACER CORRECCIÓN DE ESTILO. Memorice la lista de marcas estándar que podrá encontrar en la sección Corrección del Merriam Webster's Collegiate Dictionary y póngase al día con la gramática y el estilo de redacción revisando los recursos que se incluyen en las lecturas adicionales[7]. Luego, haga un examen de corrección para una editorial. Si no lo aprueba, pida que le muestren el examen para saber qué hizo mal. Dar esos primeros pasos en su propia ciudad le permitirá asistir de manera presencial y entregarlo por escrito; además, es más probable que las editoriales contraten los servicios de personas que ya conocen de frente.

Si usted ya tiene un empleo en un nivel de entrada en una editorial, probablemente le permitirán tomar un examen interno. Una vez que lo haya aprobado, podrían asignarle algún encargo de corrección durante el día, pero principalmente, tendrá que demostrar sus habilidades para el mejoramiento de textos aceptando trabajos autónomos que realizará desde casa.

(Nota: incluso si las pruebas y tareas de corrección de textos que están disponibles para usted son todas electrónicas, se alegrará de haber tenido la oportunidad de aprender las marcas tradicionales, ya que muchas de las abreviaturas que se utilizan en manuscritos impresos, aún se utilizan en los PDF: «neg.» para negrita, «finc.» para «fuente incorrecta», «noc.» para «no cambiar» y similares).

APRENDA A EDITAR. Haga un curso de edición. Incluso si usted ya es un experto en gramática, aprenderá mucho sobre las convenciones editoriales que de otra manera solo se aprenden con la experiencia editorial. Además, incluir el curso en su hoja de vida lo diferenciará de aquellos candidatos cuyo currículum indica claramente que una carrera en la edición es un plan b. Una vez que haya aprobado la prueba de una editorial, recuérdeles a sus contactos por medio de un correo electrónico que está dispo-

7 N. del Ed.: En español, pueden revisarse textos como el Manual de estilo de la lengua española (Espasa) o textos similares sobre ortotipografía, sintaxis y gramática del español.

nible para asumir encargos. Los editores a cargo de asignar los trabajos en las empresas suelen ser reacios a la idea de probar con personal autónomo nuevo, así se trate de un editor que haya pasado con éxito una prueba. Asegúrese de realizar un trabajo impecable en su primer encargo, incluso si eso implica dedicarle muchas más horas de las que tenía presupuestadas. Impresionar a un miembro del personal de una editorial hará que hablen bien de usted. Pronto recibirá más ofertas de las que pueda aceptar.

Si usted ya trabaja en una editorial, aceptar tareas de edición de textos puede resultar difícil, ya que tendrá que realizarlas al mismo tiempo que asume las labores plenas de su trabajo. En lugar de comprometerse con esa sobrecarga laboral, ofrézcase a editar textos internos para cubiertas y catálogos.

DEMUESTRE SU POTENCIAL. Tome un curso de edición de mesa o de contenido, si encuentra uno. Despliegue su interés en este tipo de tareas, demuestre que conoce las cuestiones de la edición de mesa en los proyectos que participe. No sobrepase los límites de una tarea de edición emprendiendo labores de edición de mesa sin el permiso expreso del editor. En cambio, en la nota de presentación con la que usted siempre debe acompañar los trabajos que entregue, hágale saber al cliente que notó ciertos problemas de fondo, recomiéndele soluciones editoriales y ofrezca hacer el trabajo por un cargo adicional. Aunque es probable que el cliente no acepte su oferta, pensará en usted en la próxima oportunidad que tenga un trabajo que requiera de la edición de mesa.

Si usted trabaja en una editorial, la forma más directa de entrar en la contienda por la edición de mesa es como candidato para un puesto en el equipo de adquisiciones. También puede participar en la gestión de proyectos como miembro del equipo de producción o de mercadeo: ofrézcase a leer propuestas y manuscritos en casa y luego redacte informes que proporcionen buenos consejos sobre el desarrollo de los manuscritos (ver el capítulo 6).

TENGA PACIENCIA. Ya sea que usted elija la opción de trabajar desde adentro de una editorial o que lo haga como un editor autónomo, no espere a estar inmerso en tareas de edición de mesa de la noche a la mañana. Lo más seguro es que la primera tarea que le asignen sea reestructurar una introducción o un solo capítulo de un manuscrito que, por lo demás, estará bien construido. Como autónomo, actualice constantemente su lista de trabajos editados y asegúrese de desglosar los encargos de edición de mesa bajo un encabezado distinto. Como empleado dentro

de la editorial, asegúrese de que la evaluación anual de su desempeño documente sus logros en materia de edición de mesa. Tarde o temprano, le llegará una tarea compleja que nadie más querrá hacer y ese será el momento en que usted emprenderá el camino.

Hedda era conocida por su enfoque implacablemente lógico de la edición de mesa. Hace años, cuando asistió a un curso nocturno de extensión sobre edición de desarrollo en Berkeley, el instructor, Robert Worth, inmediatamente la catalogó como la estudiante de ciencias. En ese momento, esperaba seguir una carrera en bioquímica y trabajar en una empresa farmacéutica. Pero pronto descubrió que tenía poca tolerancia a la política del laboratorio y un gran interés por la escritura. Al poco tiempo, formaba parte del personal del departamento de biología de la UC Berkeley, donde editaba los hallazgos de las investigaciones de sus profesores. Estos científicos se convirtieron en sus primeros clientes cuando empezó a promocionarse como editora de mesa, después de que regresó a su ciudad natal, Lancaster, Pensilvania, tras varios años como mochilera por el sudeste asiático.

¿Cómo se tomaría el despreocupado Aitor Takei el riguroso estilo de edición de Hedda? ¿Será que la vería como una señora de mediana edad llena de gatos, irremediablemente desconectada de su generación? El ímpetu con el que lanzaba sus ataques a la paternidad sobreprotectora y la cobardía de la junta escolar inspiraba y agotaba a la vez a Hedda. Debía haber algún editor de mesa de unos treinta y tantos años, por ahí, pensó la editora, que compartiera su idealismo y al mismo tiempo tuviera las habilidades necesarias para estructurar su manuscrito. Aunque Hedda no estaba tan vieja como para no querer adjuntar su foto con la muestra de edición, sí había algo en la energía maníaca de Aitor que la hacía sentir como una *anciana*.

Aun así, podía recordar cómo se sentía cuando ese empoderamiento de niña salvaje corría por sus venas. Ella y Bud Zallis, su antiguo novio (quien hacía tiempo había salido del closet en San Francisco), habían escalado la torre norte del puente Golden Gate a las tres de la mañana con su equipo de escalada una noche después de beberse algunas cervezas. Solo alcanzaron a subir un tercio del camino antes de que la policía de Marin los obligara a

bajar con un megáfono. Todavía podía sentir la emoción del ascenso, la cual la acompañó mientras los fichaban y les tomaban las huellas dactilares. Aunque la adrenalina de esa noche no le alcanzó para impulsar las casi doscientas horas de servicio comunitario que tuvo que hacer limpiando la playa Dog, si le quedó un poquito para recordar en este momento.

Hedda repasó las elementos de su persona que podrían servirle para aportarle a este proyecto. Había disfrutado de una infancia «libre» en la misma granja en la que todavía vive hoy. En los años noventa, había tomado una posición contra la censura estatal a la educación negándose a trabajar editando libros educativos «adaptados a la región» para uno de sus principales clientes, una editorial que dominaba el espectro de textos para escuelas primarias y secundarias. A lo largo de los años, había logrado reducir a la mitad textos inflados que habían iniciado siendo tan inconexos y desordenados como el de Takei. Finalmente, ella misma era lo que Takei llamaba una «adulta sin hijos», que había vivido su vida a contracorriente de las expectativas de su sociedad. Probablemente Hedda y el autor del libro lograrían encontrar un punto en común.

Crear un resumen del contenido

Un manuscrito no siempre se trata de lo que parece. Hay ocasiones en que los borradores ya terminados que tienen problemas estructurales suelen esconder su contenido más interesante en el capítulo final; más a menudo, los autores dan vueltas alrededor de su tema «real» sin siquiera abordarlo de frente. La misión de los editores de mesa es seguir el rastro de las migajas de pan hasta el final para averiguar si han identificado el tema principal de un libro. Por lo tanto, es esencial que el editor de mesa repase con rapidez todo el texto antes de seguir adelante. Saltarse capítulos y hacer suposiciones sobre el contenido puede llevar a diagnósticos incorrectos de los problemas del texto. La idea de este repaso es tener como resultado un manojo de notas y un resumen conciso del contenido.

LEA EL MANUSCRITO COMPLETO. En una hoja de cálculo en Excel, el editor de mesa anotará el número de página en la que aparece un tema nuevo, los problemas discursivos encontrados y hará una descripción telegráfica. Cuando un manuscrito tiene quinientas

páginas (a doble espacio), las notas probablemente ocuparán al menos diez. No es necesario que el editor de mesa se preocupe de haber captado todos los matices o de haber etiquetado todos los temas de manera coherente. La tarea en cuestión aquí es que el editor de mesa, como lector, lleve un diario de la experiencia con el texto sin editar, anotando todos los tipos de problemas con que se encuentre, ya sea una transición faltante, un lapsus en el tono (pero ignorando los defectos mecánicos como las faltas de ortografía). Estas notas serán la base de toda la reestructuración posterior (ver capítulos 3 a 8) y del rediseño (ver capítulos 9 y 10).

CATEGORICE LAS NOTAS. A continuación, el editor de mesa evaluará estas notas categorizando las fortalezas y debilidades del texto. Usualmente, lo que yo hago es insertar una columna a la izquierda de los números de página y asignarle una abreviatura improvisada a cada anotación: TEMA para cambio de tema, TRANS para problema de transición, EST para problema de estilo, DICC para problema de dicción, SINT para error de sintaxis, TEMP para problema de cronología, DRAM para clímax dramático, EXC para detalles excesivos, y así sucesivamente. La mayoría de los manuscritos generan alrededor de una docena de abreviaturas. Una vez que el editor de mesa ha asignado estas abreviaturas, podrá revisar las notas TEMAS, organizarlas y, a partir de ellas, construir un breve resumen del contenido del libro.

CONSTRUYA UN RESUMEN DEL CONTENIDO. Si el autor ha transmitido con éxito la tesis principal, este resumen podrá leerse como una breve reseña o resumen del libro. Si el autor tiene demasiadas tesis, o muy pocas, es posible que sirva para esbozar el contenido del texto en bruto. De cualquier manera, este resumen (de no más de unos pocos párrafos) será reciclado como parte del plan de desarrollo del editor de mesa (consulte el capítulo 6).

Hedda abrió un nuevo libro de Excel y empezó a tomar notas. Como se lo había indicado su lectura rápida inicial, el texto no estaba tan organizado como parecían sugerir los títulos alternados argumentativos y narrativos de los capítulos. Los argumentativos estaban por todas partes, derramando odio sobre el egoísmo de la procreación, exagerando los peligros de los

dispositivos digitales y vinculando la crianza sobreprotectora con los tiroteos en las escuelas, entre otras cosas. De manera similar, los capítulos narrativos saltaban en el tiempo, desde la infancia del autor hasta su reciente defensa de los derechos de los niños, luego de vuelta a su gira mundial posterior a la universidad, y de nuevo hacia adelante hasta los primeros días de la pandemia. Ni la narrativa ni el argumento proporcionaban la «línea argumental» que tanto deseaba Lainie y, para empeorar las cosas, los capítulos narrativos rara vez eran ilustraciones adecuadas de las hipótesis de sus ensayos.

Cuando Hedda terminó de revisar el borrador, su tabla de Excel contenía varios cientos de oraciones con notas aparentemente dispares (ejemplo 4). La visión era desalentadora, pero por fortuna, había tenido la claridad mental para crear dos categorías temáticas: TEMA-A para «tema argumentativo» y TEMA-N para «tema narrativo». Al revisar la columna de abreviaturas, pudo reunir rápidamente los temas narrativos y redactar una reseña biográfica. A continuación, estudió los temas argumentativos e insertó los puntos principales de cada argumento en la reseña, creando un resumen narrativo.

Aitor Takei nace en 1982, en la vanguardia de la generación que ahora conocemos como milenial. Crece en el acaudalado condado de Monmouth, una zona rica en oportunidades para la aventura: el río Navesink está a dos minutos a pie de su casa, la costa de Jersey a diez minutos en coche, la ciudad de Nueva York a una hora en ferry cruzando el puerto. Sin embargo, su madre soltera y trabajadora, preocupada por la seguridad, insiste en que camine directamente a casa desde la escuela todos los días y se encierre en el apartamento. Al principio, envidia a sus amigos, a quienes sus madres llevan a entrenamientos de fútbol, clases particulares de música, clubes de playa y similares. Pero a medida que avanza en la escuela secundaria, sus amigos comienzan a codiciar su independencia. Incluso si Aitor no puede salir del apartamento, cocina para sí mismo, juega a los videojuegos a su gusto y ve lo que quiere en televisión. Su crianza le enseña que la responsabilidad es una forma de aventura en sí misma.

Aun así, el joven Aitor no ve la hora de volar del nido. Después de graduarse, se lanza a una «gira mundial» sin límite de tiempo con el dinero que ha heredado por la reciente muerte de su padre ausente. Intenta reclutar ami-

gos para que lo acompañen, pero ellos están decididos a entrar en la universidad al final del verano. Así que, solo, recorre Europa caminando, viaja en avión por África, en tren por Asia e, inspirado por el Che Guevara, recorre en motocicleta gran parte de Sudamérica. Adondequiera que va, ve niños moviéndose por sus barrios con gran libertad y, a menudo, con responsabilidad personal. Se hace amigo de un par de pilluelos en una estación que lo ayudan a navegar por el laberinto del metro de París; ayuda a una niña a recolectar mandioca en una granja en Nigeria; comparte su almuerzo con un niño pastor que cuida su peludo rebaño en lo alto de las montañas de Kazajstán; juega al escondite con un grupo variopinto de chiquillos en una favela de Sao Paulo.

Cuando Aitor regresa de sus viajes después de dos años en el extranjero, busca obtener su título de profesor en la Universidad Rutgers, aunque sabe que no tiene intención de trabajar en un salón de clase. Las lecciones de su propia crianza, y las de los niños que conoció en todo el mundo lo han inspirado a enfocar su carrera en la «renaturalización» de la infancia. Al graduarse, se esfuerza por establecer su primer campamento de verano por días con el nombre de Neighborhood Expeditions, y los padres se inscriben con entusiasmo, solo para arrepentirse cuando se enteran de que sus hijos podrán vagar por sus propios vecindarios durante períodos de dos horas sin supervisión. Aitor presenta información que muestra reducciones dramáticas en el crimen, los muy pocos secuestros de niños, los beneficios del empoderamiento infantil y de la imaginación sin límites, todo en vano. Peor aún, el eje de su plan (la creación de grupos vecinales de «vigilancia infantil» que funcionan como las redes de seguridad informales que presenció en aldeas en otras partes del mundo) es ridiculizado en la prensa local como una interferencia con la autoridad de los padres.

Aitor está a punto de abandonar su plan cuando descubre un nuevo dispositivo llamado GoPro. Esta cámara de vídeo, ligera, resistente y portátil, junto con los dispositivos GPS que acaban de entrar en el mercado, le permiten, con una subvención de la Asociación de Educación Nacional (NEA, en inglés), equipar a su primer grupo de campistas en Red Bank. Tres años después, cuando llegan los iPhones, puede ampliar la franquicia a lo largo de ambas costas y alcanzar más tarde las ciudades universitarias del Medio Oeste.

A medida que su empresa crece, Aitor se convierte en una celebridad en Internet. Realiza giras de conferencias exhortando a los adultos a considerar la posibilidad de seguir «libres de tener hijos» y hace campañas enérgicas para

que los beneficios de la emancipación legal sean más accesibles para todos los niños. A principios de la década de 2020, cuando las juntas escolares comienzan a prohibir libros, él responde con quemas distrito a distrito de aquellos libros de texto que no han sido renovados con los conocimientos actuales. En la pandemia encuentra algunas comunidades ansiosas por establecer grupos de «vigilancia infantil» a través de la aplicación NextDoor y comienza a hacer realidad su sueño de una crianza comunitaria de los niños en Estados Unidos.

Al revisar este resumen, Hedda se dio cuenta de que centrarse en la historia de Aitor en detrimento de sus polémicas sería una injusticia para el lector. Después de todo, los viajes y las aventuras empresariales del autor estaban entrelazados con sus diversas campañas de concienciación pública. Sus experiencias inspiraban sus posturas y viceversa. Él era el personaje principal del libro y el público necesitaba entender de dónde venía.

La parte complicada sería saber cuánto de la exposición de Aitor retener sin desconcertar a sus lectores y poner a prueba su paciencia. Para ello, Hedda tendría que revisar sus categorías temáticas.

EJEMPLO 4. Categorización de las notas de contenido del manuscrito de Takei. La lista se extiende a lo largo de una docena de páginas. En este pasaje, el editor de mesa distingue las notas que identifican nuevos temas argumentativos (TEMA-A) y temas narrativos (TEMA-N) de las que identifican problemas discursivos.

Capítulo 1

TEMA-A	1/ Intrigante, extraño. ¡Las madres tienen hijos para crear amor para sí mismas!
DICC	2/ Solo el 20 % procrea por «las razones correctas», ¿cierto o poco serio?
TEMA-A	4/ Tratamiento superficial del crecimiento demográfico (¿pertenece al epílogo?)
TEMA-N/TRANS	5/ La amistad de Billy con sus padres; ¿todavía no hay historias del autor?
TEMA-A/SINT	7/ ¿La ansiedad por la separación afecta a todos los adultos, incluidos los que no tienen hijos? No está claro.
TEMA-A	12/ Mención pasajera de la disciplina infantil, interés evidenciado por la comunidad.

TEMA-A/EXC	13/ Demasiados detalles sobre el fenómeno de la sobreprotección aquí.
TEMA-A	16/ Vivir a través de los hijos, ¿dejar aquí o pasar al capítulo 3?
TEMP	16/ La mamá es la chaperona de una fiesta con alcohol en un apartamento, presentar a un Aitor más joven?
DRAM	19/ Conmovedor: Aitor agradeciendo a mamá por ser su madre, no su amiga.
Capítulo 2	
TEMP	21/ Aitor toma el camino más largo para llegar a casa, aquí hay material divertido. ¡Comenzar aquí!
TEMA-N/TEMP	22/ Con los años el dormitorio se transforma, de una cueva de pirata pasa a ser el hogar de un *playboy*
TEMA-A	26/ Se necesita una definición de «niño solo con llaves de la casa»; no es ni tan solitario…
TEMA-N	27/ La estufa en llamas: ¿cuál es la lección aprendida?
TEMA-N/TEMP	29/ ¿Perder a Moby en la playa presagia quemas de libros?
TEMA-N/DICC	32/ La envidia de Aitor es conmovedora, pero resalta la agonía de Billy en un recital de baile.
TEMA-N/EST	33/ ¡Ay! La historia de un cuchillo clavado en el pie es realmente emotiva, bien contada.
TEMA-A/DIGI	36/ Un *walkman* es bueno (nostálgico), pero ¿los teléfonos inteligentes son malos?
TEMA- N	43/ ¿En serio era un pedófilo o solo era una leyenda urbana?
TEMA-A/DIGI	48/ Futura amistad con un chico nepalí: un hermoso *non sequitur*.
DICC	53/ Nota de vulnerabilidad, atractiva (el autor es atrapado bañándose desnudo en el río).

Encontrar el tema principal

La mayoría de los textos con problemas de desarrollo sufren de una sobreabundancia de temas. Lo primero que los editores de mesa deben determinar es cuál es el tema de un manuscrito. Luego, deben

considerar cuál es el tema que deberá tratar el texto revisado. Para ello, los editores de mesa sopesan las preferencias de contenido de la editorial (tal como indica su resumen escrito) frente a los temas que más le interesan al autor, los que mejor se adaptan a su conjunto de habilidades y los que ya aparecen de forma destacada en el texto.

Este paso es una encrucijada: el editor de mesa debe concebir una visión para el proyecto o retirarse. Este proceso extrae de manuscritos completos el equivalente a una declaración de visión de una propuesta. Pero mientras que una visión puede extraerse de una propuesta con relativa facilidad, un borrador completo puede esconder el gran premio debajo toneladas de prosa. Encontrar el tema principal de un manuscrito significa excavar muchos escombros para llegar al núcleo espiritual del libro.

HAGA UN RECUENTO DEL NÚMERO DE VECES QUE EL TEMA APARECE. Después de organizar las notas en el archivo de Excel para aislar aquellas que tienen el código TEMA, el editor de mesa copiará esta sublista en una nueva hoja de cálculo. Luego revisará cada elemento a la luz del resumen de contenido, categorizando cada TEMA con un nuevo código. Un manuscrito sobre la ira al volante puede contener una mezcla de categorías concretas y conceptuales como ESTAT para estadísticas, PSI para psicología del conductor, HOR para el papel que desempeñan las hormonas, ING para soluciones de ingeniería para el manejo de la ira en la planificación vial, CTR para el control del tránsito, etc. Por lo general, este proceso da como resultado alrededor de una docena de temas principales, y el recuento de los pasajes contados revelará que hay tres o cuatro que son los claros favoritos.

SELECCIONE UN TEMA PRINCIPAL. A continuación, el editor de mesa debe determinar cómo estos temas se ajustan a los objetivos de la editorial y los intereses y habilidades del autor. Cualquier tema que se alinee con solo uno de estos grupos de interés deberá ser eliminado de la consideración. Lo mismo se debe hacer con los temas que se ajustan solo a la editorial y al autor, pero que tienen un tratamiento relativamente leve en el manuscrito actual. El mejor tema es aquel que coincide con los objetivos de la editorial, explota el entusiasmo del autor y ya está bien representado en el borrador actual. El candidato

ganador no siempre será el tema candente que anhela el departamento de marketing, pero es posible que el tema resultante le cause interés a una audiencia lo suficientemente grande que justifique la publicación del proyecto.

Cuando los editores de mesa ven que un manuscrito no puede producir el libro que la editorial quiere, no deben vacilar en decirlo. Un editor de mesa que endulce una mala noticia de este tipo puede terminar cargando con el peso innecesario de un proyecto fútil, luchando por sacarle a un texto un libro que simplemente no existe.

CONVIERTA EL TEMA EN UN CONCEPTO. Una vez identificado el tema principal, el editor de mesa puede convertirlo en un concepto principal que tenga el punto de vista del autor. Es posible que en ocasiones los editores de mesa se sorprendan al descubrir que la declaración explícita de la opinión del autor sobre el tema principal ha estado debajo de sus narices todo el tiempo. Otras veces, los editores de mesa tendrán que extraer del manuscrito un punto de vista que solo haya sido ligeramente sugerido.

Recuerde que en esta etapa nuestro objetivo es encontrar un concepto amplio, no una tesis limitada. Evaluar las diversas posibilidades de tesis contenidas en un concepto central es el objetivo del próximo capítulo.

Hedda regresó a su lista y asignó nuevas abreviaturas, disolviendo sus categorías TEMA-A y TEMA-N en subcategorías específicas de contenido. Creó SOBC para la crianza sobreprotectora, RENI para la renaturalización de la infancia, NILB para el movimiento de los «niños libres», DIGI para los peligros del uso excesivo de dispositivos digitales, CRID para la crisis demográfica mundial, PROQ para la prohibición y/o quema de libros, ADSH para el papel de los adultos sin hijos en la sociedad, MOT para los motivos de procreación de los padres, y así sucesivamente (ejemplo 5).

Cuatro códigos, RENI, NILB, MOT y ADSH, empezaron a aparecer con mayor frecuencia. Temas marginales como la emancipación infantil (EMAN) no volvieron a aparecer. Los nuevos temas que iban surgiendo con la lectura terminaban cayendo en una de las categorías principales que habían emergido al principio. Por ejemplo, Hedda creó el tema de la psicología

parental (PSI), solo para darse cuenta de que debía subsumirse bajo la motivación parental (MOT). Por el contrario, debatió si crear un nuevo código para el peligro (PGR), que subsumiría temas tan dispares como los dispositivos digitales (DIGI), la superpoblación demográfica (CRID) y la histeria pública sobre el secuestro infantil (SECI). Pero decidió que agrupar los peligros reales con los falsos solo enturbiaría su análisis.

En una hoja de papel en blanco, Hedda contabilizó las apariciones de cada una de sus nuevas categorías temáticas por número de páginas (ejemplo 6). Sin duda, las categorías principales, las que más aparecieron, fueron la reintroducción de la naturaleza en la infancia, las motivaciones para convertirse en padres y el papel de los adultos sin hijos en la sociedad.

Una vez aislados los temas que constituían los puntos fuertes del manuscrito, Hedda se centró en sus otras dos consideraciones principales: los intereses del autor y los objetivos de la editorial. Al final, llegó a la conclusión de que, si bien los cuatro temas principales del texto (RENI, NILB, MOT y ADSH) eran de interés permanente para el autor, solo dos de ellos le interesaban a la editorial: sus enfoques expansivos y prácticos para la reintroducción de la naturaleza en la infancia y la crianza de los niños en libertad. Su uso de técnicas de reintroducción de la naturaleza en la infancia y de la crianza en libertad era tan fluido que Hedda decidió combinarlas en una mega categoría: RENI-NILB.

Sin embargo, a estas alturas, Hedda estaba más convencida que nunca de que las motivaciones de los adultos, ya fueran padres o no, eran fundamentales para entender las motivaciones del propio Aitor. ¿Cómo, se preguntaba, podría dejarle clara esta interdependencia a Visigoth y a los futuros lectores del libro?

Fue entonces cuando se produjo una revelación: las polémicas del autor, ya fueran basadas en una sólida base científica o camufladas en una exageración que buscaba llamar la atención, tenían como objetivo cuestionar el derecho de los padres a determinar todos los aspectos de la educación de sus hijos. Aitor no se limitaba a quejarse en nombre de los adultos sin hijos, como él, por tener que pagar más impuestos para educar a los retoños de otras personas, sino que reivindicaba su derecho como ciudadano de a pie a tener voz y voto en los hechos y valores que se enseñan a la futura generación de la comunidad.

Hedda volvió al manuscrito para revisar los pasajes relacionados a MOT y a los ADSH de cada capítulo. Efectivamente, el lenguaje del autor implicaba que la autoridad parental debería tener límites. En el capítulo 4, hablaba sobre niños que había conocido y que habían terminado debilitados por su creencia en su propia fragilidad. En el capítulo 9, criticaba la carga que los padres sobresalientes imponían a los niños a quienes no se les daba permiso para intentar cosas y fracasar. En el capítulo 11, hablaba sobre padres de clase trabajadora a quienes había encontrado sumidos en la culpa por tener que hacer que sus hijos ayudaran con el negocio familiar. Una y otra vez, cuestionaba los límites de la autoridad parental.

El nexo entre los temas de RENI-NILB, MOT y ADSH era el centro de gravedad del libro. Decidió llamar a este tema central recién forjado «supremacía parental». A partir de ahí, Hedda saltó fácilmente a la formulación de un concepto central amplio:

> *El autor relata las experiencias formativas que inspiraron su campaña de toda la vida para liberar a los niños del control parental excesivo y empoderar a familiares, amigos y vecinos sin hijos como compañeros de cuidado.*

Esta declaración era lo suficientemente vivaz como para guiar el proceso de edición, pero lo suficientemente amplia como para dar cabida a cualquier número de tesis precisas. Aunque Hedda normalmente identificaría una tesis de trabajo en su plan de revisión, sintió que a este sensible autor no se lo debía bombardear con demasiadas decisiones a la vez. Con su visión innovadora, Hedda ahora podía proponer un plan que, esperaba, agradaría al autor. En lugar de persuadirlo para que suprimiera sus posturas políticas, lo alentaría a organizarlas en una plataforma coherente. Además, acentuaría el ingenio lúdico de su carrera temprana mientras atenuaba su sarcasmo más reciente. Si tenía éxito, Visigoth se haría a un éxito potencial en ventas.

* * *

El índice propuesto por Hedda mostraba una posible aproximación al concepto central, pero sería provisional hasta que se desarrollara una tesis más delimitada (ejemplo 7). Su valor residía en que daba al autor y al editor en jefe una idea concreta de cómo podría resultar la versión final.

En un principio, Hedda pensó en dividir la estructura en tres partes que reflejaran las etapas aproximadas del desarrollo humano: procreación (MOT), infancia (RENI-NILB) y adultez (ADSH). Pero los materiales sobre la motivación parental eran los que tenían más argumentos. Hedda quería que el libro comenzara con la narrativa personal del autor y que estuviera enmarcado por ella. Además, se dio cuenta de que tenía mucho más material sobre la reintroducción de la naturaleza en la infancia que sobre los otros dos temas.

Por eso decidió dividir la extensa sección RENI-NILB en dos partes: la primera, centrada en la experiencia del niño (*Liberar la infancia*) y la segunda, en la experiencia de los adultos en la comunidad (*De regreso a los vecindarios naturales*). Las motivaciones parentales (MOT) también se dividían en dos partes: las que involucran a la sociedad, reunidas en una nueva introducción, y las que involucran la psicología personal, reunidas en un nuevo capítulo que encabezaba la tercera parte sumativa del libro, la cual ofrecía una visualización de los adultos sin niños (ADSH) como participantes en la crianza de la comunidad (*Empoderar a los adultos sin hijos como compañeros del cuidado*).

Para el autor, el plan de edición fue un fracaso de grandes proporciones. Leinie le comunicó a Hedda la mala noticia sin hacer mucho énfasis en las objeciones, resumiéndolas en el correo electrónico sin citarlo textualmente. Aun así, el mensaje era claro: Aitor no tenía la intención de permitir que el contenido de su libro fuera manipulado para darle una forma distinta a la que había surgido, como Atenea, de su frente. Además, se había ofendido cuando pusieron en su boca estas palabras pegadizas: «supremacía parental». Lainie manifestó que tanto ella como sus jefes creían que Hedda había dado lo mejor de sí al plan de revisión. Luego, se sentaron a deliberar sobre la única decisión que les quedaba por tomar: dejar pasar el proyecto o publicarlo tal y como estaba. Eligieron lo segundo.

El especial de televisión fue finalmente rechazado por Discovery Channel y en su lugar se emitió en YouTube, donde llegó a su público objetivo. El libro publicado recibió algunas críticas positivas, pero las únicas reseñas completas que Hedda encontró fueron en la revista *Parenting* y en el podcast *Zen Parenting Radio*. Los medios de comunicación tradicionales limitaron su cobertura a breves menciones que aplaudían los valientes

experimentos del autor y deploraban su estilo de escritura confuso y egocéntrico. Aunque Hedda disfrutaba egoístamente de estas críticas, la victoria fue vacía: si se hubiera revisado adecuadamente, el libro podría haber hecho una verdadera contribución al discurso público.

Aunque Hedda consideró que el proyecto había sido un fracaso, sí le proporcionó dos consuelos. En primer lugar, tuvo el placer de escuchar a Aitor, en la entrevista de *Zen Parenting*, pronunciar varias veces las palabras «supremacía parental». Cuando dejó de lado su ego, la frase se le quedó grabada porque, concluyó, encapsulaba claramente el impulso de su carrera.

El segundo, y más importante consuelo, era que el proyecto le había proporcionado una potente experiencia de lo que Bud llamaba «momentos de ¡ajá!». Como editores de mesa, ella y Bud seguían el mismo conjunto de procedimientos que habían aprendido en la clase del Dr. Worth a finales de los años noventa. La diferencia radicaba en que Bud decía que las soluciones a sus problemas editoriales resultaban de destellos de claridad que se producían cuando se duchaba o conducía, mientras que Hedda se enorgullecía de desvelar los secretos de un manuscrito metódicamente, como si estuviera llevando a cabo un experimento. El trabajo con el manuscrito de Takei le había recordado que esos métodos, por lógicos que fueran, solo podían proporcionar un marco dentro del cual recibir la inspiración. El momento en el que se dio cuenta de que las diversas teorías favoritas de Aitor se sumaban para formar una campaña coherente contra la excesiva autoridad paternal había sido inmensamente satisfactorio. Como muchos editores, Hedda tendría que conformarse con el recuerdo de un triunfo del que solo ella había sido testigo.

EJEMPLO 5. Clasificación de las notas temáticas del manuscrito de Takei. En esta ocasión, el editor de mesa se centra únicamente en aquellas notas que antes estaban etiquetadas como TEMA-A y TEMA-N, y ahora las subdivide en diferentes categorías temáticas.

Capítulo 1

MOT	1/ Intrigante, extraño. ¡Las madres tienen hijos para crear amor para sí mismas!
CRID	4/ Tratamiento superficial del crecimiento demográfico (¿pertenece al epílogo?)

MOT	5/ La amistad de Billy con sus padres; ¿todavía no hay historias de au?
ADSH	7/ ¿La ansiedad por la separación afecta a todos los adultos, incluidos aquellos que no tienen hijos? No está claro.
ADSH	12/ Mención pasajera de la disciplina infantil, interés de la comunidad evidenciado.
SOBC	13/ Demasiados detalles sobre el fenómeno de la crianza sobreprotectora aquí.
MOT	16/ Vivir a través de los hijos, ¿dejar aquí o pasar al capítulo 3?
Capítulo 2	
RENI	22/ Con los años el dormitorio se transforma. Pasa de ser una cueva de piratas al hogar de un playboy
NILB	26/ Se necesita una definición de «niño solo con llaves de la casa»; no es ni tan solitario…
NILB	27/ La estufa en llamas, ¿cuál es la lección aprendida?
PROQ	29/ ¿Perder a Moby en la playa presagia las quemas de libros?
SOBC	32/ La envidia de Aitor es conmovedora, pero resalta la agonía de Billy en un recital de baile.
NILB	33/ ¡Ay! La historia del cuchillo clavado en el pie es realmente emotiva, bien contada.
DIGI	36/ Un Walkman es bueno (nostálgico), pero ¿los teléfonos inteligentes son malos?
NILB	43/ ¿En serio era un pedófilo o solo era una tradición del vecindario?
RENI.	48/ Futura amistad con un chico nepalí: un hermoso non sequitur.

EJEMPLO 6. Conteo de temas en el manuscrito de Takei. Incluso antes de que se hayan contado las páginas, las cadenas de fragmentos indican claramente qué temas dominan el discurso del autor.

Tema	Páginas del manuscrito
PROQ	29-31, 78-85, 150-51, 209-13, 216-28, 230, 377-79
ADSH	7-11, 12, 94-98, 144-49, 153-57, 162-62, 163-76, 178-81, 185-92, 192, 213-14, 241-46, 249-53, 283-85, 289-90, 291-94, 298-301, 309-10, 329-31, 384-86

DIGI	36-42, 49-54, 61-66, 74-75, 206-7, 228-29, 303-9, 313-16, 323-24, 324
NILB	26, 27-28, 33-35, 43-47, 94-98, 101-3, 106-13, 114-16, 127-31, 138-39, 257-59, 264-71, 277-78, 290-91, 310-13, 336-38, 341-45, 345-47, 350-61, 364-66
SOBC	13-15, 32, 76-78, 85-87, 88-94, 98-100, 214-16, 285-89, 348-50
MOT	1-4, 5-7, 16-20, 55-61, 66-71, 72-75, 149-50, 157-58, 162-63, 181-85, 193-94, 196-99, 202-6, 207-8, 229-30, 233-39, 240-41, 246-49, 253-54, 316-21, 326-29, 331-36, 339-40
CRID	4, 163-76, 194-96, 199-202, 239-40, 321-23, 370-77, 379-84, 386-89
RENI	22-25, 48-52, 78-85, 87-88, 103-6, 113-14, 116-19, 119-20, 121-27, 131-38, 139-42, 151-53, 158-60, 176-78, 256-57, 259-64, 271-77, 278, 294-98, 347-50, 361-64

EJEMPLO 7. El índice revisado del manuscrito de Takei. La página de contenidos ahora señala claramente los tres argumentos principales del autor y, al mismo tiempo, ofrece un arco narrativo.

Contra la supremacía parental: El costo de las opciones actuales de crianza para los ciudadanos sin hijos

Introducción: Sobre los límites morales de la autoridad parental

I. Liberar la infancia

1. Confesiones de un niño solitario que pasaba mucho tiempo en casa
2. El infierno de la crianza sobreprotectora
3. Aventuras de un pillín en el metro
4. El juego de las escondidas en la favela

II. Reintegrar la naturalizar al barrio

5. Falsos peligros: Clavos oxidados y pedófilos
6. Peligros reales: Adicción a los dispositivos y depresión
7. Citas para jugar en el helipuerto que salieron mal
8. Vigilancia digital del estudiante pandémico
9. Jugando con cuchillos y fuego

III. Empoderar a adultos sin hijos como compañeros del cuidado

10. Las razones equivocadas para tener un hijo

11. La necesidad de controlar la población ahora
12. Las alegrías de la crianza comunitaria de los hijos
Epílogo: Prohibir los libros equivocados, quemar los correctos

Ejercicios

Nota. Para obtener instrucciones sobre cómo descargar los documentos de los ejercicios, consulte la sección *Cómo utilizar el paquete de ejercicios* en la introducción de este libro. Los materiales a los que hago referencia por número de elemento aparecen en el *Cuaderno de ejercicios*.

EJERCICIO 2.1. Revise el *Memorando para el editor* (elemento 1), la *Biografía de la autora* (elemento 2) y el *Índice del libro* (elemento 3) y responda las siguientes preguntas:

- ¿Qué pistas hay sobre el nivel de apertura del autor al proceso de edición?
- ¿Qué tan comprometido está el editor con el proceso de edición de mesa?
- ¿Qué fortalezas y debilidades aportaría usted al proceso de edición como editor de mesa?

EJERCICIO 2.2. Revise el borrador sin editar del capítulo de Freitas (*Borrador del manuscrito*) y tome notas en una hoja de cálculo de Excel. Marque cada aparición de un tema nuevo o recurrente con una abreviatura como TEMA e invente sus propias abreviaturas para cada problema discursivo (por ejemplo, DICC para un problema tonal, TEMP para un error en la secuencia temporal, EXC para un detalle excesivo, TRANS para un problema de transición).

- Ahora que ha leído el borrador, responda lo siguiente: de los dos objetivos de desarrollo que tiene la editorial —el testimonio personal o la guía práctica para activistas del empoderamiento de las mujeres— ¿cuál le parece más factible? ¿Por qué?

EJERCICIO 2.3. Utilizando las notas que ha tomado como material de apoyo, redacte un resumen conciso del contenido (elemento 4). Debido a que su resumen cubre un ensayo en lugar de un manuscrito extenso, un solo párrafo debería ser suficiente. Luego compárelo con el que se proporciona en el *Cuaderno de ejercicios*, teniendo en cuenta que no hay respuestas correctas o incorrectas. A continuación, responda:

- ¿Cuáles son las fortalezas y debilidades del resumen proporcionado? ¿Cuáles son las fortalezas y debilidades de su resumen? ¿Cuál se acerca más a capturar la esencia del capítulo y por qué?

EJERCICIO 2.4. Revise sus notas, convierta cada etiqueta de TEMA en una categoría más específica de su propia invención.

- ¿En qué medida sus categorías temáticas se alinean con las del elemento 5? Obviamente, las abreviaturas no tienen por qué coincidir, pero ¿su lista sigue aproximadamente los mismos temas que la proporcionada? ¿Hay puntos importantes que una u otra pasaron por alto? Si no está seguro de dónde proviene una categoría en el elemento 5, consulte el elemento 6.

EJERCICIO 2.5. Realice un recuento aproximado de las páginas que cubren cada una de las categorías temáticas. Luego responda:

- ¿Cuál de los temas principales se alinean más estrechamente con los objetivos del editor? ¿Con los intereses del autor?
- ¿Cuál está más ampliamente cubierta en el borrador del manuscrito?
- ¿Cómo se asimila o se diferencia su recuento con el del elemento 7? ¿Su recuento sugiere un énfasis diferente en el cubrimiento de los temas del contenido?
- El elemento 7 ha omitido el tema COL por las razones dadas. ¿Omitió usted alguna de las categorías temáticas que identificó en el ejercicio 2.4? De ser así, ¿por qué motivos?

EJERCICIO 2.6. Agrupe las categorías temáticas contabilizadas en no más de cinco temas principales. Luego responda:

- ¿En qué medida se alinean sus temas principales con los del elemento 8? ¿Hay puntos importantes que uno u otro pasaron por alto?

EJERCICIO 2.7. Diseñe un concepto principal que abarque la mayor cantidad posible de los temas principales. Recuerde investirlo con el punto de vista del autor. Luego responda:

- ¿En qué medida se parece su concepto principal al del elemento 9? ¿Es más sólido, más débil o igualmente válido? ¿En qué sentido?

03

La tesis

Encontrar el gancho

Aparte de simplemente exponer hechos o creencias, una tesis tiene muchos propósitos: seduce, inspira, enfurece, hace todo aquello que le resulte útil para atrapar la atención de los lectores. Una tesis debe prometer una aventura intelectual y ser, al menos, un poquito escandalosa; es un desafío que un autor les lanza a sus lectores para para retarlos a reflexionar.

En los capítulos anteriores, nos centramos en identificar el concepto principal. Aprendimos que es posible que ese concepto ya viniera incluido en la declaración de la visión inmersa en la propuesta o que fuera extraído del contenido del borrador de un manuscrito ya terminado. En ambas situaciones, el concepto debe mantenerse abierto y ser amplio para que pueda abarcar varias tesis posibles. En este capítulo, reduciremos la investigación que un autor ha realizado: la llevaremos de ser una indagación amplia sobre el tema principal hasta convertirla en una pesquisa precisa. En el proceso, aprenderemos a distinguir un tema de una tesis, identificaremos las múltiples tesis que contiene un concepto, elegiremos la tesis principal y crearemos un título provisional que la refleje para obtener una descripción general de las distinciones entre estos términos, consulte el recuadro *Temas, conceptos, tópicos y tesis*).

En nuestro estudio de caso, dos coautores han realizado una enorme investigación que ha dado como resultado una serie de tesis convincentes que, sin embargo, compiten entre sí. El editor de mesa tendrá la labor

de determinar cuál de esas tesis servirá mejor como gancho de mercadeo para que el libro obtenga críticas positivas, tiempo de exposición en televisión y, en última instancia, ventas. Para tomar esta decisión, el editor de mesa se centrará en los tres elementos que una tesis solida debe tener: el punto de vista, la originalidad y la relevancia.

Perfil del autor: los coautores

Algunos coautores son como esas parejas que llevan mucho tiempo casadas, en las que uno de los cónyuges termina las frases del otro. Sin embargo, no todos los coautores tienen la suerte de compartir ese tipo de telepatía, por lo que deben crear una división del trabajo que mantenga claras sus respectivas áreas de autoridad y responsabilidad. Algunos dividen el trabajo según los elementos de la tabla de contenidos y su campo de batalla suele ser la producción conjunta de la introducción. En otros proyectos, un autor suele tener el rol de escritor mientras que el otro es el experto en el contenido. Esta opción suele funcionar muy bien cuando el experto no tiene ningún interés real en la prosa. Sea cual sea el acuerdo, el plan de los autores debe incluir un procedimiento para resolver los inevitables conflictos, ya sea apelando a un tercero u otorgándole la autoridad final al autor que escribió la frase en disputa. He sido testigo de grandes proyectos que terminan relegados al limbo editorial durante años por una querella que se convirtió en una guerra fría a escala real.

Temas, conceptos, tópicos y tesis

En una conversación informal, cuando discutimos de «qué se trata» un libro, usamos estas cuatro palabras indistintamente. En este manual, esos cuatro conceptos delinean los aspectos distintivos de la esencia de un libro (o de «qué se trata»). Como ya hemos aprendido sobre este tema en los capítulos 1 y 2, es un buen momento para repasar estas distinciones:

Tema: un cuerpo de conocimiento o experiencia. Un tema puede ser tan amplio como las categorías del catálogo de una biblioteca (por ejemplo, biología, historia, religión), pero para la mayoría de los libros el tema es algo un poco más específico. La declaración del tema no debe contener interpretaciones o posturas intelectuales.

Concepto: una idea abstracta o genérica acerca de un tema. Un concepto

es un tema al que un autor le ha aplicado una interpretación, es decir, su punto de vista único, su propia aproximación nueva.

Tópico: un asunto particular dentro de un cuerpo más amplio de conocimiento. Los tópicos son dominios de conocimiento más pequeños dentro de un tema y, al igual que los temas, no deben contener interpretación.

Tesis: una idea particular sobre un tópico. Una tesis es un tópico al que un autor le ha aplicado su interpretación original.

Para comprender mejor las distinciones entre estos términos, observemos los siguientes dos ejemplos. Uno de ellos es una narración ficticia y el otro un argumento. En la novela *Parentesco* (1979) de Octavia Butler, la protagonista, una moderna mujer negra que vive en California, es transportada repetidamente al pasado, al Maryland de antes de la Guerra Civil. Allí se convierte en esclava en una plantación y trata de ayudar a otros a escapar hacia la libertad. Aquí es posible aplicar nuestros cuatro conceptos de la siguiente manera:

Tema principal: la experiencia personal de la esclavitud.

Concepto principal: la historia oficial de Estados Unidos ha borrado el trauma personal de la esclavitud.

Tópico principal: la representación de los africanos esclavizados a través de la historia como naturalmente sumisos.

Tesis principal: la descripción histórica de los africanos esclavizados como naturalmente sumisos es falsa porque los cautivos africanos resistieron la esclavitud de innumerables formas, abiertas y sutiles.

En la obra de no ficción *Primavera silenciosa* (1962), Rachel Carson expone el destructivo impacto que tienen los seres humanos sobre el mundo natural. Carson utiliza los pesticidas como modelo para iluminar las consecuencias ambientales, políticas y médicas de la perturbación indiscriminada de los ecosistemas. Podríamos resumir su argumento de la siguiente manera:

Tema principal: el impacto de los pesticidas sintéticos en el medio ambiente.

Concepto principal: el uso indiscriminado de pesticidas daña tanto a los ecosistemas como a los seres humanos.

Tópico principal: los insecticidas son un medio para reducir las enfermedades transmitidas por insectos.

Tesis principal: debido a que los insectos portadores de enfermedades desarrollan una resistencia a los pesticidas que solo los fortalece, la lucha contra la malaria y otras enfermedades debe centrarse en enfoques «bióticos» naturales.

¿Por qué molestarse con estas distinciones? Porque cuando un autor ha desarrollado su manuscrito alrededor de una tesis sólida, todas las narraciones apasionantes y los argumentos convincentes cobrarán vida. En la mayoría de los manuscritos que uno se encuentra con problemas de desarrollo, el autor ha organizado sus pensamientos en torno a un tema, a un concepto o a un tópico. El resultado es un texto inerte, vago o los dos.

Imaginemos lo que hubiera pasado si Butler no hubiera puesto en tela de juicio la suposición de que los estadounidenses esclavizados eran sumisos: su narrativa no habría sido impulsada por el suspenso que contenía cada uno de los intentos de los personajes por escapar. Tampoco habría logrado que sus lectores sintieran una identificación tan profunda con las víctimas de tal injusticia histórica. Del mismo modo, si Carson no hubiera subrayado el hecho de que los humanos son parte del ecosistema que destruyen con los pesticidas, sus advertencias no habrían provocado protestas públicas. Estos ejemplos son un testimonio de la maestría de estas escritoras en su oficio, ya que ambas tesis —revolucionarias en el momento en que los libros fueron publicados— hoy nos parecen declaraciones obvias.

Los dos coautores tenían un arreglo: María Sánchez-Collingwood era la antropóloga y ejercía el rol de escritora; Jaime Domínguez era el sociólogo que aportaba y procesaba los datos. Pero que esta división de sus labores estuviera tan clara no impidió que María sintiera punzadas de culpa cuando aceptó reunirse con un editor de mesa sin que Jaime lo supiera. Aunque María se dijo a sí misma que no tenía sentido «molestar» a Jaime si era posible que la reunión no tuviera ningún resultado, en el fondo sí sabía la verdadera razón de su secretismo: quería darse la oportunidad de escoger un editor de mesa primero, antes de que uno le fuera impuesto por una editorial. ¿Qué pasaría si accedían a un editor de mesa impuesto y a Jaime le gustaba y a ella no? se sentiría usurpada. No es que María no estuviera abierta a las sugerencias para mejorar el libro; lo que le generaba dudas era que un editor anglosajón no podría comprender verdaderamente lo que ellos estaban intentando decir.

María y Jaime se conocieron en la escuela de posgrados. Ambos eran mexicano-estadounidenses de segunda generación. Pronto descubrieron que compartían la convicción de que la difícil situación de su comunidad étnica en Estados Unidos se derivaba, al menos en parte, de una sumisión

fatalista inherente a su herencia cultural mexicana. Al igual que otros académicos de los estudios chicanos, deseaban liberar a su pueblo. Si bien los dos creían firmemente que el gobierno estadounidense era responsable de xenofobia y de políticas abusivas (sin mencionar su saqueo histórico de los recursos humanos y naturales de México), lo que más les preocupaba era poder ayudar a «la raza» a encontrar la fuerza interior para liberarse. Para ellos, César Chávez era un santo fracasado. ¿Qué era lo que había socavado su experimento de resistencia pasiva? ¿la religión? ¿Los roles de género? ¿El clientelismo familiar?

A finales de 2015, los frutos de quince años de cuidadoso trabajo etnográfico corrían el riesgo de convertirse en irrelevantes. En junio, el magnate inmobiliario Donald J. Trump comenzó a llamar la atención hacia su candidatura a la presidencia de Estados Unidos debido a que comenzó a caracterizar a los inmigrantes mexicanos como «traficantes de drogas» y «violadores». Pronto Trump dejó atrás a sus rivales republicanos en las encuestas y su promesa de construir un «gran muro» a lo largo de la frontera sur se convirtió en el grito de guerra de su campaña. Algunos mexicano-estadounidenses se movilizaron con la idea de contrarrestar el mensaje de Trump, sobre todo en marchas de protesta contra el sheriff Joe Arpaio, el famoso azote de los mexicanos indocumentados de Arizona. Pero muchos chicanos —como la mayoría demócrata del país— se quedaron callados, incapaces de imaginarse que Trump ganaría la presidencia. Si María y Jaime querían contribuir al debate nacional y tener un impacto en los resultados de las elecciones de 2016, más les valía actuar rápido.

Perfil del cliente: la editorial comercial pequeña

A principios del siglo xxi, las editoriales independientes de libros de no ficción se habían convertido en una reliquia viviente. De esas editoriales, las que seguían siendo exitosas y no habían sido absorbidas por un gigante de los medios probablemente tenían un líder carismático (y obstinadamente independiente) cuya integridad inspiraba a los autores más importantes a confiarle sus obras menores. Sin embargo, cuando esos lideres se jubilaron, las editoriales se enfrentaron con decisiones difíciles. Aunque algunos de sus líderes habían tenido la previsión de preparar a sus sucesores con mucha antelación, la mayoría

no. Infortunadamente, el carisma no era algo que se transfiriera fácilmente a los equipos ejecutivos que estaban detrás de escena.

En las décadas de 2000 y 2010, muchas de estas editoriales vendieron sus sellos y catálogos a empresas más grandes. Lo hicieron para reducir pérdidas y atraídas por promesas de no interferencia editorial y gerencial. Con esto dieron el inevitable paso a la asimilación. Hubo otras, sin embargo, que se reinventaron como editoriales de lo digital: adoptaron las estrategias que, a partir de mediados de la década de 2000, habían impulsado el crecimiento astronómico de la autoedición y de nuevas empresas independientes. Se dedicaron sobre todo a los ámbitos de la ficción de género y las memorias (véase el *Perfil del cliente: la editorial boutique de género*, en el capítulo 11).

En la actualidad, las editoriales independientes de no ficción que triunfan combinan sus valores tradicionales con procesos innovadores. Siguen compitiendo principalmente con alternativas tipo «boutique» que ofrecen una atención más individualizada para el desarrollo, la edición, el diseño, la impresión y la comercialización de sus libros. Pero, al igual que las editoriales más grandes, también aprovechan las nuevas tecnologías para ofrecer a sus autores y lectores beneficios adicionales como la distribución en múltiples formatos (digitales, en audio e impresos), la «impresión por demanda» —para poder imprimir a perpetuidad los libros impresos— y una penetración más profunda en el mercado a través de las redes sociales.

Tombolo Press tenía una lista de títulos muy respetada en contenidos de estudios culturales y política liberal. A diferencia de la mayoría de las editoriales independientes, nunca había sido dominada por una sola persona: el control era ejercido por consenso en las reuniones semanales del personal. Su filosofía era acertadamente simbolizada por el tómbolo, el frágil banco de arena que comunica una isla costera con su continente vecino. La mayoría de las publicaciones de Tombolo tenían el objetivo de cerrar las brechas de la comprensión cultural, y eso era precisamente lo que la propuesta de Sanchez-Collingwood y Domínguez prometía. Pero cuando Hayden Foster, el editor de adquisiciones, presentó el manuscrito completo en la reunión semanal, sus colegas reaccionaron alarmados.

Los estudios sobre inmigrantes eran el pan de cada día de Tombolo y lo que varios editores sintieron era que el libro atacaba directamente el trabajo de otros autores. Los coautores disparaban en todas direcciones, intentaban demostrar demasiado puntos y sus argumentos carecían de control.

Hayden estuvo de acuerdo con que el texto necesitaba trabajo. Sin embargo, les recordó a sus compañeros que Tombolo se había forjado una reputación pensando más allá de las devociones de la corrección política. Durante las últimas tres temporadas, los principales libros que habían publicado se convirtieron en destructores de mitos liberales: un relato que ponía a la luz el nepotismo en el Green Party, el retrato de un pueblo inuit que le había dado la bienvenida a la industria petrolera en su territorio y una mirada al auge de las mamás futboleras en el México de clase media. Sus lectores, argumentó Hayden, y sus autores valoraban la diversidad de perspectivas que representaba, nada más y nada menos, su compromiso con la libertad de expresión.

A regañadientes, el personal aceptó que Hayden siguiera adelante con el proyecto con una condición: que contratara a un editor de mesa para trabajar con los renegados coautores.

Tarea: el estudio con demasiadas tesis

El Dr. Robert Worth era el gurú de la edición de mesa en el área de la Bahía. Había creado el departamento de edición de mesa en Covington, la cual fue en su día una importante editorial de libros de texto en una ciudadela en una colina. Ahora, la editorial era una imprenta efímera y fracturada que hacía parte del gigante internacional del comercio electrónico Books-R-Us. Después de la compra, Robert cobró la indemnización que le correspondía por su despido y comenzó su propia empresa independiente. En parte editaba y en parte capacitaba nuevos editores de mesa. Las clases y seminarios ahora ocupaban casi todo su tiempo, por lo que no lograba dedicarse a la edición propiamente dicha. Sin embargo, se sintió muy tentado a encargarse él mismo de este proyecto.

Robert estaba casado con una mexicana-estadounidense de primera generación y había presenciado durante innumerables cenas acalorados debates familiares que abrazaban los mismos puntos de vista expresados por estos autores. Su estudio tenía un alcance muy amplio, abarcaba comu-

nidades de trabajadores indocumentados en todo Estados Unidos en sectores que iban desde la agricultura hasta la industria de la comida, el servicio doméstico, la construcción, la atención a la salud y otras formas de trabajo de baja categoría. Además, sus métodos eran sólidos, ya que combinaban la sociología empírica con la etnografía cuidadosa mediante un cuestionario detallado.

Sin embargo, a pesar de toda su riqueza narrativa, el manuscrito era un desastre. Los autores querían decir muchas cosas sobre muchos temas y gran parte de sus tesis se contradecían. Por un lado, culpaban a los inmigrantes de aceptar el materialismo estadounidense, pero por el otro, los recriminaban por aceptar un nivel de vida inferior al que disfrutaban los angloamericanos. Condenaban las actitudes mexicanas respecto del género, pero admiraban perversamente a los individuos que manipulaban a los estadounidenses para que les otorgaran la residencia permanente a través del matrimonio. Tenían una visión negativa del catolicismo distintivo de México, impregnado de creencias indígenas, pero lamentaban la pérdida de valores espirituales de la generación más joven que hablaba *espanglish*.

La tabla de contenido de su libro reflejaba esos impulsos contradictorios (ejemplo 8). El resultado era una mezcla inquietante de defensa y crítica cultural, como si los autores estuvieran lidiando con sus propios sentimientos sobre su infancia. Los editores de Tombolo temían que sus fieles lectores alzaran la voz y protestaran, pero no abandonaron el proyecto. Prefirieron rehabilitarlo. Tenían fe en que si los temas alocados del libro se entrelazaban en una única tesis sólida y si lograban atarlos con una cuerda resistente que terminara en un gancho de mercadeo afilado, el libro podría venderse bien.

Robert revisó su agenda, la cual estaba permanentemente llena de compromisos. Tenía que responderle a Tombolo rápido. Así que decidió recomendarles a Bud Zallis o a Hedda Miller, sus alumnos estrella. Ambos tenían carreras establecidas en la edición de mesa independiente. Hedda era mejor a la hora de reunir los innumerables hechos empíricos del texto en un argumento coherente, pero Bud era un narrador superior. En esencia, este era un manuscrito narrativo que contaba la historia de un pueblo desplazado. Llamó a Bud.

Extraer las tesis de los tópicos

El primer ingrediente clave de una tesis clara y decisiva es un punto de vista lúcido y convincente. Esta cualidad constituye la perspectiva especial desde la cual el autor construye el material; es el mismo espíritu animador que encontramos detrás del concepto de un libro en su etapa de propuesta. Ahora, el editor de mesa debe identificar la tesis más convincente y útil de una gama de opciones contenidas en el concepto del libro. Para ello, deberá buscar de entre las numerosas subcategorías (o «tópicos») del tema recientemente definido para ver cuál provoca las convicciones más fuertes del autor.

EJEMPLO 8. El índice sin revisar del manuscrito de Sánchez-Collingwood y Domínguez. Los títulos de los capítulos se leen como si fueran artículos de una edición especial de una revista académica. Fíjese en los distintos niveles de abstracción y patrones semánticos. El resultado carece de cohesión.

Entre amnistías. Viajes mexicanos hacia la ciudadanía estadounidense

Introducción: El trabajo, la familia y el sistema

XXV. Legitimidad mediante el trabajo

Capítulo 1. Lavado de coches: las actitudes de los mexicanos hacia el trabajo

Capítulo 2. La fruta del diablo: el espinoso tema de los trabajadores de la agricultura especial en los campos de alcachofa en Watsonville

Capítulo 3. Los diplomas en spanglish y los corazones rotos: historias de trabajadoras domésticas en Pacific Heights

Capítulo 4. La clínica de Salud: las ironías del cuidado médico entre los migrantes mexicanos

Capítulo 5. Dios y el glamur: el estatus migratorio especial para los sacerdotes y las estrellas de telenovela

Capítulo 6. El club de los mexicanos millonarios: la ciudadanía a través de la inversión extranjera

Capítulo 7. «Mi no arrimados»: las razones por las que el plan de trabajadores invitados no va a funcionar

XXVI. Legitimidad mediante la familia

Capítulo 8. Parentelas, compadrazgo, y cuatismo: actitudes de los mexicanos hacia la familia

Capítulo 9. Linajes y amnistías: una breve historia de leyes que gobiernan la ciudadanía estadounidense
Capítulo 10. La economía transfronteriza: enviar dinero a casa y los valores de la clase media
Capítulo 11. Convertirse en una cazafortunas por una *green card*: mujeres mexicanas, hombres estadounidenses
Capítulo 12. La Casa Chica, estilo americano
Capítulo 13. El altar como cruce de frontera: hombres mexicanos, mujeres estadounidenses
XXVII. Jugándole al sistema
Capítulo 14. La reducida brecha del asilo político
Capítulo 15. Las palomillas y la virgen de Guadalupe
Capítulo 16. Entre amnistías: los vientos del cambio político
Conclusión: el espíritu de César Chávez

Definir una tesis puede resultar más difícil en el caso de una obra narrativa (véase el capítulo 4) que en una argumentativa (véase el capítulo 5). Hay editores y autores que cuestionan el hecho de que una biografía de una persona famosa, por ejemplo, requiera una tesis. Pero, como podrá confirmarlo cualquier historiador o un periodista moderno, toda narración —por mucho que se apegue a hechos sin adornos— le da un giro interpretativo a la realidad. Al definir una tesis, los autores reconocen que tienen un punto de vista desde el comienzo. Al hacerlo, se ganan la confianza del lector e imponen coherencia estructural a su discurso.

Las obras argumentativas, e incluso polémicas, también pueden tener problemas con sus tesis, aunque suele ser por exceso. Esas obras rara vez carecen de un punto de vista. Una periodista que haya pasado años persiguiendo a un político corrupto, por ejemplo, reunirá todas las pruebas que pueda contra su objetivo. Serán tantas, que la línea principal de argumentación del libro terminará plagada de tangentes. Contar con una tesis principal le permitirá al lector tener una cuerda a la que agarrarse mientras escala la cima de un argumento complejo.

REVISE LAS NOTAS DE LOS TÓPICOS. La labor del editor de mesa es la de ayudar a los autores a decantar los muchos tópicos que su tema

principal contiene y determinar cuáles son las posibles tesis principales. El primer paso es copiar en una hoja de cálculo limpia, de la lista que creó en el capítulo 2, todos los elementos etiquetados con TEMA y solo aquellos elementos que hacen referencia al concepto principal.

BUSQUE UN PUNTO DE VISTA CLARO. A continuación, el editor de mesa podrá contemplar todos los elementos TEMA y, si esos elementos tienen un punto de vista claro y explícito, podrá reetiquetarlos como TES, es decir, posibles tesis. El editor de mesa debe asegurarse de no poner palabras (tesis) en la boca del autor. Si el autor no tiene un punto de vista discernible sobre un tema, debe etiquetarse como TOP por tópico y descalificarlos para su consideración. Sin embargo, si una nota TOP transmite una actitud provocativa que permanece discreta, el editor de mesa podrá reformularla de manera más explícita para que sirva como tesis.

CREE UNA LISTA DE FINALISTAS. En mi experiencia, los autores tienden a mostrarse reacios si se les ofrece una única opción cuando de escoger una tesis se trata. Lo que el editor de mesa tiene que hacer en este momento es identificar tantas tesis viables como le sea posible. Después, reducirá las opciones a una lista más corta de tesis opcionadas de las que el autor podrá elegir.

Cuando Bud terminó su primera lectura de *Entre Amnistías*, su hoja de cálculo contenía once páginas de notas sobre cuestiones estructurales y estilísticas, salpicadas de dos docenas de anotaciones recurrentes etiquetadas como TEMA (los posibles temas principales). Esta proliferación, que envolvió su cerebro en neblina, lo obligó a dar una caminata hasta la tienda. Cuando regresó, ya con la cabeza despejada gracias a una dosis de Red Bull, se recordó a sí mismo que en realidad solo había un tema principal, a saber, el papel de los valores culturales mexicanos en «limitar» la comunidad de trabajadores indocumentados en los Estados Unidos. No le quedaba claro, tampoco, si era posible encontrar un patrón único de actitudes discretas subyacentes hacia la masculinidad, la feminidad, el dinero, la religión, la familia, la comunidad, el gobierno y otros tópicos importantes.

Bud copió las notas TEMA en una hoja de cálculo limpia (ejemplo 9). Esta vez, en lugar de subcategorizar cada notación por contenido, analizó

si eran simple tópicos o si podía considerarlas como tesis auténticas. Aquellas notas con potencial de tesis las etiquetó como TES y al resto, como TOP.

A menudo, la primera impresión de Bud sobre una nota era que tenía el potencial de ser una tesis, pero un análisis más detallado revelaba que los autores no habían adoptado una postura clara al respecto. Por ejemplo, en la página 39, los autores registraron una contradicción intrigante: los trabajadores mexicanos de un lavadero de carros urbano les dijeron a los entrevistadores que no tenían ningún deseo de aceptar el sistema de valores del materialismo estadounidense. Sin embargo, sí fantaseaban en voz alta con poseer los vehículos de lujo que acariciaban con sus bayetillas rojas. Los autores notaron esta ambivalencia, pero no llegaron a ofrecer una interpretación.

Con la misma frecuencia, sin embargo, Bud se encontraba a sí mismo subestimando a los autores. Pensaba que no habían logrado dejar claro su punto de vista sobre un tópico y luego se daba cuenta, al examinarlo más detenidamente, de que su posición estaba al menos implícita. Por ejemplo, en la página 151, varios párrafos analizaban el fenómeno del «arrimado», es decir, el huésped permanente. Los entrevistados recordaban esos visitantes que habitaban sus casas de infancia con una mezcla de respeto por la hospitalidad paciente de sus padres y desdén por la manera en que se aprovechaban. Los autores no comparaban explícitamente la incómoda posición del arrimado (un parásito, literal) con el estatus de «trabajador invitado» asignado a los entrevistados por el gobierno estadounidense. Sin embargo, los autores hubieran podido aprovechar la relación sugerida porque estaba allí si hubieran querido hacerlo.

Mientras Bud evaluaba el potencial de tesis de cada tópico, tachaba la nota original y la reescribía como una declaración explícita del aparente punto de vista de los autores. A final se quedó con doce tesis que no solo eran viables sino verdaderamente intrigantes. No sería nada fácil reducir la lista de opciones. Sin embargo, antes de hacer eso, necesitaba evaluar su originalidad.

EJEMPLO 9. Listado de tópicos y tesis del manuscrito de Sánchez-Collingwood y Domínguez. Aquí, las notas que el editor de mesa hizo para sí mismo solo sugieren lo que dicen las tesis.

TOP 39: Los empleados del lavado de autos quieren carros, televisores, aunque dicen que no necesitan ser «ricos».
TOP 57: La chica dice «nosotros los católicos somos fatalistas, como Frida Kahlo».
TES 96: Conocimiento intuitivo del cuerpo hasta que la hipocondría aprendió de nosotros.
TOP 151: El arrimado (huésped permanente) en el caso de una familia se quedó treinta y dos años.
TOP 189: Los trabajadores de Watsonville envían a sus padres la mayor parte de lo que reciben por su trabajo.
TES 191: Los encuestados dicen que la familia es más importante que iglesia, Estado.
TOP 215: La influencia de los padrinos puede ser siniestra, al estilo italiano.
TES 231: Los cuates (amigos) les dan a los hombres apoyo extra, más allá de la familia.
TES 262: Las leyes son como el clima, indudablemente ni buenas ni malas.
TES 326: La casa chica, la última ambivalencia: hombres que quieren poseerlo todo.
TES 334: La amante es la Otra mujer ¿Si se entiende?
TES 352: El machismo es la actitud problemática que los mexicanos nombran más frecuentemente.
TES 387: Todas las madres son tratadas como santas; afirmación del patriarcado.
TOP 435: César Chávez es venerado como un santo, no como un par, piensa una trabajadora social.

Cuidarse del refrito

El segundo ingrediente clave de una tesis bien definida es su originalidad. En obras de naturaleza conceptual, con teorías que emergen por todas partes, el editor de mesa debe poder distinguir las teorías establecidas de otros de las tesis originales del autor. Los autores a quienes les gusta «complicar» sus temas, a veces lo hacen por pereza intelectual, invocando marcos teóricos enteros que han sido erigidos por otros sin proponer ni una sola idea propia.

DESCALIFIQUE LAS TESIS PRESTADAS. El editor de mesa debe revisar la lista de TES y TOP y descartar aquellas que pueda reconocer como pensamiento derivado o poco original. Si el editor de mesa no tiene la certeza de que una tesis específica sea original del autor, es posible que necesite hacer una pequeña investigación o solicitarle al editor en jefe que le ayude a contactar un experto a quien pueda hacerle esa consulta. Los problemas de procedencia deben resolverse en esta etapa, para que se evite tener un plan de desarrollo basado en una tesis que resulte ser prestada.

DETERMINE LOS MOTIVOS DEL AUTOR. Si el resultado de este proceso de revisión es una escasez de tesis viables, el editor de mesa deberá considerar los motivos del autor. Los autores que recurren al pensamiento derivado generalmente no se dan cuenta de que lo están haciendo y es posible clasificarlos en una de estas dos categorías: los conversos y los predicadores.

El converso es aquel autor que acaba de descubrir un marco conceptual que se ha convertido en una ventana hacia la realidad. En este sentido, hay poca diferencia entre un cristiano nacido de nuevo y un académico que se identifica como progresista, cuya tesis aplica una teoría con un punto de vista específico a, por ejemplo, la mendicidad de las personas sin hogar. A menudo, es posible pedirles a los conversos que elaboren una tesis verdaderamente nueva.

Los predicadores han enganchado sus carreras, e incluso su identidad, a una locomotora teórica en específico y, por lo tanto, no se pueden dar el lujo de reevaluar las suposiciones en que se basan. Los teóricos académicos son tan propensos a caer en este error como las personas que defienden los programas de doce pasos, cada tipo nuevo de dietas y los esquemas para enriquecerse rápidamente. Los predicadores son más difíciles de rehabilitar que los conversos debido al grado de compromiso que tienen con sus proyectos intelectuales, pero a veces también se les puede incitar a refrescar sus ideas.

La mayoría de las tesis preliminares que Bud había escrito en su lista (ejemplo 10) —que etiquetó de la A a la N para darle orden— resistían el escrutinio de un ojo que buscara el pensamiento derivado. En prácticamente todos

los casos, los autores habían tomado marcos teóricos existentes y los habían aplicado a su tema de manera que crearon nuevas perspectivas. Sin embargo, algunos enunciados le generaban dudas.

Por ejemplo, la tesis sobre las prácticas de salud de los indígenas mexicanos (tesis C) coqueteaba peligrosamente con la exotización de los inmigrantes y con etiquetarlos como «primitivos». En México, donde la gran mayoría de la población es mestiza, las personas de ascendencia mixta, española e indígena, celebran las culturas de sus antepasados autóctonos al mismo tiempo que aprecian la piel clara, el cabello rubio y los ojos azules de su herencia europea. El estado mexicano moderno incluyó de manera obligatoria hace mucho tiempo en la educación las costumbres populares nativas, y la mayoría de los inmigrantes aprendieron danzas indígenas en la escuela primaria, usaron trajes aborígenes en las fiestas y soportaron los remedios populares administrados por sus abuelas, como jeringadas de aceite de ricino en los músculos de las nalgas de los niños estreñidos. Aunque los inmigrantes veían su tradición médica nativa como algo más saludable, eso no significaba que en realidad lo fuera.

Otra tesis que le generó preocupación a Bud equiparaba a la dueña de la «casa chica» con el Otro posmoderno (tesis K). Los autores descubrieron que muchos de los trabajadores indocumentados encuestados habían crecido con padres que tenían más de una familia nuclear. En la sociedad mexicana era común que un hombre se casara, tuviera hijos y luego afianzara aún más su masculinidad teniendo una amante, instalándola en su propia casa (la casa chica) y engendrando una segunda prole. En algunos casos, las esposas y las amantes se hacían amigas y ambas familias se reunían alrededor de la mesa en la casa grande durante las fiestas. Los autores observaron disfunciones comunes tanto en las familias «legítimas» como en las «bastardas»: los niños veían sufrir a sus madres, competían por el afecto y los recursos de sus padres e internalizaban estos rasgos. A menudo terminaban repitiendo el mismo patrón matrimonial en la adultez.

Lo que a Bud le sonaba falso era la imposición del concepto de *Otredad*. En las dos décadas anteriores, casi no existían textos sociológicos o antropológicos que no utilizaran esta palabra con mayúscula, pero definirla con precisión podía ser complicado. Estos dos autores tampoco habían definido el término para su uso. Cuando Bud les pidió por correo electrónico

que se lo aclararan, demostraron cierto tipo de atracción principalmente por el juego de palabras con la frase «la otra mujer». Así que decidió recomendar que suprimieran por completo la tesis de la Otredad. La tesis de las prácticas de salud podía quedarse, pero no como candidata a tesis principal ya que carecía de la amplitud y originalidad que sí tenían algunas de las otras opciones. Para elegir una tesis principal, Bud tendría que aplicar cierta lógica de anidamiento.

EJEMPLO 10. Convertir en tesis explícitas las afirmaciones del manuscrito de Sánchez-Collingwood y Domínguez. En este caso, el editor ha expuesto los mensajes explícitos sugeridos en sus anotaciones.

~~TOP 39: Los empleados del lavado de autos quieren carros, televisores, aunque dicen que no necesitan ser «ricos».~~

A. TES Materialismo. Los indocumentados sospechan que el materialismo americano es una fuerza de empobrecimiento espiritual, pero se sienten tentados por sus comodidades y los emblemas del estatus social.

   ~~TOP 57: La chica dice «nosotros los católicos somos fatalistas, como Frida Kahlo».~~

B. TES Fatalismo. Los indocumentados consideran que el fatalismo es parte de su herencia católica.

   ~~TES 96: Conocimiento intuitivo del cuerpo hasta que la hipocondría aprendió de nosotros.~~

C. TES Prácticas de la salud. La medicina estadounidense socava la conexión espiritual de los indocumentados con las prácticas indígenas antiguas. Aun así, recorren a la llamada medicina occidental en tiempos de crisis.

   ~~TOP 151: El arrimado (huésped permanente) en el caso de una familia se quedó treinta y dos años.~~

D. TES El huésped: Una mezcla de deber y resentimiento evocado por los arrimados predispone a los indocumentados a rechazar la caracterización que el gobierno hace de ellos como «trabajadores invitados».

   ~~TOP 189: Los trabajadores de Watsonville envían a sus padres la mayor parte de lo que reciben por su trabajo.~~

E. TES Los padres. La economía transfronteriza es menos una expresión de ambición que de lealtad a la familia, especialmente de la devoción a los padres.

   ~~TES 191: Los encuestados dicen que la familia es más importante que iglesia, estado.~~

F. TES Lealtad familiar. Los indocumentados creen que la familia reúne lo más importante de su cultura.
~~TOP 215: La influencia de los padrinos puede ser siniestra, al estilo italiano.~~

G. TES Los padrinos. La red omnipresente de padrinazgos llena los vacíos en las redes familiares y extiende la influencia familiar a los negocios y al gobierno.
~~TES 231: Los cuates (amigos) les dan a los hombres apoyo extra, más allá de la familia.~~

H. TES Los amigos. El sistema de amigos (cuatismo) extiende la red de apoyo social más allá de los linajes, al tiempo que afirma la primacía de la posición de los hombres en la sociedad.
~~TES 262: Las leyes son como el clima, indudablemente ni buenas ni malas.~~

I. TES Fatalismo en la política. El fatalismo de los indocumentados se extiende a sus actitudes hacia los cambios dramáticos en la política de inmigración estadounidense.
~~TES 326: La casa chica, la última ambivalencia: hombres que quieren poseerlo todo.~~

J. TES La Casa Chica. Una versión en la sombra de la lealtad familiar vincula a los hombres con sus amantes y sus hijos «ilegítimos».
~~TES 334: La amante es la Otra mujer ¿Si se entiende?~~

K. TES La Otredad. La amante de la casa chica es el Otro siempre presente en la sociedad mexicana, así como los indocumentados son el Otro en la sociedad estadounidense.
~~TES 352: El machismo es la actitud problemática que los mexicanos nombran más frecuentemente.~~

L. TES Machismo. El machismo es el chivo expiatorio de un complejo conjunto de actitudes mexicanas hacia ambos géneros que obstaculizan la igualdad y el empoderamiento.
~~TES 387: Todas las madres son tratadas como santas; afirmación del patriarcado.~~

M. TES Virtud femenina. Elogiar la virtud de las mujeres es una manera caballeresca de reprimirlas.
~~TOP 435: César Chávez es venerado como un santo, no como un par, piensa una trabajadora social.~~

N. TES Machismo en la política. El fatalismo de los indocumentados parece pasivo, pero sigue estando impregnado del machismo que socava los esfuerzos por alcanzar los derechos civiles a través de la resistencia pacífica.

Elegir la tesis principal

El tercer ingrediente clave de una tesis bien definida es la relevancia. Incluso la tesis más original, impregnada con el punto de vista más colorido, fracasará si no viene al caso. El editor de mesa debe identificar una tesis que sea central en todo el material del libro sin recurrir a generalizaciones amplias.

DESCARTE LAS OPCIONADAS MARGINALES. Para reducir la lista, el editor de mesa puede, primero, descartar todas las tesis, por atractivas que sean, que no hagan referencia al menos al 75% del contenido del texto. Si un autor debe escribir más del 25% del manuscrito desde cero, entonces su labor ya es escribir un libro diferente.

APLIQUE LA LÓGICA DE ANIDAMIENTO. El editor de mesa puede seguir reduciendo aún más la lista aplicando la siguiente lógica de anidamiento: la tesis B es más específica que la tesis A porque depende de la tesis A para tener sentido; por lo tanto, la tesis A es la tesis más grande. A menudo me imagino que las tesis son como muñecas rusas de distintos tamaños que se anidan unas dentro de otras y me pregunto: ¿cuál encaja dentro de cuál?

NOMINE UNA TESIS COMO LA DE TRABAJO. La lista resultante de nominadas probablemente contendrá una opción que pueda ser elegida como la tesis principal, es decir, será un concepto lo suficientemente amplio como para incluir las otras cinco. Sin embargo, en muchas ocasiones, será el editor de mesa quien deba redactar una tesis que sirva como paraguas para todas las otras. Al hacerlo, el editor de mesa debe cuidarse de (a) generalizar tanto la tesis principal que llegue a convertirla en una obviedad insulsa y de (b) injertar las tesis preseleccionadas en una sola que al final se vea como un monstruo con muchos tentáculos. La tesis principal debe servir como gancho de mercadeo para la editorial, pero también debe contener en el anzuelo el suficiente cebo como para ganarse la confianza del lector. Si esto no es así, la tesis será percibida como puro ruido sin sustancia.

El editor de mesa debe tener cuidado de no presionar demasiado al autor para que acepte la tesis que le vaya a presentar. En mi caso, yo prefiero tener una lista no tan larga de posibles tesis candidatas de las que el autor pueda elegir. Este enfoque a veces ayuda a los autores

a hacer una elección mejor de la que yo hubiera hecho y suele producir un mayor grado de aceptación. Sin embargo, incluso cuando esta elección se le deja al autor, el editor de mesa debe nominar una sola tesis como «tesis de trabajo» para el plan de desarrollo completo que tiene la labor de redactar.

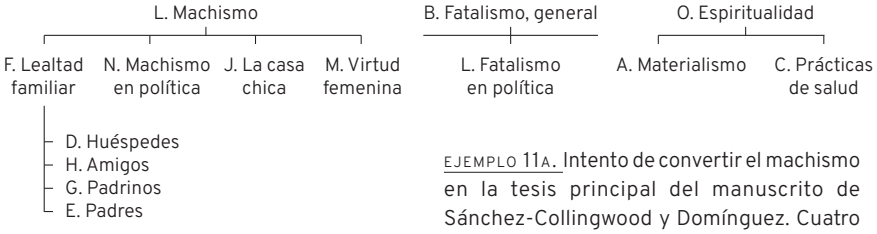
Hasta el momento, de su lista de candidatas a posibles tesis, Bud había eliminado dos: las prácticas de salud (tesis C), que seguirían en el juego como tesis subordinada, y la de la Otredad (tesis K), que eliminaría por completo. A continuación, necesitaba reducir aún más sus opciones y evaluar cómo se relacionaban entre sí.

Pero primero, Bud se cuestionó si de entre las candidatas había alguna que pudiera eliminar por falta de peso sustantivo. Es decir, ¿había alguna tesis que, de ser elegida como la principal, requeriría una enorme cantidad de escritura? Bueno, la observación sobre el materialismo (tesis A) era intrigante, pero los autores la trataron solo brevemente en el capítulo del lavado de autos, por lo que podía excluirse con confianza. El fatalismo de la herencia cultural mexicana (tesis B) fue una decisión más compleja: aunque no había sido tratada con extensión en ninguna parte del texto, aparecía con la frecuencia suficiente como para permanecer en la contienda, por ahora.

Las tesis restantes estaban algo interrelacionadas y a menudo eran contradictorias. La tesis I aplicaba el tema genérico del fatalismo a la política al explicar la manera en que a los inmigrantes se les convencía de no protestar contra las nuevas restricciones estadounidenses, y en cambio, se les instaba para que las aceptaran como la «voluntad de Dios». Sin embargo, la tesis N socavaba este retrato de la pasividad mexicana al afirmar que era el machismo amante de la violencia lo que impedía a los inmigrantes sostener el movimiento de resistencia pacífica de César Chávez. La tesis L, a su vez, cuestionaba esta noción simple del machismo, afirmando que el término era una clave para entender el entramado complejo de actitudes hacia ambos géneros. Las tesis D, E, G, H y J trataban sobre las formas en que los lazos de lealtad familiar —el indiscutible fundamento de la cultura mexicana— se extendían más allá de los límites de la familia nuclear. ¡Caramba, pensó Bud, qué red tan complicada!

De todas las tesis que tenía en frente, Bud se sintió atraído por dos: el machismo y la casa chica. Los dos fenómenos eran complementarios y servían para ejemplificar toda una constelación de relaciones sociales marcadas por el género. ¿Qué mejor gancho que el sexo para conectar temáticamente los hallazgos de los autores y vender libros?

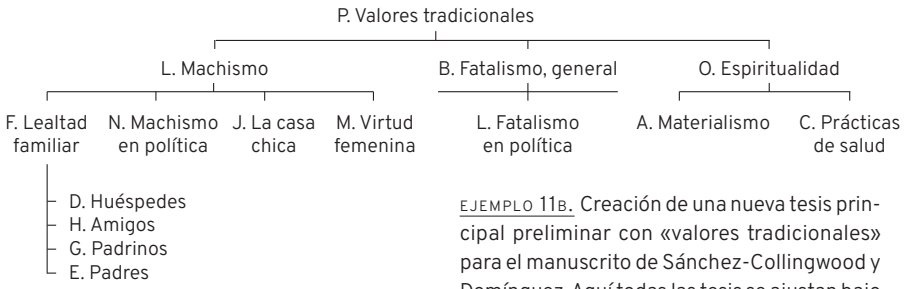
Bud empezó a agrupar las tesis, metiendo las «más pequeñas» dentro de las «más grandes». Después, intentó hacer de la tesis L, sobre la complejidad de la noción de machismo, la tesis principal (ejemplo 11A). Las tesis F, J, M y N encajaban perfectamente dentro de L como expresiones del machismo, pero no estaba claro cómo se relacionaban las otras. La prevalencia de los huéspedes permanentes en la sociedad mexicana (tesis D) no parecía particularmente impulsada por motivaciones machistas, ni tampoco otros valores tradicionales como el fatalismo, el materialismo o las prácticas de la salud. Sin embargo, los huéspedes encajaban perfectamente con las tesis E, G y H bajo la rúbrica de «lealtad familiar». Bud agrupó también el materialismo (tesis A) y las prácticas de salud (tesis C) bajo un nuevo tópico llamado espiritualidad (tesis O).



EJEMPLO 11A. Intento de convertir el machismo en la tesis principal del manuscrito de Sánchez-Collingwood y Domínguez. Cuatro tesis (B, A, C y D) no encajan bajo esa tesis preliminar. Nótese que la tesis K ha sido suprimida por completo y se ha creado una nueva tesis O.

Este proceso de barajar le permitió a Bud quedarse con tres tesis opcionadas para ser la principal: el machismo, el fatalismo y la espiritualidad. Luego, intentó elaborar una tesis sombrilla que cubriera esos tres componentes (ejemplo 11B):

Tesis P. Los valores tradicionales socavan los esfuerzos de los trabajadores indocumentados mexicanos por luchar por los derechos civiles en los Estados Unidos.

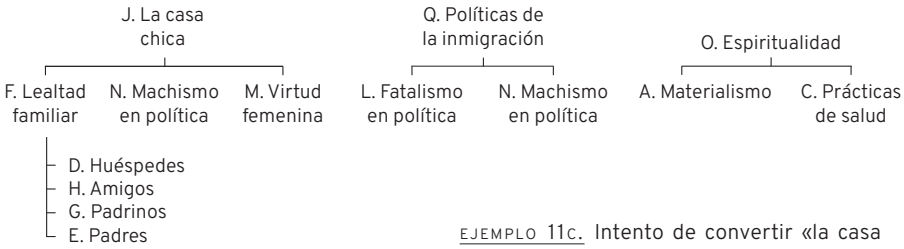


EJEMPLO 11B. Creación de una nueva tesis principal preliminar con «valores tradicionales» para el manuscrito de Sánchez-Collingwood y Domínguez. Aquí todas las tesis se ajustan bajo la tesis principal preliminar (sombrilla), pero el encabezado es demasiado vago y reductivo.

Demasiado vaga. Esta generalización era aburrida y, además, estaba peligrosamente cerca de poner en tela de juicio el modo de vida de toda una sociedad. Bud hizo otro intento por representar la complejidad de los argumentos de los autores:

Tesis P. Los valores tradicionales mexicanos como el machismo, el fatalismo y la desconfianza en el materialismo y la medicina moderna obstaculizan los esfuerzos para promover los derechos civiles de los trabajadores indocumentados en Estados Unidos.

Mejor, pero no tan emocionante aún. Varias de las ideas principales de los autores estaban ahora representadas, pero la tesis no demostraba cómo se relacionaban esas ideas. Lo intentó de nuevo:

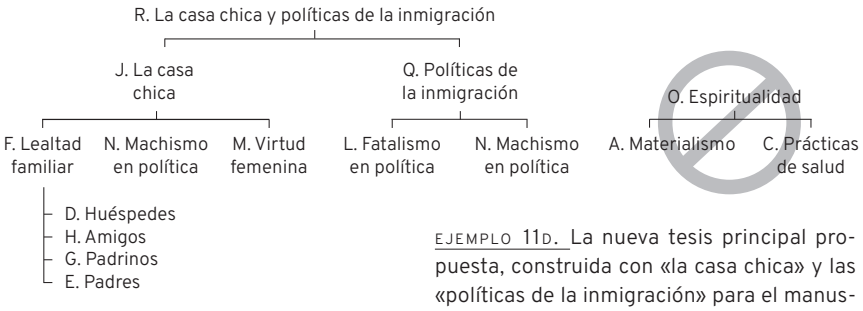


EJEMPLO 11C. Intento de convertir «la casa chica» en la tesis principal para el manuscrito de Sánchez-Collingwood y Domínguez. En esta oportunidad, varias tesis (A, C, I, N, O y Q) se han quedado por fuera del alcance de la tesis principal propuesta.

Tesis P. Los valores tradicionales mexicanos como el machismo, el fatalismo y la desconfianza hacia el materialismo y la medicina moderna —que encuentran expresión financiera en la economía transfronteriza, socialmente en los acuerdos de la casa chica y políticamente en la ambivalencia hacia el estatus de «trabajador invitado»— obstaculizan los esfuerzos para promover los derechos civiles de los trabajadores indocumentados en los Estados Unidos.

Esta tesis contenía un serio caso de DI (demasiada información), mostraba demasiados temas independientes moviéndose como tentáculos.

Como el machismo en general o los valores tradicionales no le estaban dando buen resultado a Bud, intentó empezar de nuevo con la casa chica como su candidata a tesis principal (ejemplo 11C). ¿Lograría agrupar con éxito todas las demás tesis dentro de esa noción? Al hacerlo, casi que inmediatamente las piezas del rompecabezas comenzaron a encajar. Mientras que el machismo abordaba expresamente el papel de los hombres en la sociedad mexicana y solo insinuaba los roles de las mujeres, los niños y otros miembros del hogar, el fenómeno de la casa chica hacía referencia a un conjunto altamente complejo de relaciones entre hombre y esposa, hombre y amante, amante y esposa, hombre e hijos, e hijos legítimos e ilegítimos. Los demás vínculos sociales presentes en el manuscrito servían para añadirle riqueza a este tapiz, ya que ambas casas —la chica y la grande— tenían la posibilidad de tener huéspedes permanentes, los niños de ambos hogares tenían padrinos y los amigos del hombre visitaban sus dos viviendas con libertad.



EJEMPLO 11D. La nueva tesis principal propuesta, construida con «la casa chica» y las «políticas de la inmigración» para el manuscrito de Sánchez-Collingwood y Domínguez. Al eliminar O, A y C, las tesis restantes se ajustan bajo la tesis sombrilla propuesta.

Varias tesis todavía no encajaban en el armazón de la casa chica. Las más tangenciales eran el materialismo y las prácticas de salud. En lugar de conservarlas y obligar a la tesis principal a volverse vaga o desgarbada, Bud decidió eliminarlas. Al final, se quedó con solo dos tesis rezagadas: el rol del fatalismo (tesis I) y el machismo en la política (tesis N). Debido a que el manuscrito original le dedicaba una tercera parte completa a la política de los inmigrantes bajo el título *Jugando con el sistema* (ejemplo 8), parecía imprudente eliminarla del libro. Bud tendría que encontrar un puente entre la compleja dinámica social representada por la casa chica y la urgente situación política de los inmigrantes mexicanos en los Estados Unidos. Escribió una nueva tesis Q, a la que llamó políticas de la inmigración.

Bud tuvo entonces uno de sus patentados momentos de *eureka*: si la red de relaciones sociales que se extendía entre la casa grande y la casa chica era rica en complejidad, ¿cuánto más complicada podría volverse si se extiende a través de la frontera entre México y Estados Unidos? Volvió a sus notas de la entrevista con María, la antropóloga del dúo de coautores. En algún punto durante su conversación, ella le había dicho algo acerca de que la casa chica era «el emblema de toda la disfuncionalidad de la sociedad mexicana». Según ella, las condiciones estresantes de la vida de los migrantes solo «intensificaban esta dinámica malsana». Bud buscó declaraciones similares en el manuscrito y allí, en la página 326, justo debajo de sus narices, apareció la tesis principal perfecta:

Tesis R. La tradición de la casa chica, que otorga a las familias «ilegítimas» un papel prescrito en la sociedad mexicana al tiempo que afirma su ciudadanía de segunda clase, predispone a los trabajadores indocumentados a aceptar sin quejarse su papel de trabajadores «ilegales» en la sociedad estadounidense.

Esta tesis lo tenía todo: un gancho agudo, una punto de vista original y la amplitud suficiente para abarcar temas secundarios (ejemplo 11D). ¿Cómo se le había escapado a Bud? Bueno, el potencial de *la casa chica* no le había resultado obvio durante su primera lectura del manuscrito. Los que le aclararon su utilidad fueron sus experimentos con la lógica de anidamiento. Esa oración ahora se destacaba como si estuviera impresa en chapilla de oro.

Crear un título de trabajo

El título perfecto puede ser un animal escurridizo. En la University of California Press éramos conocidos por realizar lluvias de ideas después del trabajo en la cervecería local. Teníamos la esperanza de que lubricar nuestras mentes nos ayudaría a resolver los casos particularmente difíciles. Una vez, recuerdo, el título perfecto se negaba a presentarse ante una autora. Tan solo llegó cuando el libro ya estaba en la imprenta y era demasiado tarde para hacer un cambio. Lo importante aquí es que, en esta etapa temprana, todo lo que se necesita es un título provisional que refleje la tesis principal —que acaba de ser seleccionada— y que tenga la suficiente precisión para guiar al editor de mesa y al autor durante el proceso de revisión.

CONSIDERE ESTRATEGIAS DIVERSAS PARA TITULAR EL LIBRO. La tabla 1 muestra veintiuna estrategias para titular un libro (o un capítulo, si es el caso). Esta lista no es absoluta, pero cubre una gran gama: desde los sustantivos comunes hasta los nombres propios, desde los emblemas hasta las metáforas, desde los juegos de palabras vulgares hasta el humor y la ironía más culta, desde los fragmentos hasta las oraciones completas, y desde los coloquialismos hasta los floreos discursivos. Un editor de mesa que necesite encontrar un título perfecto puede pensar en al menos un ejemplo de cada una de estas estrategias para tener de donde escoger.

CREE UNA LISTA TITULOS OPCIONADOS. Supongamos que el editor de mesa ya tiene una lista con veinte posibles títulos. El siguiente paso es reducir esa lista a media docena o menos para que la selección final no sea tan apabullante para el autor y el editor en jefe. Sin embargo, antes de descartar alguna de las posibilidades, el editor de mesa deberá ver si funcionaría mejor planteándola de una manera distinta. Imaginemos si *The Mambo Kings Play Songs of Love* se hubiera bautizado como *Love Songs of the Mambo Kings*, o si *Cotton Comes to Harlem* fuera simplemente *Cotton in Harlem.* Los verbos activos son los que hacen que estos títulos sean tan memorables.

NOMINE UN TÍTULO PROVISIONAL. Al presentarle al autor y al editor en jefe media docena de títulos posibles, el editor de mesa no

deberá tener reparos en manifestar que uno de ellos es su favorito. Redactar el plan de desarrollo bajo con esa opción como bandera le ayudará el editor de mesa a demostrar cómo un título provisional funciona como guía para el proceso.

El título existente, *Entre amnistías*, tenía las virtudes de la precisión, la brevedad y cierta tensión dramática. Sin embargo, hacía énfasis en la política de la frontera, un tema que era una preocupación secundaria para los autores. El subtítulo, *Viajes mexicanos hacia la ciudadanía estadounidense*, transmitía muy bien la estrategia del texto de entrelazar múltiples narrativas, por lo que probablemente podría quedarse.

Bud comenzó una lluvia de ideas (ejemplo 12) con la metáfora central de la casa chica, el centro de la tesis principal que había planteado. Probablemente de ella podría obtener opciones de títulos convincentes. El problema era que la complejidad de la casa chica como fenómeno social y como metáfora de las relaciones entre Estados Unidos y México hacía que fuera muy difícil traducirla a un título provisional. Hacer referencias en el título en inglés a algo como una «casa chica» o a «una casa pequeña» solo haría que la mayoría de los estadounidenses pensaran en «…en la pradera» y en la familia Ingalls.

TABLA 1. Estrategias para crear un título que funcione.

Nombre propio	Para una biografía o novela basada en un personaje, el nombre del personaje —el nombre, el apellido o el apodo solo si la persona es lo suficientemente famosa— con o sin un subtítulo que señale el punto de vista del autor.	*Barbara Jordan: American Hero* *Dorothy Parker: What Fresh Hell Is This?* *Notorious RBG: The Life and Times of Ruth Bader Ginsburg* *Beloved*
Topónimo	Un lugar central para el texto o lugar en el que sucede el clímax de la acción, quizás con un descriptor que distinga la obra.	*Gorky Park* *Animal Farm* *The Stones of Florence* *Wolf Hall*

Reportaje	Sustantivos comunes que nombran el tema central o la presunción.	*Caste: The Origins of Our Discontents* *Guns, Germs, and Steel* *Illness as Metaphor* *The Sixth Extinction*
Emblema	Un detalle bien elegido del texto, a menudo un sustantivo concreto con resonancia simbólica.	*The Underground Railroad* *The Moviegoer* *The Bell Jar Pachinko*
Emblemas emparejados	Emblemas contrastantes que evocan una paradoja central en el texto.	*The Diving Bell and the Butterfly* *Blood and Honey* *Lark and Termite* *Sermons and Soda-Water*
Metáfora	Una metáfora que se repite explícitamente en el texto o que transmite el punto de vista del autor.	*The Grapes of Wrath* *House of Sand and Fog* *Running with Scissors* *The Horseman on the Roof*
Coloquialismo de doble filo	Una frase informal utilizada en el texto que adquiere un significado más profundo cuando se eleva al estado de título.	*The Night in Question* *Last Call* *Early Morning Riser* *One Good Turn*
Juego de palabras	Un juego de palabras que materializa de manera acertada la tesis del autor.	*Just Us: An American Conversation* *The Power of Babel* *The Uncommon Reader* *Antiques Roadkill*
Una sola palabra	Un título con una sola palabra que sugiere un compromiso amplio con la tesis del autor, a veces acompañado por un subtítulo.	*Shrill: Women Are Funny, It's Okay to be Fat, and Feminists Don't Have to Be Nice* *Hunger: A Memoir of (My) Body* *Americanah* *Disgrace*

Alto concepto	Una combinación sorprendente de un adjetivo y un sustantivo que transmite el concepto principal del texto.	*Unforgivable Blackness* *Gravity's Rainbow* *The Human Stain* *Pale Fire*
Palabra compuesta	Un título de una sola palabra que fusiona dos palabras en una para transmitir el punto de vista del autor.	*Freakonomics* *Absurdistan* *Priestdaddy* *Warlight*
Ironía	Un título que dice lo contrario de lo que realmente se trata el libro.	*The Age of Innocence* *All Quiet on the Western Front* *A Hero for Our Time* *The Importance of Being Earnest*
Humor	Un chiste que transmite el punto de vista del autor.	*Yoga for People Who Can't Be Bothered to Do It* *Me Talk Pretty One Day* *Wallflower at the Orgy* *Underground Airlines*
Cita interna	Una frase de la Biblia u otro texto fundacional, que sugiere una comparación, a menudo irónica, con el texto en cuestión.	*I Know Why the Caged Bird Sings* *At Play in the Fields of the Lord* *Tender Is the Night* *There There*
Cita externa	Una frase dentro del texto que transmite tema, carácter o tono.	*Call Me by Your Name* *Never Let Me Go* *What Belongs to You* *Hold Still: A Memoir in Photographs*
Oración completa	Un título que contiene un verbo principal, generalmente en tiempo presente, que describe la acción principal de una narración.	*The Mambo Kings* *Play Songs of Love* *Cotton Comes to Harlem* *Their Eyes Were Watching God* *The Devil Wears Prada*

Fragmento de una oración	Una frase o segmento de una oración recortada —como si el autor fuera interrumpido en medio de un pensamiento— que evoca tangencialmente el tenor emocional del texto.	*To the Lighthouse* *Into Thin Air* *All the Pretty Horses* *In a Glass Darkly*
Floritura discursiva	Una frase con el toque dramático del discurso formal que sirve, en esencia, como frase inicial del texto.	*Speak, Memory* *I Know This Much Is True* *Between the World and Me* *Sing, Unburied, Sing*
Formula de inventario	Una fórmula para títulos de uso frecuente aplicada a un tema poco probable.	*A Natural History of the Senses* *A Brief History of Time* *How to Survive a Plague* *The Year of Magical Thinking*
Fórmula de género	Una fórmula de inventario tomada de un género diferente al del propio texto.	*Kitchen Confidential* *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* *The Care and Feeding of Waspish* *Widows* *The Robber Bride*

Por eso, Bud recurrió al texto en busca de inspiración, empezando por el índice. El título del capítulo 13, *El altar como cruce de frontera*, sonaba bien: aludía a la dimensión de la dinámica familiar obstaculizada por la política transfronteriza, pero apenas tocaba el tema central de la aceptación fatalista por parte de los trabajadores indocumentados de su «ilegitimidad» en la sociedad estadounidense. El título del capítulo 2, *La fruta del diablo*, el nombre que los recolectores inmigrantes le dan a la alcachofa espinosa, hacía que los niveles de melodrama subieran estrepitosamente. *El espíritu de Chávez*, título de la conclusión, tenía cierto potencial, pero el nombre del famoso mártir evocaba solo el tema general, no la tesis principal.

En el cuerpo del texto, una serie de frases provocadoras resonaban con el tema principal del libro. Un cobertizo para herramientas en un campo

de alcachofas, que servía como refugio para los trabajadores durante las tormentas, fue bautizado con sarcasmo como el Watsonville Country Club. Al hablar de México, a varias docenas de jornaleros —que esperaban en un andén a que alguien los recogiera para trabajar— se les aguaban los ojos, aunque «los machos no lloran». Un ama de casa que enviaba dinero todos los meses a Oaxaca, donde su madre criaba sus hijos e hijas, se lamentaba diciendo: «mis hijos, se han olvidado de mí». Un hombre mexicano —casado con una anglosajona— que tenía un exitoso negocio de autos usados en Los Ángeles, preocupado por los efectos de la cultura de las pandillas urbanas en sus hijos decía: «estoy criando cholos». Finalmente, Bud encontró la siguiente cita en el manuscrito: «Cuando me llaman 'ilegal', lo siento en mi corazón». Era perfecta. Con esta cita como inscripción inicial, el título podría decir *Mi corazón ilegal.*

EJEMPLO 12. Lluvia de ideas para un título provisional para el manuscrito de Sánchez-Collingwood y Domínguez. Cualquier lista de este tipo contendrá algunas opciones que no son del todo buenas.

Nombre propio: El espíritu de Chávez
Topónimo: El Watsonville Country Club
Reportaje: Valores mexicanos, sueños americanos
Emblema: La fruta del diablo
Emblemas emparejados: Linajes y fronteras
Metáfora explicita: El altar como paso fronterizo
Metáfora implícita: La amante estadounidense
Coloquialismo de doble filo: Tanto peor
Una sola palabra: Indocumentado
Juego de palabras: Personalidades fronterizas
Palabra compuesta: *Guestwork*[8], cómo los Estados Unidos mantienen en duda a generaciones de inmigrantes mexicanos
Alto concepto: Mi corazón ilegal
Ironía: Los nuevos conquistadores

8 N. del T.: Combinación de las palabras *guest* (invitado) y *work* (trabajar). En inglés sirve también como un juego de palabras con el término *guesswork*, que puede traducirse como quedar o dejar a alguien en la duda, hacer especulaciones o conjeturas.

Humor: Criando cholos
Cita: No se trata de uvas ni de lechugas (de César Chávez)
Cita interna: Mis hijos se han olvidado de mí
Oración completa: Los machos no lloran
Fragmento de una oración: Dentro de nada
Floritura discursiva: Ay, comadre
Fórmula de inventario: Los diarios del coyote
Fórmula de género: Cuentos de la zona fronteriza

* * *

Una vez que Bud tuvo la tesis principal y el título provisional en la mano, lo único que le quedaba por hacer era reorganizar el contenido en torno a ellos. No fue necesario forzarlo ni perder su riqueza.

Bajo el título *Valores mexicanos, sueños americanos*, la introducción esbozaría el argumento del libro (ejemplo 13). Luego, los capítulos se organizarían de la siguiente manera: tres capítulos sobre la lealtad familiar, luego dos sobre los roles de género, dos sobre los acuerdos transfronterizos de la casa chica, uno sobre el honor personal, dos sobre la ambición y uno sobre el fatalismo. Los últimos tres capítulos les harían las siguientes recomendaciones a los activistas del movimiento por los derechos de los inmigrantes: primero, aprovechar más la red existente de sociedades informales de ayuda mutua, llamadas palomillas; segundo, hacer resistencia al plan de trabajadores invitados de la era de George W. Bush; y, finalmente, aprender sobre los otros proyectos de ley de reforma migratoria estancados en el Congreso.

Bud redactó el plan de edición y se lo envió a Hayden Foster, quien se mostró entusiasmado. Sin embargo, los autores estaban divididos en sus respuestas: María, la antropóloga, estaba entusiasmada con la idea de utilizar la casa chica como un prisma a través del cual observar el tema, pero Jaime, el sociólogo, sentía que hacerlo desvirtuaba la relevancia del trabajo empírico que él había hecho, el cual no se había centrado específicamente en la casa chica. Después de regatear por medio de varios correos electrónicos, María y Bud convencieron a Jaime de que el fenómeno de la casa chica podía presentarse como el punto en el que confluía

la dinámica familiar más amplia que el cuestionario había explorado tan exhaustivamente.

EJEMPLO 13. Tabla de contenidos final del manuscrito de Sánchez-Collingwood y Domínguez. La introducción presenta una descripción general del argumento de los autores, con subtítulos que presentan sus tópicos principales en el orden en que aparecen en los títulos de los capítulos.

Mi corazón ilegal. Viajes mexicanos hacia la ciudadanía estadounidense

Introducción. Valores mexicanos, sueños americanos
- La familia, los padrinos y los amigos
- El machismo y la pureza femenina
- La centralidad de la casa chica
- El honor personal
- Sentimientos encontrados sobre la ambición
- El fatalismo y la política
- Los huéspedes permanentes

1. Lealtad familiar y dinero en efectivo. Despachos desde los campos de alcachofas de Watsonville
2. El sistema de padrinos y el desarrollo de pequeñas empresas. Las ambiciones de los lavaplatos en el Mission District
3. El sistema de amigos y la mendicidad: Rondas vespertinas con los mariachis
4. Machismo y servidumbre: Esperando en el andén con los jornaleros
5. Pureza femenina y derechos de las mujeres. El gremio de la virgen de Guadalupe
6. Amante mexicana, esposa estadounidense. El altar como cruce de frontera
7. Marido mexicano, amante estadounidense. Al servicio de la casa en Pacific Heights
8. Honor personal y orígenes humildes. El hombre del camión de comida en el campus oeste de Google
9. Desconfianza hacia la ambición. Estratificación social entre los trabajadores del lavado de autos
10. Respeto por la ambición. Trabajadores de la salud que cuidan de los suyos
11. Fatalismo y asilo político. La huida de un hombre gay de la persecución
12. Las palomillas y el activismo político. Abuelas de base

13. Huéspedes permanentes. Por qué el plan de trabajadores invitados no va a funcionar
14. Más allá de la amnistía. Un camino claro hacia la ciudadanía

Cuando el libro entró de lleno en el debate nacional en la primavera de 2016, algunos críticos cuestionaron la validez de su tesis dentro del creciente movimiento inmigrante. El Primero de Mayo hubo protestas en todo el país similares en fervor, si no en alcance, a la masiva marcha por los derechos de los inmigrantes que había sucedido en Washington, D. C., en 2006. Los *Dreamers*—los beneficiarios de la Acción Diferida para los Llegados en la Infancia (DACA, por sus siglas en inglés)— comenzaron a aparecer con frecuencia en los medios de comunicación locales y nacionales en sus ceremonias de graduación universitaria. Muchas ciudades estadounidenses empezaron a adoptar políticas de santuario. Sin embargo, la *primavera latina* que varios líderes mexicano-estadounidenses habían pronosticado nunca levantó vuelo, ya que muchos votantes siguieron dudando que el país fuera capaz de elegir a una personalidad poco calificada, estrella de un *reality show*, para la Casa Blanca.

Frustrados por la reticencia de su pueblo, algunos destacados activistas mexicano-estadounidenses adoptaron el lema de la casa chica y con ello llevaron a que el contenido del libro fuera objeto de intensos debates en la prensa. A medida que avanzaba el año electoral, Bud no dejó de preguntarse si el libro había hecho más por ayudar a la causa o por perjudicarla; a veces parecía que lo único que había logrado era fomentar las divisiones dentro del movimiento por los derechos de los inmigrantes. Pero María, la principal portavoz del libro en los medios, se sentía satisfecha con el furor: para ella, ese debate interno era un ajuste de cuentas necesario que debía haberse dado hacía mucho tiempo.

En NPR, la radio pública, a María le hicieron la siguiente pregunta: «Cuando la madre de la casa chica finalmente haya sido recibida en la casa grande, ¿habrá paz?». Ella respondió: «Oh, sí, ocupará su lugar en la mesa sin hacer ruido. Pero ella y sus hijos nunca olvidarán».

Ejercicios

EJERCICIO 3.1. Copie la lista de temas del ejercicio 2.4 en una hoja de cálculo y añada etiquetas para distinguir aquellos con potencial de tesis (TES) de aquellos que son tópicos (TOP). Elimine los que marcó como TOP. (Consulte el elemento 10 para el formato). Luego, redacte una tesis para cada tema que haya etiquetado como TES, asegurándose de transmitir los tres ingredientes clave que debe tener una tesis exitosa: el punto de vista, la originalidad y la relevancia. El resultado debería verse como el elemento 11. Luego responda las siguientes preguntas:

- El elemento 10 omite varias de las categorías temáticas del elemento 5 por las razones que se indican en la nota. ¿Debería omitirse alguna de las categorías temáticas en este elemento? de ser así, ¿por qué?
- ¿Cuáles de las tesis preliminares que usted redactó son los más sólidas y por qué?
- ¿Cuáles de las tesis que usted redactó son las más débiles y por qué?
- ¿Cuáles de los enunciados de tesis del elemento 11 son los más sólidos y los más débiles y por qué?

EJERCICIO 3.2. Prepare un diagrama que aplique la lógica de anidación a su lista de tesis opcionadas de la manera demostrada en los ejemplos 11A a 11D en el texto principal. Luego responda:

- ¿Puede ajustar todas las tesis que usted redactó al diagrama? Si no puede ¿cuántas ha tenido que dejar por fuera y por qué?
- ¿Cuántos temas principales hay en la parte superior de su diagrama? Si hay más de cuatro, ¿puede reducirlos para que sean solo cuatro?
- Compare su diagrama con el elemento 12. ¿Cuáles son las fortalezas y debilidades de cada diagrama? ¿Hay una solución que sea mejor que la otra?

EJERCICIO 3.3. Ahora, redacte una tesis principal que abarque la mayor cantidad posible de temas en la parte superior de su diagrama. Ahora responda:

- ¿Le es posible elaborar una tesis «sombrilla» que cubra todo el diagrama?
- Si no, ¿puede sacrificar el tema o los temas que no encajan a la perfección?
- ¿Cómo se compara su tesis principal con el elemento 13?

EJERCICIO 3.4. Redacte un título provisional según cada una de las estrategias de titulación enumeradas en la tabla 1 del texto principal. Luego responda:

- De los títulos resultantes, ¿cuáles le gustan más y por qué?
- ¿Cuáles son los peores y por qué?
- ¿Cuál de las opciones que salieron de la lluvia de ideas promoverá como título provisional y por qué?
- ¿Cómo se compara su lista de opciones con las del elemento 14? De sus propuestas, ¿cuáles son las mejores y por qué?

04

La narrativa

Personalizar la línea cronológica

Las raíz de nuestras palabras «narrativa» (del latín *gnarus*) y «relato» (del griego *istor*) significan «conocer». El conocimiento viene, entonces, de la experiencia. Sin embargo, en esta era en la que las tramas de los videojuegos han sido elevadas a la categoría de superproducciones de Hollywood, esas palabras han llegado a denotar simplemente una secuencia aleatoria de acontecimientos desprovista de significado. Incluso, hay expertos en el cerebro que han afirmado que la memoria es una adaptación evolutiva que asigna un significado de manera arbitraria a los hechos para que las personas podamos almacenar y recuperar información. Pero, en mi opinión, pensar que las experiencias carecen de significado en sí mismas se me hace tan dogmático como cualquier creencia religiosa. La experiencia es conocimiento, sencillamente, porque estamos obligados a movernos a través del tiempo. El resultado del acontecimiento A siempre limita nuestras opciones a medida que nos acercamos al acontecimiento B. Con el tiempo, miramos nuestras experiencias en retrospectiva y las vemos extenderse detrás de nosotros en una línea, como un camino, que crea un patrón de significado.

Nuestro cerebro está lleno de plantillas que sirven para contar historias. La utilidad específica de cada una de esas plantillas para realizar una narración depende en gran medida de qué tan bien le permitan al narrador establecer vínculos temáticos entre los eventos

relatados. En el estudio de caso de este capítulo, la editora de mesa tendrá que ayudar a un autor a decidir cuál de las cuatro líneas argumentales (o plantillas narrativas) que compiten en su manuscrito debe privilegiar y suministrarle estrategias que le permitan subordinar las otras tres a la ganadora, mientras que entrelaza los hilos de todas en una urdimbre coherente.

Perfil del autor: la historiadora

En las últimas décadas, la noción de que la historia es una narración teñida con los prejuicios de quien la registra ha sido ya plenamente aceptada. Este reciente entendimiento ha llevado a algunos historiadores a adoptar un enfoque de tipo forense, buscando pistas en la arqueología y la cultura material. Otros se han volcado a la teoría, adoptando las herramientas interpretativas de la sociología, la psicología o la teoría de la cultura. Hay otros que combinan la teoría con la investigación interdisciplinaria para sacar a la luz prejuicios arraigados que la cultura dominante ha ocultado durante mucho tiempo, como el racismo institucionalizado, la opresión de género y la explotación medioambiental. Estas nuevas perspectivas han añadido riqueza y profundidad a nuestra comprensión del pasado, al mismo tiempo que nos han hecho dolorosamente conscientes de lo poco que hemos logrado comprender. Aunque el tema de los prejuicios sigue rondando el trabajo de los historiadores, hay quienes hoy han decidido optar por la negación, la exageración, o por una especie de falsa modestia que ahoga su punto de vista en una sobrecarga de información.

En cierto sentido, todos los narradores son historiadores: los autores de sus propias memorias son historiadores de sus vidas; los periodistas, del momento público; los novelistas, de lugares y épocas imaginarias. Los editores de mesa son aquellas personas que tienen la labor de encontrar los prejuicios de tales historiadores e identificar los dilemas en una amplia variedad de manuscritos. Están llamados a frenar los excesos, descartar los detalles superfluos y fomentar los puntos de vista claros y convincentes, sin importar que sus clientes sean genealogistas familiares o historiadores clasicistas que quieran reinterpretar una batalla antigua.

Rabi'a el Saadawi nació en Yazoo, Mississippi, en 1955 y fue bautizada como Aisha Yates. Un año antes de que naciera, su padre, Alfonzo *Yazoo* Yates, se convirtió en uno de los primeros intérpretes de *blues* en grabar un disco con un contrato genuino de regalías en el período posterior al auge de los *Race records*[9]. Su madre era solista en un coro bautista y aunque rechazaba la «música del diablo» que tocaba su marido, no se negaba al dinero que ganaba con ella. Aisha no podía cantar ni una nota, pero encontró una pasión sustituta en los libros sobre la cultura popular afroamericana de Zora Neale Hurston. En la Howard University, siguió los pasos de su heroína en la década de 1970 y decidió documentar el surgimiento de la música negra en la cultura esclavista y posterior a la esclavitud. Estaba convencida de que la supuesta diablura de su padre y el don divino de su madre compartían raíces comunes.

Aisha hizo luego un posgrado en Berkeley, donde conoció a miembros de la mezquita sufí y se convirtió. Se rebautizó adoptando el nombre de Rabi'a bint Esmail al-Adawiya, una santa del siglo VIII que fue vendida como esclava y a quien se le atribuye la introducción del tema del Amor Divino en el misticismo islámico. Tomó su apellido de la escritora egipcia Nawal el Saadawi, pionera de los derechos de la mujer en el mundo musulmán. Los poemas de Rumi, además, confirmaron su creencia en que la sensualidad y la espiritualidad podían coexistir pacíficamente. Su padre habría podido improvisar sus cantares sobre la bebida y la lujuria con una guitarra punzante, mientras que sus himnos al Amor Divino evocaban las canciones espirituales que su madre entonaba.

En esta nueva etapa, Rabi'a escribió las historias de las primeras mujeres que se convirtieron al islam en la América negra. Sus memorias sobre la peregrinación a La Meca en 1994 fueron ampliamente aclamadas por su tratamiento vívido e imparcial del sectarismo musulmán. Como miembro de la *intelligentsia* liberal, causó revuelo en 1990 al asumir el uso del velo sin ofrecer una explicación. En ese momento Rabi'a ya había empezado a trabajar en el que sería el proyecto más importante de su carrera: la bio-

9 N. del T.: *Race records* hace referencia a los discos fonográficos de 78 rpm comercializados para afroamericanos entre los años 1920 y 1940. Contenían principalmente música racial de varios géneros musicales afroamericanos, como el blues, el jazz, la música góspel y el *rhythm and blues*.

grafía de una figura legendaria llamada Mezzy Walker. Era posible que Mezzy fuera el «eslabón perdido» entre los primeros moros esclavizados y el *blues*. Esta era la primera vez que intentaba una narrativa de tal alcance histórico. El hecho de que el imán de su mezquita fuera el propietario de los archivos de Mezzy Walker y que se hubiera reservado el derecho a dar la aprobación final del manuscrito como condición para permitirle el acceso a ellos solo le complicaba las cosas a Rabi'a. Sin informarle de momento al imán, Rabi'a le pidió ayuda a Vanna Smythe, su editora en Brazier Books.

Perfil del cliente: el coeditor

Las coediciones pueden ser una fuente lucrativa de trabajo para los editores de mesa, aunque no todas son iguales. El tipo más común de acuerdo de coedición es el que se hace entre dos editoriales que se reparten los derechos de distribución global. Es decir, una editorial británica, por ejemplo, puede vender los derechos de distribución en América del Norte a una editorial estadounidense, mientras que conserva los derechos para distribuir el libro en el resto del mundo angloparlante. Esta relación suele tener poco impacto en la edición de mesa de un proyecto.

Los acuerdos de coedición más creativos y desafiantes son aquellos entre una editorial y una institución cultural. Museos, escuelas, iglesias, agencias gubernamentales, organizaciones comunitarias y muchos otros tipos de entidades establecen alianzas de publicación para recaudar fondos y ampliar su alcance. Algunos de estos grupos no cuentan con recursos de producción de ningún tipo; otros tienen un equipo editorial y de diseño pequeño con el que producen folletos, carteles y programas, pero no están equipados para hacerse cargo de algo como la producción de un libro. Otros conservan el control total de la producción de la obra y se asocian con la editorial solo para fines de distribución. Como estas organizaciones no son productoras de libros, tienden a depender del trabajo autónomo de los editores de mesa, a quienes contratan como consultores.

El editor de mesa que acepta un encargo realizado en coedición debe comprender la naturaleza de la relación contractual entre las entidades colaboradoras. Aunque un editor de mesa sea contratado por una editorial, no deberá asumir que quien manda es precisamente

ese cliente. Saber quién lleva las riendas puede ahorrarle al editor de mesa semanas o meses de frustración.

Cuando Aisha Yates se incorporó a la mezquita sufí de Berkeley (California), Farid Ibrahim al-Khadir había sido imán durante más de una década. Yates era una profesora joven y brillante, pero Farid no había tenido motivos para prestarle especial atención: su comunidad había recibido actores, músicos, bailarines, científicos y filósofos famosos desde su fundación en 1962. A diferencia de la American Sufi Fellowship —su homóloga de San Francisco de influencia zen—, la mezquita de Farid había conservado muchas de las tradiciones del islam convencional, incluida la llamada diaria a la oración. Sin embargo, su progresista sharía (o conjunto de reglas por las que se rige) reflejaba las raíces del sufismo al reconocer a las mujeres como iguales y evitar las leyes anticuadas sobre la dieta y la vestimenta. Por eso nadie se sorprendió tanto como Farid cuando Aisha, ahora Rabi'a, decidió comenzar a llevar el velo.

Otra sorpresa le esperaba al imán cuando Rabi'a, quien se había ofrecido como voluntaria para organizar los documentos del gran maestro de Farid de Chicago, Hanbal ibn Muhammad Ali, descubrió los archivos de Mezzy Walker. Aunque Farid nunca había oído hablar del mítico cantante de *blues*, comprendió rápidamente la importancia del descubrimiento: ese muecín y sufí que había sido capturado en Gambia y luego esclavizado en el delta del Mississippi justo antes de la Emancipación podría haber tenido fácilmente una influencia formativa en el *blues*. Ese clamor estilizado del muecín era algo que Farid siempre había podido oír en los sollozos de los músicos de *blues*. Establecer este vínculo podría lograr que se abriera un diálogo entre el sufismo amante de la paz y las sectas más militantes del islam negro.

Los artículos que Rabi'a había escrito hasta el momento eran inteligentes y esclarecedores, pero no conseguían hilar una historia coherente. A pesar de eso, Farid le prometió a Rabi'a que revisaría el manuscrito final, el cual estaba en proceso de publicación bajo una coedición entre la mezquita y Brazier Books. Un acuerdo similar con Brazier había vendido cien mil copias de una popular versión de las enseñanzas de Hanbal. La historia de Mezzy Walker tenía el potencial de alcanzar una audiencia mucho

más grande de amantes de la música con el mensaje del sufismo, solo si Rabi'a mantenía su mirada espiritual enfocada. Farid se encargaría de que lo hiciera.

Tarea: la saga en expansión

Cuando Vanna Smythe se puso en contacto con Hedda Miller para ofrecerle el trabajo de Rabi'a el Saadawi, ella dudó. Su mentalidad científica no tenía paciencia para el misticismo y no se sentía segura de poder identificarse con una mujer que se consideraba liberal y que optaba por llevar el pañuelo en la cabeza. Sin embargo, sí le encantaba el *blues*: ella lo escuchaban a todo volumen con sus gatos a eso de las dos de la mañana, hora en la que producía su mejor trabajo. Su vieja casa de campo parecía crujir al unísono con el arpa de boca de Sonny Boy Williamson. Además, la idea de que algún héroe popular mítico como Paul Bunyan o John Henry pudiera convertirse en una figura histórica real se le hacía demasiado tentadora.

La historia de Mezzy Walker abarcaba dos continentes, ocho décadas y la mayoría de los acontecimientos clave de la transición de la sociedad esclavista al período posterior a la Reconstrucción. Pero si el esquema de la biografía de Walker era lo suficientemente sustancioso como para justificar una obra extensa, la documentación histórica no lo era. Mezzy dejó pocas huellas y nunca grabó un disco, pues consideraba que eran el equivalente en audio a la creación de imágenes falsas que está prohibida por el Corán. Las únicas pruebas de su existencia eran los relatos de un conjunto de cartas personales recopiladas por Hanbal Ali y una larga entrevista realizada, pero nunca publicada, por el Chicago Defender en 1908. Estos hallazgos eran oro archivístico, pero con ellos no se podía llenar un libro.

Sabiamente, la autora eligió enriquecer el relato de Mezzy con narraciones sociales más amplias con las que trazaba la presencia del islam entre los estadounidenses esclavizados y que lo conectaban con el desarrollo del *blues*. Aunque el material reflejaba los variados puntos de vista de la autora, los capítulos eran ensayos discretos que oscilaban entre un amplio estudio histórico y una exégesis detallada de los textos de Walker (ejemplo 14). La primera tarea de Hedda sería decidir si el material se vería mejor como un libro narrativo o como un volumen de textos argumentativos.

EJEMPLO 14. Índice no revisado del manuscrito de el Saadawi. Los títulos de los capítulos no se complementan entre sí, sino que se leen como títulos de artículos publicados en diferentes medios, que es lo que son la mayoría de ellos.

Smashin' Seabirds: La vida y el legado de Mezzy Walker

Introducción: El sufismo americano de entonces y el de ahora
15. *Smashin' Seabirds*: El legado de un iconoclasta
16. La entrevista desaparecida del Chicago Defender
17. Sobre la veracidad de las leyendas populares
18. Orígenes africanos de la canción de queja
19. Una galería de musulmanes esclavizados en el Nuevo Mundo
20. El sufí entre los seminolas
21. Orígenes africanos de la balada pastoral
22. Estados Unidos como una falsa Meca
23. Los lamentos desde el dique, el clamor del muecín y el nacimiento del *blues*
24. El linchamiento de Mezzy Walker y el auge del islam negro

Conclusión: Una nueva sharía para el siglo XXI

Distinguir las líneas cronológicas de los argumentos

Todo discurso es una narración de historias. En una narración, la historia sigue a un personaje principal (o tema principal, que normalmente, pero no siempre, es un personaje humano) a través de una serie de acontecimientos a lo largo del tiempo. En un ensayo, la historia sigue a una idea a través de una serie de argumentos diferentes, también a lo largo del tiempo. En ambos casos, el avance del tiempo es una característica clave para la organización del texto. La mayoría de los manuscritos tienen tanto líneas de tiempo como líneas de argumentación. La tarea del editor de mesa en este punto crucial es decidir cuál dominará la estructura del libro. En este capítulo, analizaremos las ramificaciones de elegir la línea de tiempo en lugar de la línea de argumentación; en el próximo capítulo, haremos lo contrario.

El problema es, entonces, poder identificar si el tema principal del libro es un personaje concreto o una idea abstracta. Esta distinción no siempre es del todo clara: la mayoría de los personajes humanos nos atraen porque son la representación (o la antítesis de) una

tendencia histórica o cultural más amplia; la mayoría de las ideas nos intrigan porque podemos aplicarlas de alguna forma en el mundo real. Para tener una idea clara de si en un texto debe predominar la narración o la argumentación, el editor de mesa puede poner en práctica las siguientes acciones:

EVALÚE LA CLARIDAD DEL ENFOQUE. Si el tema principal del libro es una sola persona, lugar, cosa o acontecimiento, entonces probablemente deba seguirse el enfoque narrativo. Si el tema principal es un fenómeno cultural, social o global, entonces un enfoque argumentativo puede ser el más adecuado.

EVALÚE LA ORIGINALIDAD. Si el acercamiento del autor al tema es más un punto de vista que una interpretación completa de los hechos, entonces el modo narrativo puede ser el mejor. Si el acercamiento del autor es tan original que requiere la recopilación de evidencia de diversas fuentes y disciplinas, entonces puede ser recomendable el modo argumentativo.

EVALÚE EL PESO RELATIVO. Dejando de lado las dos primeras consideraciones, si el texto del autor contiene trescientas páginas de narración y solo cien páginas de argumentación, o viceversa, entonces debe prevalecer el modo dominante.

Según la experiencia de Hedda, la mayoría de los manuscritos con problemas de desarrollo con los que ella había trabajado claramente favorecían uno de los dos tratamientos, el narrativo o el argumentativo. Sin embargo, el libro de el Saadawi realmente se encontraba en una posición indecisa. Las notas de la clase del Dr. Worth le recordaron a Hedda las tres evaluaciones que debía realizar.

La primera prueba era la de la claridad del enfoque. Los resultados fueron dispares. Por un lado, Mezzy Walker era un personaje pintoresco al que los lectores querrían seguir en su odisea humana. Llena de ingeniosas huidas, divertidas aventuras, valientes batallas, logros artísticos y, finalmente, tragedias, la vida de Mezzy era una historia casi cinematográfica que pedía a gritos ser llevada a la pantalla. Por otro lado, los variados acontecimientos de su existencia representaban las experiencias de generaciones enteras de africanos trasplantados a la fuerza a Estados Unidos.

El Saadawi había logrado extraer muchas ideas de esas conexiones. Hedda podía ver con desconcierto que el texto tiraba en todas las direcciones.

¿Qué tan originales eran las reflexiones de la autora? Los resultados de la segunda prueba hicieron que Hedda se inclinara por el modo argumentativo. El Saadawi había realizado un análisis impresionante de la importancia histórica del islam primitivo y del sufismo entre los estadounidenses esclavizados y sobre las raíces musicales compartidas de la cultura islámica y la cultura del *blues*. Las conclusiones más importantes eran las siguientes:

- Conclusión 1. La antigua «canción de queja» que todavía se escucha en el Sahel de África es el antecedente compartido tanto del clamor del muecín como del agudo «grito» del cantante de blues.
- Conclusión 2. La reconocida influencia de Mezzy en los primeros maestros del blues representa la expresión de los valores sufíes a través de esta tradición musical, la más estadounidense de todas.
- Conclusión 3. El sufismo influyó en la cultura afroamericana primitiva para que aceptara la carne como un recipiente para el espíritu en lugar de su prisión.
- Conclusión 4. El reconocimiento de los orígenes sufíes del *blues* podría ayudar a todos los musulmanes estadounidenses a lograr una nueva sharía que ayudara a las diversas tradiciones religiosas de Estados Unidos a encontrar la paz y todo aquello que tienen en común.

Hedda pensó que todos esos argumentos eran provocadores y fascinantes, pero no del todo convincentes. La influencia de Mezzy en el *blues* estaba bastante bien documentada, pero la influencia más amplia de los sufíes esclavizados en el cristianismo negro no estaba del todo establecida.

Todavía indecisa, Hedda pasó a evaluar el peso relativo con la tercera prueba. Fue fácil contar el número de páginas del manuscrito dedicadas a la narración y a la argumentación porque el Saadawi había escrito los capítulos como ensayos individuales y cada uno estaba dominado por un modo u otro. Junto con la introducción y la conclusión, los capítulos 3, 8 y 9 eran sólidamente argumentativos. Aunque los capítulos restantes eran narrativos, igual contaban sus historias al servicio de los argumentos del autor. Así que ahí estaba la respuesta: la balanza se inclinó a favor de la narrativa.

Encontrar las líneas cronológicas principales

Tras darle prioridad a la historia en lugar de a la argumentación, el editor de mesa debe idear una estrategia para gestionar el contenido narrativo del manuscrito. En ocasiones, la eliminación del material argumentativo puede abrirle el paso a una narración clara y sencilla. Si este es el caso, el editor de mesa puede pasar directamente a ajustar la cronología (véase abajo). Sin embargo, en muchos proyectos que tienen necesidades de intervención, el editor de mesa encontrará una sobreabundancia de narraciones que compiten unas con otras. Algunas habrán sido completamente desarrolladas en el texto mientras que otras vendrán solo sugeridas. Para evaluar estas narraciones diversas, el editor de mesa tendrá que identificar las cronologías principales.

CREE UNA LINEA CRONOLÓGICA MAESTRA. En primer lugar, el editor tendrá que crear una línea cronológica maestra que contenga todos los eventos significativos que ocurran en el manuscrito, desde el más antiguo hasta el más reciente. En un texto que contenga muchas narraciones de manera desordenada, esta puede ser una labor bastante complicada, a menos que el autor haya sido escrupuloso en la gestión de los cambios de los tiempos gramaticales y haya suministrado fechas y horas.

Si el texto está relativamente organizado, los acontecimientos incluidos en esta línea cronológica en la que debe caber todo se ajustarán a un patrón de intervalos regulares (horas, días, años). Sin embargo, por lo general, un proyecto con necesidades de ajuste dará como resultado un borrador de una cronología en la que el tiempo se acelera, se ralentiza y salta sin comentarios de un tramo a otro. Por ahora, el editor de mesa no tendrá que preocuparse por llenar estos vacíos complejos, simplemente se centrará en hacer que la secuencia temporal tenga el orden correcto.

DESENREDE LAS LÍNEAS CRONOLÓGICAS. Una vez que el editor de mesa ya haya dispuesto la línea cronológica maestra, podrá extraer las líneas cronológicas individuales, para separarlas y compararlas. La mayoría de las líneas cronológicas maestras contendrán las narrativas de varios personajes y comunidades, algunas superpuestas, otras contiguas y otras separadas por un intervalo de semanas o años. En

este caso, la función del editor de mesa se parece a cuando un navegante tiene que desenredar una cuerda muy larga y pesada: después de que ha dispuesto la cuerda lo más extendidamente que puede sobre el muelle, podrá ver los nudos y las dificultades con mayor facilidad y podrá soltar cada enredo de manera individual.

No fue hasta que Hedda creó una línea cronológica maestra que vio claramente la forma que tomaría la historia de Mezzy Walker (ejemplo 15). Era una saga tremendamente divertida: Mezzy era una especie de Zelig de la esclavitud estadounidense.

Mezzy, quien estaba entre los últimos cautivos que hicieron la travesía del Atlántico, sirvió brevemente como mayordomo en una plantación del sur. Luego se hizo un camino itinerante que abarcó muchos aspectos de la experiencia de la Reconstrucción Negra. Se dice que luchó con los cimarrones en el pantano Dismal y con los seminolas del Panhandle de Florida; fue cofirmante del tratado que reasentó a los nativos americanos en Oklahoma y se convirtió en un próspero ganadero; perdió su negocio debido a las leyes de Jim Crow y se mudó al oeste para criar camellos para la caballería estadounidense con el legendario Hadji Ali (alias «Hi Jolly»); finalmente, fue contratado como arriero de mulas en el sistema de diques del Delta. Mientras estuvo allí, se dice que perfeccionó el arte del «grito», influyendo en una veintena de músicos de *blues* del campo antes de mudarse al norte, a Chicago. Se quedó allí durante una década, sin consentir nunca que lo grabaran, aunque la mayoría de los músicos de *blues* de esa época lo citaban como su mentor. Por razones que siguen siendo un misterio, regresó al Delta en 1912 y fue linchado por supuestamente habérsele insinuado a una mujer blanca.

Esta biografía itinerante se superponía con las dos narrativas culturales más amplias que el Saadawi quería contar: la historia del islam en Estados Unidos y el desarrollo del *blues*. Históricamente hablando, la vida de Mezzy se situaba justo en medio de la narrativa del islam y apenas se superponía con los inicios de la narrativa más reciente del *blues*. Por lo tanto, si Hedda hubiera optado por utilizar los acontecimientos de la vida de Mezzy para enmarcar estas dos historias más amplias, habría tenido que emplear algunos trucos cronológicos ingeniosos.

Por último, estaba el problema de la cronología de la vida de la propia autora, que aparecía anecdóticamente en varios puntos del manuscrito. El Saadawi pertenecía a una generación de etnógrafos autorreflexivos formados en los años 1970 y 1980 y se sentía obligada a revelar su parcialidad contando cómo los acontecimientos de la narración general la habían afectado personalmente. Sin embargo, en términos históricos, el Saadawi también había llegado tarde a las narraciones centrales del manuscrito y su relación con el islam, en particular, era complicada y un poco confusa. Así que Hedda decidió dejar la historia de la autora en un segundo plano y centrarse en poner en sincronía las tres cronologías principales.

Lluvia de ideas para establecer una plantilla narrativa

Hasta este punto, el editor se ha enfocado en lograr que el orden temporal del manuscrito sea claro. La mayoría de los libros contienen una línea cronológica recta, ya que esa parece ser la mejor manera para mantener una trama sencilla y clara. Este tipo de línea cronológica es la estructura que siguen, por ejemplo, los cuentos de hadas que hemos escuchado desde la infancia. Debido a la centralidad de estas primeras experiencias narrativas, tendemos a suponer que esa es la forma narrativa más precisa. Todos empezamos contando sin aliento nuestras aventuras en el patio de la escuela con una fidelidad implacable al tiempo: primero sucedió esto y luego sucedió esto otro y luego fulano dijo esto...

Sin embargo, a medida que nos hacemos mayores, aprendemos a dejar de lado los detalles irrelevantes y a saltarnos los períodos de inactividad, de modo que incluso la línea de tiempo recta se aleja de la realidad absoluta del tiempo. A medida que nuestra comprensión se vuelve más compleja, nos damos cuenta de que muchas, muchas historias tienen lugar simultáneamente. También experimentamos otros giros y vueltas en el flujo del tiempo a través de nuestros sueños y recuerdos, de nuestras lecturas de historia y de profecías, de las horas que pasamos viendo en la pantalla sagas históricas y series de ciencia ficción. En la adolescencia, ya hemos incorporado a nuestro modo de contar historias un conjunto completo de sofisticados trucos narrativos para jugar con el tiempo.

EJEMPLO 15. La cronología maestra y las líneas cronológicas individuales que la componen en el manuscrito de el Saadawi. En la columna de la derecha, la narración de los acontecimientos en el manuscrito sigue estando desorganizada, pero ordenarla por fechas le permite al editor de mesa extraer cuatro líneas narrativas diferentes.



Antes de componer una nueva línea cronológica para un manuscrito, el editor de mesa hace bien en pensar si hay otras plantillas distintas a la línea cronológica recta que podrían resultar adecuadas. Estas plantillas que se prestan más para hacer «malabares» con el tiempo pueden ser difíciles de orquestar a lo largo de un libro y son más a menudo utilizadas dentro de los capítulos o pasajes o para variar el ritmo de una narración. Estas otras plantillas incluyen la línea cronológica inversa, los puntos de vista alternativos, las líneas de tiempo paralelas, las narraciones rotativas y los desenlaces alternativos (es posible lograr una cantidad infinita de variaciones con estas plantillas retrasando, refractando u omitiendo eventos clave en la línea cronológica. Consulte el recuadro *El arte del suspenso*).

El resultado de realizar una lluvia de ideas puede ser que la determinación del editor de mesa de ceñirse a una línea cronológica recta resulte fortalecida. Pero considerar plantillas y dispositivos más complicados le puede ayudar al editor de mesa a eliminar aquellas que no son factibles y a tener listas aquellas que pueden resultar útiles a medida que la nueva línea cronológica tome forma.

Las descripciones a continuación contienen ejemplos de obras de ficción ya que las plantillas se pueden ver con más claridad cuando el autor tiene un control absoluto sobre la prosa. Sin embargo, estas plantillas son igualmente útiles en obras de no ficción.

LÍNEA CRONOLÓGICA INVERSA. Como su nombre lo indica, se trata de una línea de tiempo recta que va hacia atrás. Este es un recurso clásico de la ciencia ficción que resulta más familiar en el cine y la televisión. Es allí donde se ha convertido en un elemento estándar utilizado para evidenciar una especie de epifanía: en un montaje inverso, un personaje se da cuenta de repente de las relaciones causales que existen entre acontecimientos que hasta entonces parecían no tener ninguna relación. Como recurso narrativo, la línea cronológica inversa suele ser una aproximación: hace retroceder la historia a intervalos regulares, pero, entre intervalos, cuenta cada episodio en un movimiento temporal hacia adelante.

Un ejemplo impresionante es *El roce del tiempo* (1991), una novela en la que Martin Amis revierte la historia de vida de su protagonista

momento a momento. Para el lector, es como ver una película en rebobinado: los personajes caminan hacia atrás, hablan al revés, experimentan sus funciones corporales al contrario y viven sus emociones en un orden invertido que resulta sorprendentemente conmovedor. La novela es una meditación profunda e irónica sobre la naturaleza humana del amor, la crueldad y la culpa.

PUNTOS DE VISTA ALTERNATIVOS. En esta versión de la línea cronológica recta, el punto de vista se transmite entre varios personajes centrales. Como no hay dos personas que experimenten el mismo acontecimiento exactamente de la misma manera, los lectores suelen sentir que este recurso les suena auténtico. El principal reto al utilizarlo es evitar la repetición: los lectores solo deberían acceder a más de una versión de un acontecimiento cuando los narradores puedan ofrecer perspectivas distintas.

En su magistral relato *En un bosquecillo* (1922), Ryūnosuke Akutagawa cuenta la historia de una violación y un asesinato a través de los testimonios de una serie de testigos. Cada declaración juramentada añade detalles a la historia central: un leñador encuentra la primera y escasa evidencia; un sacerdote impugna a un transeúnte no identificado; un policía vincula a un bandido en particular con la evidencia. Luego, los tres testigos estrella, uno por uno, confiesan el asesinato y las razones que tuvieron para cometerlo: el bandido por orgullo, la esposa por culpa y el marido muerto (hablando a través de un médium) por vergüenza. Aunque los lectores se quedan preguntándose quién realmente clavó el cuchillo, comprenden que, a nivel moral, las tres confesiones son verdaderas.

LÍNEAS DE TIEMPO PARALELAS. Se trata de múltiples líneas cronológicas rectas, cada una narrada desde un punto de vista diferente y, por lo general, con algún punto de intersección en la última parte del libro. Este recurso es habitual de las películas de catástrofes, las cuales presentan al público a un puñado de personajes (poco definidos) antes de colocarlos a todos a bordo de un barco que se hunde. Un ejemplo célebre es la novela *El puente de San Luis Rey* (1927) de Thornton Wilder, en la que las vidas de cinco personajes son conducidas inexorablemente a un cruce fatal en un antiguo puente peatonal

peruano. En este caso, el reto es garantizar que todas las líneas de tiempo den sus frutos al final: el lector no debería quedarse con dudas sobre ninguno de los hilos narrativos.

NARRATIVAS ROTATIVAS. Estas múltiples líneas cronológicas rectas no se entrecruzan directamente, sino que resuenan entre sí temáticamente. En la virtuosa novela *El atlas de las nubes* (2004), David Mitchell presenta seis narrativas que suceden en tiempo distintos: una expedición en 1850 entre islas remotas del Pacífico, Bélgica en la época de la Depresión, Los Ángeles en la década de 1970, la Gran Bretaña contemporánea, un futuro cercano en el que Corea obtiene el dominio mundial mediante el poder de los clones y, finalmente, a un futuro lejano en el Hawái postapocalíptico. Mitchell interrumpe cada una de las primeras cinco narrativas en un momento culminante y luego las reanuda en orden inverso para atar gradualmente los cabos sueltos. Las conexiones entre las historias son oblicuas, y cada una desempeña un papel menor en la siguiente hasta que, en el centro de la historia hawaiana, un personaje de Huck Finn verbaliza los vínculos temáticos como un «atlas de nubes» que guía el curso de la historia humana.

RESULTADOS ALTERNATIVOS. Se trata de una línea temporal única y recta que se repite varias veces, y cada versión produce un resultado diferente. Esta estrategia es una de las favoritas de los escritores de novelas de misterio: los acontecimientos que conducen a un crimen se narran varias veces, cada una con un sospechoso diferente. La técnica es tan común que Agatha Christie le dio la vuelta, como es bien sabido. En *Asesinato en el Orient Express* (1934), narró versiones plausibles del crimen con una docena de sospechosos diferentes y luego reveló por qué todas las versiones eran ciertas: cada sospechoso había tenido literalmente algo que ver con la muerte de la víctima, causada por doce puñaladas. Este recurso es difícil de utilizar en la narrativa sin recurrir a artimañas que puedan terminar en que el autor pierda la simpatía del lector. Sin embargo, su contraparte argumentativa (véase el capítulo 5) es muy útil para explorar los diferentes resultados posibles de una sola línea de razonamiento.

El arte del suspenso

En un sentido fundamental, todos los libros son historias de misterio. Los lectores se sienten atraídos por una premisa intrigante (un misterio sin resolver) y siguen leyendo hasta que el autor haya respondido a todas sus preguntas. Si el misterio central se resuelve demasiado pronto o demasiado tarde en el libro, el lector dejará de leerlo por aburrimiento o frustración. Pero si el autor entrega pistas poco a poco, una creciente sensación de anticipación lo hará seguir leyendo.

Las opciones cronológicas básicas que se analizan en este capítulo son igualmente útiles para generar suspenso en las obras de no ficción, ya que no se basan en la manipulación de una secuencia temporal, sino en la secuencia en la que los lectores llegan a conocer hechos cruciales. Si bien es cierto que los autores suelen divulgar o retener información saltando de un punto a otro en el tiempo, lo que mantiene al lector interesado es la constante revelación de las pistas a lo largo del documento. Este efecto también se puede lograr de forma bastante vívida sin cambios temporales: nuestros primeros creadores de mitos cautivaron a sus audiencias con historias que se atenían estrictamente a la línea temporal recta.

CREE TENSIÓN. El primer paso para generar suspenso es establecer un conflicto central: dos reyes están en guerra; una trabajadora sexual ha sido asesinada; un joven artista sufre de angustia; una nueva teoría económica ha sido desacreditada. Al retener información sobre cómo se resolverá (o no) este conflicto, el autor crea una sensación de misterio.

ORGANICE LAS EPIFANÍAS. A continuación, el autor le ofrecerá pistas al lector para ayudarlo a resolver el misterio central: los reyes son hermanos cuyo padre desterró al mayor; se sabía que la trabajadora sexual se relacionaba con capos de la droga; el joven artista es maltratado por sus compañeros de clase; el defensor de la nueva teoría económica es un magnate petrolero. Las pistas deben estar espaciadas en la narración o la argumentación de modo que cada una tome al lector por sorpresa.

DELE UN LUGAR AL CLÍMAX. La pista central, la solución del misterio, debería reservarse para el final del libro: el hermano mayor mata al menor y usurpa su trono; la trabajadora sexual es confundida con una informante; la angustia del joven artista inspira obras de arte reveladoras; se demuestra que la teoría económica sirve a los objetivos políticos de corto plazo del lobby petrolero. En la mayoría de los libros, el clímax ocurre en el penúltimo capítulo, dejando una sección para atar los cabos sueltos.

ATE LOS CABOS SUELTOS. Una vez superado el clímax, el autor deberá atar rápidamente los cabos sueltos: el rey fratricida muere de remordimiento; la verdadera identidad del informante sigue siendo un misterio; la satisfacción del joven artista que con su arte mitiga su angustia; la teoría desacreditada es rechazada formalmente por las principales escuelas de economía del país. El término francés para este proceso, *dénouement*, significa desatar el último nudo.

Como sugieren los ejemplos anteriores, el arte del suspenso puede emplearse tanto al servicio de la narración como de la argumentación. En los argumentos deductivos, en los que la conclusión principal se enuncia desde el principio, el misterio no es la conclusión en sí, sino más bien cómo llegará el autor a ella (véase el capítulo 5).

Para comprender cómo se puede aumentar el suspenso con la flexibilidad narrativa que ofrece la ficción, consulte el capítulo 11.

Hedda estaba bastante segura de que se quedaría con una línea cronológica recta para este libro. Sus múltiples historias tenían suficientes giros y vueltas, así que añadirle cambios temporales parecía una exageración. Aun así, le gustaba hacer el ejercicio de repasar las distintas plantillas y trucos de líneas cronológicas que le había enseñado el Dr. Worth.

Supo de inmediato que la opción más exótica, la línea cronológica inversa, podía descartarse. Por supuesto, técnicamente, esa línea temporal podía ejecutarse, comenzando con la propia narrativa de el Saadawi y retrocediendo en la historia hasta los orígenes, primero del *blues*, y luego, de los primeros musulmanes esclavizados. Pero la historia de el Saadawi no era lo suficientemente taquillera como para ponerla al inicio del libro y los acontecimientos históricos ya desafiaban la sabiduría convencional y eran lo suficientemente novedosos como para requerir las complicaciones de una narrativa inversa.

El uso de puntos de vista alternativos también sería difícil de ejecutar. Ninguna de las dos narrativas más amplias, la religiosa y la musical, presentaban un punto de vista singular; el punto de vista de Mezzy era, incluso, difícil de precisar debido a que su correspondencia estaba escrita con estoica reserva. También podía descartar líneas temporales paralelas porque las tres historias principales no lo eran: como musulmán esclavizado,

Mezzy llegó tarde a la narrativa del islam en los Estados Unidos; como cantante de *blue*s, fue principalmente un precursor.

La opción de los resultados alternativos tenía un poco más de potencial, pero no mucho. Si el libro se enmarcaba en la biografía de Mezzy, entonces el Saadawi podría proporcionar múltiples especulaciones sobre por qué regresó al Delta para morir. Si el libro se enmarcaba en la narrativa más amplia del islam en Estados Unidos, la autora podría trazar arcos narrativos que condujeran a una serie de posibles resultados que iban desde el aumento de los conflictos sectarios hasta la asimilación musulmana en la sociedad estadounidense. Pero, una vez más, esta pirotecnia parecía innecesaria en una narrativa ya repleta de sorpresas. Finalmente, Hedda consideró la opción de las narrativas rotativas. Si eligiera la historia de Mezzy como la narrativa principal, entonces tendría que meter de alguna manera las historias más amplias en ese marco más estrecho. Para ese propósito, las narrativas rotativas podrían ser bastante efectivas. Cada capítulo podría comenzar con un período en la vida de Mezzy, luego podría pasar a narrativas paralelas en la historia musulmana estadounidense y, al final, terminar con la historia de cómo terminó siendo relevante para el desarrollo futuro del *blues*. Hedda estaba comenzando a ver la silueta de un plan.

Componer la nueva línea cronológica

En este punto, la lluvia de ideas debería haberle dado al editor de mesa una noción clara de las ventajas y los desafíos asociados al uso de cada una de las líneas cronológicas que componen el marco narrativo. Para que el editor de mesa pueda terminar de tomar esta decisión, le será útil revisar sus opciones a la luz de dos factores fundamentales.

CONSIDERE LAS FORTALEZAS DEL AUTOR. En primer lugar, el editor de mesa debe elegir estrategias cronológicas considerando una evaluación honesta de las habilidades narrativas del autor. Aunque el editor de mesa tenga el ingenio para idearse un plan que le ayude a tejer una docena de hilos narrativos sobre una tela densamente texturizada, si el autor no tiene el don para redactar transiciones, el editor de mesa terminará escribiendo en nombre del autor. Es posible

que el tema del texto exija un tratamiento novelesco, pero si el autor no sabe escribir con las herramientas de un novelista (personajes, escenario y trama), entonces el plan del editor de mesa fracasará.

CONSIDERE LAS NECESIDADES DEL LECTOR. En segundo lugar, el editor de mesa deberá verificar que la cronología compuesta satisfaga las necesidades de la audiencia. Una línea cronológica con muchos giros y vueltas puede ser adecuada para los legos que lean el libro principalmente por entretenimiento. Sin embargo, es posible que la técnica narrativa escogida desespere al especialista que necesite acceso directo a los datos. Por el contrario, una cronología recta puede resultarle aburrida al lector promedio, cuyas inquietudes sobre un tema no se verán resueltas sino hasta la página 295.

Tras realizar una lluvia de ideas, Hedda se inclinó por una narrativa rotativa. Este tipo de línea cronológica era la opción más natural para enmarcar el plan de desarrollo de la biografía de Mezzy. Después de todo, El Saadawi sostenía que Mezzy había influido personalmente en el desarrollo del *blues*. Y si bien su papel en el crecimiento del islam en Estados Unidos fue menos decisivo, como sufí representaba, no obstante, una corriente del islam que la autora consideraba que tenía las mayores posibilidades para la integración en la sociedad democrática.

Pero ¿era capaz la autora de ejecutar una estrategia tan compleja como la narrativa rotativa? Además, ¿si era posible que esa estructura se adaptara realmente a las necesidades del público del libro?

El informe enviado por el editor afirmaba que el libro tendría un mercado especializado en los campos de los estudios islámicos y la historia de la música debido a lo original de la investigación de archivo que contenía. Este público, que ya estaba familiarizado con los detalles de las narraciones más amplias, bien podría sentirse frustrado por la dispersión de anécdotas de Mezzy como migas de pan a lo largo del recorrido discursivo. Sin embargo, en Brazier veían el potencial que el libro tenía de convertirse en «transversalmente atractivo» para un público comercial. Seguramente, el lector promedio se beneficiaría de poder acceder a los eventos relevantes de la vida de Mezzy «explicados» en sus contextos históricos. Al redactar el material como una serie de ensayos, la autora ya había señalado su

compromiso de resaltar estas comparaciones, y la forma de la narración rotativa le facilitaría el trabajo.

Hedda ahora tenía el esquema elaborado a su satisfacción (ejemplo 16). Es hora de darle un poco de brillo.

EJEMPLO 16. Las líneas cronológicas de el Saadawi recombinadas. Nótese cómo cada capítulo es una rotación única de tres narraciones: primero la biografía de Mezzy, luego la historia de los musulmanes esclavizados y, finalmente, la historia del *blues*.

1. Orígenes humildes
   Mezzy nace en Gambia
   Otros moros esclavizados de alta cuna
   Nacimiento humilde del *blues* cuando comienza la recuperación del Delta
2. Dificultades tempranas
   Mezzy hace el hach
   Se fundan comunidades musulmanas gullah
   El blues folk surge de la miseria
   La vida en el Delta
3. Captura en la encrucijada
   El paso atlántico de Mezzy
   Cada vez hay más musulmanes esclavizados
   Handy escucha *blues* por primera vez en Crossroads
4. Esclavos privilegiados
   Mezzy trabaja como mayordomo
   Los musulmanes esclavizados como líderes de la tripulación, supervisores
   Handy publica *Memphis Blues*
5. La huida y la vida de fugitivo
   La huida de Mezzy
   Recompensas para los musulmanes esclavizados
   El blues se cultiva en las cuadrillas de presos encadenados
6. La vida entre los indios
   El tiempo de Mezzy con los seminolas
   Otros líderes guerrilleros musulmanes en los pantanos
   La tradición jazzística indígena del Carnaval de Mardi Grass
7. Una vida de libre empresa
   Mezzy se establece como ganadero
   Los comerciantes musulmanes prosperan en DC

Las primeras grabaciones de jazz ofrecen esperanzas de prosperidad
8. Amor romántico
   Mezzy se enamora en Arizona
   La poligamia de Hajj Ali es tolerada («Hi Jolly»)
   Los race records marcan el comienzo de la licenciosa era del jazz
9. Servidumbre por contrato
   Mezzy obligado a trabajar como arriero
   La contribución musulmana al sistema de diques
   Los sellos discográficos de los race records privan a los artistas de sus ganancias
10. Migración e inmigración
    Mezzy se sube a un vagón de carga rumbo a Chicago
    El sufismo llega a las costas de los Estados Unidos
    La migración negra hacia el norte en su apogeo
11. Oficial y extra oficialmente
    Mezzy es entrevistado por el Chicago Defender
    Sufi International Order publica panfletos
    Lomaxes y Hurston documentan el blues
12. Por fin, la libertad
    Mezzy alcanza la libertad a través de la muerte
    El islam gana aceptación como fe religiosa protegida
    Finaliza el período de contrato racial
13. Legado
    Mezzy inspira a los Seabird Smashers
    El islam experimenta una reacción violenta después del 11 de septiembre
    El *blues* influye en el rock 'n' roll y la música rap

Ajustar la línea cronológica

De esta manera, el editor de mesa estableció la que sería la gran línea cronológica narrativa, con los acontecimientos de múltiples narraciones agrupados en una sola fila. Ahora el editor de mesa debe imponer cortes lógicos en este flujo ininterrumpido de la historia. Aunque la localización de algunos cortes parecerá obvia, como cuando la perspectiva cambia de un personaje a otro, habrá otros cortes que serán más difíciles de realizar. En esos casos, puede que no haya una «respuesta correcta». Por ejemplo, en una autobiografía, una boda puede

servir igualmente como final de un capítulo sobre la infancia o como apertura de un capítulo sobre la vida adulta.

RESPETE LAS REGLAS DEL EQUILIBRIO. Aunque no hay reglas estrictas sobre cómo se debe equilibrar un índice, los autores y editores sí siguen varias reglas generales:

- Los libros que tienen una extensión media (por ejemplo, 275 páginas impresas) deben tener un mínimo de seis capítulos. Una buena extensión de un capítulo es entre veinte y cuarenta páginas manuscritas a doble espacio.
- Un libro no debe dividirse en partes si alguna de esas partes contiene solo un capítulo. De manera similar, los capítulos no deben dividirse en subsecciones si alguno de los capítulos contiene solo una subsección.
- Excepto en circunstancias especiales, si un capítulo contiene subsecciones, todos los capítulos deberán contener subsecciones.
- Cierta variación en la extensión de las partes, capítulos y subsecciones es permitida, e incluso deseable, pero es necesario evitar tener capítulos de cinco páginas o menos, al igual que subsecciones de un solo párrafo.

Ya basta de reglas. Aunque estas pautas reflejan las expectativas que un lector de hoy tiene de un libro de no ficción, los autores y los editores de mesa tienen la posibilidad de desviarse de estas convenciones siempre que el lector pueda inferir una buena razón para ello. Así, por ejemplo, si una baronesa servirá como prisma a través del cual un autor observará la sociedad medieval, el lector perdonará la inclusión de un primer capítulo que resuma la biografía de la noble, aunque sea más corto o largo que los demás capítulos del libro. Alternativamente, el autor y el editor de mesa podrán cortar la biografía e incluirla en interludios no numerados, cada una o dos páginas, que sirvan para entregarle al lector una baronesa a intervalos regulares.

REDACTE UNA LISTA DE TÍTULOS PROVISIONALES PARA LOS CAPÍTULOS. Una vez que el ritmo y el equilibrio ya han sido establecidos, el editor de mesa deberá redactar títulos provisionales para

todos los capítulos. El índice deberá captar la atención de un lector que lo revise en una librería contándole una parte de su contenido sin revelar demasiado la trama. El índice es como un tráiler cinematográfico que hace que el espectador diga: «Quiero ver esa película». Un mal tráiler termina revelando el clímax de un drama o el momento más divertido de una comedia. Una vez más, ofrezco algunas reglas generales con la condición cliché de que son hechas para romperse:

- Los títulos de capítulos breves y concisos suelen ser mejores que los largos.
- Los títulos de los capítulos deben ser en su mayoría gramaticalmente semejantes (es decir, todos fragmentos, todas oraciones completas, todas frases preposicionales o todas frases adjetivas o nominativas).
- Los subtítulos para los capítulos deben usarse solo si al menos otro capítulo contiene un subtítulo.
- Se deben evitar las citas en los títulos de los capítulos a menos que el libro sea una historia oral.
- Los títulos de capítulos concretos son preferibles a los abstractos.

Cada capítulo de este libro comienza con un índice «malo» y termina con uno «bueno». Es buena idea que los compare para que aprenda a redactar índices que vendan libros.

Hedda había dado por sentado que estructuraría el manuscrito con una narración rotativa para cada capítulo y que cada uno de ellos comenzaría con un episodio de la vida de Mezzy. Pero ahora que observaba su esquema actual, tenía dudas. La narrativa principal abarcaba dos continentes y dos siglos, y el lector podría apreciar un marco organizativo más amplio. ¿Debería considerar la posibilidad de agrupar los capítulos? ¿O agruparlos en partes?

Para responder a la primera pregunta, Hedda observó qué capítulos tenían afinidades mutuas y decidió que los capítulos podían combinarse lógicamente en pares: los capítulos 1 y 2 podrían convertirse en un solo capítulo sobre los orígenes africanos; los capítulos 3 y 4 sobre la época de la esclavitud; los capítulos 5 y 6 sobre la vida de los fugitivos; los capítulos

7 y 8 sobre la Emancipación; los capítulos 9 y 10 sobre la era de la Reconstrucción; los capítulos 11 y 12 sobre la migración hacia el norte; y el capítulo 13 sobre el legado de todos estos acontecimientos históricos. Hedda luego hizo un rápido «desencadenamiento», o conteo de páginas. Debido a que el manuscrito sin revisar mezclaba las tres narraciones principales tan minuciosamente, solo pudo obtener números aproximados, pero su mejor suposición fue que el plan de siete capítulos daría como resultado un capítulo más corto de veintiuna páginas y un capítulo más largo de ochenta y seis páginas. Esta disparidad era demasiado grande como para permitir un esquema equilibrado.

A continuación, Hedda consideró qué divisiones lógicas podrían imponerse razonablemente a su esquema. Un índice con siete partes que contuvieran dos capítulos cada una estaba descartado. ¿Qué unidades de tiempo más grandes podría distinguir? El primer esquema que se le ocurrió fue el siguiente: la parte I sobre los días de la esclavitud (capítulos 1 a 6), la parte II sobre la Emancipación y la Reconstrucción (capítulos 7 a 10) y la parte III sobre la era posterior a la Reconstrucción (capítulos 11 a 13). Otra opción sería dividir el texto en solo dos partes, *Esclavitud y Emancipación* y *Reconstrucción y época posterior*, con la división entre los capítulos 6 y 7. Ambos esquemas, desafortunadamente, parecían artificiales y ninguno aportaba mucha claridad.

Así que Hedda decidió mantener su plan original de una narración rotativa por capítulo, pero con la rotación final tratada como una conclusión en lugar de un capítulo 13 con un número ominoso. Si Hedda pudiera lograr que el autor señalara los temas en una nueva introducción centrada en la tesis principal, entonces los vínculos temáticos funcionarían de manera efectiva y sutil.

Una vez resueltas sus dudas, Hedda pudo dedicarse a redactar los títulos de los capítulos. Afortunadamente, el texto era un tesoro de canciones evocadoras del repertorio de Mezzy Walker. *Studyin' Sunrise* era el título más contemplativo de sus canciones de *blues* y evocaba la serenidad de la espera del almuédano para el amanecer. Además, marcaba acertadamente el tono de la espiritualmente rica vida temprana de Mezzy en África. *Yassuh Whiskey* era un juego de palabras subversivo con Yazoo, el nombre de la ciudad en la que Mezzy fue esclavizado (y donde, casualmente, nació la

autora). Algunos títulos de canciones, como *The Bloodhounds on My Trace* y *What the Mob Don't Know (Gonna Hurt Me)* tenían una relevancia evidente, mientras que otros eran más poéticamente evocadores. La expresión negra *Nose Wide Open* lograba expresar tanto la embriaguez del amor romántico como los sentimientos de ternura y simpatía de los cuidadores por sus animales. *Hungry Cuz I Can Be* era la valiente afirmación hecha por Mezzy de que el hambre impuesta por la pobreza no era menos sagrada y purificadora que el ayuno voluntario durante el Ramadán.

El único título que no fue extraído del cancionero de Mezzy fue *Smashin' Seabirds*. «Seabird» era la jerga negra para referirse a la máquina de discos de la Seeburg Company, que se convertiría en el principal medio de entretenimiento y orgullo cultural durante el período de los *race records*. Mezzy no se mantuvo vivo para ver la máquina de discos, pero algunos de sus seguidores en Chicago notaron el efecto adverso que la industria discográfica estaba teniendo en el arte de la improvisación (ya que el público clamaba que los intérpretes «cantaran como lo hacían en el disco»), por lo que durante un breve período en 1928 se dedicaron a vandalizar las máquinas en todo el centro de la ciudad «en nombre de Mezzy». La frase «Smashin' Seabirds» parecía engañosa y anacrónica como título para el libro, pero como rótulo del legado musical de Mezzy Walker, se sentía apropiada.

Restaurar fragmentos de la argumentación

Como ya hemos señalado, la mayoría de los libros de no ficción tienen una línea cronológica y una línea argumental. Nuestro propósito al elegir la línea cronológica sobre la argumentativa fue brindarle coherencia estructural al manuscrito, para entregarle al lector una línea narrativa principal que pudiera seguir. Una vez que esa línea principal ya haya sido firmemente establecida, podemos dividirla un poco y permitir que disgregue de vez en cuando, como si fuera la voz en off de una película que le ayude a los lectores a interpretar ciertos eventos.

LOCALICE LOS FRAGMENTOS QUE MÁS LE INTERESEN. Regrese a su confiable hoja de cálculo con notas y busque los fragmentos de los argumentos que descartó que le parezcan más interesantes e importantes. Luego revise la última versión del índice para encontrar los

capítulos en los que esos fragmentos podrían encajar bien. Cuando desee enriquecer una narración con fragmentos argumentales, asegúrese de espaciar esas digresiones expositivas. La idea no es tenerlas todas en la primera mitad del libro, por ejemplo. El lector deberá desarrollar un sentido del ritmo entre las líneas dominantes y las subordinadas.

ORDENE LOS FRAGMENTOS. Haga lo posible por organizar los fragmentos subordinados argumentales de modo que adquieran su propio impulso. En un manuscrito que narra la vida de Einstein, el lector esperará que aparezca una línea paralela que siga el desarrollo conceptual de la física teórica.

MANTENGA LAS DIGRESIONES BREVES. Por último, tenga cuidado de no interrumpir la línea principal con digresiones demasiado extensas. Los fragmentos secundarios deberán limitarse a un par de párrafos, aunque podrían convertirse en desvíos ocasionales de tres a cinco páginas. Cuanto más larga sea la digresión, más importante debe ser para la línea principal del discurso. Aunque esa biografía de Einstein puede permitirse una larga digresión para explicar la teoría de la relatividad en términos sencillos, no debe darle tanto espacio a ninguno de los descubrimientos más oscuros del científico.

Con su plan narrativo ya en firme, Hedda buscó formas de reintegrar las cuatro conclusiones que había identificado cuando estaba desenredando las líneas cronológicas de las argumentales. Volvió a su cuaderno de notas para ver cuántas veces y en qué capítulos aparecían los cuatro argumentos. En cada caso, encontró una sección argumental de diez a veinte páginas de longitud. Eran demasiado largas como para incluirlas en la narración completa, así que decidió implementar una estrategia para dividir cada argumento en puntos del tamaño de un párrafo, para integrarlos con la narración, y luego permitir una digresión más larga de varias páginas en el momento sumativo del argumento.

Por ahora, en la etapa de planificación, lo que más le preocupaba era dónde y en qué orden se situarían estas conclusiones «digresivas». La conclusión 1, sobre la base de las formas musicales del muecín y del *blues* en la canción africana de queja, podría situarse en cualquiera de los tres

primeros capítulos, los cuales compartían el tema de la conmiseración. Ahora que lo pensaba, la conclusión 2, relativa a la influencia sufí en el *blues*, debería aparecer después de que la conclusión 3, la cual postulaba la influencia sufí en la versión negra de la creencia cristiana, porque la dinámica religiosa se hizo evidente mucho antes de que naciera el blues. La conclusión 4, que proponía una nueva sharía de paz, era fácil de situar: la última palabra de la autora sobre la relevancia de su narrativa debía estar cerca del final del libro.

Una vez establecido el orden de la línea argumental de la autora, Hedda pensó exactamente dónde debía colocar los fragmentos sumativos (ejemplo 17). Su impulso fue colocarlos al final de los capítulos en lugar de interrumpir las rotaciones de «Mezzy, musulmanes, *blues*».

La conclusión 1 podría cerrar cualquiera de los primeros cinco capítulos, pero decidió ubicarla al final del capítulo 3 por dos razones: primero, hablaría elocuentemente del tema del título, *Lonesome Lawd*; y segundo, fluiría naturalmente en el momento en que los historiadores de la música consideran el «nacimiento del *blues*»: el día de 1903 cuando W. C. Handy escuchó por primera vez la música que alguien tocaba en Crossroads, el cruce de las líneas ferroviarias Southern y Yazoo.

La conclusión 3 (ahora en segunda posición) era más difícil de ubicar. Su afirmación podría referirse a cualquiera de los eventos narrados a partir del capítulo 4, pero ubicarla después de la narrativa del blues en cualquiera de esas rotaciones podría generar una transición incómoda. Después de varios días de sentirse desconcertada, Hedda se dio cuenta de algo: la fusión de la carne y el espíritu en la creencia religiosa también era una característica de la cultura nativa americana. La narración detallaba cómo tanto los musulmanes esclavizados como los cristianos esclavizados habían luchado con los nativos americanos en las guerras de los pantanos contra la invasión blanca de las tierras nativas; en agradecimiento, los nativos americanos albergaron a los fugitivos. El respeto de los afroamericanos por los nativos americanos finalmente inspiró la tradición indígena de Nueva Orleans del Mardi Gras con la que termina el capítulo 6. Así que la conclusión 3 podría ubicarse allí.

La conclusión 2 (ahora tercera) fue más fácil de ubicar, ya que trataba directamente con el *blues* y proporcionaba una transición fácil desde el

pasaje de *blues* al final del capítulo 10 o 11. Aunque cualquiera de las dos posiciones funcionaría, Hedda eligió ubicar el argumento al final del capítulo 10 porque quería señalar que la influencia hipotética del sufismo en el *blues* habría ocurrido de manera informal en los primeros años del estilo musical, antes del establecimiento de la Orden Internacional Sufí en la ciudad de Nueva York.

Finalmente, la conclusión 4 permanecería donde estaba en el borrador original del autor, al final del libro. Allí brindaba una visión esperanzadora del futuro del islam en los Estados Unidos.

EJEMPLO 17. La misma cronología de El Saadawi, pero con los títulos de los capítulos redactados y las conclusiones colocadas. Este plan evita amontonar las conclusiones; las sitúa en torno a los debates a los que más se refieren y las organiza en orden más o menos ascendente de originalidad especulativa.

1. *Studyin' Sunrise*: Orígenes humildes
   Mezzy nace en Gambia
   Otros moros esclavizados de alta cuna
   Nacimiento humilde del *blues* cuando comienza la recuperación del Delta
2. *Travelin' Man*: Dificultades tempranas
   Mezzy hace el hach
   Se fundan comunidades musulmanas gullah
   El *blues* folk surge de la miseria
   La vida en el Delta
3. *Lonesome Lawd*: Captura en la encrucijada
   El paso atlántico de Mezzy
   Cada vez hay más musulmanes esclavizados
   Handy escucha por primera vez *blues* en Crossroads
   Conclusión 1: La canción de la queja
4. *Yassuh Whiskey*: Esclavos del privilegio
   Mezzy trabaja como mayordomo
   Los musulmanes esclavizados como líderes de la tripulación, supervisores
   Handy publica *Memphis Blues*
5. *The Bloodhounds on My Trace*: La huida y la vida de fugitivo
   La huida de Mezzy
   Se ofrecen recompensas para los musulmanes esclavizados

El *blues* se cultiva en la prisión pandillas

6. *Angel Left a Feather*: La vida entre los indios
   El tiempo de Mezzy con los seminolas
   Otros líderes guerrilleros musulmanes en los pantanos
   La tradición jazzística indígena de Nueva Orleans de Mardi Gras
   Conclusión 3: La influencia sufí en el cristianismo esclavista
7. *The Whole Damn Jinte*: Una vida de libre empresa
   Mezzy se establece como ganadero
   Los comerciantes musulmanes prosperan en DC
   Las primeras grabaciones de jazz ofrecen esperanzas de prosperidad
8. *Nose Wide Open*: Amor romántico
   Mezzy se enamora en Arizona
   La poligamia de Hajj Ali es tolerada («Hi Jolly»)
   Los *race records* marcan el comienzo de la licenciosa era del jazz
9. *Beautemous Hollers*: Servidumbre por contrato
   Mezzy obligado a trabajar como arriero
   La contribución musulmana al sistema de diques
   Los sellos discográficos de los race records privan a los artistas de sus ganancias
10. *The Roustabout's Dream*: Migración e inmigración
    Mezzy se sube al vagón de carga a Chicago
    El sufismo llega a las costas de los Estados Unidos Estados
    La migración negra hacia el norte en su apogeo
    Conclusión 2: La influencia sufí en el *blues*
11. *Hungry Cuz I Can Be*: Oficial y extraoficialmente
    Mezzy es entrevistado por el Chicago Defender
    La Orden Sufí Internacional publica panfletos
    Lomaxes y Hurston documentan el *blues*
12. *What the Mob Don't Know (Gonna Hurt Me)*: Freedom at Last
    Mezzy logra la libertad a través de la muerte
    El islam gana aceptación como fe religiosa protegida
    Finaliza el período del contrato racial

Smashin' Seabirds: Legado
Mezzy inspira a los Seabirds Smashers
El islam experimenta una reacción violenta después del 11 de septiembre
El blues influye en el rock'n' roll y la música rap
Conclusión 4: Una nueva sharía de paz

* * *

Con un esquema completamente terminado en la mano, Hedda pudo escribir un plan de desarrollo editorial para el cliente (para ver cómo se redacta un plan completo, consulte el capítulo 6). En él, detalló la lógica con la que llegó a plantear una opción narrativa, en vez de argumental para la biografía de Mezzy, con la línea cronológica que enmarcaba el libro. También explicó la racional detrás de la ubicación de los cuatro argumentos principales de el Saadawi. La autora y el editor en jefe quedaron satisfechos con los resultados, pero el imán al-Khadir fue más difícil de convencer. Como era de esperarse, al imán de Berkeley le preocupaba que el libro se centrara demasiado en el *blues* y no lo suficiente en el sufismo.

Vanna Smythe le pidió a Hedda que la acompañara en una reunión por Zoom con la autora y el imán. En sus años de vida solitaria como editora independiente, Hedda se había acostumbrado a las reuniones de negocios y reconocía que la comunicación cara a cara a veces podía lograr objetivos que los correos electrónicos no lograban.

Cuando comenzó la conferencia, Vanna intentó persuadir al imán de que centrarse en el tema del *blues* y en Mezzy como un pintoresco personaje estadounidense ayudaría al libro a llegar a un público más amplio.

—Los lectores se enterarán de todo lo que es el sufismo una vez que comiencen a leer —dijo Vanna—, pero si abordamos el libro con el sufismo desde el principio, tan solo llegaremos a un grupo demográfico pequeño de personas que ya simpatizan con el misticismo.

—Entiendo —respondió el Imán al-Khadir—. El problema es que, con solo leer este índice, nadie sabría que el sufismo es parte de la historia.

—Señora el Saadawi —interrumpió Hedda—, usted ha escrito muchísimo sobre el sufismo en general. No recuerdo exactamente dónde mencionó que Mezzy tenía dos legados, uno musical y otro espiritual. ¿Qué tal si agregamos una introducción sobre el legado espiritual de Mezzy para complementar la conclusión sobre su legado musical?

— ¡Sí! —dijo el imán—. Ahí es donde el sufismo debe estar, en primer plano.

Después de una pausa dramática, la autora intervino:

—Estoy de acuerdo. Esa parece ser una buena solución.

El equipo resolvió algunos otros detalles, incluida la incorporación de un apéndice que resumiría sucintamente la historia de los musulmanes en el Nuevo Mundo. Hedda revisó el índice provisional resultante (ejemplo 18) y actualizó el plan para que reflejara las últimas decisiones que habían sido tomadas. En los meses siguientes, Hedda y Rabi'a hablaron a menudo por Zoom, para intercambiar ideas sobre el material de transición que Rabi'a redactaría y que Hedda editaría para darle un formato efectivo. Finalmente, Hedda se sintió lo suficientemente cómoda con Rabi'a para preguntarle sobre su velo.

—Odio usar esta frase, pero usted es muy poderoso un modelo a seguir para las mujeres jóvenes —le dijo Hedda—. ¿Por qué llevar ese símbolo de subyugación, especialmente cuando su propia congregación no se lo exige?

—No lo considero una forma de sometimiento —le explicó Rabi'a—. Es una manera de acercarme a otros musulmanes aquí en Estados Unidos. Ya sabe, la palabra islam significa «someterse» y este velo es una señal de mi sometimiento a Dios. Tal vez por eso Mezzy regresó al Delta. Sabía que era peligroso, igual que yo sé que puede ser peligroso caminar por estas calles con un hiyab. Pero se estaba sometiendo a la voluntad de Dios. A veces, uno sabe que, si quiere que las percepciones del mundo cambien, tiene que ser uno mismo quien las cambie.

La autora y la editora de mesa guardaron silencio. Ambas sabían que habían presenciado el nacimiento de una perspectiva importante. Acordaron añadir un epílogo en el que la autora retomaría, aunque de forma mucho más breve, su relato personal, el cual había sido eliminado del cuerpo principal del texto. Fue este acercamiento personal lo que le dio relevancia a la historia del libro en el mundo contemporáneo. Por eso se coló en la solapa del libro, en los comunicados de prensa y, a menudo, fue el punto de partida para las entrevistas. Hedda tuvo noticias de Rabi'a un par de veces después de la publicación del libro, pero luego no volvió a saber nada. Sin embargo, pensaba en ella cada vez que comenzaba una tarde de trabajo escuchando los temas en su lista de reproducción de *blues* del Delta.

EJEMPLO 18. Índice final del manuscrito de el Saadawi. La portada y la contraportada sirven para enmarcar la historia de vida del protagonista

dentro del contexto más amplios de su legado espiritual, musical e histórico. Observe también los subtítulos de los capítulos ya refinados.

Muecín en el dique: La vida y el legado del músico de blues Mezzy Walker

Introducción: ¿El primer sufí de Estados Unidos? El legado espiritual
1. *Studyin' Sunrise:* El llamado a la oración
2. *Travelin' Man:* El camino a La Meca
3. *Lonesome Lawd:* El paso del Atlántico
4. *Yassuh Whiskey:* Mayordomo en la casa grande
5. *The Bloodhounds on My Trace*: La vida en la clandestinidad
6. *Angel Left a Feather:* Guerra y paz entre los seminolas
7. *The Whole Damn Jinte:* Una temporada de prosperidad
8. *Nose Wide Open:* Amar a las mujeres, besar a los camellos
9. *Beautemous Hollers:* La vida como arriero
10. *The Roustabout's Dream:* Al fin al norte
11. *Hungry Cuz I Can Be:* Creando la escena de Chicago
12. *What the Mob Don't Know (Gonna Hurt Me):* Muerte por linchamiento

Conclusión: *Smashin' Seabirds:* El legado musical
Epílogo: Una perspectiva desde atrás del velo
Apéndice: Una breve historia de los musulmanes en el Nuevo Mundo

Ejercicios

EJERCICIO 4.1. Cree una cronología maestra con las líneas cronológicas que componen el ensayo de Freitas. Después responda:

- ¿Cuántas líneas cronológicas identificó?
- ¿Identificó alguna línea cronológica que no fuera mencionada en el elemento 15? ¿Omitió alguna de las que se muestran en el elemento 15? De ser así, ¿por qué?

EJERCICIO 4.2. Repase las siguientes plantillas (la línea cronológica recta, la cronología inversa, los puntos de vista alternativos, las cronologías paralelas, las narrativas rotativas y los resultados alternativos) y pregúntese qué tan apropiada es cada una para el ensayo de Freitas. Asígnele a cada una un grado de viabilidad (sí, tal vez, no). Luego compárelas con la evaluación del elemento 16 y responda las siguientes preguntas:

- ¿En qué medida sus evaluaciones concuerdan con las proporcionadas?
- A la luz de ambas evaluaciones, ¿qué plantilla parece ser la más apropiada?
- ¿Existen plantillas que se puedan combinar? De ser así, ¿cómo?

EJERCICIO 4.3. Utilizando la línea cronológica que usted creó y la plantilla narrativa (o plantillas narrativas) que haya decidido emplear, cree un esquema narrativo. Redacte un título y encabezados de secciones provisionales, después enumere los pasajes en el orden que desee entre paréntesis. Luego compare su esquema con el elemento 17 y responda las siguientes preguntas:

- Si empleó las mismas plantillas narrativas que en el elemento 17, ¿obtuvo resultados similares? En las diferencias entre los dos esquemas, ¿cuáles son las opciones más sólidas?
- Si empleó plantillas narrativas diferentes a las utilizadas en el elemento 17, ¿cuál le dio como resultado un esquema más sólido y por qué?
- ¿Con qué eficacia implementa el elemento 17 la plantilla de narrativas rotativas que se prefiere en el elemento 16?

05

La argumentación

Desplegar la demostración

Decir que argumentar es otra forma de contar historias es una afirmación a la que los teóricos suelen resistirse. Durante más de dos mil años, la retórica ha buscado distinguirse de la narración de historias argumentando que la suya es una habilidad que se basa en procesos abstractos de lógica y persuasión. Desde los tiempos helenísticos, los ideales platónicos han flotado en un plano geométrico justo encima de nuestras cabezas y han convertido nuestras experiencias reales en ejemplos universales. Esta separación de los conceptos de la narración de historias les ha permitido a los filósofos notar patrones generales en los asuntos humanos, a los bioquímicos ver las matemáticas detrás de una función corporal y a los líderes cívicos extrapolar derechos universales a partir del sufrimiento de los individuos. También nos ha permitido a los seres humanos entender nuestras experiencias como ejemplos de tendencias más amplias. Sin embargo, el núcleo de cualquier teoría, por grandiosa que sea, es una historia humana. En nuestra cultura, $E = mc^2$ es la abreviatura de nuestra historia fundacional: el nacimiento del universo. Asimismo, cuando defendemos derechos, valores o teorías que consideramos importantes, no debemos olvidar que lo que está en juego son las experiencias humanas reales.

Este capítulo se enfoca en el desarrollo editorial de aquellos manuscritos que ya tienen una tesis principal definida (si el suyo no

tiene una todavía, regrese al capítulo 3). Cuando un autor ya cuenta con una tesis, tiene muchas maneras de argumentarla. El objetivo de este capítulo es el de ayudar al editor de mesa y al autor a abrirse camino desde la tesis principal hasta la conclusión, apuntalándose en la densa maleza de argumentos.

En nuestro estudio de caso, un científico que ha realizado importantes descubrimientos neurológicos ha decidido ampliar su campo de acción a ámbitos que están fuera de su propia disciplina: la psicoterapia y la política internacional. Los argumentos que el autor utiliza para apoyar la tesis principal de su manuscrito varían en fuerza y relevancia, por eso al editor de mesa le preocupa que su incursión genere críticas no solo en su propia disciplina, sino en las otras dos áreas. A pesar de eso, el editor de mesa se ha comprometido a ayudar al autor a priorizar los argumentos que mejor apoyan su tesis, a eliminar aquellos que le restan valor a su discurso y a utilizar los demás de manera eficaz.

Perfil del autor: el teórico

Durante la segunda mitad del siglo xx, la manía por teorizar acompañó las revoluciones que impulsaron cambios sociales, aumentaron la conciencia cultural y profundizaron la comprensión científica. Sin embargo, cuando ese auge terminó a finales de los años 90, era difícil identificar si todo ese pensamiento posmoderno producido por los teóricos era su causa, su efecto o solo coincidencia. En cambio, en este momento ya podemos afirmar con seguridad que los esfuerzos de esos teóricos por desmantelar las viejas nociones de género, raza, clase, edad y sexualidad ayudaron a catalizar movimientos de base que lograron avances concretos en materia de derechos civiles, equidad económica y justicia social.

Más recientemente, un movimiento global en favor de desmantelar el racismo institucionalizado ha dado lugar a un nuevo florecimiento de la «teoría aplicada», con la que activistas, líderes cívicos e intelectuales públicos buscan convertir principios e ideas en realidades. Al mismo tiempo, la conciencia posmoderna de la arbitrariedad de los constructos sociales se ha «filtrado» en la sociedad en general: hoy cada vez más

padres aceptan la fluidez de género de sus hijos; las comunidades votan con mayor frecuencia para desviar recursos de la policía armada a los servicios sociales preventivos; y más y más naciones experimentan con la aplicación del concepto de ingreso básico universal.

En una era de cambios sociales como esta, los ciclos teóricos que tienen como resultado cambios concretos pueden ser vertiginosamente rápidos. Es posible que los autores puedan, con razón, perderle la pista a las ideas que son suyas y a aquellas que son derivadas. Ya sea que usted como editor de mesa trabaje con un intelectual público o con un activista comunitario, es fundamental que proceda con empatía para ayudar al autor a destacar su contribución única, sin ejercer violencia sobre la red de ideas de la que surgen sus percepciones.

Magnus Gaines tenía conciencia de que en algunos círculos lo verían como un hazmerreír, pero ese era un riesgo que estaba dispuesto a correr. La importancia del descubrimiento que había hecho —el llamado puente límbico en el cerebro humano— se había ganado el respeto de toda la comunidad científica. Estaba en una posición única que le permitiría dirigir la exploración neurológica hacia ámbitos previamente reservados a la psicoterapia y la metafísica.

Haphazard House era la editorial que había publicado con entusiasmo los dos libros anteriores de Magnus, pero sus ejecutivos dudaban sobre su último manuscrito, temerosos de que pusiera en peligro la imagen pública del autor como una voz confiable de la comunidad científica. Por eso, Magnus recurrió a Dungeness University Press. Justificó esa decisión diciéndose a sí mismo que su obra más innovadora tenía que contar con el visto bueno del mundo académico. Tres pares académicos anónimos leyeron su manuscrito y respetuosamente apoyaron su publicación. Sin embargo, pusieron la condición de que debía eliminar lo que uno de ellos llamó su «receta ingenua para la paz mundial», la cual, por supuesto, era el objetivo del libro. Los colegas elogiaron sus descubrimientos neurológicos, pero descartaron por completo las ideas del autor sobre su trascendencia.

Afortunadamente, la editora de Dungeness simpatizaba con la tesis de Gaines. Comprendía que su descubrimiento de la «mirada mutua» como conducto de la conectividad espiritual entre los seres humanos no era

menos trascendental que el del puente límbico. La verdadera cuestión, decía, era encontrar una manera para reelaborar el manuscrito y que pasara la prueba del rigor académico sin tener que perder su novedoso punto de vista. Para lograr ese objetivo, una especie de editor consultor estaba revisando el texto.

Sentado en posición de medio loto en el porche trasero de su casa, con las extremidades mojadas debido a los saludos al sol, Magnus pensó: «¡Hasta aquí me llegó la paz mental!». Luego, llevó su mente de nuevo a un estado de vacío enfocando su mirada en el *bhrumadhya drishti,* su tercer ojo interior.

Perfil del cliente: la editorial universitaria

Cuando las editoriales universitarias perdieron la mayor parte del mercado de las bibliotecas a mediados de los años 80, sobrevivieron reinventándose como editoriales de «divulgación académica comercial». Las más pequeñas se convirtieron en las proveedoras regionales de sus estados, mientras que las más grandes entraron a competir con las principales editoriales comerciales. Como un acto de magia, en los años 90, cuando los conglomerados de medios adquirieron las editoriales de Nueva York, crearon una ventana de oportunidad para las editoriales universitarias: los nuevos ejecutivos de las editoriales, quienes traían una mentalidad netamente financiera, eliminaron los libros que tenían ventas proyectadas inferiores a veinte mil ejemplares. Las editoriales universitarias eligieron esos mismos títulos como primera línea. En el nuevo milenio, la marea cambió de nuevo y las editoriales comerciales regresaron a recuperar esa «lista intermedia», y ofrecieron a los autores anticipos con los que solo un puñado de editoriales universitarias bien dotadas podían competir. La mayoría de las editoriales académicas se enfocaron entonces en la divulgación de autores prometedores, esperanzados en el éxito de sus primeros libros, o en autores ya conocidos que querían publicar sus manuscritos más peculiares o que no se ajustaban tanto a su catálogo habitual de superventas. Ahora, más que nunca, las editoriales académicas compiten ofreciendo un trato «boutique», es decir, un diseño de libros mejor, mayores valores de producción, una revisión más rigurosa y una edición más atenta.

Si usted es un editor de mesa que está considerando aceptar un encargo de una editorial universitaria, asegúrese de entender de dónde proviene el dinero. La mayoría de las editoriales universitarias tienen presupuestos limitados para la edición de mesa, por lo que muchos de sus proyectos cuentan con la financiación de generosas subvenciones provenientes de fundaciones, cuyas agendas sociales o políticas más amplias deben tenerse en cuenta. Además, debe asegurarse de conocer el perfil de su cliente: algunas editoriales todavía responden ante un consejo académico y, por lo tanto, deben justificar sus planes de publicación como «becas al mérito»; otras editoriales han sido desvinculadas de las universidades de las que provienen y tienen más libertad para publicar material no universitario, como libros de cocina y guías de viaje. Por último, recuerde que los autores de estas editoriales generalmente son académicos cuyo sustento depende de su reputación. Los profesores que ya tienen un trabajo fijo de planta en una universidad suelen ser más abiertos a reelaborar su manuscritos para ajustarlos a audiencias comerciales, mientras que aquellos que buscan publicar el libro para acceder a una plaza de planta insisten en conservar su tono disciplinado, su jerga especializada, las omnipresentes frases calificativas y la amplia documentación que han construido.

Como editora en jefe de Dungeness, Tessa Argent tenía el ambiguo privilegio de asesorar a los editores de adquisiciones cuando le presentaban manuscritos con necesidades de edición de mesa. A menudo tenía que decirles que no tenía ningún «polvo mágico» que pudiera espolvorearles a los manuscritos para que fueran publicados al instante. Sin embargo, cada vez que le llegaba un proyecto con un potencial comercial amplio y graves problemas de edición, no podía resistir las ganas de enfrentarse al desafío. El manuscrito de Gaines descansaba en su escritorio virtual, esperando a que Tessa se lo enviara a un editor de mesa.

Por lo general, la labor de Tessa consistía en convertir monografías académicas en libros comerciales que terminaban teniendo un éxito variado. Sin embargo, este autor que tenía ante sí ya venía con una sólida trayectoria. Sus dos primeros libros, ambos publicados por Haphazard House, habían sido elogiados por su tratamiento lúcido de temas amplios.

El primero trataba las emociones humanas y el segundo la memoria a largo plazo. Los críticos dijeron que Magnus lograba de manera brillante combinar el conocimiento de un neurólogo de primer nivel con las dotes de un gran narrador de historias. Sin embargo, el nuevo proyecto acababa de ser duramente criticado por los tres lectores debido a que, en palabras de uno de ellos, era una «amalgama alarmante de neurociencia sólida y jerga psicológica». Así fue como el proyecto llegó a las manos de Tessa.

Debido a sus éxitos editoriales anteriores, Gaines había entablado una relación con Yogiraj Gandhi, un acaudalado líder religioso indio, quien financiaba sus esfuerzos por estudiar los fundamentos neurológicos del yoga y por promover la paz mundial. El texto mostraba la influencia de esta poco ortodoxa mentoría. La joven y astuta editora de adquisiciones de la editorial en estudios religiosos Naomi Malcolm le aseguró a Gaines que podría mantener el tema espiritual en el libro y seleccionó revisores que fueran partidarios de combinar la religión y la ciencia: un neurocientífico interesado en la cábala, un profesor de religión y un antropólogo indígena. El problema fue que los tres rechazaron la afirmación hecha por el autor de que la práctica espiritual de la «mirada mutua» resolvería todos los conflictos humanos, tanto los interpersonales como los internacionales.

La editorial le había dado a Gaines un anticipo sin precedentes de 50 000 dólares en concepto de regalías, una nimiedad para una compañía como Haphazard, pero una cantidad de dinero inimaginable para una como Dungeness. Vender tal cantidad de copias para recuperar la inversión del anticipo sería imposible si el libro era abucheado en los medios. Aunque Tessa no estaba segura de poder evitar ese resultado, sí conocía al editor de mesa perfecto que le ayudaría a desarrollar la mejor versión del libro, quien, además, poseía formidables dotes diplomáticas y una gran tolerancia hacia el pensamiento de la *nueva era*: Bud Zallis.

Tarea: la teoría con demasiadas tangentes

Desde la perspectiva de Bud, el argumento principal de la *Mirada mutua* era bastante fascinante. En resumen, Gaines afirmaba que los humanos tenían la capacidad de resolver a la mayoría de sus conflictos dándole una mayor importancia a la oculesis, es decir, a la intensa comunicación emocional, no verbal, que se da entre individuos a través de sus ojos. Gaines

había recopilado la sólida gramática para este lenguaje de la ciencia occidental, la cual había la reducido hacía tiempo los movimientos oculares rudimentarios a media docena. Basándose en preceptos extraídos del islam, el hinduismo y el budismo, y haciendo especial énfasis en las nueve posiciones de la mirada yóguica llamadas *drishti*, Gaines demostró que el intercambio verbal a menudo se contradecía con los mensajes oculares subconscientes. En su clínica de Seattle, trabajó con psicoterapeutas para resolver conflictos entre cónyuges, padres e hijos, socios comerciales y otras personas con relaciones íntimas haciendo uso de esos mensajes.

Gaines lo explicaba de la siguiente manera: los cerebros de muchos vertebrados dirigen la mirada visual y la atención mental desde un centro neuronal compartido. Por ejemplo, los lagartos no pueden dirigir su atención hacia un objeto sin dirigir la mirada hacia él. Esa era una habilidad que antes teníamos los seres humanos, nuestros ojos estaban conectados a las facultades de la atención y la concentración. Sin embargo, en algún momento de la línea evolutiva, el cerebro humano desarrolló centros neuronales diferentes para la atención y la mirada y es por eso por lo que podemos poner los ojos directamente sobre un amigo mientras prestamos atención a un extraño en el otro extremo de un bar. Hace mucho tiempo que las religiones orientales comprendieron lo que los escáneres cerebrales de Gaines demostraron: que cultivar el control de la atención a través de la mirada es una poderosa herramienta de comunicación y que el puente límbico entre las emociones y la memoria a largo plazo se vierte directamente a través de los ojos.

En la cuarta parte del manuscrito (ejemplo 19), donde Bud y los tres críticos académicos perdieron la simpatía por el autor, Gaines especulaba sobre cómo la técnica de la mirada mutua podría resolver enemistades profundamente arraigadas como las que existían entre hutus y tutsis o entre nacionalistas blancos y estadounidenses negros. Estos capítulos carecían de fundamento, estaban plagados de estereotipos y clichés, y daban a entender falsamente que los bandos opuestos en cada conflicto eran igualmente culpables. El autor sería quemado vivo si esa parte era publicada tal y como estaba, por lo que Bud tendría que encontrar alguna manera de conservar su esencia, ya que el autor había cambiado de editorial para poder conservarla.

El manuscrito tenía otros problemas. El autor había adoptado un enfoque histórico en lugar de uno pedagógico, por lo que había dejado el análisis de la fisiología de la comunicación no verbal tan solo hasta la mitad del manuscrito. El texto estaba organizado de forma muy racional, como esperaría uno del trabajo de un científico, pero abordaba una lógica idiosincrásica que al lector promedio le resultaría difícil de digerir. El trabajo de Bud consistía, entonces, en desmontar la barroca construcción hecha por el autor y reconstruirla con líneas más simples y rectas.

Desenredar los argumentos de las líneas cronológicas

Como aprendimos en el capítulo anterior, tanto la argumentación como la narrativa son formas de contar historias. En la argumentación, el «protagonista» es una idea y la «trama» es una concatenación de argumentos que una idea debe seguir, tal como lo haría el héroe de una historia clásica, cuyo viaje está marcado por pruebas de fuerza e ingenio. Como la mayoría de los manuscritos contienen líneas cronológicas y argumentativas, la tarea del editor de mesa es decidir cuál dominará la estructura del libro. En el capítulo anterior privilegiamos la línea cronológica, pero en este capítulo seguiremos las ramificaciones de elegir una línea argumentativa.

EJEMPLO 19. Índice no revisado del manuscrito de Gaines. El núcleo argumental del libro se encuentra enterrado en la parte III, capítulos 7 y 8.

La mirada mutua: la neurociencia de la paz mundial

Introducción. ¿Qué es la oculesia?

Parte I. Relatividad oculésica

13. La pobreza del vocabulario ocular occidental
14. La riqueza de las tradiciones orientales de mirada espiritual
15. La oculesia de las clases oprimidas

Parte II. Relatividad lingüística

16. Sin palabras: la incompatibilidad del lenguaje para resolver conflictos
17. La hipótesis de Sapir-Whorf sobre la relatividad lingüística

Parte III. La mirada mutua en el ámbito clínico

18. El habla mediante la mirada en otros vertebrados
19. La biología de la oculesia en los seres humanos

20. La evolución de la comunicación ocular
21. Resolución de conflictos: metodología
22. Resolución de conflictos: estudios de caso

Parte IV. La mirada mutua en el espacio público

23. Israel versus Palestina
24. Hutu versus tutsi
25. Tamil versus cingalés
26. Nacionalista blanco versus manifestante de *Black Lives Matter*
27. Cristiano evangélico versus persona trans

Observaciones finales

Mientras que los elementos de una línea narrativa son algo que cualquier niño puede captar, la línea argumental es más difícil de percibir. Esto se debe a que la estructura de un argumento a menudo se confunde con *métodos* como el análisis empírico, el análisis cualitativo, la asociación poética y varias técnicas lógicas y retóricas. Así como una narración es una estructura esquelética que debe nutrirse con personajes, diálogos y escenarios, una «línea argumental» debe revestirse de uno o más de estos métodos. Ni el editor de mesa ni el autor tienen que sentirse intimidados por esta panoplia de métodos, ni tampoco es absolutamente necesario que dominen las reglas del debate. La lógica de anidamiento simple que ya empleamos en el capítulo 3 les servirá aquí para seleccionar la tesis principal y para determinar el flujo de la argumentación.

Sin embargo, el editor de mesa tendrá que verificar primero que la argumentación sea lo que predomine en el manuscrito a revisar. Para ello, podrá realizar las mismas tres evaluaciones aplicadas en el capítulo anterior (en este apartado son repetidas textualmente para su conveniencia).

EVALÚE LA CLARIDAD DEL ENFOQUE. Si el tema principal del libro es una sola persona, lugar, cosa o acontecimiento, entonces probablemente deba seguirse el enfoque narrativo. Si el tema principal es un fenómeno cultural, social o global, entonces un enfoque argumentativo puede ser más adecuado.

EVALÚE LA ORIGINALIDAD. Si el acercamiento del autor al tema es más un punto de vista que una interpretación completa de los

hechos, entonces el modo narrativo puede ser el mejor. Si el acercamiento del autor es tan original que requiere la recopilación de evidencia de diversas fuentes y disciplinas, entonces puede ser recomendable el modo argumentativo.

EVALÚE EL PESO RELATIVO. Dejando de lado las dos primeras consideraciones, si el texto contiene trescientas páginas de narración y solo cien páginas de argumentación, o viceversa, entonces debe prevalecer el modo dominante.

Antes de poder comenzar a reorganizar el texto, Bud necesitaba verificar que el modo en que debía mantenerse era el argumentativo. Para ello, aplicó las tres evaluaciones básicas que el Dr. Worth le inculcaba a sus estudiantes: la claridad del enfoque, la originalidad y el peso relativo.

El primer criterio fue bastante fácil de descartar. Aunque en la versión actual del manuscrito el autor y el yogiraj aparecían con frecuencia como personajes de la narración, el concepto de la mirada mutua era el verdadero «héroe» de la historia, el personaje recurrente que aparecía en casi todos los capítulos. Este enfoque conceptual más amplio se inclinaba hacia la argumentación.

Lo mismo ocurría con el segundo criterio: los argumentos que el autor ofrecía se decantaban en conclusiones que difícilmente podrían ser más originales. Bud volvió a las notas que había tomado durante su primera revisión del manuscrito y enumeró no menos de nueve conclusiones evidentes:

- Conclusión 1. Que el vocabulario ocular de Occidente es más pobre comparado con el de Oriente.
- Conclusión 2. Que una rica tradición de la mirada espiritual se extiende por toda Asia con raíces comunes en el islam, el hinduismo y el budismo.
- Conclusión 3. Que los adeptos a la mirada espiritual pueden lograr resultados considerados mágicos, como la transferencia de pensamientos y la lectura de la mente.
- Conclusión 4. Que los «criollos» autodidactas del lenguaje ocular aparecen en las culturas de los pueblos oprimidos, como las poblaciones esclavizadas, las castas de intocables y las mujeres subyugadas.
- Conclusión 5. Que el lenguaje verbal por sí solo no sirve para resolver

conflictos ideológicos basados en palabras ni para fomentar la paz mundial.

- Conclusión 6. Que la venerable hipótesis de Sapir-Whorf sobre la relatividad lingüística (que postula que los pensamientos y las percepciones de los seres humanos reflejan las estructuras gramaticales y los vocabularios de las lenguas habladas en las que nacen) es igualmente válida para el lenguaje ocular.
- Conclusión 7. Que la oculesia tiene raíces profundas en la evolución de todos los vertebrados y, en especial, de los seres humanos.
- Conclusión 8. Que la empatía visceral que ofrece la mirada mutua sirve para resolver conflictos en las relaciones interpersonales entre cónyuges, familiares, amigos y otros socios cercanos.
- Conclusión 9. Que la mirada mutua es la clave para resolver arraigados conflictos sociales.

El simple hecho de enumerar estas conclusiones en el orden en que aparecían en el manuscrito le dio a Bud una idea de cómo debían reordenarse (por ejemplo, porque no había forma de que la conclusión 5 apareciera antes de la conclusión 8, ya que esta última era una aplicación menos «global» del mismo concepto de resolución de conflictos a través de la mirada mutua). Sin embargo, se estaba adelantando a los acontecimientos.

Fue el tercer criterio, el peso relativo, lo que le dio a Bud un poco de certeza. Aunque el manuscrito sin revisar estaba dominado por los argumentos, cuando Bud sumó las páginas dedicadas a contar anécdotas e historias completas, eran aproximadamente el 30 por ciento del total. Estos fragmentos narrativos se dividían en dos categorías: estudios de casos extraídos del trabajo del autor en un entorno clínico y escenarios hipotéticos que aplicaban su teoría a conflictos sociales destacados en la esfera internacional. Bud consideró brevemente si un marco narrativo podría ser el adecuado para un libro que era en su mayoría argumentativo, pero decidió que el flujo de la argumentación era demasiado complejo. Por eso, era mejor que las historias estuvieran enmarcadas por la argumentación. Más tarde, averiguaría qué anécdotas podría destacar en el manuscrito y en qué parte ponerlas. Por ahora, necesitaba entender mejor el flujo de los argumentos principales.

Encontrar los argumentos principales

La mayoría de las discusiones que tenemos en nuestras vidas son circulares. Ya sea que estemos debatiendo para ver quién se queda con una preciada reliquia familiar o por el control remoto del televisor, los desacuerdos son esencialmente estáticos dado que cada parte necesita mantenerse atrincherada en su propio punto de vista. Las repetitivas disputas que siguen a estos conflictos pueden resultar divertidas o crear suspenso cuando hacen parte de una línea narrativa, pero cuando suceden en una línea argumentativa sin llegar a nada, los lectores suelen terminar sintiéndose aburridos o frustrados. Una línea de argumentación comienza con una maraña de evidencias y avanza a través de una serie de argumentos cuya finalidad es alcanzar una conclusión principal.

CREE UNA LÍNEA MAESTRA ARGUMENTAL. El editor de mesa necesita crear una línea maestra argumental que despliegue los argumentos más significativos que el autor haya incluido en el manuscrito. Mientras que en una narración construimos una línea cronológica ordenando el material por fecha y hora, en la argumentación, la forma en la que tendremos que organizar el esquema básico de los argumentos puede ser más difícil de discernir. En este caso, al editor de mesa podría resultarle más útil crear un diagrama de flujo como los que se utilizan en lógica matemática. Este diagrama puede fluir en una de dos direcciones.

En el *razonamiento inductivo*, un argumento se desplaza desde la evidencia hacia la conclusión a través de una serie de pruebas lógicas; los detalles particulares dan lugar a generalidades; las ideas más pequeñas encajan dentro de las más grandes; la larga lista de evidencias recopiladas por el editor de mesa se estrecha hasta llegar a una única conclusión. Cuando un detective examina la escena de un crimen buscando pistas sobre la identidad de un asesino, lo que está empleando son sus facultades inductivas (aunque la mayoría de los angloparlantes utilicen incorrectamente la palabra «deducción» para referirse a todas las formas de trabajo detectivesco). El razonamiento inductivo es el método más reconocido entre las formas de argumentación porque está libre de preconcepciones o sesgos desde sus inicios.

En el *razonamiento deductivo*, un argumento se desplaza desde la conclusión hacia la evidencia a través de una serie de pruebas lógicas; las generalidades dan lugar a particularidades; las ideas más amplias a ideas más pequeñas; la conclusión con la que cuenta el editor de mesa se amplía para abarcar una larga lista de evidencias. En este caso, cuando el detective que estudia la escena de un crimen sospecha desde el principio de quién es la identidad del asesino y se concentra en encontrar pistas para refutar la coartada del mafioso, está empleando sus facultades deductivas. El razonamiento deductivo es un tipo de argumentación que goza de mucha popularidad porque convenientemente establece una conclusión desde el principio. Sin embargo, puede dar lugar a falacias lógicas: la persona que tiene la labor de argumentar puede resultar tentada a seleccionar solo las pruebas que respaldan la conclusión a la que ha llegado de antemano.

MANTENGA UN FLUJO DIRECCIONAL ABIERTO. Un editor de mesa puede construir el diagrama de flujo utilizando el método inductivo o el deductivo sin comprometer el plan de desarrollo con ninguna de esas líneas de razonamiento. Supongamos que el editor de mesa hace el diagrama de flujo de manera inductiva, manteniendo la lista de evidencia a la izquierda de la página y la conclusión a la derecha. Una vez redactado, el diagrama se puede leer en ambas direcciones (deductivamente de derecha a izquierda, inductivamente de izquierda a derecha), lo que le permitirá al editor de mesa reordenar el texto en cualquier dirección. En esta etapa, el editor de mesa debe mantener una mente abierta a cualquiera de los flujos direccionales.

Aunque la tesis principal de Gaines era bastante clara desde el principio, Bud se inclinaba por el pensamiento inductivo. Por eso enumeró la evidencia en el lado izquierdo de su hoja de cálculo y trabajó para avanzar hacia la derecha (ejemplo 20).

En la mayoría de los casos, las evidencias que Bud había encontrado en el texto aportaban para sustentar de alguna manera a las nueve conclusiones. Por ejemplo, antes de afirmar la importancia de la teoría de la relatividad lingüística de Sapir y Whorf en la oculesia, el autor trazó la trayectoria académica de la idea. Comenzaba con el «determinismo lingüístico»

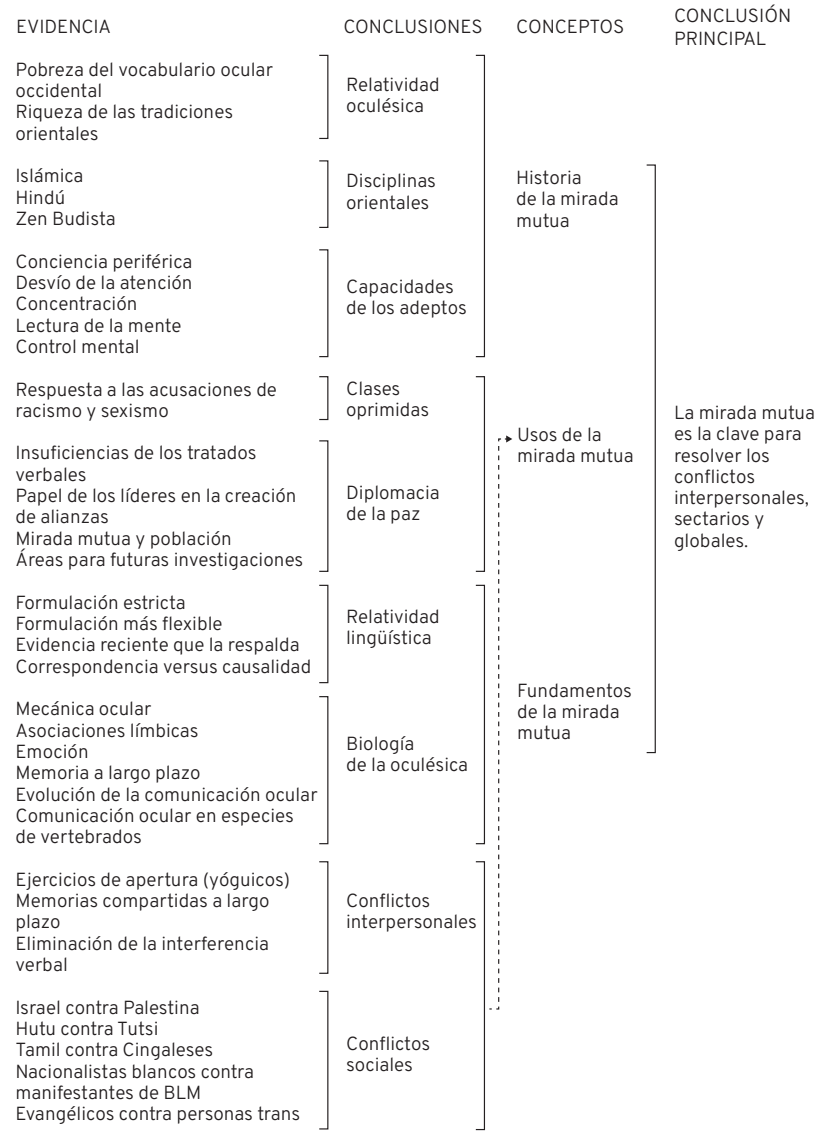
de Edward Sapir y, posteriormente, fue convertida por Benjamin Whorf en la «relatividad lingüística» plenamente desarrollada. A Bud le encantaba el famoso ejemplo de Whorf de la lengua hopi. Mientras que las lenguas indoeuropeas imponían una distinción entre sustantivos y verbos, creando a menudo construcciones arbitrarias y torpes («llueve», pero «caen rayos»), los hopi de Whorf solo veían procesos («relámpaguea», «montañea», «arroyea»)[10]. La visión de los hopi concordaba con lo que Einstein y otros científicos estaban descubriendo sobre el universo físico. Gaines se puso del lado de la mayoría de los lingüistas y rechazó la afirmación de Sapir de que el lenguaje restringe el pensamiento, y se dispuso a revisar los estudios posteriores que refutaban la visión de Whorf del hopi como primitivismo romántico. Pero, al igual que esos lingüistas, Gaines adoptó una formulación más flexible de la hipótesis que aceptaba un vínculo no causal entre la estructura del lenguaje y los patrones de pensamiento.

De manera similar, cada una de las otras ocho conclusiones provenían de un conjunto complejo de evidencias. Una vez que Bud hizo estas conexiones, intentó agrupar las nueve conclusiones en unidades conceptuales más grandes. Después de probar varios esquemas, se decidió por tres categorías conceptuales: la historia, los usos y los fundamentos de la mirada mutua. Estas categorías fluían a su vez hacia la conclusión principal, la cual Bud redactó de la siguiente manera: «La mirada mutua es la clave para resolver los conflictos interpersonales, sectarios y globales».

El diagrama de flujo completo aclaraba los argumentos de Gaines e ilustraba algunos de los defectos de la estructura actual. Los escenarios en las conclusiones de la paz mundial propuestos por el autor (en los capítulos originales 11 a 15) debían vincularse con el análisis de los usos antes mencionado. Además, sin duda, un análisis de los fundamentos debía preceder al análisis de los usos y, tal vez incluso, al de la historia. Ahora que había desenredado los hilos de pesca, Bud podía considerar distintas formas de trenzarlos para formar una sola cuerda que fuera resistente.

10 N. del T.: En el original el autor muestra la diferencia entre las construcciones de las lenguas indoeuropeas, como *it rains* (sujeto *it* más la conjugación del verbo *rain*), pero *lightning strikes* (trueno como sujeto, más la conjugación del verbo *strike*). Luego muestra la estructura de la lengua hopi con los ejemplos *it lightnings*, *it mountains*, *it rivers* (sujeto *it* y los sustantivos *lightning*, *mountain* y *river* usados como verbos).

EJEMPLO 20. Argumento principal y argumentos de apoyo en el manuscrito de Gaines. El diagrama de flujo en su conjunto constituye el argumento principal; el camino desde cada evidencia hasta la conclusión principal es un argumento de apoyo. El diagrama puede leerse inductivamente desde la izquierda y deductivamente desde la derecha. La flecha punteada muestra al editor de mesa reorganizando su evidencia para que encaje en grupos amplios de conceptos.



Lluvia de ideas para establecer una plantilla argumentativa

Una vez que el editor de mesa ha identificado la línea argumental básica, deberá considerar qué opciones tiene para reordenar el texto. Como hemos visto, una línea argumental es en realidad un diagrama de flujo complejo en el que los argumentos convergen como filas de hormigas hacia un cono de helado abandonado en el suelo. En el diagrama de flujo se pueden ver todos los argumentos de apoyo a la vez, pero en el manuscrito, el editor de mesa y el autor tendrán que decidir qué argumento presentar primero, segundo, tercero, etc. En otras palabras, las múltiples ramas del diagrama de flujo deben agruparse en una estructura argumentativa verdaderamente lineal.

Regresemos a nuestra metáfora de la idea abstracta como protagonista. En la argumentación, el héroe de la historia clásica es la conclusión principal de la argumentación. En el método deductivo, la identidad del héroe (la conclusión) está clara desde el principio. El lector simplemente debe dejarse llevar en el viaje mientras el héroe derrota, esquiva o se hace amigo de los argumentos que los dioses le lanzan en el camino. En el método inductivo, la conclusión (el héroe) comienza escondida entre la multitud, su rostro se vuelve gradualmente más nítido a medida que cada argumento agrega pistas sobre su identidad. Al elegir entre los métodos inductivo o deductivo, el autor y el editor de mesa deben sopesar los méritos relativos de su claridad y misterio.

A continuación, encontrará descripciones breves de plantillas que le pueden ser útiles para desarrollar una estructura argumentativa. Las plantillas que se pueden emplear son: puntos de vista alternativos, argumentos paralelos, argumentos rotativos y resultados alternativos en el método inductivo o deductivo. Si le parecen sospechosamente semejantes a las que un narrador tiene disponibles, recuerde que tanto la línea de argumentación como la línea cronológica son estructuras narrativas. Mientras que los tipos de líneas cronológicas analizadas en el capítulo 4 tienen como objetivo darle vida a un texto, las líneas argumentales sirven como mecanismo básico de organización.

PUNTOS DE VISTA ALTERNATIVOS. Esta plantilla argumentativa presenta una única hipótesis que se debate empleando una serie de

perspectivas alternadas y en ella el lector accede a una secuencia de voces que se turnan para hablar. Esta estructura es equivalente argumental a la argumentación en un documental histórico de Ken Burns en el que una serie de «cabezas parlantes» comentan temas que luego son unidos entre sí mediante una voz en *off* que narra de forma omnisciente. Aunque la rotación entre los puntos de vista alternativos (los argumentos) no tiene por qué seguir un orden invariable, sí debería permitirle al lector percibir un ritmo en la progresión. Dado que los diferentes puntos de vista traen consigo diferentes suposiciones, este enfoque puede ser difícil de manejar.

ARGUMENTOS PARALELOS. En este caso, las múltiples líneas de argumentación contribuyen a una conclusión general que el autor presentará al final. En un manuscrito que tiene como fin demostrar los motivos económicos que subyacen a los abusos de los derechos humanos en América del Sur, por ejemplo, líneas argumentales independientes relacionadas a Chile, Paraguay, Argentina y Perú podrían culminar en la afirmación de que en esos países las «desapariciones» de personas se han dado justo en los momentos en que la hegemonía de los ricos se veía amenazada. Con esta plantilla los argumentos se presentan por separado y se integran solo al final del libro. Esta estructura argumentativa es particularmente útil para llevar grandes cantidades de datos hacia una única y sólida conclusión.

ARGUMENTOS ROTATIVOS. En este caso, las distintas líneas argumentativas no tienen un punto de intersección, sino que resuenan entre sí temáticamente. Este recurso se utiliza a menudo cuando un área de investigación es objeto de un debate público permanente. Por ejemplo, un libro sobre las posibilidades de la investigación sobre la inteligencia artificial puede presentar una variedad de perspectivas para que los lectores se formen sus propias opiniones. No todos estos debates son nuevos. Tomemos el caso de las antiguas disputas sobre la historicidad de ciertos acontecimientos de la vida de Jesucristo. En esta plantilla, la tesis principal debe ser lo suficientemente novedosa como para llamar la atención, pero lo suficientemente flexible como para abarcar en la rotación a las demás perspectivas.

RESULTADOS ALTERNATIVOS. Esta estructura, que consiste en múltiples sondeos de la misma línea de argumentación que dan como resultado conclusiones diferentes, resulta particularmente útil para revelar suposiciones ocultas o arrojar luz sobre diferentes facetas de una realidad compleja. Pensemos en el extendido y polémico tema de las compensaciones por las emisiones de carbono. Estos sistemas les permiten a ciertas empresas vender los «créditos» que han obtenido al exceder los mandatos de reducción de carbono a otras empresas que no han cumplido con esos objetivos. ¿Será que este sistema aborda de manera eficaz el calentamiento global al suministrar fondos que sirven para expandir rápidamente el desarrollo tecnológico de las energías renovables? O será posible que este sistema les esté dando a las empresas que no cumplen con las normas la posibilidad de seguir explotando el medio ambiente sin sufrir las consecuencias? Un autor que esté en proceso de escribir un libro sobre este tema podría analizar eficazmente las mismas evidencias desde diferentes perspectivas, dejando al descubierto los complejos elementos que siguen generando polémica.

Bud volvió a mirar el índice sin revisar. A primera vista, el autor había ordenado sus argumentos de manera rigurosamente lógica: comenzó estableciendo los paralelismos entre la relatividad oculésica (parte I) y la relatividad lingüística (parte II), luego demostró el poder de la mirada mutua en la clínica (parte III) antes de ampliar su importancia como herramienta para resolver conflictos más amplios (parte IV). Sin embargo, al examinarlo más de cerca, este índice reveló que el autor estaba haciendo una especie de doble paso hacia atrás: colocaba la cultura antes que la biología y la oculesia antes que la lingüística; anteponía lo desconocido a lo familiar y lo conjetural a lo comprobado.

Bud sabía que tendría que invertir este orden, pero no estaba seguro de cómo hacerlo. Para empezar, dejó de lado los estudios de casos interpersonales (capítulo 10) y los escenarios de conflicto social (capítulos 11 a 15). Aunque esos elementos eran esencialmente anecdóticos y podían usarse para *ilustrar* fragmentos del argumento central, no ayudaban a *sustentarlo*.

A continuación, volvió a su cuaderno de notas de la clase de Worth para revisar sus opciones de plantillas de argumentación y rápidamente eliminó

tres de las cuatro. La dedicación absoluta de Gaines a su tesis no admitía ninguna discusión sobre múltiples argumentos rotativos y mucho menos sobre resultados alternativos. Además, el uso de argumentos paralelos por parte del autor se limitaba a los estudios de casos, en los que demostraba cómo la misma metodología podía abordar diferentes tipos de crisis interpersonales.

Bud estaba pensando en seguir una línea de argumentación inductiva directa cuando revisó la primera plantilla, la de los puntos de vista alternativos. Se le ocurrió que el manuscrito ya contenía una oscilación implícita entre dos amplios puntos de vista, el de Oriente, de mentalidad espiritual, y el de Occidente, de mentalidad científica. Con ajustes aquí y allá, probablemente, podría reforzar este patrón de Oriente, Occidente, Oriente, Occidente, dándole al discurso un ritmo subyacente e impartiendo una sensación de equilibrio cultural.

Redactar el nuevo argumento

El proceso de hacer el diagrama de flujo del argumento principal para el manuscrito ya le ha permitido al editor de mesa identificar los argumentos de apoyo. Ahora, su tarea será determinar el orden de esos subargumentos. También, ha llegado la hora de comprometerse con un enfoque inductivo o deductivo. Igual que cuando los editores de mesa tuvieron que componer una nueva línea cronológica, al componer una línea argumental deben tener en cuenta los siguientes dos factores cruciales.

CONSIDERE LAS FORTALEZAS DEL AUTOR. En primer lugar, el editor de mesa deberá hacer una evaluación honesta de los instintos argumentativos del autor. Los autores que escriben obras argumentativas tienden a ser más deductivos o inductivos por naturaleza: son perros de caza o urracas. Los perros de caza desde el inicio han identificado la conclusión, la ven a gran distancia y avanzan implacables hacia ella a través de la espesura. Las urracas ven su tesis brillando en cada detalle que encuentran, se distraen con frecuencia, se desvían a menudo (por caminos casi siempre interesantes) y terminan llegando a la conclusión mediante un proceso que parece casi accidental. Aunque ambas estrategias pueden ser atractivas y persuasivas, el truco

al escoger una está en que el editor de mesa evite trabajar en contra de la esencia del autor.

CONSIDERE LAS NECESIDADES DEL LECTOR. En segundo lugar, el editor de mesa debe verificar que la línea argumental elegida satisfaga las necesidades de la audiencia. Aquí entran en juego los perfiles de los lectores. Si el público objetivo de un libro sobre cocina vegana son cocineros aficionados, entonces el autor puede centrarse en la procedencia de los ingredientes, el equilibrio de los sabores y las variaciones de las recetas. Si el mismo libro está dirigido a cocineros principiantes, el autor deberá describir técnicas básicas, como saltear y asar a la parrilla, y proporcionar instrucciones explícitas, paso a paso, para preparar los platos.

La lluvia de ideas que le sirvió a Bud para reflexionar también le permitió sentar las bases de la línea argumentativa principal. Ya tenía claro que antepondría la biología a la cultura y los hechos a las conjeturas. También sabía que intentaría alternar capítulos que ofrecieran puntos de vista occidentales y no occidentales. Sin embargo, todavía no había decidido si construiría el argumento de forma deductiva o inductiva y aún le quedaba pendiente determinar el orden que tendrían las partes y los capítulos.

En su propio proceso editorial, Bud era un firme partidario del método inductivo, pero el manuscrito reflejaba la preferencia de Gaines por la deducción. Decidió que lo mejor sería jugar con la fortaleza del autor en lugar de la suya. Esta decisión implicaría enunciar la conclusión principal con fuerza en la introducción y partir de ahí para revisar las pruebas en un orden riguroso, de la más convincente a la menos convincente. Aunque un enfoque inductivo sería más flexible, porque el lector estaría acompañando al autor en su viaje exploratorio a través de la argumentación, que Bud le impusiera a Gaines esa postura psicológica lo haría sonar falso.

El diagrama de flujo que Bud construyó sugería ocho capítulos en tres partes (el noveno argumento, *Conflictos sociales*, era en realidad una extensión del quinto argumento, *Diplomacia de paz*). Ahora que había asumido el enfoque deductivo, vio claramente que debía comenzar con los fundamentos de la mirada mutua, avanzar hacia su significado histórico y

terminar con sus usos actuales y futuros. En esa estructura mantendría un diálogo Occidente-Oriente, aunque comenzaría con la perspectiva occidental para que el público de habla inglesa del libro lo encontrara más accesible y persuasivo.

Algunos de los capítulos podían ser pensados como occidentales u orientales. El capítulo sobre la relatividad lingüística, por ejemplo, aplicaba una disciplina occidental, la lingüística, al estudio de lenguas no occidentales y, por lo tanto, podía asignarse a cualquiera de las dos categorías. Lo mismo sucedía con el capítulo sobre los conflictos sociales: en la mayoría de los casos, los supuestos culturales occidentales chocaban con perspectivas no occidentales. Para mantener su patrón de Occidente y Oriente, Bud decidió llevar estos dos capítulos, que se encontraban a medio camino entre ambos mundos, al lado no occidental del argumento.

Cuando Bud terminó el borrador de su esquema, un par de capítulos seguían sin ajustarse al orden planteado. El autor había discutido los adeptos a la mirada mutua no occidentales (practicantes de disciplinas antiguas como el yoga, quienes supuestamente habían logrado el control mental y la telepatía) en la segunda mitad del antiguo capítulo 2, antes de entrar en la oculesia de las clases oprimidas en el capítulo 3. A Bud le gustaba este orden, ya que le permitía a Gaines demostrar que los grupos oprimidos habían desarrollado sus propios «criollos oculares». Sin embargo, la evidencia que presentaba para eso era bastante endeble y, además, esa organización destruía su patrón de Occidente-Oriente.

Veamos, reflexionó Bud. El autor teoriza que grupos como los africanos esclavizados en la América colonial desarrollaron, por necesidad, un rico vocabulario de miradas que les permitía comunicarse abiertamente en presencia de sus opresores. Lo mismo ocurrió con los parias en la India, los esclavos en China y las mujeres en los harenes, según Gaines. Sin embargo, en esas mismas sociedades las clases dominantes estaban más acostumbradas al lenguaje de las miradas y por eso podían mantenerlos bajo control. En Occidente, la arrogancia de los gobernantes los llevó a ignorar el constante «parloteo» de las miradas a su alrededor y los criollos desarrollaron vocabularios más ricos y completos. Así que tiene sentido, concluyó Bud, contar este capítulo como occidental y colocarlo antes del capítulo sobre los adeptos orientales.

Por fin, Bud tenía un esquema que funcionaba (ejemplo 21). Como a un carro recién lavado, lo único que le faltaba era un poco de cera y brillo.

EJEMPLO 21. La nueva línea de argumentación del manuscrito de Gaines. Esta estructura coloca los fundamentos antes de las aplicaciones del mundo real y los acontecimientos históricos antes de los experimentos futuros.

Parte I. Fundamentos de la mirada mutua

1. Biología de la oculesia
   - Mecánica ocular
   - Asociaciones límbicas
   - Evolución de la comunicación ocular
   - La comunicación ocular en otras especies de vertebrados
2. Relatividad lingüística
   - Sapir-Whorf, estrictamente hablando
   - Formulaciones más flexibles
   - Correspondencia versus causalidad
   - Evidencia reciente

Parte II. Historia de la mirada mutua

3. Vocabulario ocular occidental
   - Grado de contacto
   - Movimientos oculares
   - Gestos oculares
   - Expresiones faciales
4. Tradiciones orientales
   - Hindú
   - Islámica
   - Budista zen
5. Clases oprimidas
   - La comunicación ocular entre mujeres
   - La mirada mutua en culturas esclavistas
   - Las riquezas de la taciturnidad
6. Habilidades de los adeptos
   - Conciencia periférica
   - Desvío de la atención
   - Concentración
   - Lectura de la mente
   - Control mental

Parte III. Los usos de la mirada mutua

7. Resolución de conflictos interpersonales
   Ejercicios de apertura
   La importancia de los recuerdos compartidos a largo plazo
   Eliminación de la interferencia verbal
8. Resolución de conflictos sociales
   Primeros tratados firmados y rotos
   El papel de la mirada en la creación de alianzas
   La mirada mutua y las masas

Afinar el argumento

De este modo, la línea argumental completa se ha redactado con las evidencias entretejidas entre los múltiples argumentos de apoyo, los cuales se han agrupado bajo una misma columna. Ahora, el editor de mesa debe imponerle divisiones lógicas a este flujo argumental ininterrumpido. La localización de algunas de las divisiones parecerá obvia, como cuando en la discusión un argumento de apoyo principal le abre pasa a otro. Otras divisiones podrán ser más difíciles de ubicar. En esos casos, puede que no haya una respuesta correcta. Por ejemplo, en un debate sobre la publicidad subliminal, la aparición de la colocación de productos en series de YouTube puede ser el final de un capítulo sobre la apropiación corporativa de contenido creativo o el principio de un capítulo posterior sobre las actitudes ambivalentes hacia el comercio de los productores independientes de programas de televisión.

RESPETE LAS REGLAS DEL EQUILIBRIO. Como se señaló anteriormente, no existen reglas estrictas sobre cómo equilibrar una tabla de contenidos. Sin embargo, los autores y los editor de mesa deben respetar varias pautas generales. Consulte el capítulo 4, *Personalizar la línea cronológica*, para obtener una guía sobre cómo redactar una tabla de contenidos equilibrada.

REDACTE UNA LISTA DE TÍTULOS PROVISIONALES PARA LOS CAPÍTULOS. Una vez que el ritmo y el equilibro hayan sido establecidos, el editor de mesa deberá redactar títulos provisionales para todos los capítulos. El índice tendrá que lograr que los lectores que revisen el libro en una librería se sientan lo suficientemente atraídos por la línea argumental que están «escuchando», sin que les sea revelada su

esencia. En un libro sobre la disminución de las protecciones gubernamentales al medio ambiente, los títulos de los capítulos deberán hacer referencia a la flexibilización de las restricciones a la pesca comercial, la perforación petrolera en alta mar y al desarrollo de la tierra, pero no deberán revelar la evidencia crucial contra las agencias reguladoras. Para obtener una guía sobre cómo escribir títulos de capítulos que sean efectivos, consulte el capítulo 4, *Personalizar la línea cronológica*.

Una vez que se alejó del esquema, Bud se dio cuenta de que no estaba satisfecho con las tres divisiones que había entre las partes. Las partes I y III contenían solo dos capítulos cada una; no rompían la regla que prohíbe que las partes contengan solo un capítulo, pero se acercaban peligrosamente. Además, el hecho de que la parte II contuviera tantos capítulos como las partes I y III juntas le daba a los lectores la impresión de que el libro se trataba, por encima de todo, de la historia de la mirada mutua, aunque que el autor estaba principalmente interesado en la relevancia del fenómeno en la sociedad actual. Las divisiones entre partes habían sido útiles para guiar a Bud en la reordenación de los capítulos, pero ahora vio que podía quitarlas y la estructura se mantendría por sí sola.

A continuación, Bud examinó el texto en busca de frases ingeniosas que pudieran servir como títulos para los capítulos. Los pasajes del autor sobre las disciplinas espirituales orientales eran una rica fuente de imágenes: la frase «Señores de la Luz» sería apropiada para el análisis de los adeptos orientales del capítulo 6, y «Los nidos del mal» describiría acertadamente las regiones del conflicto social en el capítulo 8. El capítulo 1, sobre la biología de la oculesia, podría titularse acertadamente «Las puertas del mundo ardiente». Sin embargo, estas frases abiertamente espirituales y exóticas socavarían la autoridad científica de la voz del autor y relegarían el libro a los estantes de la *nueva era*. Así que Bud se limitó a una sola metáfora yóguica, «El tercer ojo», y la utilizó como título del capítulo 4, que estaba dedicado al tema de la espiritualidad oriental.

El texto también estaba plagado de vívidos términos biológicos. Bud jugó con frases como «pensar con la amígdala», «videntes periféricos» y «aperturas a la comprensión» como formas de fusionar los mensajes

científicos y metafísicos del texto. El problema era que el índice que había propuesto Gaines era extremadamente factual y sin adornos y Bud dudaba que el autor deseara optar por tal poetización de la mecánica ocular y cerebral. Así que, en cambio, recurrió a los estudios de casos para inspirarse. La expresión tan común «sé lo que estás pensando», que otorga valor a la comunicación ocular que la mayoría de nosotros damos por sentado, se transformaba en palabras conmovedoras cuando una madre afirmaba que nunca podría decírselo a su hijo autista. Un hombre que estaba a punto de perder a su mejor amigo y socio comercial como resultado de una guerra por unos bienes gritaba con desesperación: «¡Mira dentro de mí!».

Bud se quedó con cinco capítulos sin título. Completó el índice con dobles sentidos como «la lengua atada», «miradas insolentes» y «miradas desarmantes». Irónicamente rehabilitó la expresión «mirarse el ombligo» al unirla con «y la iluminación». Finalmente, le dio una forma concreta a la teoría con la pregunta «¿El lenguaje moldea o encubre nuestros pensamientos?». Decidió que el resultado lograba el equilibrio adecuado entre autoridad y accesibilidad.

Restaurar los fragmentos de la línea cronológica

Hemos señalado con anterioridad que la mayoría de los libros tienen una línea cronológica y una línea argumental. Nuestro propósito al elegir la línea argumental en este capítulo en lugar de la línea cronológica era dar coherencia estructural al manuscrito. Es decir, nuestro objetivo era ofrecerle al lector una línea principal de pensamiento que pudiera seguir. Con esa línea firmemente establecida, ahora podemos relajarnos un poco y permitirle al autor de vez en cuando una digresión, como ese profesor que se aparta de su plan de clase para contar un chiste o dar un ejemplo.

LOCALICE LOS FRAGMENTOS QUE MÁS LE INTERESEN. Regrese a su hoja de notas y busque los fragmentos narrativos que había descartado que le parezcan más interesantes o relevantes. Luego observe la versión revisada de la tabla de contenido para encontrar los capítulos en los que esos fragmentos podrían encajar bien. Cuando usted quiera complementar la línea argumental con fragmentos narrativos, asegúrese de espaciar las digresiones. La idea no es que todas las

anécdotas estén en la segunda mitad del libro, por ejemplo. El lector deberá poder encontrar entre las líneas argumentales y narrativas un sentido del ritmo.

ORDENE LOS FRAGMENTOS. Haga lo posible para que los fragmentos extraídos de la línea cronológica adquieran su propio ritmo. En un libro sobre física teórica, las anécdotas de Einstein pueden aparecer con regularidad. Incluya escenas en las que él hace el papel del genio de pelo salvaje al tiempo que realiza descubrimientos trascendentales y difunde sabiduría poco convencional. Al analizarlas en conjunto, estas anécdotas deberán crear su propio arco narrativo.

MANTENGA BREVES LAS DIGRESIONES. Por último, cuídese de no interrumpir la línea principal con digresiones demasiado largas. La mayoría de los fragmentos secundarios deben limitarse a un par de párrafos, aunque es permitido incluir un desvío ocasional de tres a cinco páginas. Cuanto más larga sea la digresión, más importante debe ser su contenido para la línea principal del discurso. En ese libro argumentativo de física teórica, una historia que relata el descubrimiento de la teoría de la relatividad hecho por Einstein podría extenderse durante varias páginas, pero la historia del día de su boda no debería tener más que unos pocos renglones.

Ahora que Bud tenía la línea argumental resuelta, estaba listo para abordar el material narrativo que había dejado de lado. Como había señalado en aquel momento, estas anécdotas se dividían en dos categorías: historias reales de conflictos interpersonales mediados por la terapia de la mirada mutua en el entorno clínico de Gaines y los escenarios hipotéticos en los que esa terapia podría aplicarse a algunos de los conflictos sociales más arraigados del mundo.

Bud decidió de inmediato que las historias clínicas serían muy útiles para abrir los capítulos porque les proporcionaban un contexto emocional a los argumentos de apoyo. Sin embargo, para ubicarlas tendría que averiguar qué historia encajaba con cuál capítulo (ejemplo 22). El capítulo 1, por ejemplo, se ajustaba de forma natural con la historia del niño autista, ya que la incapacidad del pequeño para comunicarse mediante la mirada mutua demostraba la naturaleza fisiológica del mecanismo.

Sin embargo, otras combinaciones no eran tan obvias. La historia de un matrimonio bilingüe entre una mujer austríaca y un hombre mexicano mestizo, quienes intentaban «ver más allá» de sus diferencias culturales, podría servir igualmente como entrada al debate del capítulo 3, sobre la negligencia occidental de la comunicación ocular, al estudio de los pueblos oprimidos del capítulo 5 o a la exploración del conflicto social del capítulo 8. Bud encontró anécdotas que eran más adecuadas para cada uno de esos casos y dejó al matrimonio bilingüe como encabezado de la presentación de la teoría de la relatividad lingüística del capítulo 2. Esta combinación era un poco más adecuada porque mostraba la manera en que la mujer austríaca romantizaba inconscientemente las «raíces aborígenes» de su marido y eso resonaba con la idealización de Whorf de los hopi.

EJEMPLO 22. La misma línea de argumentación de Gaines, pero sin las divisiones de las partes, con los títulos de los capítulos refinados y las anécdotas colocadas. Los estudios de caso están en negrita y los escenarios hipotéticos en cursiva.

1. Sé lo que estás pensando: la biología de la oculesia
   Caso 1. El niño autista
   Mecánica ocular
   Asociaciones límbicas
   La evolución de la comunicación ocular
   La comunicación ocular en otras especies de vertebrados
2. ¿El lenguaje moldea o encubre nuestros pensamientos? La hipótesis de la relatividad lingüística
   Caso 2. Un matrimonio bilingüe
   Sapir-Whorf, estrictamente hablando
   Formulaciones más flexibles
   Correspondencia versus causalidad
   [Escenario: Tamil contra cingalés]
   Evidencia reciente
3. La lengua atada: la pobreza del vocabulario ocular occidental
   Caso 3. Un matrimonio en crisis de mediana edad
   Grado de contacto
   Movimientos oculares
   Gestos oculares
   Expresiones faciales
4. El tercer ojo. Tradiciones orientales de la mirada espiritual

Caso 4. Cuidar a un anciano con demencia
Hindú
Islámico
[Escenario: Israel contra Palestina]
Budista zen

5. Miradas insolentes. La oculesia de la opresión
   Caso 7. Una adolescente fugitiva
   La comunicación ocular entre mujeres
   La mirada mutua en las culturas esclavistas
   [Escenario: Nacionalistas blancos contra manifestantes de Black Lives Matter]
   Las riquezas de la taciturnidad
6. Mirarse el ombligo y la iluminación: los dones de los adeptos
   Caso 5. Compartir la custodia
   Conciencia periférica
   Desvío de la atención
   Concentración
   Lectura de la mente
   Control mental
7. Mira dentro de mí: la resolución de conflictos en el ámbito clínico
   Caso 6. Una íntima asociación empresarial
   Ejercicios de apertura
   La importancia de los recuerdos compartidos a largo plazo
   [Escenario: hutus contra tutsis]
   Eliminación de la interferencia verbal
8. Miradas desarmantes: la mirada mutua en el teatro del conflicto
   Caso 8. Un matrimonio interreligioso
   Primeros tratados hechos y rotos
   El papel de la mirada en la creación de alianzas
   [Escenario: evangélicos versus personas trans]
   La mirada mutua y las masas

Una vez puestos los casos de estudio, Bud se dedicó a analizar el problema de los escenarios diplomáticos imaginados por el autor. No podían ponerse en primer plano de la misma manera que los casos de estudio, pero tampoco podían omitirse por completo. Mantenerlos era una condición que el autor había puesto para publicar con Dungeness. Bud sabía que tendría que resumir el material —que tendría que pasar de tener el tamaño de un capítulo a unas pocas páginas para cada escenario— y distribuirlo en puntos

estratégicos en medio de los capítulos, donde ilustrarían conceptos sin que parecieran recetas literales para el cambio político.

Así, Bud encontró un lugar para el conflicto entre Israel y Palestina en el capítulo 4. Allí, el fundamentalismo de las sectas en pugna de judíos y musulmanes serviría de contrapunto a las tradiciones místicas de ambas religiones. La guerra entre tutsis y hutus encajaba bien con la sección del capítulo 7, *La importancia de compartir recuerdos a largo plazo*, porque los dos pueblos africanos habían coexistido pacíficamente durante muchos siglos antes y durante las penurias compartidas del gobierno colonial. Lo mismo podría decirse de la disputa entre tamiles y cingaleses, pero ese escenario era más ilustrativo de la relatividad lingüística del capítulo 2, ya que el linaje indoario estaba en el centro de ese conflicto.

Bud pensó que sería prudente localizar los dos escenarios más incendiarios en la segunda mitad del libro, lugar en el que esperaba que el autor se hubiera ganado la confianza del lector. La marcha de los nacionalistas blancos en respuesta al movimiento *Black Lives Matter* se adecuaba naturalmente a la discusión del capítulo 5 sobre la mirada mutua en la cultura esclavista. Además, la enemistad de los cristianos evangélicos hacia los miembros de la comunidad trans le daría la relevancia del siglo XXI a la discusión del capítulo 8 sobre el potencial de la mirada mutua para resolver el conflicto social.

* * *

Bud estaba al sur de la ciudad, cuidando la casa de unos amigos, la cual quedaba en un conjunto con vistas a una laguna junto a la bahía. Fue allí donde redactó el plan de desarrollo para el proyecto de Gaines. Era primavera y las serretas y los patos buceadores lucían su plumaje nupcial; las rayas murciélago se deslizaban en las aguas poco profundas como si fueran otra especie de ave acuática. Sus amigos le habían dejado un par de binoculares para que observara el progreso de dos polluelos de colibrí en un nido que estaba justo afuera de la ventana. Temía contarles lo que acababa de presenciar: el polluelo más saludable había aplastado al más débil y ahora permanecía sentado sobre el cadáver de su hermano; la madre había dejado de acercarse para vigilarlos y alimentarlos.

Esta máxima expresión de rivalidad entre hermanos le hizo recordar a Bud su propia historia de conflictos interpersonales, desde las peleas de su infancia hasta la eterna sucesión de romances desastrosos. Había sido incluso atacado y golpeado en la calle por un grupo de aspirantes a gánsteres. ¿Cómo podía encontrar tan atractivo el tema del autor de «la paz mundial a través de la mirada mutua» cuando las violentas leyes de la naturaleza estaban constantemente siendo demostradas a su alrededor? Bud decidió comenzar su evaluación escrita con esa pregunta. Esa sería su manera de hacerle saber a Gaines que simpatizaba con su tesis, pero que todavía tenía algunas reservas.

EJEMPLO 23. El índice final del manuscrito de Gaines. La atención del lector que se acerque al libro en una librería será atrapada por un título intrigante, pero bien fundamentado, por los títulos de los capítulos que se dirigen directamente a su audiencia en un lenguaje sin jerga y por una introducción y una conclusión que le ofrecen un marco claro a la progresión, desde los conceptos básicos hasta la relevancia sociopolítica.

La mirada mutua. El lenguaje oculto de la empatía y la resolución de conflictos

Introducción. ¿Qué es la mirada mutua?

1. Sé lo que estás pensando: la biología de la oculesia
2. ¿El lenguaje moldea o encubre nuestros pensamientos? La hipótesis de la relatividad lingüística
3. La lengua atada: la pobreza del vocabulario ocular occidental
4. El tercer ojo: tradiciones orientales de la mirada espiritual
5. Miradas insolentes: la oculesia de la opresión
6. La contemplación del ombligo y la iluminación: los dones de los adeptos
7. Mira dentro de mí: la resolución de conflictos en el ámbito clínico
8. Miradas desarmantes: la mirada mutua en el teatro del conflicto

Conclusión. Áreas para futuras investigaciones

El plan de desarrollo, con su esbelta nueva tabla de contenidos (ejemplo 23), fue bien recibido por Tessa Argent y el comité editorial de Dungeness. El autor aceptó cooperar. Para un hombre que parecía estar al borde de la marginación por ser un chiflado de la *nueva era*, Gaines se mostraba sorprendentemente serio, casi brusco, en los correos electrónicos que

redactaba con una sola línea. Cada tanda de correcciones era respondida con un veredicto sucinto.

La publicación de Mutual Gaze coincidió con una nueva andanada de manifestaciones de *Black Lives Matter* y con las contraprotestas correspondientes de los nacionalistas blancos que cargaban antorchas. A pesar de los esfuerzos de Bud por enterrar en lo más profundo del texto las afirmaciones más disparatadas del autor, los críticos arremetieron contra el libro. Calificaron la postura del autor de irresponsable en un momento en que la nación estaba desgarrada por el malestar social. Sin embargo, Gaines permaneció imperturbable: en entrevistas de radio y televisión se sostuvo inquebrantable en que la naturaleza humana era igualmente capaz de conflicto y resolución. El yogiraj había hecho una elección apropiada cuando convirtió a Gaines en su portavoz dentro de la comunidad científica occidental. Bud tenía las más sinceras esperanzas de que sus puntos de vista al final prevalecieran.

Ejercicios

Nota. Antes de comprometernos con la solución narrativa desarrollada en los ejercicios 4.1 a 4.3, exploremos la posibilidad de utilizar un enfoque argumentativo.

EJERCICIO 5.1. Haga una lista de las conclusiones del ensayo de Freitas. Incluya las que el autor enuncia explícitamente y las que solo se insinúan en las declaraciones o relatos del borrador del manuscrito. Recomendación: es posible que le resulte útil consultar el diagrama de tesis que fue preparado para el ejercicio 3.2. Luego responda las siguientes preguntas:

- ¿Cómo se comparan las conclusiones a las que usted llegó con las del elemento 18? ¿Faltan puntos importantes en uno u otro?
- ¿Cómo se comparan sus conclusiones con las posibles tesis que usted desarrolló en el ejercicio 3.1? ¿Hay alguna tesis para la que valga la pena escribir conclusiones adicionales?

EJERCICIO 5.2. Utilizando el elemento 20 como modelo, cree un diagrama de flujo para el argumento principal y los argumentos de

apoyo para el ensayo de Freitas. Como usted está trabajando con un ensayo, no con un libro completo, no necesitará hacer una columna para categorías conceptuales más amplias, las cuales son análogas a las divisiones entre las partes en un manuscrito completo. En cambio, sus columnas sí deben contener, de derecha a izquierda, su tesis principal y la conclusión (extraída del ejercicio 3.3), sus conclusiones argumentales (extraídas del ejercicio 5.1) y sus posibles tesis (extraídas del ejercicio 3.1). Una cuarta columna, denominada *Evidencia*, debe ser llenada con las descripciones de los temas a nivel de pasaje utilizando el elemento 19 como modelo. Las notas que usted tomó en el ejercicio 2.4 le ayudarán a localizar rápidamente los temas principales. Luego responda:

- ¿Sus conclusiones argumentales expositivas encajan lógicamente con la conclusión principal? Si no es así, revise la conclusión principal o las subconclusiones para que se ajusten.
- ¿Todas sus tesis encajan lógicamente con las conclusiones argumentales? Si no es así, considere la posibilidad de subordinar algunas a otras moviéndolas a la columna de evidencia.
- Si todavía le quedan sobrando tesis, pregúntese por qué no encajan. Si le es posible identificar razones sólidas, omítalas por completo. Vea la nota en el elemento 19 para que se dé una idea de este tipo de razonamiento.

EJERCICIO 5.3. Revise el diagrama creado en el ejercicio 5.2 y decida cuál de los métodos le parece más apropiado, si el inductivo o el deductivo. Luego, repase las plantillas de argumentación (puntos de vista alternativos, argumentos paralelos, argumentos rotativos y resultados alternativos) y pregúntese qué tan apropiada es cada una para el ensayo de Freitas. Asígnele a cada una un grado de viabilidad (sí, tal vez, no). Finalmente, compare sus resultados con la evaluación del elemento 20. Luego responda:

- ¿En qué medida la evaluación que usted realizó concuerda con la proporcionada?

- A la luz de ambas evaluaciones, ¿qué estrategia le parece la más apropiada?
- ¿Existen estrategias que se puedan combinar? De ser así, ¿cómo deben emplearse?

EJERCICIO 5.4. Utilizando el diagrama que usted creó para el ejercicio 5.2 y la plantilla (o plantillas) de argumentación que identificó en el ejercicio 5.3, cree un esquema argumentativo para el ensayo de Freitas. Redacte el título provisional, los encabezados de las secciones y enumere los pasajes en el orden deseado entre paréntesis. Compare sus resultados con los del elemento 21. Luego responda:

- Si empleó estrategias de argumentación diferentes a las utilizadas en el elemento 21, ¿de cuál resultó un esquema más sólido y por qué?
- ¿Con qué eficacia el punto 21 utiliza la plantilla de argumentos paralelos que se prefiere en el elemento 20?
- ¿Con qué eficacia su esquema utiliza la plantilla (o plantillas) que usted prefirió?

EJERCICIO 5.5. Revise los esquemas narrativos y argumentales que preparó para los ejercicios 4.3 y 5.4 y elija el que funcione mejor. Si eligió el esquema narrativo, busque fragmentos argumentales para restaurarlos e insertarlos en los puntos apropiados a lo largo de la narración. Si eligió el esquema argumentativo, busque fragmentos de narrativa para intercalar a lo largo de la línea argumental. Ahora que tiene el esquema final de su ensayo, responda las siguientes preguntas.

- Si el esquema final de su ensayo favorece la narrativa, ¿qué partes del esquema argumentativo ha omitido? ¿Son todos los argumentos subordinados prescindibles? ¿Debería encontrar formas para incluirlos? De ser así, ¿cómo lo haría?
- Si el esquema final de su ensayo favorece la argumentación, ¿qué partes del esquema narrativo ha omitido? ¿Son todas esas

historias subordinadas prescindibles? ¿Debería encontrar formas para incluirlas? De ser así, ¿cómo?

EJERCICIO 5.6. A la luz de lo que usted ya ha experimentado al crear su propio esquema final, compare los elementos 17, 21 y 22, que son las líneas narrativas, argumentativas y final, respectivamente. Luego responda:

- ¿El elemento 22 privilegia la narrativa o el argumento? En cada subtítulo, ¿cómo refleja esta decisión el orden de los elementos del contenido?
- En el elemento 17, las historias personales de Maiba y Zuka se entrelazaron con la narrativa más amplia de la historia de Zimbabue. ¿Qué fundamento podría explicar su omisión en el elemento 22? (Pista: consulte el *Plan de edición de mesa* para obtener la respuesta).
- Una sección del elemento 21 amplía un breve pasaje del elemento 17. ¿Cuál es y por qué cree que se tomó esta decisión?
- Compare su esquema final con el elemento 22. ¿Cuál es más sólido y por qué?

06

El plan

Redactar la guía

Ya que el editor de mesa ha meditado y deliberado minuciosamente, es hora de presentar el resultado de esa reflexión a la editorial y al autor mediante un plan de edición de mesa. Los editores de mesa experimentados que tengan la oportunidad de leer este manual probablemente se sentirán sorprendidos por el hecho de que hayamos esperado tanto para redactar el informe que servirá de guía para el proceso de revisión del manuscrito. Además, es posible que estén acostumbrados a formular planes que se centren únicamente en el concepto, el contenido y la tesis y a dejar para más adelante la logística de la reestructuración narrativa o argumental. Es posible que también manifiesten que este capítulo debiera ir después del capítulo 3.

Algunas editoriales les exigen expresamente a los editores de mesa que elaboren planes de no más de dos o tres páginas. Lo que esperan es contar con una sinopsis que rápidamente les ayude a decidir si es acertado asumir el compromiso financiero de publicar el libro. Otras editoriales, y autores, les solicitan a los editores de mesa que elaboren planes exhaustivos de revisión que describan cómo será posible lograr los objetivos de la reescritura del libro. Usualmente, los editores de mesa no se sienten cómodos comprometiéndose con una tarea de esta magnitud cuando no tienen material suficiente que les permita visualizar con claridad una nueva tabla de contenidos. Por eso, postergar la redacción del plan hasta haber completado el trabajo

del capítulo 4 o 5 es una buena idea: reduce las posibilidades de que el autor o la editorial se resistan a asumir la dirección que indique la guía propuesta por el editor de mesa.

Antes de comenzar a redactar el plan, el editor de mesa deberá preguntarle a la editorial si tiene un formato predilecto para su presentación. Además, deberá tener claro si el plan le será presentado solo a los ejecutivos de la editorial o si también le será compartido al autor. Si este último es el caso, el editor de mesa deberá tener especial cuidado de mantener el tacto al formular las críticas para que sean constructivas y reservarse cualquier lenguaje áspero para la carta de presentación que será compartida solo con el editor en jefe. Este consejo es especialmente pertinente cuando es el autor quien ha contratado directamente al editor de mesa. Durante la década que pasé trabajando como editor de mesa —en la que escribí más de cincuenta documentos de este tipo— terminé favoreciendo el uso de un formato que equilibrara la empatía hacia las intenciones del autor con la evaluación honesta de las deficiencias de su manuscrito.

En nuestro estudio de caso examinaremos el proyecto presentado en el capítulo 4 con el objetivo de observar cómo el editor de mesa puede traducir el proceso de evaluación de un manuscrito en un plan por escrito. También analizaremos qué tan factible será incluir en ese plan la lista completa con las tesis de los capítulos. Aunque en muchos casos este nivel de detalle tan concreto hará que algunos autores se sientan entusiasmados, en otros, tal vez, los hará sentir como si el editor de mesa estuviera intentando usurpar el control del texto. Si por alguna razón las tesis de los capítulos no se incluyen en el plan, el autor y el editor de mesa deben comprometerse a tratarlas inmediatamente una vez que el plan haya sido aprobado.

Por último, después de que el editor de mesa haya propuesto un cronograma y la logística para ejecutar el plan, examinaremos cómo se puede utilizar un programa para realizar intervenciones estratégicas limitadas en los manuscritos cuando la editorial no puede darse el lujo de subvencionar un proceso completo de edición de mesa.

Redactar el plan

El plan de edición de mesa contiene aproximadamente una docena de componentes, dependiendo de lo que el editor de mesa haya recibido para revisar —ya sea una propuesta o el borrador de un manuscrito completo— y de si está a favor o en contra del proceso. Los siguientes son los componentes principales de un plan:

APERTURA CÁLIDA. La editora de mesa debe demostrar que aborda el proyecto con una mente abierta y que de alguna manera comprende el tema o que su experiencia personal le permite relacionarse con él. Si el libro se tratara sobre la decadencia de las órdenes monásticas en el catolicismo, yo empezaría evocando las visitas regulares que hacía en mi infancia a la abadía de mi tío trapense; si el manuscrito contuviera un plan de inversión financiera, confesaría mis propios e infructuosos esfuerzos por convertirme en un magnate inmobiliario. Los editores de mesa tienen la posibilidad de incluir esta declaración en la mitad de su plan o concluir con ella. Dondequiera que aparezca esta afirmación, su propósito debe ser el de expresar empatía con el proyecto y, al mismo tiempo, demostrar que es un miembro potencial de la audiencia del autor.

Para: Brazier Books
De: Hedda Miller
Re: Smashin' Seabirds. La vida y el legado de Mezzy Walker

Hace años, mientras viajaba con mi mochila por lo que entonces era Yugoslavia, tuve mi único contacto directo con la cultura islámica. En las montañas centrales de Bosnia-Herzegovina, en la ciudad medieval amurallada de Jajce, mi compañero de viaje y yo nos topamos con mujeres musulmanas vestidas con pañuelos de colores y pantalones de seda, que caminaban con precaución por las calles embarradas. Después de eso, las referencias al llamado del muecín en la literatura y el cine dejaron de evocar el blanco cegador del desierto para traer a mi imaginación las montañas verdes y húmedas, los ríos brillantes y las norias estridentes de esa región verde.

RESUMEN DEL CONTENIDO. A continuación, la editora de mesa ofrecerá una versión resumida del contenido (véase el capítulo 2). En esta sección, es importante reconocer los logros del manuscrito antes de centrarse en sus defectos.

Ahora, gracias a este fascinante manuscrito de Rabi'a el Saadawi, cuando escucho mis álbumes favoritos de blues, advierto la penetrante llamada del muecín en sus voces. El manuscrito, primero, cuenta cómo un muecín gambiano, esclavizado en Estados Unidos, se convirtió en una influencia seminal en la más estadounidense de las formas musicales: el blues. Ofrece, posteriormente, evidencia de archivo irrefutable de la existencia de Mezzy Walker, una figura legendaria, y lo sitúa en el contexto de dos narrativas históricas más amplias: la llegada del islam a las costas del nuevo mundo y el nacimiento del blues. Por último, proporciona una visión del nexo entre el islam y el blues a través de la propia historia de la autora como la hija negra del músico de blues Yazoo Yates. Ahora convertida al sufí, el Saadawi tiene la perspectiva perfecta para arrojar luz sobre este innovador tema.

RESUMEN DEL PROBLEMA. En este párrafo, la editora de mesa caracteriza los principales problemas de desarrollo que tiene el manuscrito en una manera franca, pero justa. En lugar de ofrecer una letanía de inconvenientes (ver *Problemas estructurales detallados* y *Problemas estilísticos detallados* a continuación), intenta llegar al núcleo del dilema discursivo del autor. ¿Acaso el autor aporrea al lector con detalles intrascendentes? ¿Asume que el lector tiene un conocimiento suficiente sobre un tema no muy conocido y misterioso? ¿Se desvía por temas tangenciales? ¿Expresa opiniones de manera demasiado polémica? ¿No logra transmitir su punto de vista? Este resumen debe sintetizar la esencia de los problemas que el manuscrito tiene en unas pocas frases seleccionadas.

Lamentablemente, estas ideas aparecen un tanto encubiertas en el borrador actual. El lector se encuentra con una serie de ensayos —algunos más autobiográficos, otros menos— que lo obligan a reconstruir por su cuenta la picaresca y en última instancia trágica historia de Mezzy Walker a partir

de pasajes cautelosos y a veces repetitivos. La revisión detallada de las vidas de otros musulmanes esclavizados, quienes llegaron mucho antes que Walker a los Estados Unidos, agrega poco a la narrativa principal, ya que Mezzy parece haber sido el único muecín —y el único sufí— entre ellos. En general, la autora pone en primer plano la narrativa del islam a expensas de la narrativa del blues y, como resultado, el lector tiene pocas pistas sobre la tesis más importante y original del libro. Además, el hábito de la autora de insertarse en la historia más amplia aumenta la confusión.

DECLARACIÓN DE LA VISIÓN. Después de haber frustrado las esperanzas del autor, la editora de mesa puede resucitarlas con una declaración de la visión que le dé una nueva dirección al proyecto. Como se señaló en el capítulo 1, la editora de mesa no debe ofrecer una declaración de la visión a menos que realmente crea que es posible realizar una revisión exitosa.

Este manuscrito tiene una historia que contar: la de Mezzy Walker. Aunque su relevancia histórica como musulmán estadounidense y progenitor del blues será crucial, es su propia vida aventurera la que llevará a los lectores a pasar las páginas. En el lapso de sus sesenta y siete años, la vida de Walker abarcó muchas de las experiencias más importantes de la historia de los negros estadounidenses: su captura, la pérdida de una rica herencia africana, el paso del Atlántico, la esclavitud y la huida, la colaboración con los rebeldes nativos americanos, una temporada de prosperidad en el período temprano de la Reconstrucción, la pérdida de sus posesiones y de sus derechos civiles a manos de las leyes de Jim Crow, la servidumbre por contrato en los diques, su participación en la creación del blues del Delta, la migración hacia el norte y, finalmente, su linchamiento. Con una amplia reorganización y la escritura limitada de nuevos pasajes, el autor podrá contar esta historia de manera efectiva, permitiendo que su impulso crezca y que su relevancia se desarrolle gradualmente.

PERFIL DEL LECTOR. Este perfil, que a veces se inserta en la declaración de la visión, describe todos los tipos de lectores a los que el libro podría atraer de manera realista. La declaración de la visión debe

explicar cómo el manuscrito revisado llegará a estos diversos grupos de lectores.

¿Quién querrá leer este libro? Para empezar, cualquier persona que esté interesada en el blues. Los aficionados a la música son fervientes coleccionistas de libros, grabaciones y recuerdos. Por eso sospecho que este libro se convertirá en un volumen imprescindible para esa comunidad. En términos más generales, además, cualquier persona interesada en la relación de Estados Unidos con el islam se sentirá atraída por este libro. Desde el 11 de septiembre de 2001, la presencia de los musulmanes en la sociedad estadounidense ha sido un tema de intenso debate. La publicación de este libro aportará profundidad histórica a esas conversaciones, así como una perspectiva nueva a las contribuciones de los musulmanes a la cultura estadounidense.

TESIS PROVISIONAL. A continuación, la editora de mesa recrea el proceso por el cual llegó a la tesis provisional. Para mí es preferible que el autor no se sienta presionado a aceptar una tesis específica. En lugar de eso, esto es lo que les digo a los autores: «Aquí hay media docena de candidatas que podrían servir. Esta esta es la que creo que funcionará mejor, y estas son las razones». La editora de mesa posiblemente terminará invitando al autor a que presente una tesis mejor, siempre y cuando esa tesis nueva cumpla con los criterios establecidos por ella.

Tesis provisional. He identificado algunas tesis en el borrador actual. Cualquiera de ellas podría servir como la tesis principal del libro.

9. **Musical.** La antigua «canción de queja» que todavía se escucha en el Sahel de África es el antecedente compartido tanto del llamado del muecín como del grito agudo del cantante de blues.
10. **Espiritual.** El sufismo influyó en la cultura afroamericana primitiva para que aceptara la carne como un recipiente para el espíritu en lugar de su prisión.
11. **Espiritual/musical.** La reconocida influencia de Mezzy en los primeros maestros del blues representa la expresión de los valores sufíes a través de esta tradición musical, la más estadounidense de todas.

12. **Sociocultural.** El reconocimiento de los orígenes sufíes del blues podría ayudar a todos los musulmanes estadounidenses a lograr una nueva sharía (un conjunto de reglas para vivir) que desarme la islamofobia y promueva la paz entre las diversas tradiciones religiosas de los Estados Unidos.

En mi opinión, la tercera opción sería la más adecuada para el libro. La primera limitaría el alcance de la narración únicamente a la historia del blues. La segunda enterraría el enfoque del blues en el análisis más amplio que hace la autora de las cualidades espirituales, que, si bien son fascinantes, resultan relativamente vagas. La cuarta opción parece más apropiada para una conclusión o un epílogo; como tesis principal, socavaría la confianza del lector en la fiabilidad de la autora como historiadora, ya que en cada episodio de la vida de Mezzy estaría haciendo hincapié en la moraleja de la historia. La tercera opción tiene la virtud de equilibrar por igual los temas musicales y espirituales y de centrarse en el punto en el que ambos se cruzan: la influencia seminal de Mezzy Walker.

TÍTULO PROVISIONAL. Si el plan de edición de mesa exige un nuevo título para el manuscrito, la editora de mesa deberá proponer una opción adecuada. Puede ofrecer varias alternativas y explicar por qué el título elegido refleja mejor la tesis provisional que se identificó en el componente anterior. El autor puede estar muy apegado al título que propuso al inicio, por lo que el editor de mesa tendrá que explicarle por qué no es el adecuado. En algunos proyectos, encontrar un buen título provisional puede ser difícil; incluso puede resultar tentador posponer esta discusión hasta más adelante. Sin embargo, el editor de mesa debe resistir este impulso ya que contar con un título débil puede reforzar un enfoque discursivo endeble.

Título provisional. El título original propuesto por la autora es visceralmente atractivo, pero tergiversa el objetivo del libro en dos aspectos. En primer lugar, es anacrónico. Los acólitos de Mezzy destruyeron las máquinas de discos Seabird años después de su muerte. Por lo tanto, el título solo se relaciona con la parte de su *vida y legado*. En segundo lugar, pone el énfasis

en su iconoclasia. Si bien este es un tema importante, el título corre el riesgo de presentarlo como alguien más rebelde de lo que realmente fue. Si el propósito de este libro es demostrar que el islam y la cultura negra estadounidense tienen un campo en común en el blues, entonces un acto de vandalismo, por significativo que sea, difícilmente representará la primera impresión que queremos que tenga el lector.

Al buscar un nuevo título, consideré los nombres de muchas de las canciones que encontraron lugar en los encabezados de los capítulos. Sin embargo, decidí que eran demasiado restrictivas porque hacen referencias a fases específicas de la vida de Mezzy, en lugar de a su vida en su conjunto. Dicho esto, aún consideraría usar *Beautemous Hollers* porque habla directamente de una etapa fundamental en la vida de Mezzy: los años en que sirvió como arriero en el dique del Delta, los cuales fueron los mismos en los que influyó en algunos de los canonizados progenitores del blues. Mi propia sugerencia para el título provisional, *Muecín en el dique. La vida y el legado del músico de blues Mezzy Walker*, tiene varias ventajas. Al igual que *Beautemous Hollers*, se refiere a esa temporada crucial en la vida de Mezzy, aunque de una manera más concreta. Además, despierta interés con la sorprendente imagen de un cantante musulmán sobre el dique del Mississippi, un ícono del período de la Reconstrucción.

CONTENIDO REVISADO. Una vez que la editora de mesa ha establecido una tesis y un título provisional, podrá suministrar un índice revisado con el que podrá transmitir la idea central del plan, y explicará en unos pocos párrafos concisos la estrategia de revisión que subyace a la nueva tabla de contenidos (el nuevo índice podrá ser enviado al final del documento como un anexo o archivo adjunto). Una vez más, la editora de mesa podrá invitar al autor a proponer una mejor alternativa.

Contenido revisado. El índice ampliado que se encuentra al final de este plan [véase el ejemplo 17 del capítulo 4] supone que hemos seleccionado la opción 3 como nuestra tesis principal. Nótese que cada capítulo comienza con un episodio de la vida de Mezzy, luego pasa al desarrollo de la historia del islam y termina con un pasaje de la historia del blues. Aunque los episodios de la

vida de Mezzy y las secciones sobre la historia del islam y del blues avanzan en el tiempo, las tres secciones no siempre son estrictamente contemporáneas. En el capítulo 1, por ejemplo, primero leemos sobre el nacimiento y la infancia de Mezzy alrededor de 1845, luego sobre las vidas de los primeros musulmanes esclavizados en Estados Unidos entre los años 1770 y 1860 y, finalmente, sobre los comienzos del blues con la recuperación del Delta alrededor de los años 1870. Las transiciones entre estas secciones serán temáticas, saltando hacia adelante o hacia atrás en el tiempo según sea el caso.

Todos los capítulos contendrán, entonces, una rotación única entre las tres narrativas principales. La autora notará que no he incluido su propia historia. Mis intentos de hacerlo fracasaron. La historia de la autora no contaba con el material adecuado para insertarla en varios de los capítulos y, cuando tenía material suficiente, las conexiones temáticas parecían forzadas. Si la autora tiene sugerencias sobre cómo integrar su historia más a fondo con la narrativa principal, las recibiré con agrado. De lo contrario, la aliento encarecidamente a que reserve ese material para un futuro libro, el cual a mí me encantaría leer.

PROBLEMAS ESTRUCTURALES DETALLADOS. Aquí es donde las largas hojas de cálculo que el editor de mesa construyó mientras hacía el resumen del contenido resultan útiles. Con ellas, la editora de mesa detalla los principales problemas estructurales del manuscrito, señala los ejemplos con los números de página y ofrece soluciones concretas. Los problemas estructurales más comunes son aquellos elementos para los que la editora de mesa acuñó las abreviaturas, los cuales incluyen las transiciones deficientes, las repeticiones, las digresiones y las fallas en la cronología y la lógica. La editora no necesita incluir un cuadro detallado que muestre desde y hacia dónde moverá cada pasaje, pero comprometerse a hacerlo en un futuro cercano (ver capítulo 7) puede evitar que el autor entre en pánico.

Otros problemas estructurales. El borrador sin revisar contiene una gran cantidad de material que no tiene un lugar obvio en el nuevo plan. Sin embargo, conservaré todo el material que pueda integrándolo con el nuevo flujo narrativo. De ese material cabe destacar:

- El antiguo capítulo 4. Un largo discurso sobre los orígenes africanos de la «canción de queja», el cual será reformulado de manera más sucinta como argumento al final del nuevo capítulo 3.
- Partes clave del antiguo capítulo 7 (págs. 226, 233-41 del manuscrito). Otro largo discurso sobre los orígenes africanos de la balada pastoral. Secciones de ese texto se distribuirán a través de los nuevos capítulos 7 y 8, los cuales cubren la fase relativamente estable y pastoral de la vida de Mezzy.
- Fragmentos relevantes del antiguo capítulo 3 (págs. 61-63, 69 del manuscrito). Sobre la veracidad de las leyendas populares, el cual aparecerá en el nuevo capítulo 11, que se centra en la documentación del folclore.
- La historia del ascenso del islam negro, que domina los dos últimos tercios del antiguo capítulo 10 (pág. 334ff del manuscrito). Parece menos relevante para este volumen que el material sobre el ascenso de las órdenes sufíes. Esta historia se cuenta en otro lugar y la conexión de Mezzy con ella es indirecta, por lo que recomiendo omitirla por completo.

Una vez que este plan haya sido discutido, modificado y aprobado, crearé una tabla que muestre dónde aparecerá cada pasaje del manuscrito no revisado que sea reubicado en la versión revisada.

PROBLEMAS ESTILÍSTICOS DETALLADOS. Una vez más, la editora de mesa hace buen uso de la hoja de cálculo, para exponer esta vez los problemas de estilo. Estos problemas incluyen una dicción deficiente, errores de tono, una sintaxis torpe, la falta de detalles y el uso inadecuado de las citas, por nombrar algunos. Si ha observado un problema una docena de veces, debe enumerar los doce casos para que el autor no dude de la gravedad del asunto.

Problemas de estilo. La prosa del autor es clara y convincente, pero hay un par de problemas de estilo que es necesario tener en cuenta.

Términos islámicos. El autor a veces utiliza un lenguaje religioso para hablar de material musical o sociocultural. A veces, este lenguaje da lugar a metáforas nuevas que comparan eficazmente la cultura musulmana y la estadounidense: «el sheriff se dio la vuelta rápido como un *derviche*»

(pág. 79 del manuscrito); «la *yihad* asesina de la turba» (pág. 316 del manuscrito). Otras veces, la técnica se excede: «cuando el Amor Divino cruzó la frontera del condado» (pág. 26 del manuscrito); «los cinco pilares de la hospitalidad sureña se erigieron con el sudor de los esclavos» (pág. 103 del manuscrito). En otras ocasiones, los resultados son gnómicos: «Cuando pagó la tienda del campamento, Mezzy sintió que le estaba pagando el *zakat* al señor Charlie» (pág. 145 del manuscrito). A medida que reestructuramos el texto, señalaré esas frases para su revisión.

Modestia excesiva. Aunque demostrar modestia puede ser admirable en la comunicación cara a cara, en la escritura puede parecer distante e incluso falsa. La autora tiene tendencia a utilizar artículos indefinidos para subvertir su propia voz: «La frustración de mi padre tuvo un efecto opresivo en el corazón», cuando quiere decir «mi corazón» (pág. 261 del manuscrito); «el ejemplo de Leili y Agar, las fugitivas, inspira» cuando quiere decir «me inspira» (pág. 122 del manuscrito). Nuevamente, señalaré tales ocurrencias a medida que reelaboremos el texto.

LOGÍSTICA DE LA REVISIÓN. Antes de cerrar, la editora de mesa propone un cronograma que, de ser posible, debe ajustarse a la fecha límite que ha fijado la editorial para terminar el proyecto y propone un enfoque logístico para ejecutarlo. Si no puede cumplir con las expectativas del cronograma del cliente, deberá demostrar por qué y proponer una fecha límite factible. Estos detalles a menudo cambian durante el curso de la revisión; sin embargo, establecer las expectativas en el momento preciso del inicio del proceso puede disipar las dudas del autor. A menudo, los autores asumen que estarán en contacto casi a diario con el editor de mesa para discutir todos y cada uno de los cambios. Más de una vez, en los proyectos que he supervisado, un autor se ha ofrecido a trasladar al editor de mesa a vivir a su cuarto de huéspedes por lo que sea que dure la revisión. Por lo tanto, es fundamental que el editor de mesa establezca desde el principio sus límites de manera educada.

Cronograma y logística. Si este plan es aprobado sin modificaciones significativas, puedo entregar una muestra de la edición aproximadamente en

un mes. Tengan en cuenta que el material de muestra probablemente seguirá cambiando a medida que avance la revisión. En un plan con tantas partes móviles, sin duda descubriré que nuevos textos deben ser agregados o que hay mejores lugares para otros pasajes en el manuscrito. El propósito de entregarle una muestra es darle a la autora una idea del nivel de mi trabajo de edición y de mi estilo de consulta, en caso de que quiera sugerir recalibraciones.

Una vez que el plan de la muestra de la edición se haya aprobado, comenzaré a reestructurar el texto en serio. Durante esta fase, sería inútil incluir al autor en el proceso, ya que a menudo implica la experimentación con soluciones, los cambios de opinión y llegar a propuestas muy diferentes. En tres meses, debería haber construido cada nuevo capítulo, pero de manera áspera. Luego comenzaré una segunda pasada de «pulimiento». Le enviaré cada capítulo a la autora a medida que lo termine. Ella debería esperar indicaciones para redactar nuevas transiciones y, a veces, nuevos pasajes enteros.

Mi objetivo es completar este trabajo en seis meses, pero las cosas podrían cambiar. Si me encuentro con un nuevo problema que afecte el cronograma, me aseguraré de informarles a usted y al autor de inmediato.

RESUMEN ALENTADOR. El párrafo final reitera la convicción que tiene el editor de mesa en el valor del proyecto, demuestra cuánto le gusta la idea de ayudar a sacarlo a la luz para su publicación e invita al autor a participar en el ajuste del plan antes de comenzar la edición.

En resumen. Tenga en cuenta que todo el trabajo preliminar establecido en este plan es modificable. Mi objetivo no es imponerle a la autora un enfoque o una organización; lo que he intentado hacer es mostrarle cómo podría verse el manuscrito si se revisara de acuerdo con una visión clara. Sin embargo, estoy abierta a trabajar con ella y con la editorial para modificar esa visión y el plan que se derive de ella.

Gracias por la oportunidad de leer este manuscrito. Cuenta una historia fascinante. Espero tener noticias suyas lo antes posible.

MODIFICACIONES. Si se realizan modificaciones al plan original después de que el cliente y el autor lo hayan revisado, se le debe agregar una enmienda o adición. Algunas de estas modificaciones se agregarán generalmente poco después de que se presente el plan, pero otras se irán añadiendo de manera acumulativa durante el proceso de edición de mesa. De esta manera, el plan servirá como una especie de contrato en evolución entre las partes involucradas.

Enmiendas posteriores. En una conferencia telefónica celebrada el 3 de marzo en la que participaron el imán al-Khadir, Vanna Smythe, la autora y la editora de mesa, se acordó añadir una introducción que resumiera el legado espiritual de Mezzy Walker y una conclusión sobre su legado musical. En consecuencia, la palabra «legado» se ha pluralizado en el título del libro.

Nuevo apéndice. También se acordó que el antiguo capítulo 5, *Una galería de musulmanes esclavizados en el Nuevo Mundo*, aparecería como apéndice final.

Nuevo epílogo. En una conversación telefónica celebrada el 7 de mayo, la autora y la editora acordaron añadir un epílogo al libro que hablará de la identificación de la autora con Mezzy Walker. La autora considera que Walker se sometió a la voluntad de Dios cuando regresó al Delta, a pesar del desgarrador resultado de su decisión. Ella contará que su propia decisión de llevar el velo es un acto de fe igualmente peligroso.

Redactar las tesis para los capítulos

Este es el momento en que la editora de mesa escribe la tesis provisional de cada capítulo (y para los elementos que irán incluidos en la portada y la contraportada) para garantizar que cada uno se alimenta del anterior, para abordar los vacíos en el flujo discursivo y para eliminar la repetición y la circularidad. Si esta lista no llega a presentarse con el plan, debe ser la primera tarea en abordarse cuando comience la revisión.

Para crear estas afirmaciones, la editora de mesa puede utilizar el mismo método que utilizó para elaborar la tesis principal, repitiendo el proceso capítulo por capítulo. Aunque la tesis principal puede ser

algo extensa, las tesis de los capítulos deben ser simples y elegantes. Leídas en conjunto, las tesis de los capítulos de un libro deben evidenciar la trama de forma clara, como lo hacen los ejemplos del caso de estudio del capítulo 4. Si, a juicio del editor de mesa o de la editorial, es posible que la lista completa de tesis de los capítulos haga temblar de miedo al autor, este podrá tomar la iniciativa de preparar la lista y el editor de mesa deberá recortarla y modificarla para darle forma.

Introducción. ¿El primer sufí de Estados Unidos? El legado espiritual
Tesis: la influencia de Mezzy y de los primeros musulmanes en la cultura estadounidense —especialmente en la cultura afroamericana— desencadenó una mezcla específicamente islámica de conmiseración, encarnación e iconoclasia.

1. *Studyin' Sunrise*. El llamado a la oración
   Tesis: a diferencia de muchos de los primeros musulmanes esclavizados, quienes nacieron en lugares privilegiados de la sociedad africana, Mezzy era de orígenes humildes, un hecho que le permitiría identificarse profundamente con el blues.
2. *Travelin' Man*. El camino a La Meca
   Tesis: extraer significado espiritual de las dificultades: este fue el objetivo de la peregrinación de Mezzy a La Meca, la cual resonó con las primeras experiencias de los musulmanes Gullahs y los pioneros cristianos del blues del Delta.
3. *Lonesome Lawd*. El paso del Atlántico
   Tesis: el reconocido hecho de que W. C. Handy haya «descubierto» el blues le permitió reconocerlo como la expresión de siglos de dolor personificados en el paso del Atlántico. Estas emociones eran compartidas por Mezzy y por otros musulmanes esclavizados.
4. *Yassuh Whiskey*. Mayordomo en la casa grande
   Tesis: el blues fue legitimado cuando Handy publicó la primera canción de blues. Este hecho fue análogo al privilegio relativo que algunos musulmanes esclavizados, incluido Mezzy, disfrutaron en virtud de su alfabetización.
5. *The Bloodhounds on My Trace*. La vida en la clandestinidad
   Tesis: la huida de la esclavitud fue un tema central del blues, el cual

fue creado por hombres y mujeres, musulmanes y cristianos por igual, quienes conocían de primera mano el miedo a ser perseguidos.

6. *Angel Left a Feather*. Guerra y paz entre los seminolas
   Tesis: en la tradición indígena de Nueva Orleans del «Mardi Gras», los descendientes de los esclavos rinden homenaje a los nativos americanos que albergaron a sus antepasados fugitivos. Esta relación también benefició a los nativos americanos, como lo demuestra el liderazgo guerrillero de varios fugitivos musulmanes, incluido Mezzy.
7. *The Whole Damn Jinte*. Una temporada de prosperidad
   Tesis: el optimismo de la era del jazz para los estadounidenses negros en la década de 1920 fue augurado por una breve temporada de libertad y prosperidad sin interrupciones a fines de la década de 1860.
8. *Nose Wide Open*. Amar a las mujeres, besar a los camellos
   Tesis: durante esa misma temporada breve, los afroamericanos redescubrieron las alegrías y las angustias del libre albedrío del amor —después de siglos de que sus cónyuges e hijos fueran rutinariamente vendidos—, lo cual auguraba nuevamente el espíritu del «amor libre» de la era del jazz.
9. *Beautemous Hollers*. La vida como arriero
   Tesis: los contratos usureros ofrecidos a los artistas durante el período de los *race récords* evocaban injusticias económicas más duras perpetradas contra personas anteriormente esclavizadas por la mayoría blanca durante la Reconstrucción del Sur.
10. *The Roustabout's Dream*. Al fin al norte
    Tesis: Mezzy fue uno de los primeros de los miles de negros sureños que emigraron al norte, justo en el momento en que los primeros emisarios formales del sufismo llegaron a las costas de Estados Unidos, con la esperanza de una vida mejor.
11. *Hungry Cuz I Can B*e. Crear la escena de Chicago
    Tesis: la negativa de Mezzy a que su voz fuera grabada frustró su éxito financiero y su canonización. Sin embargo, la renuente entrevista que le concedió al Chicago Defender —en medio de un ambiente incrementado de concientización debido a las publicaciones de la Orden Internacional Sufí y el trabajo de los folcloristas del blues— proporciona evidencia crucial del vínculo entre el islam y el blues.

12. *What the Mob Don't Know (Gonna Hurt Me)*. Muerte por linchamiento
    Tesis: Mezzy vivió hasta 1912, no lo suficiente como para ver la emancipación total de los artistas de blues ni para ser testigo del reconocimiento total de las contribuciones musulmanas a la sociedad estadounidense. Sin embargo, sí fue un ejemplo de la esperanza de la sumisión a la voluntad de Dios.
    Conclusión: *Smashin' Seabirds*. El legado musical
    Tesis: la influencia de Mezzy en la música estadounidense es tan fuerte como su influencia espiritual: el clamor del muecín le dio al blues una voz penetrante de conmiseración; su sensualidad sufí armonizó con el blues terrenal; su iconoclasia ayudó a avivar el fuego de la improvisación.
    Epílogo. Una perspectiva desde atrás del velo
    Tesis: la decisión de la autora de llevar el velo fue un acto de sumisión a la voluntad de Dios y un testimonio de su fe para quienes la rodeaban. Ella relaciona su decisión con el posible motivo que llevó a Mezzy a regresar al Delta, a pesar del peligro inminente.

Intervenir estratégicamente

En ocasiones, una editorial puede darse el lujo de contratar un editor de mesa por veinte o treinta horas para desarrollar el plan de la revisión, pero no le alcanza para pagar las doscientas o trescientas horas que se requieren para ejecutar la edición de mesa completa. En estos casos, la editorial puede encargar el plan y luego encomendarle al autor su implementación. Como los autores se atrincheran en la mentalidad con la que produjeron borrador inicial, es posible que este enfoque tenga resultados mixtos: el borrador final mostrará una mejoría evidente, pero no llegará a la reencarnación completa y gloriosa que el editor de mesa había prescrito.

La idea de que el autor funja como editor de mesa funcionará mejor si se enfoca en intervenciones específicas que mejoren la capacidad que tiene el libro para llegar a su público objetivo. Por ejemplo, el plan podría centrarse en rehacer los subtítulos de todo el libro, aunque el texto en general quede relativamente intacto. El editor de mesa podría dejarle al autor en el plan pequeñas tareas de escritura que le

den emoción a los tramos áridos de la argumentación como incluir anécdotas o añadir subtítulos de modo que la relevancia del plan de las artes sea más clara. Incluso podría proporcionarle ejemplos de edición de línea como guía para implementar un cambio en el estilo del autor para que corrija las fallas y los tics específicos. En estos casos, la editorial y el editor de mesa deberán preguntarse: ¿de cuál de los aspectos de este libro es más probable que se quejen los críticos?

A veces las editoriales les piden a los correctores de estilo de alto nivel que ejecuten su labor de edición en tareas específicas dentro del alcance de su presupuesto. Estos encargos precarizados no son una buena práctica editorial: la edición de mesa lleva tiempo y los editores de mesa autónomos deberían recibir la remuneración justa por el tiempo que dedican a su labor. Los editores hambrientos de trabajo que aceptan este tipo de tareas establecen un precedente que sus clientes en las editoriales probablemente explotarán de forma más rutinaria en el futuro. Sin embargo, cuando un corrector autónomo acepta un encargo de este tipo, debe definir claramente cuál va a ser su labor en el proceso de desarrollo y especificar que el tiempo que le tomará el proceso de edición será por lo menos un 50 por ciento más largo del tiempo que conlleva la corrección de estilo. Este enfoque ayuda a gestionar las expectativas del cliente, mantiene el proceso de edición en una posición honesta y redunda en beneficio del libro y de todas las partes involucradas.

Ejercicios

EJERCICIO 6.1. Siguiendo las instrucciones del capítulo 6 como guía, prepare un plan de desarrollo dirigido a la editorial. El elemento 23 es un resumen de una página de los puntos principales del capítulo. Ya que la audiencia principal del documento es el autor, usted deberá asegúrese de expresar las críticas con tacto. Un plan que involucre un manuscrito extenso suele tener entre cinco y siete páginas; para una obra más breve, como el ensayo de Freitas, el plan también debe ser más corto para que el autor no se sienta abrumado. Al terminar, responda las siguientes preguntas:

- Mientras escribía el plan, ¿se encontró revisando alguna de sus elecciones anteriores? Esto es de esperarse: escribir un plan no solo comunica sus ideas a la editorial y al autor, también le ayuda a sintetizarlas.
- ¿Tuvo dificultades para redactar la apertura cálida o el resumen alentador? De ser así, ¿qué podría indicarle eso sobre sus habilidades para la tarea? Consulte las notas que tomó para el ejercicio 2.1.
- Ahora compare su plan con el plan de edición de mesa proporcionado. Si tuviera que elegir uno u otro, ¿cuál elegiría y por qué? Una vez que haya hecho su elección, ¿cree que existen elementos en el otro plan que le gustaría incorporar?

EJERCICIO 6.2. Regrese al plan final del ensayo y agregue las tesis para cada sección basándose en las pautas proporcionadas anteriormente para crear las tesis de cada capítulo.

- ¿Cada una de las tesis está justificada en cada una de las secciones del ensayo? Si no es así, ¿debería omitirse la sección o incorporársele mayor contenido?
- ¿Cuáles de las tesis son las más sólidas? ¿cuáles las más débiles? ¿por qué?
- ¿Cuáles tesis del elemento 24 son las más sólidas y las más débiles? ¿Por qué?

07

El ritmo

Marcar el paso

Cuando yo era pequeño, en primavera y otoño mi madre anunciaba: «Es hora de cambiar los muebles de lugar». Su esposo y sus tres hijos obedecían. Trasladaban los sofás de un lado al otro de la sala de estar y movían las camas hacia las ventanas. Durante los primeros días, nos golpeábamos las espinillas contra las mesas de noche y nos tropezábamos con los pufs. Luego nos adaptábamos a la nueva disposición y nuestros movimientos por la casa volvían a ser tan rutinarios e inconscientes como habían sido siempre. Después de entrar a la universidad me di cuenta de que este ritual semestral no se observaba en la mayoría de los hogares.

Después de seis capítulos de planificación, hemos llegado a la etapa en la que comienza el verdadero trabajo de edición de mesa: la reorganización de los muebles del texto. Al principio los resultados parecerán desconcertantes, pero una vez tengamos las piezas en sus nuevas posiciones podremos adaptar el ritmo de la narración o la argumentación a la nueva disposición y suavizar el ritmo. Durante este proceso de transformación redescubriremos pasajes que permanecían ocultos y los veremos bajo una nueva luz.

En el estudio de caso de este capítulo, aunque el autor tiene toda la autoridad académica para contar su historia (sus invenciones disparatadas son famosas a nivel local), su dominio de la comunicación en medios no lo ha preparado para los desafíos de escribir un relato

extenso. La dinámica de «pez grande en estanque pequeño» de las publicaciones regionales, el orgullo que siente el autor por su forma de narrar y el control que tiene del acceso al material son factores que se combinan para hacer que la tarea del editor de mesa sea particularmente desafiante.

Perfil del autor: la autoridad única

Pensemos por un momento en la gran cantidad de libros que podrían escribirse y en el inmenso número de talentosos autores que podrían abordarlos de maneras increíblemente provechosas. El desafío que tienen las editoriales, entonces, radica en encontrar el autor adecuado para el libro correcto. Las editoriales son afortunadas cuando hallan un autor que tiene acceso al material que compone la investigación del manuscrito, que posee una perspectiva equilibrada y al mismo tiempo aguda, que ha demostrado que es capaz de cumplir con los plazos y que tiene las habilidades narrativas o argumentativas necesarias para sacar adelante un libro de tamaño considerable.

Sin embargo, no siempre las editoriales son tan afortunadas como para encontrar el escritor más adecuado para un proyecto. Hay casos en que el autor controla el acceso al material de investigación, es el albacea literario que custodia una colección de documentos sobre un personaje reconocido, en que tiene el dominio exclusivo de una posesión famosa —como un edificio o una escultura—, o es una celebridad que quiere publicar su autobiografía. También es posible que el autor, a fuerza de largos años de estudio obsesivo, haya llegado a convertirse en un reconocido experto en el tema del libro, que haya dedicado miles de horas a construir el relato completo del oscuro registro arqueológico de una colina de Turquía, que tenga en su poder los memorandos confidenciales del departamento de personal de una empresa en problemas o que conozca en su totalidad las complejas relaciones sociales de los suricatos en el Kalahari. A pesar de ser indispensables para sus manuscritos, a menudo estas «autoridades únicas» carecen de las otras calificaciones necesarias para escribir un libro: no tienen experiencia (o tienen muy poca) y tienen un punto de vista que no es para nada imparcial.

Siempre existe la posibilidad de que los editores de mesa autónomos tengan que trabajar con uno de estos expertos en algún momento de su carrera. Estos autores suelen ser quienes más se benefician con el proceso de la edición de mesa. Generalmente, las colaboraciones de este tipo que son las más exitosas son aquellas que incluyen un autor que fervorosamente desea que su conocimiento —adquirido con mucho esfuerzo— sea propagado y por eso están dispuestos a concederle el editor de mesa —quien trae toda su experiencia— el poder para guiar el proceso de publicación de su libro.

Como era su costumbre cada mañana, Harvey Rhodes subió a al voladizo que sobresalía en la parte superior de su faro torcido, bebió su café y observó con sigilo el horizonte con la ilusión de ver la descarriada Isla Querida. Igual que todos los demás días, no encontró ninguna señal de ella. En el mar solamente estaba el barco de fiestas de Jeb Michener, el cual se dirigía hacia allí para pasar el día.

Harvey saludó con la mano, luego bajó las escaleras circulares y se dirigió con determinación a abrir su pequeño museo a las nueve en punto. Los visitantes eran cada vez más escasos y ya no pasaban de una docena de personas al día. Sin embargo, Harvey esperaba que cuando su libro se publicara el tráfico se multiplicara por diez, si es que el maldito libro alguna vez llegaba a salir a la luz. La esperanza era lo único que hacía que Harvey siguiera pasando un par de horas al día cincelando especímenes de piedra pómez para convertirlos en trozos más pequeños que algún día vendería como souvenirs de la legendaria Isla Querida. Le preocupaba un poco quedarse sin material ya que las tormentas del invierno anterior habían causado que la cosecha de este año fuera insignificante. Harvey se puso las gafas protectoras y alistó su cincel y su martillo de joyero. Tenía claro que el truco para hacer esas pequeñas piezas era lograr que las grietas parecieran naturales.

El surgimiento de la isla de entre las brumas de la leyenda no solo era la historia de Querida, también era la historia de vida del propio Harvey. Para él, poner todos los hechos al descubierto y escribir el libro había sido un desafío tremendo. Perry Groenig, un gran tipo y un valioso contacto en el sector editorial del área de la bahía, ya había tenido el manuscrito

durante meses. Ahora, supuestamente, estaba consultando a otro editor y parecía estar dándole largas al asunto por razones desconocidas.

Perfil del cliente: la editorial regional

Las editoriales regionales comparten características con otras pequeñas editoriales comerciales (véase el capítulo 3), pero en lugar de centrarse en unos pocos temas importantes, cubren una amplia gama de áreas útiles para sus regiones geográficas. En esencia, la región es su tema. La canasta básica de las editoriales regionales incluye guías de hoteles, restaurantes, museos, parques y sitios de interés histórico; libros de cocina; guías de campo sobre flora y fauna; y recopilaciones de historia oral, artes, artesanías y folclore. Las editoriales que tienen distribución a nivel nacional usualmente publican materiales solo para las regiones más amplias, como el Suroeste o Nueva Inglaterra, mientras que las editoriales regionales producen libros que contienen información más específica, detallada y relevante sobre un único estado o un área metropolitana y cuentan con la ventaja de proporcionar una «visión desde adentro».

Tarde o temprano, todas las personas que trabajaban en el sector editorial del área de la Bahía de San Francisco se relacionaban con Perry Groenig. Al fundador de la editorial Peregrine Press, que llevaba su nombre, se le podía ver cenando cualquier día de la semana, hablando con posibles autores con su cálida voz de cuentacuentos que se oía por encima del ruido del restaurante y con su einsteiniano pelo resplandeciente. La comunidad editorial, que en principio lo había considerado como un advenedizo, le tuvo que otorgar su respeto gracias a sus libros mejores vendidos en la región. Con éxitos como *Cata de vinos en East Bay*, *Murales del distrito Mission* y *Los sombreros de Willie Brown* había demostrado que sabía lo que sus vecinos querían leer.

Ahora, en su restaurante mexicano favorito, Perry le estaba proponiendo a Bud un trabajo como editor de mesa. Durante la mayor parte de los treinta y dos años que Perry había trabajado en su garaje convertido en oficina de Potrero Gulch, había coleccionado una lista de libros que soñaba con publicar, la cual incluía uno del que ya había perdido las

esperanzas: el del mito de Querida, una isla que supuestamente flotaba frente a la costa de California. Los Primeros Pueblos (como el autor prefería llamarlos) habían incorporado la enorme balsa de piedra pómez a sus leyendas y habían marcado las posiciones de su distintiva forma de ojal en sus pinturas rupestres, tan al sur como Baja California y tan al norte como Mendocino. Cuando los europeos llegaron, retomaron la leyenda como suya y proyectaron sobre esta Atlántida local sus obsesiones y ansiedades. En cada era posterior, los locales transformaron la isla en un mito distinto: un lugar para la esquiva bonanza de los cazadores de focas, un escondite para William Randolph Hearst, una prisión de alta seguridad que hacía que Alcatraz pareciera un spa, un gulag para los detenidos asiáticos durante la Segunda Guerra Mundial y un suelo fértil en donde se cultivaba marihuana de primera calidad en la era hippie. Desde principios de los años 60, el autoproclamado guardián del mito de Querida había sido Harvey Rhodes.

—Harvey y yo nos conocemos desde hace mucho tiempo —le dijo Perry a Bud mientras se zambullía en su carne asada—. Harvey me ha prometido este libro desde siempre. Por supuesto que he intentado guiarlo con delicadeza en una dirección, lejos de su propia historia. Es que tiene demasiados asuntos personales que resolver. El sistema lo ha tratado mal, sin duda, pero que todos esos desvaríos terminen en el libro le dejaría un mal sabor de boca al lector. El problema es que ni él mismo puede ponerse freno.

Perry hablaba con emoción mientras golpeaba la alta pila de páginas del manuscrito. La cubierta con el título estaba ahora salpicada de salsa. Perry terminó de explicarle a Bud que, como regla general, su presupuesto no le daba para para contratar un editor de mesa. La mayor parte de la «edición a nivel macro» la hacía él mismo y su asistente se ocupaba de la corrección de estilo y del resto de la producción. Sin embargo, en este caso necesitaba un tercero imparcial. Si la evaluación que Bud hiciera respaldaba las opiniones que Perry le había dado a Harvey durante los últimos quince años, tal vez, solo tal vez, el irascible autor le haría caso.

Tarea: la historia local que se volvió personal

La evaluación que Bud hizo coincidió con la de Perry: el problema principal del manuscrito de Rhodes —que no era evidente en el índice (ejemplo

24)— era que estaba impregnando de resentimiento. Rhodes había hecho un doctorado en Biología en la Universidad de California en Davis y era profesor de cátedra de Cal State, Fort Bragg, en el momento en que los medios locales hicieron público su descubrimiento de Isla Querida. Ese hecho arruinó sus oportunidades de obtener un contrato de planta. Desde entonces estaba relegado a los márgenes de la academia. No importaba cuántas pruebas acumulara, ni cuántos estudios autenticaran la veracidad de sus especímenes geológicos y arqueológicos, no podía dejar de ser un «académico independiente» con quien ninguna institución respetable deseaba relacionarse. Era comprensible que su manuscrito cargara con las marcas de su frustración: repetía una y otra vez las injusticias de las que había sido víctima, citando abundantes memorandos y audiencias de la junta.

Durante años, Perry había intentado que Harvey eliminara la amargura de su prosa con el argumento de la autopreservación: «Te estás cavando a ti mismo una tumba más profunda, Harv». También tenía motivos editoriales para retirar la mayor parte de ese material. Un ajuste de cuentas tan obvio socavaría la confianza de los lectores en la autoridad académica de Rhodes. Lo que el autor pretendía hacer al exponer problemas institucionales profundamente arraigados solo ponía en evidencia su propia naturaleza contradictoria. Sin embargo, lo que a Bud se le hacía más fascinante era la evidencia física que Harvey proporcionaba: polen fosilizado en trozos de piedra pómez y huesos de especies extintas; un trozo de hormigón y mosaico cubierto de hojilla de oro de la piscina de Hearst; pedazos sueltos de madera tallados con poemas escritos por detenidos asiáticos; restos de tablones de canoas llamadas *tomols* utilizadas por los Primeros Pueblos. Si Harvey había falsificado estas reliquias, lo había hecho de una manera tan brillante que había logrado que los científicos que habían aplicado la datación por carbono y habían puesto a prueba toda su experiencia histórico-artística no lograran descubrir que eran falsificaciones.

Perry le había pedido a Bud que dejara de lado el asunto de la veracidad.

—Dejemos que los académicos analicen las pruebas —le dijo—. Hay historias que son importantes para una comunidad, ya sean o no verdaderas. Lo que a mí me interesa publicar es la historia de Querida en todo su mágico esplendor.

Eso y que redujera la longitud del manuscrito a la mitad para poder mantener el precio de venta de la edición de bolsillo a 24,95 dólares. Lo que le esperaba a Bud era un trabajo descomunal.

Reorganizar los muebles

Editores de mesa, ha llegado la hora de ensuciarse las manos y comenzar el arduo trabajo de cortar, pegar y reorganizar. Este no es el momento de preocuparse por el ritmo. Una vez que las piezas más importantes hayan encontrado su lugar final en el manuscrito, podrá suavizar el ritmo del discurso.

HAGA UNA COPIA DEL MANUSCRITO SIN EDITAR. Antes de comenzar, guarde una copia del manuscrito sin editar para tenerla como referencia. En cuanto el manuscrito original haya sido desmembrado, le quedará difícil recordar cómo encajaban las piezas al principio.

ASÍGNELE NUEVAS UBICACIONES A LOS PASAJES. Hay editores de mesa que prefieren de entrada mover pasajes en el texto. Esos editores van descubriendo los vínculos conceptuales al interior del manuscrito a medida que avanzan. Hay otros que desmenuzan los índices y anotan páginas y temas antes de comenzar a reorganizar el material. Muchos editores utilizan una tabla de Microsoft Word o una hoja de cálculo de Excel para registrar la posición anterior y la nueva de cada pasaje. Este trabajo adicional puede serle de gran ayuda al editor de mesa para mostrarle al autor que no necesita sentirse ansioso porque ningún pasaje importante va a ser omitido.

HAGA SEGUIMIENTO DE LAS POSICIONES NUEVAS Y ANTERIORES DE CADA PASAJE. Sea cual sea el método que elija, asegúrese de monitorear exactamente cuál era la ubicación inicial de cada pasaje y dónde va a quedar.

En el caso de los manuscritos que necesitan una reestructuración significativa, es conveniente reorganizar los pasajes *antes* de realizarles modificaciones menores. ¿Por qué? Cuando uno mueve un pasaje con la función de *control de cambios* de Word activada, el pasaje aparece dos veces en el archivo, una como el texto eliminado en su posición anterior y otra como texto insertado en su nuevo lugar. Si luego usted le hace cambios menores al texto del pasaje movido, estos no

se marcan, se producen de forma silenciosa. Eso quiere decir que el autor solo ve la modificación final del pasaje y las frases originales con las modificaciones.

Mi experiencia me ha mostrado que la siguiente es la secuencia que mejor funciona:

- Con el seguimiento desactivado, coloque los pasajes de un capítulo en el orden en que desea que aparezcan.
- Asegúrese de agregar un indicador entre corchetes en el texto que indique de dónde proviene cada pasaje, haciendo referencia a las páginas del manuscrito original sin editar.
- Al eliminar un pasaje completo, agregue un indicador entre corchetes que diga «Eliminación 1». Mueva el pasaje al final del archivo y anote allí las páginas del manuscrito original de las que proviene.
- Anote las ubicaciones anteriores y nuevas de cada pasaje en su tabla de seguimiento de Excel o Word (véase el ejemplo 25).
- A continuación, active el *control de cambios* y haga las modificaciones en las oraciones de la nueva versión, la cual ya ha quedado compuesta como una colcha de pasajes.
- Agregue sus dudas o consultas al autor junto al indicador o en el comentario que muestra que un pasaje ha sido eliminado o traspasado, así como cada edición realizada «localmente» dentro de los pasajes.

No todos los editores de mesa logran «reorganizar todos los muebles» desde el principio. Es posible que algunos prefieran activar el seguimiento al inicio y usar otros métodos, como el resaltador amarillo, para marcar los cambios al interior de los pasajes transpuestos. El método que más cómodo le resulte al editor de mesa es el mejor. Sin embargo, el editor de mesa no debe editar «silenciosamente» el texto para no socavar la confianza del autor. Para ver un ejemplo de un capítulo que haya sido dispuesto siguiendo las pautas dadas, consulte el manuscrito editado en el paquete de ejercicios en línea.

EJEMPLO 24. La tabla de contenidos sin revisar del manuscrito de Rhodes. El esquema de la historia de la isla es confuso. Tiene temas importantes que aparecen en más de una parte, como los pingüinos gigantes, el liquen devorador de hombres y Hearst.

En busca de Isla Querida: la arqueología del deseo

XIII.	La historia natural del deseo	1
1.	Naciendo del fuego	3
2.	El hambre de luz de las algas marinas	37
3.	Endemismo y deseo	72
4.	La carrera de los pingüinos gigantes hacia la extinción	96
5.	Cómo los Primeros Pueblos soñaban sus deseos	119
II.	En busca de Isla Querida	155
6.	Querida a primera vista	157
7.	Establecer una cabeza de playa	203
8.	Los detractores	215
9.	Siete rescates marinos espeluznantes	276
10.	El liquen devorador de hombres	291
11.	El tarsometatarso gigantesco	320
12.	El fantasma de William Randolph Hearst	340
III.	Los artefactos del deseo	361
13.	Olas de piedra pómez	363
14.	Vasijas de secuoya	386
15.	Huesos de liquen y chistes de pingüinos	402
16.	La otra colección de Hearst	435
17.	Un haiku de madera a la deriva	450
18.	Querida Doobie	478
Apéndice.	Construir un faro con 5 dólares al día	493
Reflexiones finales inconclusas		515

El medio de comunicación preferido de Harvey Rhodes era el fax. Tenía un número de teléfono móvil y una dirección de correo electrónico, pero cada vez que Bud le dejaba un mensaje de voz o le enviaba un correo, Rhodes respondía con un extenso facsímil. El contenido de los faxes era cordial y entusiasta respecto del plan de desarrollo propuesto, pero el método de transmisión indicaba una resistencia al cambio que ponía nervioso a Bud.

La etapa de planificación fue relativamente sencilla. Una vez que Rhodes aceptara la reducción drástica inicial del espacio dedicado a su guerra per-

sonal con el sistema científico, la historia de la isla sería fácil de contar. En el manuscrito sin revisar, el autor había relatado la historia de la isla utilizando tres líneas temporales superpuestas. La parte I cubría el nacimiento geológico de la isla y su eventual colonización, primero por plantas, luego por animales y finalmente por pueblos indígenas. La parte II describía los encuentros de Harvey con rocas, plantas y animales de la isla y luego llevaba la historia humana más allá de los Primeros Pueblos hasta los días del magnate Hearst. La parte III volvía al punto de partida para revisar la evidencia física de cada una de las eras distintivas de la isla. Sin embargo, enredaba la secuencia temporal al discutir los artefactos en el orden en que fueron descubiertos. Esta última parte traía la historia desde la era de Hearst hasta el presente. Bud creó una única línea cronológica que fusionaba estas tres partes.

A continuación, Bud abrió una hoja de cálculo y esbozó la línea cronológica, en la cual asignó pasajes a cada posición (ejemplo 25). Por ejemplo, solamente el nuevo capítulo 3 reuniría los temas botánicos del texto: la evidencia de que la isla tiene un vasto «timón» de algas marinas que regula su curso a lo largo de la corriente de California (antiguo capítulo 2), la evolución de las especies de plantas endémicas de la isla (la mitad del antiguo capítulo 3), el encuentro personal de Rhodes con una especie espantosa de liquen carnívoro de Querida (antiguo capítulo 10) y la evidencia fósil de las primeras especies de líquenes, algas marinas y plantas productoras de polen de la isla (la mitad del antiguo capítulo 15). De manera similar, el nuevo capítulo 4 fusionaría las historias de la vida animal de la isla, incluyendo el endemismo zoológico (la otra mitad del antiguo capítulo 3), la llegada de una especie ahora extinta de pingüinos de tamaño humano (la mayor parte del antiguo capítulo 4), el descubrimiento de Rhodes de un hueso del tobillo exclusivo de los pingüinos que prueba la existencia de los gigantes en Querida (antiguo capítulo 11) y la forma en que Rhodes dejó atónitos a los escépticos cuando demostró que el fósil era auténtico (la otra mitad del antiguo capítulo 15).

Aunque el plan de Bud reducía la historia de Rhodes a una fracción de su extensión original, le otorgaba un lugar de honor. El relato vívido de su descubrimiento de Querida (antiguo capítulo 6), la creación de su primer campamento de investigación en la Costa Perdida (antiguo capítulo 7) y su heroica batalla contra la estrecha mirada científica (antiguo capítulo 8) abrirían el libro como el nuevo capítulo 1. El libro culminaría con la sisífica construcción

del faro (antiguo apéndice) y la innegable valentía de los siete rescates en el mar (antiguo capítulo 9), en los que participaron docenas de supervivientes, un elenco diverso de personajes que iban desde un surfista solitario hasta pescadores comerciales, biólogos marinos y ecoturistas. Que Bud hiciera uso de ese material para enmarcar el argumento más amplio pareció satisfacer al autor, al menos al principio. Se avecinaban aguas más turbulentas.

EJEMPLO 25. La hoja de cálculo que lleva el registro de los pasajes reordenados en el manuscrito de Rhodes. La columna de la izquierda es la línea cronológica sin las fechas. La tercera columna, *Páginas editadas*, indica cuántas páginas quedarán después de la edición.

Capítulo	**Páginas existentes**	**Páginas editadas**	**Páginas nuevas**	**Páginas totales**
Prólogo de una celebridad local	—	—	10	10
1. Rhodes como «guardián» (157-202, 203-14, 215-75)	119	20	2	22
2. Geología (3-36, 363-85)	57	23	2	25
3. Flora (37-71, 72-84, 291-319, 402-16)	393	23	2	25
4. Fauna (85-95, 96-111, 320-39, 417-34)	63	23	2	25
5. Primeros Pueblos (119-44, 386-401)	42	23	2	25
6. Llegada de los blancos (112-18, 145-54)	17	17	2	19
7. Mito de Hearst (340-60, 435-49)	36	21	2	23
8. Mito de la prisión (450-69)	20	20	0	20
9. Mito del centro de detención (470-77)	8	8	8	16
10. Mito de la marihuana (478-92)	15	15	0	15
11. Faro (493-514)	22	22	0	22
12. Rescates en el mar (276-90)	15	15	0	15
Reflexiones finales (515-20)	6	5	0	5
[Títulos de partes eliminadas]	6	0	0	0
Páginas totales	**520**	**235**	**32**	**267**

Redactar nuevos pasajes

Una vez que el autor y el editor de mesa han terminado de recortar pasajes y de reubicarlos en la segunda versión del manuscrito, deberán trabajar de la mano para llenar los vacíos que han quedado en el texto. Este es el momento más delicado de la colaboración. Hasta ahora, todo el material del manuscrito había provenido del autor, pero de aquí en adelante, las ideas que el editor de mesa aportará harán que el autor sienta que su autoría sobre el manuscrito está amenazada. En esta etapa, si un autor hace objeciones, es posible que el editor de mesa sienta que el autor las está haciendo por mezquindad o porque es ingenuo y no tiene experiencia en el arte de escribir libros. Asimismo, es probable que el autor piense que el editor de mesa es un intruso que busca la emoción de ser el autor de un libro sin la responsabilidad que eso conlleva.

Estas emociones son normales y deben ser reconocidas abiertamente, con humor y buen tacto. Cuando un editor de mesa le propone al autor producir nuevos textos debe hacerlo con respeto, diciéndole que «si este borrador no le parece correcto, siéntase en libertad de editarlo o de sustituirlo por un pasaje similar que tenga su voz». Los autores, por su parte, deben reconocer las intenciones del editor de mesa e invitarlo a seguir aportando, manifestando que están «de acuerdo con que este capítulo podría tener un comienzo más colorido, pero preferiría que el texto fuera una escena de selva en vez de una de playa. Aquí está mi propuesta, cuénteme qué le parece».

CONSIDERE TRES BORRADORES. Supongamos que la transformación del manuscrito requiere que diez capítulos tengan comienzos nuevos e impactantes de dos a tres páginas cada uno. La primera opción que tiene el editor de mesa es la de indicarle al autor exactamente qué tiene que escribir. En el indicador que ha quedado en el primer capítulo, en el lugar en el que irá el texto que el autor debe completar, el editor de mesa dejará las instrucciones para la tarea de escritura. Especificará los objetivos del contenido, el estilo y la extensión de los pasajes que el autor deberá redactar. Esta opción es la que funciona mejor cuando el autor tiene un talento innato para contar historias y utiliza un lenguaje concreto. Sin embargo, es importante

recordar que incluso los escritores más talentosos en ocasiones necesitan que alguien les indique qué deben hacer y que les ayude a centrarse en la escritura.

La segunda opción que tiene el editor de mesa es la de entrevistar al autor por teléfono, correo electrónico o videollamada y luego utilizar los insumos que haya recolectado en las entrevistas para redactar los pasajes faltantes de forma coherente. Al final, el autor tendrá la tarea de modificar los textos para que el lenguaje se adapte a su propia voz. Esta opción es la que más funciona cuando el autor tiene problemas para visualizar los nuevos pasajes. Una vez que el editor de mesa le haya enviado al autor los nuevos pasajes, este muy probablemente se sentirá inspirado a retocarlos o a escribir pasajes completamente nuevos usando el borrador suministrado por el editor de mesa como modelo.

La tercera opción consiste en que el editor de mesa tendrá que redactar todos los pasajes nuevos sin la participación del autor. Si el porcentaje de material nuevo que el editor de mesa ha determinado que el manuscrito necesita es alto, es posible que este enfoque sea la única manera viable de lograr que el libro sea revisado dentro de un cronograma de publicación apretado. En este caso, el autor deberá tomarse el trabajo de revisar el borrador que el editor de mesa ha producido. El riesgo que tiene este enfoque es que, si el autor no hizo parte de las discusiones previas, probablemente desbaratará las contribuciones más importantes que haya hecho el editor de mesa en la revisión final.

HAGA UNA PRUEBA. Si el autor parece dispuesto, el editor de mesa puede aplicar los tres enfoques en el transcurso de una sola colaboración. La mayoría de los editores de mesa preferirán las opciones dos o tres, pero recurrirán a la opción uno cuando parezca más apropiada o cuando ya no les queden fuerzas. Independientemente de cómo acuerden proceder, siempre es mejor que el autor y el editor de mesa hagan una prueba con un pasaje nuevo antes de que cualquiera de las partes invierta mucha energía escribiendo material nuevo. De esa manera, el editor de mesa tendrá la posibilidad de descubrir desde el principio si el autor protege demasiado su prosa o el autor podrá encontrar evidencias tempranas de que el editor de mesa es un autor frustrado que espera descargar su angustia personal en él.

El editor de mesa había diagnosticado con su plan de edición que el manuscrito requería treinta y dos páginas de textos nuevos. Ocho páginas se necesitaban para desarrollar el mito del centro de detención de población asiática (capítulo 9), al que Rhodes le había dado poca importancia. También faltaban dos páginas para introducir cada uno de los siete capítulos recién creados (1 a 7). Además, era necesario que una persona importante de la zona redactara las diez páginas nuevas para el prólogo que ayudaría a vender el libro.

Perry se haría cargo del prólogo. Para eso, se puso en contacto con Armistead Krasney, locutor de radio local, quien había emitido semanalmente durante cinco años *Bernal Nights*, una serie novelesca de comedia que terminó convertida en una miniserie de HBO. A pesar de ser reconocido en todo el país, Krasney seguía siendo un habitante del Área de la Bahía y alguien que conocía lo suficiente la zona como para darle el tono adecuado de incredulidad suspendida al prólogo para que no pareciera incoherente. Incluso señalaría los chistes internos que hicieron que el mito de Querida fuera tan popular en la imaginación local. Como Rhodes era un escritor experto con una voz campestre y un ojo para los detalles vívidos, Bud decidió que no intervendría en la redacción de los siete comienzos de los capítulos nuevos. En cambio, dejó una serie de consultas para el autor (CPA) en el manuscrito editado de la siguiente manera:

CPA. Dado que este capítulo abarca todos los aspectos de la geología de Querida (desde su nacimiento como lava proveniente de una erupción volcánica submarina, pasando por la explicación de cómo su composición le permite flotar, hasta la extensa colección completamente catalogada de especímenes de rocas), necesitamos un pasaje inicial que prepare al lector para este arco narrativo que se desarrolla a través del tiempo. Por favor, redacte no menos de dos párrafos y no más de dos páginas. ¿No sería fantástico empezar el capítulo con una remembranza suya en la playa recogiendo especímenes de piedra pómez justo después de una tormenta?

CPA. Aquí solo se necesita un texto de algo más de dos páginas que introduzca el concepto de biogeografía insular y sus efectos en la diversidad botánica de Querida, desde los líquenes hasta las algas marinas y los polinizadores. Podría empezar con su propio drama personal con el liquen

carnívoro o describir en detalle el extraño bosque invertido de algas marinas que domina la isla. ¿Se le ocurre alguna otra idea?

Luego, en contra de su mejor criterio, Bud redactó un modelo de cómo podría verse la remembranza con la que empezaría el primer capítulo y le puso un título que dejaba claras cuáles eran sus intenciones: «Este texto es simplemente a modo de ejemplo». Luego envió los documentos con las consultas para el autor por correo electrónico. Por días esperó una respuesta del autor, pero no recibió ninguna. Sus llamadas telefónicas se iban directo al correo de voz. Una semana después apareció en la impresora de Bud, la cual tenía habilitada la función de fax, una diatriba de cinco páginas generosamente dosificada con AFIRMACIONES ESCRITAS EN MAYÚSCULAS PARA ENFATIZAR. Las objeciones que el autor había hecho estaban centradas en que Bud lo había retratado como a un «científico loco que dirige una seccional menor de *Ripley, ¡aunque usted no lo crea!*». Como Perry había sido copiado en el correo, Bud esperó su llamada. La copa de oporto que Bud generalmente tomaba al final de la tarde, hoy la tomó seis horas antes.

Perry defendió diplomáticamente la calidad del esquema que Bud había producido y del borrador que había adjuntado, pero admitió que había oraciones que podían ser menos mordaces.

—Cuando tienes que trabajar con un material que es un poco, bueno, fuera de lo común, es muy difícil no ponerse travieso —reconoció Bud.

Por eso acordaron que ya no redactaría los textos con las remembranzas que aún faltaban por redactar y que le enviaría las consultas directamente a Perry. Él eliminaría las oraciones que tuvieran un tono potencialmente incendiario antes de que Rhodes las recibiera.

—No te compliques tanto —le aconsejó Perry—, pero tampoco te relajes demasiado.

Bud pensó que era muy poco probable que eso sucediera. Este autor le había quitado lo juguetón.

Equilibrar el peso de los capítulos

Los sobrecargos de las aerolíneas comerciales nos dicen todo el tiempo que tengamos cuidado al abrir los compartimentos superiores, ya que «el contenido puede haberse movido durante el vuelo». Algo similar pasa con los pasajes al interior de un capítulo de un libro: es

posible que se hayan desplazado desde que comenzó el proceso inicial de revisión. Al revisitar aquellos fragmentos narrativos o argumentales que dejó al final del manuscrito, es posible que se dé cuenta de que algunas de esas piezas que había guardado «por si acaso» deban ser eliminadas. Asimismo, al reorganizar los muebles, es muy probable que el editor de mesa haya trasladado ciertos pasajes a posiciones que no había contemplado en el inicio. Igualmente, es posible que algunos de los pasajes nuevos que necesitaban ser escritos hayan terminados siendo más largos o cortos de lo que había previsto.

RESTABLEZCA EL BALANCE DE LOS CAPÍTULOS. Para restablecer el equilibrio en el peso de los capítulos, consulte las pautas del capítulo 4, *Ajustar la línea cronológica*. Si un capítulo tiene unas cuantas páginas menos o más de lo previsto inicialmente, déjelo así; pero si los capítulos se han desalineado demasiado, ahora es el momento de restablecer la forma y la simetría del discurso.

REVISE EL REQUISITO DE LA EXTENSIÓN. Este también es el momento en que el editor de mesa y el autor se cercioran de que van a poder cumplir con el requisito que haya establecido la editorial para la extensión del libro. Si la editorial ha solicitado que el texto se reduzca en un 25 o 50 por ciento, entonces es posible que el autor y el editor de mesa estén buscando lugares de dónde recortar mientras van avanzando. En este caso, en vez de simplemente reorganizar los muebles, tendrán que sacar una parte de ellos para donárselos a las instituciones de caridad. El problema es que el método de «recortar sobre la marcha» no es algo tan fácil de hacer para algunos autores. Cada pasaje condenado a ser cercenado tiene un significado personal. Si no fuera así, el autor no lo habría escrito. En esta etapa, es el editor de mesa quien tiene la responsabilidad de recordarle al autor que la editorial ha impuesto un requisito de extensión que debe cumplir si quiere que su libro sea publicado, de señalarle una selección de pasajes prescindibles y de permitirle elegir cuáles recortar.

MARQUE LOS PASAJES A ELIMINAR. Cuando el editor de mesa y el autor se encuentran en la búsqueda de pasajes que puedan recortar, tendrán a bien hacerse las siguientes preguntas:

- ¿Existen narraciones secundarias o digresiones que puedan ser eliminadas sin desviar la atención del arco principal del discurso? Las digresiones, por interesantes que sean, suelen ser prescindibles y el material que contienen puede ser fácilmente reciclado para un artículo que pueda someterse a revisión para una revista o como un discurso.
- ¿Hay lugares en el texto donde el autor ofrece varios ejemplos cuando uno solo sería suficiente? Con un mínimo esfuerzo, el autor puede lograr que un ejemplo sirva para generalizar, de modo que el segundo y el tercer ejemplo puedan ser suprimidos.
- ¿Hay pasajes que aportan más detalles de los necesarios cuando intentan explicar el argumento del autor? Eliminar esos detalles es una tarea más difícil que cortar pasajes en bloque, pero en algunos textos esta edición palabra por palabra puede ser la única manera de reducir la extensión.

llore los pasajes perdidos. El editor de mesa debe ser sensible a los sentimientos del autor durante el proceso de recortar grandes cantidades de texto. En los talleres de poesía llamamos a este tipo de intervención «matar bebés». El poeta ha elaborado con amor cada imagen y cada verso y es imprescindible que le sea otorgada la oportunidad de lamentar estas pérdidas. A los autores les puede resultar más fácil cortar si, en lugar de borrar el material, lo trasladan a una carpeta para su posible uso en proyectos futuros.

Después de haber terminado la versión revisada del manuscrito, de haber colocado los pasajes antiguos en su nuevo lugar y de haber situado los pasajes recién redactados, Bud estaba listo para editarlo y reducir su extensión. Su hoja de cálculo especificaba el número de páginas que debían ser eliminada de cada capítulo. Casi la mitad de los capítulos no necesitaban de ninguna reducción (capítulos 6 y 8 a 12), pero la otra mitad sí tenía que ser recortada en una tercera parte o más (capítulos 1 a 5 y 7). Aunque, en principio, el autor había aceptado estas reducciones, a Bud le preocupaba que cuando llegara el momento de eliminar textos se negara a hacerlo. La edición más extrema tendría que hacerse en el capítulo 1: las 119 páginas

de los capítulos originales 6 a 8 tendrían que comprimirse en un esbozo biográfico de veinte páginas. El éxito de todo el proceso de edición de mesa dependía del trabajo que realizaran en este capítulo. Por eso Bud pensó que lo mejor sería comenzar por ahí.

Lo primero en ser eliminado fueron los relatos que no contribuían a la narrativa central del libro. *Querida a primera vista,* el capítulo 6 original, contaba el definitivo primer encuentro del autor con la isla flotante, pero el autor le incrustó a ese momento clave cuarenta y seis páginas de picarescas andanzas por la Costa Perdida. De manera similar, *Establecer una cabeza de playa*, el capítulo 7 original de doce páginas, estaba lleno de vívidos detalles y de la conmovedora nostalgia de las primeras temporadas que el autor pasó acampando en los acantilados, de cómo construyó el faro y de su búsqueda de una esposa que compartiera el deseo de una vida rústica. Juntos, estos dos capítulos formaban la base de una encantadora autobiografía, pero contribuían poco a la historia de Querida. Bud resumió estos eventos en una docena de páginas. Esta amputación masiva seguramente dejaría al autor sin aliento.

A continuación, Bud se dedicó a la tarea de comprimir el capítulo 8, *Los detractores* (sesenta y una páginas que contenían el conflicto de Rhodes con la comunidad científica), en apenas ocho páginas. Le resultó más fácil de lo que esperaba. Cada una de las batallas de Rhodes con sus detractores seguía el mismo arco narrativo: Rhodes descubría una nueva prueba científica que apoyaba la existencia de Querida, presentaba sus hallazgos a la revista académica pertinente, recibía una carta de rechazo, celebraba una conferencia de prensa para darlos a conocer y luego apelaba al consejo editorial de la revista para que reconsiderara su postura, lo cual nunca le era concedido. Al describir este arco una sola vez, Bud podía prescindir de la mayoría de las narraciones detalladas que el autor había hecho de la guerra institucional.

Con gran inquietud, Bud adjuntó el nuevo capítulo 1 a un mensaje de correo electrónico, que envió primero a Perry. En su nota de presentación, explicó que la edición del capítulo todavía era áspera; el ritmo se suavizaría una vez que Rhodes aprobara las revisiones importantes. Aunque esta vez Bud ya estaba preparado para el silencio del autor, la espera de su respuesta no dejó de ser estresante. Durante los siguientes días, Bud cocinó

una gran cantidad de sopa de caldo de pollo, corrigió varios capítulos de un proyecto que tenía para otra editorial y continuó con su rutina diaria con estudiada despreocupación.

Al cuarto día, cuando Bud volvió del gimnasio, encontró el ineludible fax dirigido a Perry Groenig. La misiva había saltado de la bandeja de su impresora y se había esparcido por el suelo. En él, Rhodes se oponía a que Bud «supusiera que era experto en campos de los que no sabía nada», como la paleobotánica; también criticaba a Bud por «tener la audacia» de reescribir su historia personal: «No recuerdo que el señor Zallis estuviera allí en ese momento». Afortunadamente, el caldo de pollo recalentado tuvo el efecto reconfortante que Bud había deseado, por lo que se tomó tres tazas antes de volver a leer el mensaje vituperante.

Bud recibió en su correo electrónico sin saludo ni línea de asunto una versión completamente revisada del capítulo 1 que descargó en su computador. Como Rhodes había insistido en «corregir» el archivo por sí mismo, Bud tendría que editar el capítulo revisado desde cero. Al examinar la nueva versión descubrió —sintiéndose disgustado, pero a la vez reivindicado— que el autor había aceptado casi el 90 por ciento de las revisiones que propuso. Como editor de mesa, Bud estaba acostumbrado a ver que sus contribuciones no eran reconocidas, pero que un autor lo acusara de incompetente y que luego aceptara en bloque su trabajo, aunque manifestara que era de «mala calidad», sin agradecimientos ni disculpas, era algo completamente nuevo para él. Bud llamó a Perry muy nervioso.

—Te entiendo —le respondió Perry—, sin embargo, este libro es muy importante para nuestra región. Por más cascarrabias que sea el autor, yo estoy seguro de que si hay alguien que es lo suficientemente fuerte como para encargarse de lidiar con él, ese eres tú.

Para ayudar a Bud a recuperar algo del entusiasmo que había perdido por la tarea, Perry se jugó el último as que guardaba bajo la manga:

—Duplicaré tu tarifa por hora.

Editar para lograr un ritmo

Un amigo que intentaba hacerse un lugar en Hollywood como escritor me contó las reglas básicas de la escritura de guiones. Evidentemente, los agentes, directores y ejecutivos de los estudios no

leerán más allá de la página del título si el texto no viene escrito en letra Courier de 12 puntos, a espacio simple, con cincuenta y seis líneas por página y con personajes, escenarios y diálogos tratados de la manera prescrita. Sin embargo, más importante que todas estas formas es el ritmo de la narración: el potencial comprador del guion espera encontrarse con una nueva escena cada tres páginas, llueva, truene o relampaguee (literalmente, en el caso de algunas películas de ocultismo y catástrofes). Para el guionista, esto significa establecer los personajes y el escenario con tan solo unas cuantas oraciones y adelgazar los diálogos hasta que el personaje del político más anticuado y del borracho más descuidados hablen con la economía de un maestro zen.

Afortunadamente, la publicación de los libros de no ficción no tiene requisitos estrictos sobre cambios de escenas o el inicio de nuevos temas después de cierta cantidad de páginas. El autor, con su estilo propio, es quien establece el ritmo de la narración, ya sea rápido o pausado. En el momento en que el editor de mesa ya ha terminado de hacerle los innumerables cambios al texto es cuando podrá dar un paso atrás y examinar el ritmo del discurso para asegurarse de que no haya pasajes que avancen a cámara lenta o aceleradamente (para conocer más sobre las técnicas de la ficción que son útiles para modificar el ritmo de un texto, consulte el recuadro *Resumen de la escena y la trama*).

ACELERE LOS PUNTOS LENTOS. Lea el manuscrito poniendo especial atención a los pasajes que le resulten pesados y márquelos para condensarlos. Es posible que el ritmo de un pasaje sonara apropiado en la ubicación inicial en la que estaba, pero en su sitio final puede sonar forzado. Condensar un texto es en sí mismo una forma de arte menor: la revista *Reader's Digest* emplea un batallón de condensadores (antes empleados de planta, ahora trabajadores autónomos y proveedores fuera de los Estados Unidos) quienes se encargan de reducir libros enteros hasta convertirlos en artículos. Para hacerlo se necesita un ojo para el recorte despiadado, un oído para una paráfrasis que resuma y un don para imitar las voces de los autores.

DISMINUYA LA VELOCIDAD DE LOS PUNTOS RÁPIDOS. Por el contrario, algunos pasajes que eran intencionalmente rápidos en sus

posiciones iniciales pueden requerir una expansión en sus nuevas ubicaciones. El editor de mesa puede ayudar al autor a reforzar estos pasajes revisando las tres estrategias utilizadas para redactar pasajes completamente nuevos. Por lo general, el editor de mesa emplea la combinación de las siguientes técnicas: darle indicaciones al autor, demostrar lo que se necesita hacer con el ejemplo y redactar el nuevo material por sí mismo.

HÁGALE ESPACIO A LA SÍNCOPA. Al marcar pasajes para condensarlos y expandirlos, el editor de mesa debe cuidarse de no imponerle al texto un ritmo artificial. El objetivo del editor de mesa aquí es ayudar al autor a alcanzar su propio ritmo natural, el cual puede ser similar a la marcha producida por una banda de Sousa, a las fintas o a los movimientos de un *bloco* de carnaval brasileño.

Con el tiempo, el proceso de edición del manuscrito de Rhodes se acomodó a un patrón. Cada vez que Bud revisaba un capítulo, se lo enviaba a Perry, quien añadía sus propias recomendaciones y segundas impresiones a las consultas de Bud directamente en los archivos llenos de enmendaduras en rojo. Gracias al respaldo que Perry le daba a Bud, el autor se tomaba las consultas más en serio, discutía con menos frecuencia y respondía escribiendo lo que Bud le había solicitado. Perry hacía que Rhodes enviara sus respuestas directamente a la oficina de Peregrine Press en lugar de enviárselas directamente a Bud. De esa manera, Perry podía proteger a Bud de las faltas de cortesía del autor.

Resumen de la escena y la trama

En la cultura actual, la escena es la protagonista. Las historias que consumimos en la pantalla están formadas por escenas que transcurren unas detrás de otras. Los críticos elogian a los directores por su capacidad para evocar vívidos acontecimientos en la pantalla, por el talento que tienen para unirlos en secuencias vertiginosas y por la habilidad que demuestran para llenar de significado cada detalle de la locación, los diálogos y la acción. Sin embargo, muy pocas veces aparece en la pantalla una voz incorpórea que le habla directamente al público para resumirle los acontecimientos que suceden en esas secuencias mientras se acompaña por el montaje de una sucesión de imágenes que avanza en el trasfondo. Cuando

vemos cine o televisión le tenemos poca paciencia a ese tipo de licencias teatrales que violan la invisible cuarta pared del escenario.

No obstante, la palabra dicha y escrita es más flexible que el celuloide. Todos los días, los seres humanos resumimos las tramas de nuestra vida durante la cena a nuestras familias o por teléfono para los amigos. Por eso la técnica de hacer resúmenes en prosa tiene una autenticidad psicológica de la que normalmente carece el cine. Veamos los siguientes tres párrafos iniciales de cuentos escritos por Isaac Bashevis Singer:

«Entre espesos bosques y hondas marismas, sobre la ladera de una colina coronada por un llano, se encuentra el pueblo de Frampol. Nadie sabría decir quién lo había fundado ni por qué precisamente allí. […] Entre la gente circulaban leyendas, historias de malvadas intrigas relacionadas con un aristócrata loco, con una dama lasciva, un judío estudioso y un perro salvaje. El verdadero origen del pueblo, sin embargo, se había perdido en el pasado». (El caballero de Cracovia)

«Las casas a veces presentan una extraña semejanza con aquellos que moran en ellas. Léizer, el excuñado de mi tío Yejíel —Beile, la hermana de Léizer, fue la segunda esposa del tío Yejíel—, era propietario de una casa de esas características. Beile ya no vivía, y mi tío se había casado en terceras nupcias, después de que mis padres me trajeran a Shebrin.» (Un baile y un brinco)

«Herman Gombiner abrió un ojo. Esta era la forma en que se despertaba cada mañana: gradualmente, primero un ojo y luego el otro. Su mirada topó con un techo agrietado y con parte del edificio del otro lado de la calle. […] Necesitaba unos segundos para darse cuenta de que ya no estaba en Kalomin o en Varsovia, sino en Nueva York, en la parte norte de la ciudad, en una de las calles entre Columbus Avenue y Central Park Oeste.» (El escritor de cartas)*

Singer es celebrado justamente porque modernizó técnicas narrativas antiguas, como el resumen de la trama. En el primer ejemplo, logró establecer la historia completa de un pueblo en un puñado de oraciones en las que condensó no menos de cuatro leyendas. En el segundo, comenzó con un proverbio típico y luego resumió una historia familiar de muertes y matrimonios antes de ubicar al narrador, incómodo, en medio de ellos. En el tercero, estableció una escena adecuada en la que la acción se desarrolla en «tiempo real», pero utiliza el estado mental de su protagonista para condensar una historia de errancia inmigrante.

Los autores de no ficción tienen una tendencia natural a resumir las tramas y no tendrían por qué esforzarse en construir escenas simplemente

para lograr un efecto cinematográfico. Sin embargo, en ocasiones, cuando los autores disponen de información sustancial sobre momentos históricos capitales, se animan a recrearlos para darle vida al debate histórico o teórico para el lector. Estas escenas son bastante eficaces como aperturas de capítulos o transiciones entre secciones. Por supuesto, los autores de memorias u otro tipo de autores que figuran prominentemente como personajes en sus propias narraciones generalmente prefieren las escenas en lugar de los resúmenes de la trama. (Las técnicas de escritura de escenas están fuera del alcance de este manual, pero los lectores interesados encontrarán fuentes útiles en la sección de *Lecturas adicionales*).

Para los editores de mesa y los autores de la mayoría de las obras de no ficción, la idea clave que predomina a la hora de elegir si escribirán una escena o producirán un resumen de la trama será el efecto que estas tienen en el ritmo del discurso. Las escenas ralentizan la acción, mientras que los resúmenes la aceleran. Por lo tanto, si el ritmo de un capítulo parece estar estancado, el editor de mesa tendrá que buscar oportunidades para resumir la acción. Por otra parte, si el ritmo de un capítulo es notablemente más rápido que el de los circundantes, el editor de mesa tendrá que sugerirle al autor que amplíe algunos detalles de la trama para convertirlos en escenas completas (para más información sobre la trama y el ritmo, consulte el capítulo 11).

* Los tres ejemplos citados aquí provienen de cuentos publicados en *The Collected Stories* de Isaac Bashevis Singer, Nueva York, Farrar, Straus, Giroux (1981). *The Gentlemen from Cracow* fue traducido al inglés por Martha Glicklich y por Elaine Gottlieb (pág. 15); *A Dance and a Hop* fue traducido al inglés por el autor y por Ruth Schachner Finkel (pág. 396); *The Letter Writer* fue traducida por Alizah Shevrin y por Elisabeth Shub (pág. 250). [Hay trad. Cast.: Isaac Bashevis Singer, *Cuentos*, trad. de Jacob Abecasis y Rhoda Henelde, Barcelona, Lumen (2018)].

Una vez que ya todos los recortes y los traslados se terminaron y que los borradores de los nuevos textos ya estaban listos, Bud se concentró en mejorar el ritmo de la narración. El plan de desarrollo había diagnosticado que el nuevo capítulo 4, *La fauna. La época de los pingüinos gigantes*, tendría que ser reducido de sesenta y cinco páginas a veintitrés. Bud había logrado hacerlo recortando bloques y aunque el texto resultante se leía bien, todavía se sentía lento en algunas partes. A pesar de que ya había logrado cumplir con el requerimiento de la extensión de la editorial,

condensó estos pasajes para que el ritmo de ese capítulo coincidiera con el del más breve y contundente (ejemplo 26).

Bud tuvo el problema opuesto en menos ocasiones: el capítulo 9, *Un Haiku de madera a la deriva. El centro de detención secreto*, en el manuscrito original contenía apenas ocho páginas. Darle más peso para convertirlo en un capítulo completo había requerido ampliar el contenido en una gran cantidad de páginas. En este caso, Bud tuvo que pedirle al autor que elaborara más material. Cuando estuvo completo, el borrador del nuevo capítulo tenía un ritmo irregular. Era ahí, entonces, donde la cadencia de la prosa necesitaba ser suavizada (ejemplo 27).

Finalmente, Bud aceptó que el ritmo del libro tendría una cierta variedad. La escaza evidencia en algunos capítulos hacía que la lectura fuera relativamente rápida, mientras que, en otros, grandes cantidades de hallazgos exigían que la narración se ralentizara para que el lector pudiera realizar una revisión forense cuidadosa. Mientras el contenido dictara estos cambios de ritmo, razonó Bud, los lectores se adaptarían sin quejarse.

EJEMPLO 26. Proceso de editar el manuscrito de Rhodes para condensarlo. Las consultas del editor de mesa al autor resumen los objetivos de la condensación (CPA1) y le explican cómo la edición que debe hacerse en este caso respalda esos objetivos (CPA2, CPA3, CPA5) y le proponen la redacción (CPA4) o le solicitan (CPA6) nuevo material conectivo. Vale la pena señalar que a la mayoría del manuscrito no se le hará un proceso de corrección y consulta tan intenso como se hace aquí y en el ejemplo 27. Mantener este nivel de edición a lo largo de un manuscrito ralentizaría el proceso de desarrollo a paso de tortuga y correría el riesgo de provocarle al autor una apoplejía. La mayoría de los editores de mesa solo corrigen de esta manera tan densa en unas pocas páginas, para darle al autor una idea del enfoque quieren lograr. Luego disminuyen gradualmente el nivel de consulta.

La tercera semana de mayo, la noticia de mi descubrimiento estalló en la comunidad científica. [CPA1] ~~Aunque mi artículo fue rechazado tanto por los empleados de Nature como por los de The Journal of Vertebrate Zoology, desde allí, ellos consideraron como algo personal y necesario seguir difundiendo rumores.~~ [CPA2] El lunes, el director de la Real Academia desestimó mi hallazgo afirmando que era una imitación barata

del fósil original con el que T. H. Huxley había identificado al *Palaeeudyptes antarcticus* en 1848. Hasta el momento, no se había encontrado ningún otro fósil de esta especie (¡o género!) y fue tan mala mi suerte que desenterré el mismo maldito hueso que Huxley. El lado bueno fue que ese hueso del tobillo, o tarsometatarso, es el hueso más distintivo de los pingüinos, por lo que no hay duda de que se trata de un pingüino gigante. [CPA3] En la década de 1850, los periódicos estaban inundados de especulaciones sobre una especie de pingüino de casi dos metros y medio de alto que era tan belicoso como un maorí. Ahora sabemos que ~~En realidad, esta especie~~ median solo entre un metro con veinte y un metro y medio de alto y vivía tan sociablemente como las especies actuales, con la única competencia [CPA4]~~, y ahora también sabemos que probablemente no eran más violentos que los pingüinos que conocemos hoy. Muchas veces me he imaginado cómo habría sido mi pingüino, a quien he llamado Carlos, debió haber experimentado esto al estar de pie sobre la áspera superficie negra de Querida. Probablemente sabía que la isla se movía (todas las aves tienen una brújula interna) y habría disfrutado de una dieta variada dependiendo de la posición de la isla en la corriente de California. Él y su pareja probablemente solo pasaban parte del año en Querida y sabían dónde encontrarla cada año para la temporada de reproducción. Habrían competido ferozmente por el alimento con los~~ de los abundantes leones marinos y focas, quienes ~~también habrían vivido siglos antes de que el comercio de pieles los llevara casi a la extinción; ellos~~ de igual manera habrían encontrado en Querida una balsa conveniente para pescar. ~~Carlos, ¿tenías el plumaje regio del emperador, o las modestas marcas del tapabocas?~~ [CPA5] El miércoles, el Instituto Smithsoniano emitió un comunicado en el que condenaba mi hallazgo como «el último truco de una carrera fraudulenta que mancha la memoria cultural de los Primeros Pueblos». El viernes, ya me habían implicado en el debate sobre la velocidad del llamado reloj molecular. ~~En 2002, investigadores de la Universidad Massey de Nueva Zelanda extrajeron ADN de excrementos de pingüinos de 8000 años de antigüedad y dedujeron que la tasa de mutación era entre dos y siete veces más rápida de lo que se creía anteriormente; desde entonces, los biólogos han estado discutiendo como marineros borrachos sobre cómo aplicar estos hallazgos a varios órdenes del registro~~ fósil [CPA6]

La lava en la que estaba incrustado mi fósil indicaba una edad de no más de seiscientos años, lo que sugería que el hueso de Huxley podría no haber sido tan antiguo como se creía anteriormente. Los integrantes del grupo de Guano Landing no perdieron el tiempo y manifestaron que para ellos yo soy «un soñador que ha pasado demasiado tiempo solo en la trampa para turistas que es su faro».

CPA1. En las correcciones siguientes he comprimido tres párrafos en uno por dos razones: (a) para que coincida con el ritmo más rápido de los pasajes circundantes y (b) para aumentar la sensación de velocidad con la que los medios se abalanzaron sobre usted. Pasar rápidamente de lunes a miércoles y a viernes aumenta el dramatismo de la semana. ¿Está de acuerdo con la corrección?

CPA2. ¿Le parece si lo borramos? Los rumores son algo demasiado escurridizo. Supongo que no tiene pruebas de que fueron ellos quienes difundieron el rumor. En este caso, parece prudente abstenerse de hacer acusaciones. Además, este corte ayuda a acelerar la historia de la campaña mediática.

CPA3. ¿Está bien incluir este párrafo aquí? El párrafo extendido sobre Carlos aquí es evocador, pero interrumpe la rápida sucesión de revelaciones sobre los medios. Como lector, me siento impaciente por saber qué ocurrió más tarde en la semana. Así que he resumido el párrafo en una sola oración y lo he incluido aquí.

CPA4. ¿Le parece bien esta nueva versión? Redactar el texto de esta manera aquí hace que la comparación entre los pingüinos antiguos y los modernos sea más directa y también nos permite conservar la parte sobre los leones marinos y las focas.

CPA5. ¿Está bien incluir el párrafo aquí también? Estoy tratando de ceñirme a la historia de los medios...

CPA6. ¿Se puede borrar? No está claro cómo se relaciona el debate sobre el reloj molecular con su fósil. Reemplace por favor con una o dos oraciones que expliquen qué estaban insinuando sobre su descubrimiento. ¿Qué es exactamente una «imitación barata» (arriba)? ¿Lo acusaron de plantar un hueso de una especie no relacionada?

EJEMPLO 27. Proceso de edición del manuscrito de Rhodes para extenderlo. Las consultas del editor de mesa al autor lo incitan a redactar el material nuevo (CPA3) y lo invitan a revisar las extensiones preliminares de la manera que «considere conveniente» (CPA1, CPA2, CPA4).

Para resolver el primer misterio, visité a mi viejo amigo Ed Closky, fumador de hachís, quien vivía ahora una existencia ascética en una ermita en las estribaciones de la Sierra, a las afueras de Nevada City. Pasó los dedos sobre los escritos en la madera y confirmó lo que sospechaba: los caracteres eran *kanji* japoneses escritos en un estilo caligráfico moderno. Cuando me preguntó de dónde había sacado los tablones le dije «no tienes que preocuparte por eso», sabiendo que un budista no me presionaría para que le respondiera la pregunta. Se limitó a asentir con su flequillo blanco y empezó a traducir:

cabalgando a lomos	*el viento lleva*	*abandonado en este*
de esta ballena sin corazón	*el ladrido lejano de una foca*	*hongo seco*
sin rumbo fijo	*oídos sordos oyen*	*nube de asfalto*

«Son poemas de estilo haiku antiguo, pero utilizan un dialecto que no se introdujo en la literatura japonesa hasta la era Meiji. Claramente fueron escritos en la década de 1920 o después», conjeturó Ed. La referencia a una nube en forma de hongo podría incluso sugerir los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki; de ser así, los poemas podrían datarse en 1945, en la semana entre los bombardeos del 7 de agosto y la liberación de los detenidos poco después del Día de la Victoria sobre Japón, el 15 de agosto. «Probablemente estos poetas eran buenos amigos que disfrutaban de las fiestas de escritura de poesía en tiempos de paz», me dijo Ed. Esto implicaría que posiblemente eran miembros de la clase media de la sociedad japonesa que habían ido a Estados Unidos a buscar fortuna. [CPA1]

Mi siguiente visita fue a otra amiga, cuyo nombre no revelaré, en el Museo Phoebe Hearst del campus de Berkeley. Nos reunimos allí a las dos de la mañana e hicimos pruebas para determinar la edad de las tablas. Los clavos incrustados databan de la década de 1940 y habían sido hechos con hierro de mala calidad de la época de la guerra [CPA2]. La madera sí

tenía al menos trescientos años y las marcas de las herramientas que le dieron forma a los tablones eran las de los Primeros Pueblos. [CPA3]

En mi largo viaje de regreso al faro desde Berkeley antes del amanecer, intenté imaginarme cómo habría sido ser un detenido en una isla plana y estéril formada por roca volcánica. Los barracones rudimentarios habrían sido el único refugio de los reclusos contra los fuertes vientos del océano. Probablemente se sentían mareados todo el tiempo. Aunque Querida es más estable que un barco, el suelo se habría ondulado sutilmente bajo sus pies [CPA4] y ~~L~~las olas gigantes habrían creado un marea traicionera a lo largo de los bordes de la isla. Los detenidos no habrían necesitado guardias, por lo que probablemente les dieron alimentos secos y agua y los dejaron a que se las arreglaran solos. Si vivieron para ver el Día de la Victoria sobre Japón, probablemente los liberaron. ¿O será posible que los Estadounidenses los dejaran allí pudriéndose para guardar el secreto de Querida?

CPA1. ¿Le parece buena idea explicar un poco más las implicaciones? Corríjala y edítela como a usted más le parezca conveniente.

CPA2. ¿Cómo determinó su amiga que los clavos eran de la década de 1940? ¿Es correcta mi suposición?

CPA3. Este párrafo termina de forma demasiado abrupta. Los párrafos anteriores y posteriores son vívidos y evocadores, pero este momento dramático (irrumpir en un museo a altas horas de la madrugada para realizar un experimento secreto) apenas se evoca en absoluto. Sin duda, le preocupa que la identidad de su amiga sea descubierta, pero ¿no adivinarán los familiares de la persona que trabaja en el museo su identidad de todas maneras? Le sugiero que agregue algunas oraciones para incluir al lector en el suspenso del episodio.

CPA4. ¿Es una suposición correcta? ¿La isla es realmente lo suficientemente pequeña como para balancearse hacia adelante y hacia atrás con las olas? Por favor, aclare.

* * *

Pasaron varios años desde que Bud terminó su trabajo con Rhodes. En una ocasión Bud se encontró con Perry, quien le dijo: «Ni se te ocurra

preguntar». Bud dedujo que Harvey de seguro le había puesto una gran cantidad de trabas a la edición, al diseño, a la composición tipográfica y la indexación del libro, justo como lo había hecho con él proceso de edición de mesa. Luego, durante una excursión de un día a Mendocino, Bud vio el libro expuesto destacadamente en las vitrinas de cada una de las noventa y tres tiendas de regalos de ese pueblo. Para su gran sorpresa, el índice estaba tal como lo había visto por última vez (ejemplo 28). La portada era un primer plano de Querida, tal como había sido representada en una de las pinturas rupestres de los Primeros Pueblos. Harvey, como un viejo marino fascinante, sonreía con encanto desde la contraportada.

Las críticas dictaminaron que *Querida. La mítica isla flotante de Sonoma* era un éxito rotundo. Perry finalmente recuperó lo que había invertido y Peregrine Press ganó prominencia gracias a la cobertura del libro en los medios de comunicación locales. Incluso le dedicaron al libro un segmento de media hora en Discovery Channel. Ese año fue publicado también un calendario sobre Querida que se convirtió en un objeto muy popular. La publicación contenía representaciones imaginadas de la isla realizadas por un artista local intercaladas con fotografías muy bien producidas de los artefactos de Rhodes: la colección de piedra pómez, el trozo dorado de la piscina de Hearst, las tablas de secuoya talladas con haikus y el hueso de pingüino. Enero mostraba el faro inclinado de Harvey y diciembre retrataba su afable rostro de nariz roja. Los amigos de Bud, quienes lo habían escuchado quejarse de Rhodes durante los seis meses que había trabajado en el libro, compraron copias y buscaron, sin éxito, el nombre de Bud en los agradecimientos.

Bud se dio cuenta de que la magia del mito de la Isla Querida había sido inevitablemente arruinada para él. Ya no era una fuente de fascinación. En sus sueños aparecía como una piedra estéril en la que Bud yacía sin poder escapar, con la única compañía de una máquina de fax.

EJEMPLO 28. Índice final del manuscrito de Rhodes. El esquema narrativo ahora es claro y abarca desde la prehistoria geológica hasta el presente, con la propia historia del autor como marco.

Querida. La mítica isla flotante de Sonoma

Prólogo. Isla Querida como lugar de añoranza cultural, por Armistead Krasney
1. Conservar Querida
2. La geología del deseo
3. La flora: polen prehistórico, timones de algas y líquenes devoradores de hombres
4. La fauna: la época de los pingüinos gigantes
5. Querida como tierra sagrada
6. El «descubrimiento» europeo y la incredulidad
7. El escondite de Hearst
8. Un destino peor que Alcatraz
9. Un *haiku* de madera a la deriva: el centro de detención secreto
10. Una onza de oro de Querida
11. El faro inclinado
12. Siete rescates marítimos espeluznantes
Pensamiento final inconcluso

Ejercicios

EJERCICIO 7.1. Usted está listo para comenzar a editar el *Borrador del manuscrito*. Recuerde hacer una copia del archivo original; si no lo hace, los números de página de los distintos documentos de trabajo (y los elementos de este paquete) perderán relevancia rápidamente. Luego siga las instrucciones de la sección *Reorganizar los muebles* en el capítulo 7, y realice el seguimiento de las posiciones nuevas y antiguas de cada pasaje, para lo cual podrá construir una tabla de seguimiento en Word o Excel como la del ejemplo 25.

EJERCICIO 7.2. Cuando su plan de desarrollo requiera que Freitas redacte nuevos pasajes, intente escribirlos usted. No dude en inventar detalles. Después de todo, Freitas es un personaje ficticio. Una vez que haya redactado cada nuevo pasaje, componga las consultas que usted tiene para el autor y preséntelas en un comentario o junto al indicador para que Freitas las reemplace o corrija de la manera que considere conveniente.

EJERCICIO 7.3. Una vez que haya completado la primera pasada de la edición y que tenga lista la tabla de seguimiento que comenzó en el ejercicio 7.1, revise la tabla y el texto con la idea de detectar signos de desequilibrio. Luego responda las siguientes preguntas:

- Si alguna de las secciones es notablemente más corta o larga que el promedio, ¿el lector intuirá la razón?
- En el caso de las secciones que son demasiado cortas, considere integrarlas con otras secciones, ampliarlas con material nuevo o eliminarlas por completo. ¿Qué estrategias funcionan mejor para su manuscrito?
- En el caso de las secciones que son demasiado largas, busque digresiones prescindibles, múltiples ejemplos del mismo concepto o detalles no esenciales. ¿Cuánto puede recortar utilizando estas estrategias?

EJERCICIO 7.4. Revise los documentos suministrados del *Manuscrito editado* y las *Consultas para la autora* (al final del manuscrito editado) para que se haga una idea del estilo de marcado y consultas que se utilizan. Permítame repetir que no hay una respuesta correcta o incorrecta aquí: cada editor tiene un estilo de marcado único. Dicho esto, mi estilo de marcado ha mejorado mucho al exponerme a los estilos de otros editores. Luego responda:

- ¿El estilo de marcado del documento de muestra suministrado difiere de maneras que podrían influir en su trabajo en el futuro?
- ¿Cómo se comparan sus consultas con las de la muestra? ¿son más breves o extensas? ¿Son más o menos diplomáticas?

08

Las transiciones

Llenar los vacíos

Tanto en la escritura como en la vida hay transiciones de todo tipo —geográficas, temporales, intelectuales y espirituales— y de distintos niveles. Hay libros que cuentan una historia en diversos capítulos que transcurren en varios continentes y a la vez narran tránsitos más cortos, como el de un personaje que va del dormitorio al baño, de la casa a la oficina, de un lado de la calle al otro. Es posible que el significado de esas transiciones no sea proporcional a la distancia que el personaje tuviera que recorrer. Pensemos, por ejemplo, en ese momento en que el protagonista de una novela cruza la calle para evitar a la mujer que una vez amó. El recorrido es breve, pero el desplazamiento tiene un significado profundo. Los autores deben, con la práctica, poder manejar todos estos tipos de transiciones con habilidad. Pero, mientras lo logran, será labor del editor de mesa ayudarles a llenar esos vacíos.

En el estudio de caso de este capítulo, el autor ha hecho la transición definitiva y quienes lo sobreviven han quedado con la tarea de deducir sus intenciones del borrador fragmentado de su manuscrito. El trabajo de edición resulta más complejo ya que la albacea literaria se niega a recibir ayuda para publicarlo e insiste en hacerlo desde su oficina en el elegante rascacielos que alberga la fundación creada por el autor fallecido. Si esta situación le parece poco creíble, tenga cuidado: la mayoría de los editores de mesa autónomos, en algún

momento de su carrera, deberán enfrentarse a una tarea de edición póstuma y tendrán que asumir, de vez en cuando, un proyecto inmodesto con muchos recursos que le servirá para pagar las cuentas. De hecho, el floreciente mundo de la autopublicación está lleno de iniciativas bastante respetables, con autores que ven con buenos ojos la orientación que puede ofrecerles un proceso de edición de mesa, y que están dispuestos a pagar bien por ello.

Perfil del autor: el fallecido

Cualquier persona que haya tenido la oportunidad de trabajar en el sector editorial por un periodo largo de tiempo debe haberse encontrado con la difícil circunstancia de un autor que muere antes de haber tenido la oportunidad de terminar su manuscrito. Es posible que el escritor haya terminado un borrador entero y se haya quedado con la intención de revisarlo o, también, es probable que haya logrado llegar solo hasta la mitad de la narración o de su exposición argumental. Si el autor se vio obligado a escribir con un dolor físico intenso y si fue sometido a un tratamiento médico desorientador, puede que el manuscrito no represente su pensamiento más coherente o el estilo de su prosa más lúcida. También existe la posibilidad de que las notas que dejó en el material de investigación en bruto hayan sido garabateadas en un código que solo entendiera el mismo autor o su asistente, quien posiblemente también desapareció hace mucho tiempo. Aunque en casos como estos las editoriales tienen la libertad de disolver el contrato de publicación por la falta de un manuscrito terminado, la mayoría —muy seguramente— se esforzarán para que el proyecto se imprima de buena fe. A menudo, los autores, en sus testamentos, han legado los fondos para ese propósito o los supervivientes y colegas aportarán el dinero para terminar el proceso.

La experiencia en este negocio me ha mostrado que a menudo la mayoría de las personas no eligen como albacea literario al escritor consumado de su grupo de amigos, ni al colega que comparte su área de conocimiento, sino a la persona más cercana a su corazón, a esa alma en la que pueden confiar. Por lo tanto, el editor de mesa que

decida aceptar un encargo póstumo deberá permitir que las etapas del duelo sigan su curso en el proceso de edición de mesa. Aunque al principio la mayoría de los albaceas literarios no desearán alterar el lenguaje de su ser querido recientemente fallecido, con el tiempo se darán cuenta de que cumplirán mejor con su papel de custodios si le abren paso a las mejoras que el autor seguramente habría aceptado.

Paul Chandler no era un autor común y corriente; era el hijo de un magnate inmobiliario. Había pasado su vida luchando contra la expansión urbana que su mismo padre había contribuido a perpetrar. Para eso era que utilizaba su fideicomiso.

La niñez de Paul había transcurrido en las colinas de East Bay, en San Francisco, en sabanas pobladas de chaparrales y robles rebosantes de vida salvaje. Sin embargo, cuando se graduó del colegio, la naturaleza salvaje que se había extendido tras su patio trasero se convirtió en un laberinto suburbano. Paul extrañaba con intensidad a los ciervos, los linces, las liebres, los coyotes y los búhos que habían desaparecido y que se habían llevado con ellos las estrellas. Aunque su sueño infantil era el de convertirse en astrónomo, el telescopio que Paul tenía en su habitación no era lo suficientemente poderoso como para captar los cuerpos celestes más brillantes a través de la densa contaminación lumínica que cubría la ciudad.

Durante el tiempo que estudió en la universidad de Chico State, Paul llevó una vida un tanto disoluta. Una noche, mientras acampaba y fumaba marihuana con sus amigos, tumbado boca arriba sobre una mesa de picnic, se le ocurrió una idea: emprender una cruzada para reducir la contaminación lumínica y «salvar las estrellas». Las primeras actividades ecologistas que realizó —las cuales parecían más travesuras de fraternidad que protestas serias— atrajeron la atención pública por las razones equivocadas. Al principio, su padre amenazó con dejarlo sin dinero, pero en los años 90, las consecuencias de la expansión urbana se volvieron un tema candente que acaparó los medios de comunicación. Por eso, al Chandler padre le resultó útil condonar públicamente las actividades de su hijo. Paul, por su parte, decidió no cuestionar directamente los proyectos inmobiliarios de su papá. Luego, comenzó a recibir fuertes críticas de grupos ecologistas debido a que decidió no hacerles ninguna resistencia

a esos proyectos inmobiliarios ni acostarse con ellos sobre el asfalto para interponérsele a las retroexcavadoras.

Las primeras «protestas» de Paul fueron en realidad fiestas con música electrónica que se celebraban espontáneamente durante los apagones parciales que empezaron a asolar las zonas urbanas de California a finales de los años 80. Debido a estas reuniones ilegales, Paul estuvo varias veces en la cárcel y se convirtió en un héroe contracultural. Sin embargo, no fue sino hasta una década después —cuando Paul se puso un traje de negocios para anunciar los resultados de la investigación que había hecho su fundación sobre los efectos sociales y ambientales negativos de la luz artificial— que las empresas de servicios públicos y los promotores inmobiliarios le pusieron atención. Al mismo tiempo eso sucedía también en Washington. El vicepresidente Al Gore lo invitó personalmente a rendir su testimonio ante el Comité de Energía y Comercio de la Cámara de Representantes.

Paul tenía otra cualidad que lo hacía distinguirse como escritor: estaba muerto. A mediados de la década de 2010, había resuelto que la mejor manera de luchar contra la contaminación lumínica era hacer una gira por todo lo alto de los «diez lugares más oscuros del planeta», la cual documentaría para Animal Planet. Una noche, mientras grababa una caminata nocturna en la Australia más profunda, una serpiente venenosa lo mordió y acabó con su vida. El videoclip captado con luces infrarrojas se reprodujo en línea durante semanas.

En ese momento, las memorias de Paul casi terminadas descansaban en las manos de Gwen Troth, la mujer que había sido su secretaria personal durante mucho tiempo. Era ella quien lo había alentado a dejar su actitud en extremo reveladora ya que actuar de esa manera haría que muchas personas poderosas se convirtieran en sus enemigos, incluyendo a su propio padre. A pesar de eso, la escritura le había dado a Paul una inmensa sensación de liberación y, ahora que él ya no estaba, Gwen publicaría el libro como él lo había planeado: utilizando el dinero de la fundación. Ya nadie podía interponerse en el camino de Paul.

Perfil del cliente: el autor autopublicado

La autopublicación fue mal vista durante el siglo xx y las editoriales que publicaban autores a cambio de dinero se consideraban ridículas

y se calificaban como «vanidosas». Algunas de esas editoriales merecían el oprobio ya que en gran medida se aprovechaban de autores que tenían expectativas poco realistas sobre libros mal concebidos y pobremente escritos. Sin embargo, la autopublicación tiene una historia larga y distinguida. Clásicos literarios como *Hojas de hierba* de Walt Whitman y *Ulises* de James Joyce fueron concebidos bajo ese modelo. En el siglo XXI, con el advenimiento de las plataformas de publicación en línea, los libros electrónicos y las tecnologías de impresión por demanda, cada vez más autores se saltan las dificultades de cortejar a los agentes y de escribir propuestas y crean sus propios sellos. Aunque la mayoría de los libros autopublicados exclusivamente en formato digital llegan a vender 250 copias a lo largo de su vida útil (en comparación con las tres mil de los libros publicados de la manera tradicional), unos pocos se convierten en grandes éxitos de ventas. *El marciano* de Andy Weir, la trilogía *Cincuenta sombras de Grey* de E. L. James y *Siempre Alice* de Lisa Genova han vendido millones de copias y se han convertido en importantes películas.

Para un editor de mesa, aceptar el encargo de un autor autopublicado (o «independiente») puede ser un asunto riesgoso: es posible que editoriales y agentes hayan decidido previamente no publicar el proyecto porque es defectuoso; también es posible que los autores sean lentos o caprichosos a la hora de pagar; o debido a que el editor de mesa tendrá que dedicarle bastante tiempo a enseñarle al autor los pormenores y realidades básicas del mundo editorial. Por otro lado, hay autores autopublicados que tienen muchos recursos y tal vez no estén interesados en transitar los canales habituales de publicación para evitar la censura del pensamiento colectivo impuesta por nuestra economía de mercado.

En la actualidad, cuando más de la mitad de los títulos que se publican anualmente en Estados Unidos proceden directamente de los autores, pocos editores de mesa autónomos pueden darse el lujo de renunciar a proyectos autopublicados. Cuando les es posible, aceptan este tipo de encargo a través de las muchas empresas de servicios editoriales conocidas que se han dedicado a satisfacer la demanda de edición, diseño, composición tipográfica y, en algunos casos, mercadeo de

calidad para los autores. En el caso de los escritores que deciden lanzarse al mercado solos, los editores de mesa deberán asegurarse de evaluar al autor y al autor/editorial, siguiendo los consejos del capítulo 2. Los editores de mesa harán bien en especificar una tarifa por hora, en solicitar un pago parcial por adelantado y en fijar un límite para la cantidad de horas o meses que están dispuestos a comprometerse. Como en este modelo no hay editores en jefe que estén disponibles a actuar como amortiguadores en la relación con el cliente, los editores de mesa tendrán que establecer límites firmes respecto al trabajo que realizarán y las horas del día o de la semana en que estarán disponibles.

A Hedda no le entusiasmaba la idea de trabajar en un proyecto autopublicado. Sin embargo, la Darkness Foundation era una entidad filantrópica muy conocida en el país, así que, aunque le esperaran rondas difíciles de edición, no tendría que preocuparse porque le pagaran lo suficiente.

La albacea literaria del autor, Gwen Troth, le aseguró a Hedda en una conversación telefónica que la fundación vendería los derechos de la edición de bolsillo del libro a una importante editorial apenas estuviera listo. Gwen seguía los deseos de Chandler al publicar la edición de tapa dura con fondos de la Darkness Foundation para garantizar que el libro no fuera censurado. Misteriosamente, el borrador final desapareció del estudio de Paul pocas horas después de que se conociera su muerte y sus familiares, afligidos, negaron con vehemencia que Paul hubiera estado escribiendo sus memorias. Lo que desconocían era que Paul guardaba una copia del manuscrito todas las noches en un almacenamiento digital en la nube; luego, cada noche, Gwen descargaba una copia en una memoria USB que guardaba consigo.

—Vaya —se dijo Hedda a sí misma—, esta mujer es una asistente bien dedicada.

—Lo escribió por partes —le dijo Gwen tras una pausa—. Siempre tuvo la intención de, ya sabes, pulir el libro en su última versión. Toda la historia está ahí, pero le faltan las conexiones. Eso era lo que él hubiera querido: llenar los vacíos.

Hedda le prometió a Gwen que le echaría un vistazo al libro y que la contactaría en una semana aproximadamente.

—Cualquier edición que hagamos —le dijo Hedda— requerirá de toda tu participación. Obviamente Paul confiaba plenamente en ti y tú sabes mejor que nadie cómo pensaba y cómo expresaba esos pensamientos.

Aunque Gwen no respondió, su silenció habló por ella.

Tarea: las memorias con vacíos

Gwen había descrito fielmente las fortalezas y debilidades del manuscrito. La historia de Chandler se desarrollaba en orden cronológico directo y su prosa era concisa y fiel a su sencillo índice (ejemplo 29). Sin embargo, parecía conveniente hacerle algunos ajustes. Por un lado, las *Palabras iniciales* de Chandler servirían mejor como *Palabras finales*, ya que en este momento no tendría oportunidad de escribir estas últimas. Además, los dos capítulos sobre su juventud disoluta podrían combinarse. Finalmente, el último capítulo sobre su gira mundial tendría que construirse a partir de la combinación de materiales, incluyendo entrevistas que había concedido durante la promoción de su tour, entradas de su diario de viaje y el epílogo de Gwen. Con estos ajustes, el texto podría mantener su estructura original.

Gwen había dado en el clavo con el principal problema del manuscrito: de capítulo a capítulo y de subsección a subsección, las transiciones eran muy deficientes. Paul había escrito el libro sin un orden temporal y cada pasaje era contado como una sola historia en sí misma. Cada vez que Gwen se sentaba a leer los borradores después del desayuno, nunca sabía si se iba a encontrar con un episodio de la infancia, de sus días desenfrenados en Chico o con un evento reciente que ella había presenciado personalmente.

—Parecía como si algún recuerdo vívido se apoderara de Paul y necesitara escribirlo de inmediato —le dijo Gwen a Hedda por teléfono.

—¿Estás segura de que Paul quería que los pasajes terminaran en estricto orden cronológico?

—Sí, estoy segura —le respondió Gwen secamente—. Siempre decía: «Este artículo irá antes del que hicimos sobre la fiesta del apagón en Richmond» o algo así. ¿Crees que me inventaría esas cosas?

Hedda no respondió.

—Lo siento —continuó Gwen—. No sé qué me pasa.

—No tienes que disculparte —le dijo Hedda—. Cuando empezamos, sabíamos que este proceso no sería nada fácil para ti, sobre todo en esta etapa, que es la inicial. Pero no te preocupes, vamos a lograrlo.

—Siento que debería pagarte más por la terapia —le dijo Gwen.

En su voz se podía escuchar una ligera sonrisa.

—No hay ningún problema. Son los gajes del oficio.

EJEMPLO 29. El índice sin revisar del manuscrito de Chandler. Esta lista trivial deja al lector sin conocer a profundidad la riqueza del texto.

El Príncipe de las tinieblas: memorias

Introducción
13. La infancia (1960-1972)
14. El colegio (1973-1978)
15. Dejar el colegio (1979-1980)
16. Drogarse (1980-1982)
17. La contaminación lumínica (1983-1993)
18. En las noticias (1994-1996)
19. El Príncipe de las tinieblas (1997-2001)
20. La gira mundial (2002-2005)

Epílogo, por Gwen Troth

Las transiciones de apertura

En el capítulo anterior, el autor y el editor de mesa se centraron en cortar la tela del texto, reorganizar los retazos y en conseguir nuevos parches para rellenar los vacíos. En este, tendrán que coser unas piezas con otras utilizando las transiciones escritas —las más importantes— que ubicarán al principio y al final de cada capítulo. Cada costura que hagan requerirá de un trabajo cuidadoso.

Al igual que cuando redacta pasajes completamente nuevos, el dúo autor-editor de mesa tiene tres posibilidades para proceder. En la primera, el editor de mesa le solicita al autor (o a su sustituto) que realice algunas tareas de escritura. En la segunda, el editor de mesa habla con el autor sobre la materia prima y luego redacta los textos (las transiciones) en su nombre. En la tercera, el editor de mesa redacta todas las transiciones nuevas sin la participación del autor. Sea cual

sea el método elegido (los tres pueden usarse al tiempo), los autores deben reformular las transiciones redactadas por el editor de mesa para que al final suenen con su propia voz.

DIVIDA LA TESIS EN DOS PARTES. La manera más sencilla de redactar la transición que va a abrir un capítulo es dividir su tesis principal por la mitad. Todas las tesis contienen una pregunta y una respuesta implícitas. Entonces, para convertir una tesis en una transición de apertura, lo que se debe hacer es plantear la pregunta y posponer la respuesta hasta el final del capítulo para así crear suspenso.

Tesis. El aumento de la conducción temeraria en las carreteras estadounidenses se debe al advenimiento de una generación que ha aprendido a conducir con videojuegos.

Pregunta. ¿Se puede atribuir el aumento de la conducción temeraria en las carreteras estadounidenses a la popularidad de los videojuegos?

Respuesta. Sí, porque toda una generación de conductores experimenta las carreteras como una realidad virtual realiza cambios de carril que desafían las leyes de la física y espera «empezar de cero» tras provocar un accidente.

En otras palabras, la tesis de un capítulo es la suma de sus afirmaciones de apertura y de cierre.

MODIFIQUE LA PARTE DE LA PREGUNTA. Las transiciones de apertura no siempre tienen que ser explícitamente una pregunta. Anécdotas, diálogos, escenas e incluso chistes pueden servir para introducir una tesis de forma dramática y sutil.

«Para cuando su hija tenga dieciséis años y se ponga detrás del volante de un automóvil, ya habrá acumulado cientos, sino miles, de horas de experiencia como conductora».

Los mejores libros varían las estrategias de apertura de un capítulo, combinando afirmaciones explícitas e implícitas. Sin embargo, este plan puede resultar demasiado ambicioso para un equipo de autor y editor de mesa. La estrategia más efectiva es dividir la tesis del capítulo en dos y enunciar de manera explícita la mitad interrogativa.

CONSIDERE UNA APERTURA FUSIONADA. Otra variante es fusionar la parte de la respuesta de la tesis del capítulo anterior con la mitad interrogativa del capítulo actual. Esto puede ser útil para un manuscrito con tramas o argumentos muy complejos o cuando el capítulo anterior ha terminado en suspenso. Para obtener una explicación más detallada sobre cómo crear estas transiciones fusionadas de cierre y apertura, vea la siguiente sección.

Hedda comenzó redactando las tesis de todos los capítulos. Para el capítulo 1, al que le dio el título nuevo de *Un bebé con un fideicomiso* (una de las frases favoritas de Paul para hacerse autocrítica), escribió:

Tesis. Desde mis primeros años, la oscuridad no fue un reino de monstruos, sino un lugar seguro en el que recrear los mundos fantásticos de mi imaginación.

Como afirmación de apertura, esta tesis revelaría demasiado. Intentó dividirla en las dos mitades de pregunta y respuesta:

Pregunta. ¿Por qué no le temía a la oscuridad como los demás niños?

Respuesta. Porque para mí la oscuridad no era algo a lo que había que temerle. Era un lugar seguro en donde crear los elaborados mundos de fantasía de mi imaginación.

Después de aislar las ideas con las que quería abrir y cerrar, Hedda buscó frases en el texto de Chandler que pudieran servir para ese propósito:

Apertura. Nunca fui uno de esos niños que pedían que le dejaran la luz encendida.

Cierre. Así fue como, desde mis primeros años, la oscuridad fue una presencia tranquilizadora, una amiga con la que jugaba después de cenar en el chaparral agreste que estaba detrás de nuestra casa.

El capítulo comenzaba vívidamente, sumergía al lector en un episodio hogareño de la infancia de Chandler, a la vez que presagiaba la centralidad de la oscuridad en la vida del autor. Además, cerraba con la propia evaluación de Chandler de la oscuridad en su infancia como «una presencia tranquilizadora».

Pasemos al capítulo 2, al cual Hedda tituló como *El niño astrónomo*. Aquí, la idea principal de la narrativa era algo como:

Tesis. Cuando entré en la pubertad, nuestro alrededor se llenó de subdivisiones, el cielo nocturno se volvió menos poblado de estrellas y perdí mi interés infantil por la astronomía.

Como introducción, esta declaración le restaría al capítulo su suspenso narrativo. Pero, expresada en forma de pregunta y respuesta, la afirmación creaba un recorrido dinámico por los ritos de la juventud:

Pregunta. ¿Por qué perdí mi interés por la astronomía a los trece años?

Respuesta. De adulto, me di cuenta de que mi pérdida de interés por la astronomía no se debió tanto a la llegada de la pubertad sino al apagado gradual de las estrellas.

Mejor. Sin embargo, la respuesta seguía siendo un poco torpe. Hedda buscó frases en el capítulo que pudieran servirle de apertura o cierre, pero esta vez no encontró nada. Lo mejor que pudo hacer fue redactar un par de afirmaciones para que la albacea literaria las adaptara a la voz del autor:

Apertura. A los trece años, aunque mi habitación parecía un planetario, estaba perdiendo el interés en las estrellas.

Cierre. Años después, me di cuenta de que, a pesar de que mi padre afirmaba lo contrario, dejé la astronomía no por la llegada de la pubertad, sino porque muchas estrellas habían abandonado el cielo.

El capítulo comenzaba con una nota evocadora y cerraba con una fuerte percepción de motivación personal. Hedda continuó redactando las aperturas y los cierres de los cinco capítulos restantes y luego le envió la lista a Gwen por correo electrónico. ¿Pensaría Gwen que funcionarían?

Las transiciones de cierre

Las transiciones de cierre son tan importantes como las de apertura. Una transición de apertura capta el interés del lector en el capítulo actual, mientras que una transición de cierre capta su interés para el siguiente.

CONSIDERE LAS TRANSICIONES FUSIONADAS. Imagine que su manuscrito es una cadena y que cada eslabón representa un capítulo. Cada eslabón tiene dos puntos (y solo dos) de intersección con el resto de la cadena. En cada punto de intersección de los eslabones, la respuesta de un capítulo se encuentra con la pregunta del siguiente. Estas

intersecciones (de salida y apertura) pueden enunciarse por separado, poniendo la respuesta al final de un capítulo y la pregunta al principio del siguiente, o pueden fusionarse en una sola afirmación que aparece al final de un capítulo o al principio del siguiente:

Respuesta. En resumen, esta encuesta, que contó con la participación de más de mil conductores menores de treinta años, sugiere que los accidentes que ellos han tenido fueron causados por una brecha cognitiva: la falta fundamental de conciencia de las consecuencias de conducir de manera imprudente.

Pregunta. ¿Es posible «reprogramar» a millones de conductores estadounidenses para que aprecien los peligros en las carreteras mediante una campaña publicitaria de carácter público?

Fusionada. Mientras millones de conductores estadounidenses recorren las carreteras con vacíos cognitivos que los ciegan a las consecuencias de su conducción imprudente, algunos grupos de activistas le están solicitando al gobierno que realice una campaña publicitaria pública similar a las lanzadas en décadas pasadas contra la conducción en estado de ebriedad y la violencia doméstica.

CONSIDERE LOS CIERRES CON *CLIFF HANGERS*. Cuando una sola transición fusionada aparece al comienzo de un capítulo, el capítulo anterior probablemente ha terminado con un *cliffhanger* (una acción que queda en suspenso). El término proviene de las series del cine primitivo, en las que el héroe quedaba colgando de una sola mano de un acantilado o de un alféizar. Con eso, el director se aseguraba de que los espectadores volvieran al cine la semana siguiente a ver qué sucedía con el personaje. Los finales que dejan al lector pendiente con el suspenso suelen ser narrativos, pero también pueden hacer parte de la exposición argumental. Es decir, un argumento teórico puede interrumpirse en un punto álgido para lograr un efecto dramático:

«Mientras millones de conductores estadounidenses circulan por las carreteras con vacíos cognitivos que los ciegan a las consecuencias de su conducción imprudente, los grupos de activistas están uniendo sus fuerzas para hacer que las carreteras sean más seguras.»

La clave para sacarle provecho a los finales de suspenso de manera efectiva es la moderación: revisar cualquier novela sacada de un

estante de una librería de un aeropuerto le servirá para ver cuán aburrido puede llegar a ser este recurso cuando se lo usa repetidamente.

Gwen llamó a Hedda cuando recibió el borrador con las afirmaciones de transición. Estaba disgustada. Hasta entonces, la idea de ponerle palabras en la boca a su difunto amigo había sido hipotética. Ahora, al tener que hacerlo, se cuestionaba si contratar los servicios de Hedda había sido un error.

Hedda le aseguró que las transiciones que ella le había propuesto eran solo ejemplos para mostrarle el tipo de afirmaciones que hacía falta construir. Las dos podrían trabajar juntas para asegurarse de que los futuros textos que escribieran reflejaran la voz de Paul.

—Me dijiste que lo que Paul habría querido era que el manuscrito no se publicara sin pulir —le recordó Hedda a Gwen—. Al hacer este trabajo, estás cumpliendo con sus deseos, estás logrando que el libro se publique.

Siempre que pudo hacerlo, Hedda extrajo oraciones del manuscrito para construir las transiciones. Cuando Hedda le mostró a Gwen que nueve de las catorce afirmaciones eran variaciones menores de las palabras de Chandler, se empezó a tranquilizar. Durante los días siguientes intercambiaron versiones revisadas de las transiciones por correo electrónico hasta que Gwen quedó satisfecha con todas. Parecía que las afirmaciones que Hedda le había propuesto, ya fueran acertadas o no, evocarían recuerdos imborrables de las conversaciones entre Gwen y Paul. Fue así como Hedda logró que la edición de mesa avanzara con confianza durante algunas semanas y que Gwen pudiera asumir a cabalidad su rol de albacea literaria.

El capítulo 3 fue el que inspiró a Gwen a usar los finales de suspenso. El borrador del cierre que Hedda hizo para ese capítulo fue menos un resumen del contenido del capítulo y proponía un texto más progresista que los demás:

Cierre. Nadie que me hubiera visto en aquellos días, sin afeitar, drogado con marihuana y haciéndole bromas a todos, se habría imaginado que pronto me convertiría en una figura influyente en el ámbito cívico.

Hedda había adaptado esta oración de una del mismo Paul y a Gwen le había gustado el efecto dramático del presagio. La afirmación resumía la turbulencia de la época universitaria de Chandler, el tema central del

capítulo 3, mientras anticipaba los acontecimientos que ocurrirían en el capítulo 4.

Gwen reformuló luego las siete transiciones de cierre como finales de suspenso. Algunas funcionaron notablemente bien, pero el efecto general era demasiado formal, demasiado mecánico. Un problema más grave fue que un par de sus finales de suspenso hacían que las siguientes transiciones iniciales fueran redundantes:

Cierre del capítulo 4. Cuando vi lo efectivas que habían sido las fiestas durante los apagones parciales para captar la atención de los medios, decidí que era hora de poner algo de ciencia sólida detrás del mensaje.

Apertura del capítulo 5. Había llegado el momento de ponerle seriedad a demostrar los hechos y los conceptos erróneos en torno a la contaminación lumínica.

Al insinuar la apertura del Laboratorio de la Darkness Foundation al final del capítulo 4, Gwen le robó el protagonismo a la transición de apertura del capítulo 5. Además, se había esforzado tanto por crear transiciones dramáticas entre capítulos que a veces ponía pensamientos poco convincentes en la mente de Chandler:

Apertura del capítulo 7. Cuando contactamos por primera vez a Animal Planet para hacer una serie documental sobre los diez lugares más oscuros del mundo, esperaba encontrar culturas que valoraran la oscuridad tanto como yo.

Por lo que Hedda pudo ver, durante los preparativos del viaje, Chandler se había obsesionado con localizar el punto más oscuro de cada continente y ya. La comprensión cultural que había adquirido a través de sus sherpas y anfitriones le había llegado por añadidura. Lo había sorprendido sin necesariamente haber estado buscándola. La redacción de Gwen de algunas transiciones estaba idealizando el registro biográfico.

Cuando Hedda le mostró esta situación, Gwen comprendió rápidamente cuál era el problema y lo corrigió.

—No puedo evitar ver cosas nuevas en este material —le dijo a Hedda—. Pero puedo dejar todas esas observaciones en las notas del editor y permitirle a Paul contar su propia historia.

—Nada mal —pensó Hedda— para una mujer que cargaba con el peso del mundo sobre sus hombros. O al menos el peso de una fortuna considerable.

Cuando finalizaron las transiciones (ejemplo 30), las contribuciones de Gwen y Hedda estaban completamente entrelazadas.

Extraer conclusiones

Ha llegado el momento de cumplir las promesas de su tesis principal. Si ya ha reestructurado todo el manuscrito (como se ve en los capítulos 4 y 5), seguro habrá encontrado las posiciones para las conclusiones planteadas por el autor. Sin embargo, si su intervención se limita a proporcionar las transiciones entre capítulos y pasajes, deberá asegurarse de que la tesis principal haya cumplido todas sus promesas implícitas.

DESANIDE LAS CONCLUSIONES. Para obtener las conclusiones, el editor de mesa deberá realizar el proceso de identificación de las tesis, pero a la inversa. En el capítulo 3, vimos cómo había tesis más pequeñas que hacían parte de la más grande (tesis principal), como muñecas rusas en donde unas tesis anidaban en otras. Ahora su labor consistirá en desanidar unas tesis de otras hasta que cada pregunta que usted haya identificado tenga una respuesta independiente.

REDACTE LAS CONCLUSIONES SEGÚN SEA NECESARIO. Note que la palabra clave es «independiente». Esta palabra revela la diferencia de cómo comienza un capítulo y cómo termina. Mientras que una tesis principal tiene mayor impacto si sus tesis subordinadas están anidadas, la conclusión principal de un capítulo o pasaje tendrá un efecto más poderoso si sus conclusiones subordinadas son tratadas por separado. ¿Por qué? Cuando los lectores comienzan a leer un libro, están impacientes por saber de qué trata y qué aprenderán si le dedican su valioso tiempo a la lectura. Al final, los lectores que han sido conquistados por el autor, tendrán la paciencia y la curiosidad para seguir cada línea de investigación hasta su conclusión. Los lectores que han llegado hasta ese punto necesitarán que todos los cabos sueltos sean atados correctamente y exigirán un cierre.

Entonces, si la tesis principal A del capítulo o del manuscrito contenía tesis más pequeñas de la B a la E, el autor deberá redactar conclusiones separadas para E, D, C y B antes de dar el golpe final con la conclusión principal de A.

RECICLE LAS TRANSICIONES DE CIERRE. Este proceso no tendrá que empezarse desde cero: algunas de las afirmaciones de cierre de los capítulos probablemente servirán como conclusiones. De hecho, dado que la mayoría de los libros tienen más capítulos que tesis, es posible que todas sus conclusiones ya hayan sido redactadas. El autor y el editor de mesa deberán revisar sus transiciones de cierre, identificar aquellas que también funcionan como conclusiones y redactar las conclusiones que aún no estén en el texto. Las transiciones de cierre de los capítulos que también funcionan como conclusiones pueden requerir un énfasis adicional para garantizar que los lectores no pasen por alto su relevancia especial.

EJEMPLO 30. Siete pares de transiciones para el manuscrito de Chandler, las cuales reflejan las revisiones de la albacea literaria. Los momentos de suspenso genuinos son los cierres de los capítulos 3 a 6, siendo el del capítulo 5 el más dramático.

Capítulo 1. Un bebé con un fideicomiso (1960-1972)
Apertura. Nunca fui uno de esos niños que pedían que le dejaran la luz encendida.
Cierre. Así fue como, desde mis primeros años, la oscuridad fue una presencia tranquilizadora, una amiga con la que jugaba después de cenar en el chaparral agreste que estaba detrás de nuestra casa.

Capítulo 2. El niño astrónomo (1973-1978)
Apertura. A los trece años, aunque mi habitación parecía un planetario, estaba perdiendo el interés en las estrellas.
Cierre. Años después, me di cuenta de que, a pesar de que mi padre afirmaba lo contrario, dejé la astronomía no por la llegada de la pubertad, sino porque muchas estrellas habían abandonado el cielo.

Capítulo 3. Abandonar la universidad y drogarme (1979-1982)
Apertura. Mis recuerdos más vívidos de la universidad son de los días en que no iba a clase, me drogaba y retozaba desnudo entre las rocas excavadas por los glaciares del río Yuba.

Cierre. Nadie que me viera en aquellos días sin afeitar, drogado y haciéndole bromas a todos, habría predicho que pronto me convertiría en una figura influyente en el ámbito cívico.

Capítulo 4. Las fiestas en los apagones (1983-1993)
Apertura. —¿No sería genial… —dijo mi amigo Vic una noche junto a la fogata— …que pudiéramos hacer una fiesta durante uno de estos apagones continuos que estamos teniendo?
Cierre. Cuando vi lo efectivas que habían sido las fiestas durante los apagones parciales para captar la atención de los medios, decidí que era hora de poner algo de ciencia sólida detrás del mensaje.

Capítulo 5. La falsa seguridad de la luz (1994-1996)
Apertura. Mis profesores no me habrían reconocido. Así de diligente se volvió mi estudio del fenómeno de la luz artificial.
Cierre. «Espero verlo, entonces», me dijo el vicepresidente Gore. Me quedé atónito escuchando el tono del teléfono que indicaba que el vicepresidente ya había colgado.

Capítulo 6. El *Príncipe de las tinieblas* va a Washington (1997-2001)
Apertura. Irónicamente, todos esos años escuchando a mi padre presumir durante la cena de sus éxitos en Sacramento me habían dado una profunda comprensión de cómo funciona el cabildeo.
Cierre. Después de haber terminado, por el momento, mi labor en Washington, centré mi atención en el resto del mundo.

Capítulo 7. Los diez lugares más oscuros del planeta (2002-2005)
Apertura. Vistas desde el espacio por la noche, las luces artificiales de la tierra parecen estrellas fugaces amontonadas, adheridas como polvo a los bordes de los continentes.
Cierre. Mi viaje comenzó como un truco publicitario con una agenda política, pero terminó como una especie de despertar espiritual al valor de la oscuridad para preservar la diversidad cultural de nuestra especie.

Ahora cada capítulo tenía una narrativa coherente que se conectaba a la perfección con los capítulos anteriores y posteriores.

—Todavía hay algo que le hace falta —le dijo Gwen a Hedda. A ella no le quedó más remedio que estar de acuerdo. Por un par de semanas dejaron el proyecto a un lado.

Entonces, durante una de sus caminatas matutinas, Hedda tuvo una repentina revelación. Aunque ella era la editora de mesa de este libro, se

le había olvidado por completo buscar la tesis principal. Si bien era cierto que al final de las *Palabras finales,* Chandler había expuesto una moraleja para su vida, esta breve sección parecía apresurada y añadida a la fuerza. Además, las conclusiones se sentían como demasiado convenientes. El manuscrito estaba tan bien redactado que Hedda no se había detenido a pensarlo desde cero. Ahora tendría que realizar su procedimiento habitual a la inversa: en lugar de seleccionar un conjunto de afirmaciones que fueran candidatas a ser la tesis principal del manuscrito y combinarlas en una tesis general, primero tendría que identificar la tesis principal, descomponerla en corolarios y luego integrar esos fragmentos a lo largo del manuscrito.

¿Cuál era la moraleja de la historia de Chandler? Consistía en dos partes. Hedda intentó resumir en una sola frase la esencia del libro tal como ella lo entendía:

«En los tiempos modernos, la ubicuidad de la luz ha sido equiparada con seguridad y progreso. Sin embargo, esa luz obstaculiza el crecimiento del potencial humano al proporcionar una falsa sensación de seguridad y al cegar y matar de hambre a las especies de las que dependemos para la riqueza y la diversidad de nuestras vidas.»

La frase era un poco exagerada, pero cumpliría con el propósito hasta que Gwen la reformulara con las cadencias de Chandler. Mientras tanto, la descompuso en sus partes principales e intentó rastrear las frases del manuscrito que reflejaran facetas de todo el conjunto:

Naturaleza: Amar la naturaleza es amar la oscuridad, porque más de la mitad de la biodiversidad de nuestro planeta cobra vida durante la noche.

Sociedad: Aquella primera fiesta en el apagón, en la que miles de habitantes de la ciudad celebraron pacíficamente el cielo nocturno, me infundió la creencia en la bondad esencial de la humanidad que me acompañaría en mis futuras batallas políticas.

Delincuencia: En estudios que realizamos desde Calgary hasta Manchester, desde Tucson hasta Singapur, los resultados fueron los mismos: la iluminación nocturna dio a los residentes una sensación de mayor seguridad, pero no logró reducir la delincuencia. Esa falsa sensación de seguridad, con mayor frecuencia, venía acompañada de un ligero aumento en los asaltos y los delitos contra la propiedad.

Política. Hacer lobby ante un senador era como rezarle a un dios griego: solo apelando a los defectos de su carácter lograríamos obtener lo que queríamos.

Cultura. Cada vez más, veía que todas las culturas se dividían en dos bandos globales: aquellos que luchaban contra la oscuridad como enemigo y aquellos que vivían pacíficamente a su abrigo.

Aunque una de las afirmaciones había sido redactada por Gwen y la otra por Hedda, la mayoría eran palabras de Chandler. En algunos casos, Hedda tuvo que extraer un tema explícito de un texto que solo lo insinuaba. Sin embargo, gran parte del poder de estas conclusiones se estaba perdiendo porque quedaban enterradas en medio de los capítulos. Era necesario reubicarlas en lugares prominentes para que el lector pudiera apreciar la progresión de ideas.

Poner las conclusiones en su lugar

Cambiando de metáfora, el ordenamiento de la tesis principal y las subordinadas en un manuscrito es como una carrera a pie, en la que cada velocista es una línea de investigación. Todos los corredores abandonan la línea de salida al mismo tiempo, pero en el momento en que uno de ellos llega a la meta, los demás tienen que asumir un lugar detrás de él, escalonados, a lo largo de la pista. La conclusión principal, la ganadora, ha adelantado a las conclusiones subordinadas una a una. El velocista más lento es la conclusión secundaria más fácil de demostrar.

ESCALONE LAS CONCLUSIONES. De igual manera, el autor y el editor de mesa deben ubicar sus conclusiones en varios puntos a lo largo de la última parte de su línea discursiva. Escalonar las conclusiones evitará que el manuscrito tenga un final confuso en el que el lector se vea obligado a digerir todas las conclusiones a la vez.

EMPLEE UN ORDEN INVERTIDO DE IMPORTANCIA. Escribir no es una ciencia exacta, pero la teoría de conjuntos en matemáticas es una analogía útil que podemos utilizar para la escritura. Así como no habría un corchete abierto sin uno de cierre, tampoco deberíamos introducir una tesis al principio de un manuscrito sin darle una conclusión cerca del final. Igual que con los conjuntos, las tesis se ordenan

escalonadas y las conclusiones generalmente se organizan en un orden invertido de importancia de la siguiente manera:

{Tesis A [Tesis B (Tesis C {Tesis D [Tesis E (Tesis F
Conclusión F) Conclusión E] Conclusión D}
Conclusión C) Conclusión B] Conclusión A}

Como el discurso no se rige por leyes matemáticas exactas, podemos permitirnos alterar ocasionalmente este orden. Sin embargo, estos lapsos deben ser excepcionales, para que no se produzca el caos.

Hedda buscó maneras de trasladar las conclusiones que había identificado a las posiciones más prominentes al final de los capítulos. En el capítulo 4, sacó la conclusión sobre la «sociedad» del centro del capítulo y la fusionó con la declaración final. Lo que comenzó como las dos siguientes declaraciones separadas…

Sociedad. Aquella primera fiesta en el apagón, en la que miles de habitantes de la ciudad celebraron pacíficamente el cielo nocturno, me infundió la creencia en la bondad esencial de la humanidad que me acompañaría en mis futuras batallas políticas.

Cierre del capítulo 4. Cuando vi lo efectivas que habían sido las fiestas durante los apagones parciales para captar la atención de los medios, decidí que era hora de poner algo de ciencia sólida detrás del mensaje.

… terminó como el siguiente cierre poderoso:

Cierre revisado. Envalentonado por mi nueva creencia en la bondad esencial de la humanidad, decidí aprovechar al máximo la atención de los medios atraída por las fiestas en los apagones y poner algo de ciencia dura detrás del mensaje.

Como esta formulación remitía a la conclusión de la «sociedad», Hedda decidió dejar la declaración original en la mitad del capítulo.

En el capítulo 5, Hedda y Gwen idearon un final dramático, pero el mensaje principal del capítulo terminaba sepultado. Hedda decidió extraer la conclusión sobre la «naturaleza» del capítulo 1 e insertarla en la llamada de Gore. Las siguientes declaraciones discretas…

Naturaleza. Amar la naturaleza es amar la oscuridad, porque más de la mitad de la biodiversidad de nuestro planeta cobra vida durante la noche.

Cierre del capítulo 5. «Espero verlo, entonces», me dijo el vicepresidente Gore. Me quedé atónito escuchando el tono del teléfono que indicaba que el vicepresidente ya había colgado.

… se convirtieron en un híbrido sorprendente cuando fueron polinizadas de forma cruzada.

Cierre revisado. «Espero verlo, entonces», me dijo el vicepresidente Gore. Me quedé atónito escuchando el tono del teléfono que indicaba que el vicepresidente ya había colgado. Cuando dejé el teléfono, los sonidos del anochecer me asaltaron. Más de la mitad de las especies del planeta apenas comenzaban a despertar.

Aunque este nuevo cierre se parecía mucho a la conclusión sobre la naturaleza, Hedda decidió que las afirmaciones estaban lo suficientemente separadas, con tres capítulos de diferencia, como para que una pequeña repetición no se viera tan mal. Así que dejó la conclusión sobre la «naturaleza» en su lugar original.

Finalmente, Hedda situó las reflexiones más maduras del autor al final del último capítulo. Hacerlo fue fácil porque su conclusión sobre la «cultura» y el cierre final estaban profundamente conectadas:

Cultura. Cada vez más, veía que todas las culturas se dividían en dos bandos globales: aquellos que luchaban contra la oscuridad como enemigo y aquellos que vivían pacíficamente a su abrigo.

Cierre del capítulo 7. Mi viaje comenzó como un truco publicitario con una agenda política, pero terminó como una especie de despertar espiritual al valor de la oscuridad para preservar la diversidad cultural de nuestra especie.

El cierre apenas requirió ajustes:

Cierre revisado. Mi viaje comenzó como un truco publicitario, pero terminó como una especie de despertar espiritual al valor de la oscuridad en la formación de diversas culturas humanas, ya sea vista como un adversario a combatir o como un aliado protector.

Esta vez, Hedda decidió que el protagonismo del cierre revisado no debía ser robado por una revelación a mitad del capítulo, por lo que eliminó la conclusión de «cultura» de su posición original.

* * *

Cuando Hedda recibió su ejemplar de *Contaminación lumínica. La cruzada de un hombre por salvar los cielos nocturnos*, lamentó no haberle aconsejado a Gwen que contratara a un diseñador de libros con experiencia. El índice se leía de maravilla (ejemplo 31), pero la sobrecubierta era un esmerado, aunque horrible, collage de imágenes que representaba diferentes periodos de la breve vida del autor. Por suerte, la edición de tapa dura se agotó al instante y Visigoth rediseñó la portada al adquirir los derechos de edición de bolsillo. Aunque la primera edición, la autopublicada, había sido reseñada en revistas especializadas, fue la edición de bolsillo la que desencadenó una avalancha de retrospectivas mediáticas sobre la vida de Paul Chandler. El padre de los Chandler encontró irresistible la atención de la prensa y acabó haciendo apariciones públicas para ayudar a vender el libro que una vez intentó destruir.

Una cálida noche de junio sin luna, Hedda apagó todas las luces, salió a la parte de atrás de su casa de campo y se tumbó en la mesa de picnic, como lo había hecho el joven Paul. Una neblina anaranjada rodeaba los árboles que estaban al sur, donde se encontraba el centro de Lancaster, pero estaba lo suficientemente lejos como para permitirle tener una vista bastante clara de las estrellas. Era cierto, reconoció Hedda, había más cuando era niña. Aun así, agradeció la oportunidad de volver a verlas antes de que se oscurecieran por completo.

EJEMPLO 31. La tabla de contenidos final del manuscrito de Chandler. Conserva la simplicidad del original, pero presenta los contornos de la narrativa de forma mucho más concreta.

Contaminación lumínica. La cruzada de un hombre por salvar los cielos nocturnos

Nota del editor

1. Un bebé con un fideicomiso (1960-1972)
2. El joven astrónomo (1973-1978)
3. Abandonar la escuela y drogarme (1979-1982)
4. Fiestas en los apagones (1983-1993)
5. La falsa seguridad de la luz (1994-1996)

6. El *Príncipe de las tinieblas* va a Washington (1997-2001)
7. Los diez lugares más oscuros del mundo (2002-2005)
Palabras finales

Ejercicios

EJERCICIO 8.1, Regrese a la sección de los enunciados de las tesis en el elemento 24 y divida cada tesis en las mitades de pregunta y respuesta, como se muestra en el elemento 26. Luego, haga una lista de los subtítulos o saltos de texto sin encabezado de su manuscrito editado. Debajo de cada uno, registre sus transiciones de apertura y cierre. Finalmente, intercale las mitades de la tesis con las transiciones, como se muestra en el elemento 27. Luego responda las siguientes preguntas:

- ¿Funcionan correctamente todas las transiciones, al menos de manera general, planteando las preguntas y respuestas de la tesis de cada sección? Tenga en cuenta que lo que busca es la presencia de las ideas, no la precisión de las palabras; el estilo de nuestro autor es más coloquial que el lenguaje de su tesis.
- ¿La versión que usted editó ya utiliza las aperturas fusionadas, las transiciones fusionadas y los finales en suspenso?
- De no ser así, ¿se beneficiarían algunas transiciones de estas estrategias?
- ¿Aparecen algunas de las preguntas o respuestas de la tesis en el cuerpo de la sección? De ser así, ¿es efectiva la ubicación que tienen o debería el material ser trasladado al principio o al final de la sección?
- Revise las notas etiquetadas como «comparación» en el elemento 27. ¿Está de acuerdo con estas evaluaciones o estaría dispuesto a realizar más revisiones a las transiciones? De ser así, ¿en qué casos?

EJERCICIO 8.2. Revise las conclusiones argumentativas que usted identificó en el ejercicio 5.1 en el manuscrito editado. Primero, concéntrese en la ubicación. Luego responda:

- ¿Han sobrevivido todas sus conclusiones argumentativas al proceso de edición? De no ser así, ¿debería reincorporarse alguna?
- ¿Las conclusiones están escalonadas de forma agradable?
- ¿Aparecen, al menos aproximadamente, en orden inverso de importancia?
- ¿La conclusión principal se ha colocado al principio del ensayo (para argumentos deductivos) o al final (para argumentos inductivos)?

EJERCICIO 8.3. Ahora, compare la redacción del borrador de las conclusiones argumentativas con las versiones que aparecen en su texto editado. Es natural, y a menudo deseable, que el lenguaje difiera: es probable que su borrador de las conclusiones haya sido escrito con su voz, mientras que las versiones textuales deberían sonar más parecidas a la voz del autor.

- ¿Faltan puntos clave en las versiones del texto del borrador de sus conclusiones? De ser así, revise las versiones afectadas.
- ¿Cómo compara usted la redacción del borrador de la tesis principal del ejercicio 3 con la conclusión principal que ha incluido en el texto?

EJERCICIO 8.4. Vaya al elemento 28, que intercala las versiones de las conclusiones del *Manuscrito editado* con las redactadas en los elementos 13 y 18.

- Revise las notas etiquetadas como «comparación» en el elemento 28. ¿Está de acuerdo con estas evaluaciones o estaría dispuesto a realizar más revisiones a las transiciones? De ser así, ¿en qué casos?
- El elemento 28 también indica la ubicación de las conclusiones, insertándolas entre los encabezados de las secciones. ¿Están escalonadas de forma atractiva?
- ¿Aparecen, al menos aproximadamente, en orden invertido de importancia?

EJERCICIO 8.5. Tras realizar los últimos ajustes a las transiciones y conclusiones de los ejercicios 8.1 a 8.4, está listo para generar su manuscrito final en limpio. Copie el archivo del manuscrito editado, cámbiele el nombre a «limpio», seleccione todo su contenido, acepte todos los cambios y guarde. A continuación, levántese del escritorio y dé una vuelta a la manzana para despejarse. Al regresar, imagine que usted es un lector que se encuentra por primera vez con este texto en su versión publicada. Luego responda:

- ¿La lógica del ensayo fluye con naturalidad?
- ¿Hay algún salto lógico o narrativo que aún no funcione del todo bien? ¿Hay digresiones que no logró descartar?
- Ahora lea el *Manuscrito limpio* provisto y hágase las mismas preguntas.
- ¿Cómo se comparan los dos manuscritos limpios? ¿Cuáles son sus fortalezas y debilidades?

El *Manuscrito limpio* le dará bastante trabajo al corrector de estilo. Por ejemplo, la dicción de la autora es bastante repetitiva. Fíjese en cuántas veces usa los verbos «empezar» o «comenzar». ¿Qué notas le dejaría al corrector de estilo para acompañar su borrador final?

09

El estilo

Entrenar la voz

Todos escribimos haciendo uso de la dicción, la sintaxis y la retórica, herramientas desarrolladas a lo largo de miles de años por millones de oradores y escritores. Estas invenciones las absorbemos, primero, como esponjas en la niñez. Luego, durante la juventud, como escritores noveles, imitamos el estilo de aquel virtuoso literario cuya obra nos ha deslumbrado. Con el tiempo, estas influencias dispares terminan fundidas en un idiolecto, es decir, en una voz personal, madura y propia, un dialecto hablado por cada ser humano. La originalidad del estilo la logramos no evitando las influencias ajenas, sino mezclándolas en una combinación inédita.

En el momento en que un autor consigue firmar un contrato para publicar un libro con una editorial de prestigio, ya debería tener un estilo lo suficientemente maduro que integre todas sus influencias a satisfacción. Cuando esto sucede, muchos autores intentan proteger la forma de escribir que han construido evitando nuevas influencias. Sin embargo, en muchos casos, hacerlo convierte la escritura en algo inamovible que termina, en poco tiempo, casi que parodiado por el mismo escritor. Aquellos autores más experimentados tienen claro que su estilo es una entidad viva que experimentará y absorberá nuevas influencias hasta el día de su muerte. Por lo tanto, incluso los mejores corren el riesgo de revelar en su prosa sus pasiones más recientes.

El trabajo que haremos en este capítulo requiere que los lectores tengan ya un conocimiento previo de gramática, del uso del lenguaje y de las reglas de composición, es decir, de los «elementos de estilo» que ya se han abordado de forma definitiva en otros capítulos y otros libros (véase las *Lecturas adicionales*). La limpieza estilística es una labor que se realiza a nivel de palabra, oración y párrafo. Hay unos editores de mesa que se sumergen en los manuscritos para hacerla ellos mismos y hay otros que le dejan gran parte de esta labor de a los correctores de estilo. Ya que aquí hemos decidido hacerla con nuestras propias manos, nos centraremos en los elementos de la voz, a saber, aquellas cualidades del estilo que distinguen la postura única de un autor de entre la multitud de escritores publicados. Estos elementos del estilo transmiten una mezcla personal de actitudes que el autor tiene hacia el tema, el público, hacia sí mismo, al mundo de las ideas y la sociedad. Para nuestros fines, los agruparemos bajo los títulos de tono, retórica, abstracción e ironía.

En nuestro estudio de caso, una joven periodista muy talentosa, pero influenciable, padece un mal que suele afectar a los autores noveles: permite que demasiados estilos de prosa influyan en el suyo. El cliente es un proveedor de servicios de producción editorial que opera con un margen de ganancia reducido y con un equipo sobrecargado de trabajo que no tiene tiempo para dedicarse a formar un autor nuevo. Aunque la estructura del manuscrito ya es sencilla y sólida y el tema es una apuesta segura, la autora necesita la ayuda de un editor de mesa para modular e integrar los estilos dispares y que la guíe a construir una única voz efectiva. Lo que hace que este estudio de caso sea tan instructivo es que le ofrece al editor de mesa una oportunidad única, aunque poco probable, de conocer de primera mano las influencias estilísticas de la autora.

Perfil del autor: la periodista

Los periodistas, las personas que hacen reportería y quienes escriben artículos para la prensa suelen ser autores con quienes los editores de mesa suelen trabajar más fácilmente. Acostumbrados a laborar en una sala de redacción draconiana, estos personajes ven con frecuencia

cómo les recortan párrafos de sus reportajes, artículos o columnas de opinión sin más motivo que el adaptar el contenido a la cada vez menor capacidad de atención del público lector. La mayoría trabaja muy bien en equipo —ya que sus editores asignan una noticia importante a un equipo de dos o tres personas— y valoran la precisión de los hechos hasta el punto de haberse convertido casi en eruditos en un tema. Lo mejor de trabajar con ellos es que rara vez incumplen una fecha límite, ya que están acostumbrados a un ritmo de entregas diarias o semanales, comparativamente mucho más veloz que el de la producción literaria.

Sin embargo, los periodistas pueden enfrentarse a retos especiales al pasar de encargos de quinientas o cinco mil palabras a un contrato de publicación de cincuenta mil o más. En algunos casos, el proyecto inicial del libro será una serie existente de informes exhaustivos ya publicados y, posiblemente, lo que el autor querrá hacer es fusionar con rapidez el material en lugar de revisarlo y reformularlo como una narrativa nueva y fluida. Para esos escritores, traducir sus artículos breves al contexto más amplio de un manuscrito extenso puede implicar un gran reto. En otros casos, hay periodistas que han realizado una investigación equivalente en extensión a una tesis doctoral y, al igual que los académicos postdoctorales, encuentran una dificultad enorme en distanciarse del tema y comprender su esencia.

También existen periodistas autónomos que tienen una habilidad especial para dirigir su voz a públicos muy diversos y otros que tienen un repertorio estilístico limitado que solo se hace evidente cuando sus textos son reunidos para la publicación de un libro. Hay otros más, como los blogueros o las personalidades de las redes sociales, que han desarrollado hábitos autocomplacientes o idiosincrásicos. En todos estos casos, la labor del editor de mesa consiste en demostrarle al autor las razones por las que sus elecciones estilísticas, chispeantes y llamativas en sus artículos producen ruido estático cuando se llevan a un manuscrito mucho más largo.

Cuando cumplió los veintisiete años, Dorian Riley decidió que ya no quería dedicarse a la belleza. Se sentía agotada de tanto escribir sobre acné y

profilácticos. Llevaba tres años redactando una columna para la revista en línea *Girlfriend* y quería aplicar lo que había aprendido en la carrera de periodismo en temas más relevantes.

Tal vez por eso sintió una conexión muy profunda con el proyecto con el que se topó el año pasado. Ya que ella era un referente reconocido por las adolescentes, un proveedor de servicios de producción editorial la contrató para escribir un libro sobre cambio de imagen dirigido a ellas para una importante editorial especializada en belleza. El libro tenía como objetivo animar, subrepticiamente, a los adolescentes estadounidenses a pensárselo dos veces antes de someterse a una cirugía estética, a ponerse bótox o a asumir los efectos de otros procedimientos cosméticos. A Dorian le había gustado bastante la idea original: era una especie de cruzada contra la estética de las supermodelos que provoca epidemias de anorexia, bulimia y suicidio entre los chicos y, sobre todo, las chicas adolescentes de hoy en día. Sin embargo, su investigación dio un giro sorprendente hacia un tipo de periodismo más radical cuando se encontró con el módulo *Selfis del Futuro* en la escuela secundaria Jerry Garcia, en pleno corazón de San Francisco.

El módulo fue creado por cuatro profesores, quienes convencieron a SelfChat —una *startup* de Silicon Valley que había desarrollado una aplicación para compartir fotos que la estaba rompiendo entre el público adolescente— para que les diera un capital semilla y equipos para edición fotográfica para su experimento. Selfis del Futuro combinaba clases de artes gráficas, educación para la salud, estudios culturales y biología, las cuales les ayudarían a los estudiantes de décimo grado a analizar críticamente la imagen que estaban desarrollando de sí mismos. La premisa era sencilla: los estudiantes importaban las fotografías a un entorno en línea creado por SelfChat y allí eran envejecidas de acuerdo con las elecciones que los jóvenes hubieran tomado en cuanto a dieta, ejercicio, sueño, gestión del estrés, actividades recreativas, consumo de drogas y alcohol, etc. Los alumnos podían ver en sus teléfonos móviles cómo sus selfis evolucionaban, pero solo podían modificar las decisiones de vida en las estaciones de trabajo del laboratorio de informática del colegio.

El módulo fue polémico desde el principio. Algunos padres y administrativos manifestaron que, al equiparar la apariencia con la salud, Selfis del Futuro intensificaba la obsesión natural de los adolescentes por su aspecto.

Otros objetaron que el módulo no tenía en cuenta factores sistémicos que afectan la salud y la apariencia, como la raza y la clase social. La mayoría de los jóvenes del colegio vivían en zonas urbanas desérticas y no contaban con acceso suficiente a la atención médica; muchos otros vivían en hogares en condiciones que les dificultaban establecer rutinas de sueño, estudio y ejercicio apropiadas. Sin embargo, los instructores del módulo argumentaron convincentemente que Selfis del Futuro simplemente les proporcionaba a los estudiantes una dosis de realidad sobre las ilusiones falsas que les otorgaba retocar obsesivamente sus imágenes con FaceTune antes de publicarlas en línea. Para cerrar el tema prometieron añadirle al proyecto un conjunto de variables que les permitirían a los estudiantes reflexionar sobre los obstáculos sistémicos.

El módulo era alucinante y la magia digital suministraba resultados geniales. No obstante, lo que cautivó a Dorian fueron los propios instructores. Los cuatro eran pioneros audaces que no solo hablaban de los problemas de la juventud actual, sino que arriesgaban sus carreras intentando resolverlos. Enseñaban salud, ciencias, informática y arte, y aunque sus personalidades eran de lo más dispares, compartían un compromiso profundo con sus estudiantes y con el módulo. El contrato para la publicación del libro había comenzado para Dorian como una estrategia de autopromoción, pero ahora tenía un propósito más ambicioso: lograr que la visión de estos cuatro pioneros de la educación llegara a un público más amplio.

Perfil del cliente: el proveedor de servicios de producción editorial

Los proveedores de servicios de producción editorial se dividen en tres categorías principales. El *proveedor de producción editorial* es un proveedor de servicios integrales que asume el exceso de trabajo de las editoriales. Ofrece servicios de edición, diseño, composición y, en ocasiones, supervisión de la fabricación. Estos proveedores suelen colaborar estrechamente con un pequeño número de editoriales —sus clientes— y los miembros de su grupo de trabajo suelen ser antiguos empleados de su cliente más importante. La relación es de mutuo beneficio: la editorial cuenta con la posibilidad de aceptar trabajo adicional sin tener que contratar más personal de planta y el personal del

proveedor disfruta de las ventajas de ser su propio jefe. El *proveedor agente* es un proveedor de producción que también idea el libro, se lo encarga a un autor y luego les ofrece la propuesta a sus clientes más grandes. El *proveedor de coedición* es un proveedor que se ve a sí mismo como una editorial: publica el libro bajo su propio sello editorial de manera conjunta con un socio editorial, cuya función suele ser limitada a la distribución, las ventas y la gestión de pedidos.

Los proveedores de servicios de producción editorial son quienes con mayor frecuencia requieren la asesoría de un editor de mesa. Sus encargos suelen ser de última hora y suelen ofrecerle al editor de mesa un alto potencial de ingresos. Es decir, el estrés es alto, pero la remuneración es buena. Los proveedores comerciales son quienes generalmente se encargan de los libros de más alto perfil: esos títulos que tienen que ser publicados de manera casi que «instantánea», en cuya producción intervienen muchas editoriales y cuyo éxito dependerá de la rapidez con la que lleguen a las estanterías y que están estrechamente ligados a una noticia reciente. Las características feroces de la labor que proveen los proveedores de servicios de producción editorial hacen que no sea para todos. Aun así, esos proveedores son una fuente regular de encargos lucrativos que no dejan de verse bien en el currículum de un editor de mesa autónomo.

—Por eso no trabajo con autores primerizos —se dijo a sí misma Irma Cherise con un poco de molestia—. Un autor experimentado no firmaría un contrato y luego entregaría un borrador que no se parece en nada a la obra estipulada.

Si bien el manuscrito de Riley era una propiedad valiosa porque contaba una historia fascinante, solo se vendería bien si se producía y comercializaba adecuadamente. El problema era encontrar la editorial correcta que quisiera publicarlo.

Irma fundó Sachet Books, un proveedor de servicios de producción editorial de coediciones, tras renunciar extenuada a su trabajo de planta en Glamour Eyes Publishing. Como se sentía tan aburrida de publicar siempre los mismos libros, pensó que con Glamour Eyes como cliente podría diversificar su trabajo en otras áreas temáticas. Sin embargo, nada salió como

ella se lo imaginó: once años después, Eyes (como ella y su equipo llamaban a la editorial) seguía siendo su mayor cliente, ya que representaba el 90 % de sus ingresos, y la belleza adolescente, que era el tema que conocía, dominaba sus publicaciones. La vulnerabilidad de ser su propia jefe había llevado a Irma a preferir el camino más seguro y, ahora, con seis empleados a tiempo completo y parcial que dependían de ella, se sentía menos libre que nunca para arriesgarse en el mercado editorial, un sector que no conocía bien.

Irma le había presentado la propuesta original de Riley a Eyes y había firmado un contrato con ellos después de que le enviaran una carta de interés. Sin embargo, teñía la certeza de que el libro se desvanecería en la interminable lista de títulos sobre brillos para labios y escarcha. En ese momento la editora tenía dos opciones: rechazar el proyecto alegando que no cumpliría con las obligaciones contractuales o despertar su espíritu emprendedor y encontrarle una editorial adecuada. Como ya tenían un contrato, estaba en la obligación de ofrecerle el manuscrito primero a Eyes, con la esperanza de que no les gustara. Por suerte, el borrador actual presentaba importantes problemas de estilo. Irma decidió dejarle todas las meteduras de pata a la vista para que el texto fuera menos atractivo. Una vez que Eyes lo rechazara, contrataría a un editor de mesa para que lo limpiara antes de ofrecérselo a otras editoriales importantes. El logotipo de SelfChat le ayudaría a abrir muchas puertas.

Tarea: la historia con demasiadas voces

Bud se alegró por la llamada de Sachet Books. Ya antes había trabajado con este proveedor editorial y le habían pagado bien. Sin embargo, la agenda de trabajo que había tenido con ellos había sido abrumadora. Aunque sus amigos se burlaran de él y dijeran lo contrario, el tema de los libros de la editorial no era de su agrado. El asunto en esta ocasión era que el tema del libro le intrigaba, ya que hablaba de un grupo de profesores que aplicaba un enfoque tecnológico para abordar la autoestima de los estudiantes. Irma había pensado en él por su cercanía a la zona: la escuela secundaria Jerry García estaba a solo una docena de cuadras de su apartamento. En cuanto Bud recibió el paquete con el manuscrito, corroboró que la evaluación de Irma había dado en el clavo: el contenido era fascinante, la estructura era sólida, pero el estilo era un desastre.

El índice (ejemplo 32) reflejaba con precisión el esquema del módulo Selfis del Futuro. Durante las primeras cuatro semanas del módulo de diez, los estudiantes creaban sus yos virtuales y experimentaban con ellos por medio de opciones de alimentación, de ejercicio, sesiones de estudio, trabajo y ocio. Mediante el uso de un *software* forense de dibujo dotado con los filtros más avanzados para redes sociales, también probaban diferentes prendas de vestir, peinados, tatuajes, piercings y modificaciones cosméticas quirúrgicas.

Las lecciones de la vida real comenzaban en la quinta semana. Cada lunes por la mañana, los estudiantes ingresaban al entorno virtual de Selfis del Futuro y descubrían que sus yos virtuales habían envejecido. En los rostros de sus yos adultos, de mediana edad y mayores, habían quedado grabadas las repercusiones de las decisiones juveniles que los estudiantes les habían asignado. Aquellos que optaron por un consumo elevado de alcohol se encontraron con que a los 28 años tenían los ojos rojos y que a los cuarenta tenían las mejillas coloradas llenas de venas arácnidas. Cada nueva etapa de la vida requería que los estudiantes tomaran nuevas decisiones adultas para sus avatares virtuales, como trayectorias profesionales, negocios, matrimonios y divorcios, nacimientos y adopciones, cambios de carrera en la mediana edad y jubilaciones. En la novena semana, los estudiantes tenían que examinar cómo las decisiones que habían tomado para sus yos virtuales como una generación afectaban las tendencias globales en términos de población, política y medio ambiente. En la décima semana, después de haber registrado en un diario sus impresiones a lo largo del módulo, se les pedía a los estudiantes que contaran las historias de vidas virtuales de sus avatares, como ancianos, a una futura generación de adolescentes.

Dorian Riley había hecho un buen trabajo de reportaje. Seleccionó a cuatro estudiantes «representativos» para destacarlos a lo largo del módulo y complementó sus detallados relatos con anécdotas coloridas de las historias de vida virtuales de otros compañeros. Gran parte del atractivo del libro residía en el material gráfico: el plan de publicación incluía cien fotografías a color capturadas desde la interfaz de usuario de Selfis del Futuro y diez páginas del anuario que mostraban las miniaturas de los veinticuatro estudiantes en cada uno de los intervalos del curso.

Increíblemente, habían logrado obtener los formularios de consentimiento firmados por los padres de todos los estudiantes, excepto uno, cuya historia aparecería bajo un seudónimo y cuyas fotos estarían borrosas como las de los transeúntes en las noticias.

Con eso y todo, el estilo de la escritura era un desastre. Irma le había enviado a Bud el hipervínculo a la columna de Riley, la cual tenía artículos con un tono atractivo, consistente, atrevido, agudo, versado en la jerga más reciente, pero no limitado a ella. Escribía sobre las modas adolescentes emergentes con una mirada crítica, revelando su irónica inteligencia con un lenguaje que conectaba eficazmente con las personas de su edad y con lo más jóvenes. Abordaba temas complejos como el sexismo en la cultura del *cosplay* y el año anterior había sido elegida como uno de los 100 mejores modelos a seguir del YouTube. Pero la complejidad y sofisticación del módulo Selfis del Futuro la habían abrumado. De alguna manera su manuscrito había terminado siendo un mosaico del trascendentalismo de la Nueva Era y de diversos tipos de jerga, como la biomecánica, la de la teoría interseccional y la *gamer*.

Esta disonancia era evidente incluso en el índice, donde Riley combinaba títulos deliberadamente modernos como *El jefe del infierno* con rótulos mediocres como *Transitoriedad y flexibilidad en la fuerza laboral*. En el capítulo 2, los títulos de las secciones eran aburridamente científicos mientras que en el capítulo 3 eran modernos y coloquiales. Claramente, Riley no había sido capaz de asimilar tanta información nueva con su propia psique y voz. ¿De dónde provenían esas influencias que la autora no había logrado digerir? Eso era lo que Bud tendría que averiguar.

EJEMPLO 32. Índice sin revisar del manuscrito de Riley. En general, manejaba la narrativa con destreza, pero sus sutiles lapsus en el tono indicaban que el manuscrito tenía problemas estilísticos más profundos.

Selfis del futuro. Lecciones de vida en un aula virtual

Introducción. La gran idea
    El módulo Selfis del Futuro
    Conoce a los profesores
Semana 1. ¡Que comience el juego!
    Día de fotos con sarampión

Tu fideicomiso
Un baldado de realidad
Experimentar con tu vida

Semana 2. Cuidado y alimentación del yo virtual
Parámetros dietéticos
Umbrales de ejercicio
Tolerancias de sueño
El tutor virtual

Semana 3. El juego social
Desvanecimientos y equipamiento
Hermanos y hermanas de sangre
Relajarse
Mamás y papás adolescentes

Semana 4. El entorno como elección
Durante el receso
Después de la escuela
En casa

Semana 5. Graduación repentina (18 años)
Mareo por los viajes en el tiempo
Pruebas estandarizadas
En casa o fuera de casa
Rotación de amistades

Semana 6. Cambios de carrera (28 años)
¿De qué color es tu cuello?
Política en el trabajo
Transitoriedad y flexibilidad laboral
El jefe del infierno

Semana 7. La trampa de la crianza (38 años)
La organizadora de bodas
Mujeres con espíritu guerrero
El ciclo de la vida

Semana 8. Crisis de la mediana edad (48 años)
Los efectos del divorcio en los hijos
Conflicto por la custodia
Cambio de carrera
Crisis de la mediana edad
Tus padres ancianos

Semana 9. El futuro (58 años)
La explosión demográfica y tú

La geopolítica y tú
El medio ambiente y tú
Semana 10. Historias que les cuentas a tus nietos (68 años)
Agradecimientos

Establecer el tono

El tono es la dimensión del estilo que transmite las actitudes de un autor hacia un tema, la audiencia y hacia sí mismo (véase la tabla 2).

RESPETE EL TEMA Y EL PERSONAJE CENTRAL DE SU MANUSCRITO. Las fallas en el tono son, sencillamente, faltas de respeto. Un manuscrito que contenga fallas en el tono hará que los lectores lleguen a preguntarse por qué un biógrafo, que ha tratado con desdén al personaje central de su libro, ha dedicado tantos años de su vida a estudiar a ese magnate si le parecía tan horrible. Las fallas en el tono pueden revelar la infinita veneración de autor un hacia un personaje o un tema y lograr que el lector desconfíe de cada palabra en el escrito. Debido a que la mayoría de los autores sienten un interés profundo en sus personajes y sus temas y tienen una motivación genuina en involucrar a su público en una conversación significativa, podemos asumir que estas fallas de crítica, insuficiente o excesiva, son involuntarias. En estos casos, los editores de mesa pueden ayudarle a los autores a evitar desanimar a sus lectores cuestionando los chistes malos, las metáforas ineficaces y los comentarios de mal gusto.

RESPETE A SU AUDIENCIA. Peor aún son los autores que no calibran bien el tono que utilizan para dirigirse al público. En muchos casos, cuando los autores intentan escribir para demostrar su entusiasmo o ingenio, la audiencia termina percibiendo su escritura como sobrecargada. Los lectores detectan rápidamente los atisbos más minúsculos de condescendencia, evitan con ahínco la familiaridad excesiva y le rehúyen con aspereza a los aires de privilegio o proselitismo, sin importar que tan bienintencionados sean. Si se repiten con frecuencia, estos defectos pueden ser el beso de la muerte para la prosa de un autor. Es posible que para los editores de mesa sea un reto hacerles ver a los autores que están cometiendo estas fallas cuando ya las tienen naturalizadas.

Por el contrario, hay autores que aman tan apasionadamente a sus temas o sus personajes que se sienten intimidados cuando escriben y no logran comunicar su pasión. Ser el depositario del honor de hacer una contribución inmortal a los anales de la literatura impresa ha llevado a algunos autores a mostrar el mejor de los comportamientos, por lo que han terminado siendo francamente los más aburridos. Para romper este hechizo, los editores de mesa pueden detectar signos reveladores como la pasividad, el uso de eufemismos, de demasiados adjetivos o de términos ambiguos, para que estos autores se puedan relajar.

ESTABLEZCA UNA PERSONALIDAD. Uno de los aspectos más difíciles en términos del tono de un manuscrito que un editor de mesa deberá abordar es la actitud que el autor debe tener para sí mismo. Las guías de estilo clásicas aconsejan a los escritores situarse en un segundo plano y evitar la editorialización. Esta estrategia produce un tipo de prosa que termina siendo discretamente autoritaria. Sin embargo, algunos escritores actuales rechazan esta directriz ya que la consideran restrictiva y artificial. Para ellos, esta falsa modestia es el equivalente en la no ficción al narrador omnisciente en tercera persona en la ficción y a la cuarta pared del teatro. Hoy en día ambas estructuras ya han sido desmanteladas y los autores, más que nunca, le hablan directamente a la cámara. La función del editor de mesa, en este caso, no es cuestionar esta postura, sino corroborar que el autor la haya ejecutado con eficacia.

TABLA 2. Ejemplos de fallos en el tono

FALLA	DEFINICIÓN	EJEMPLO
HACIA EL TEMA/PERSONAJE PRINCIPAL		
Poca crítica	Tendencia a idealizar en lugar de aplicar el pensamiento crítico equilibrado; cuando el tema es una persona, se denomina «hagiografía».	Repetir la palabra «desesperación» en cada estrofa fue una genialidad.

Demasiada crítica	Juicio reflexivo, negativo, en lugar del pensamiento crítico equilibrado; cuando el tema central es una persona, se le denomina «labor de desprestigio».	Repetir la palabra «desesperación» en cada estrofa es la señal más evidente de la pereza que impregna este poema. Además, amenaza nuestros valores nacionales.
HACIA EL PÚBLICO		
Escritura sobrecargada	Un exceso de entusiasmo, en particular, hacia el uso del lenguaje por parte del autor.	Repetir la palabra «desesperación» en cada estrofa tiene un efecto hipnótico que incita al lector a salir al alféizar de la ventana junto a la angustiada poeta, suspendida al borde del abismo.
Condescendencia	Un aire de superioridad, como si se hubieran renunciado a los privilegios de rango.	Al repetir la palabra «desesperación» en cada estrofa, la laureada hace un guiño a la música rap y la poesía declamada, un gesto astuto que ha pasado desapercibido para la mayoría de los estadounidenses mayores.
Familiaridad excesiva	Amiguismo. La sugerencia de un grado de intimidad mayor que el que en realidad existe entre el autor y el lector.	Si te perdiste el discurso inaugural, busca el divertidísimo poema *Desesperación*, de la laureada en YouTube. Te encantará.
Sentirse con derechos	Un aire de poseer derechos y privilegios superiores a los de la persona promedio.	Repetir la palabra «desesperación» en cada estrofa suena falso: el estado de nuestra nación no es tan sombrío como sugiere el poema.
Proselitismo	Predicación con el objetivo de convencer al lector de su punto de vista y convertirlo.	Podemos esperar que la poeta evite artimañas verbales como la «controversia de la desesperación» durante el resto del mandato. La función de la laureada era la de animar a nuestra nación, no desanimarla.

Pasividad	La falta de calidez humana o de un punto de vista discernible.	La repetición de la palabra «desesperación» en cada estrofa es una característica notable del poema.
Eufemismo	La afirmación sutil o poco notoria de verdades desagradables para evitar ofender.	Esta repetición de la palabra «desesperación» en cada estrofa añade un toque de inquietud a un poema por lo demás conmovedor.
Uso de demasiados adjetivos	El uso de capas superpuestas de información que mimetizan un punto de vista con advertencias y reparos.	Quizás la poeta pretendía evocar una atmósfera de opresión sofocante al repetir la palabra «desesperación» en cada estrofa; en ese caso, lo ha conseguido.
Equívoco	Un punto de vista indeciso o vacilante.	La repetición de la palabra «desesperación» a lo largo de tantas estrofas resulta a la vez tediosa e hipnótica.
HACIA SÍ MISMO		
Editorialización	La expresión de opinión en un discurso presentado como un reportaje imparcial.	En la inauguración, cuando la laureada leyó su poema, el presidente electo se estremecía cada vez que la poeta repetía la palabra «desesperación», lo cual hacía sentir a la audiencia que estaba presenciando un improvisado *sketch* cómico digno de un episodio de Saturday Night Live.
Falsa modestia	Expresiones de modestia poco convincentes que delatan la egolatría del orador.	A quienes no tenemos formación en versificación se nos debe perdonar que no hayamos disfrutado de la obra inaugural de la laureada.

Bud comenzó a revisar el manuscrito, tomando notas en una hoja de cálculo y asignando abreviaturas a los tipos de problemas que encontraba: TON para tono, DIC para dicción, SIN para sintaxis, MM para metáfora mixta, FI para falsa ironía, etc. Las fallas de tono fueron, por mucho, las más

frecuentes en todo el texto. Al llegar a la tercera parte del manuscrito, Bud descubrió que otros tipos de problemas, también en el tono, habían comenzado a aparecer, por lo que Bud tuvo que subdividir la categoría TON en varios grupos.

Sin embargo, antes de hacerlo, decidió llamar a la autora. En encargos anteriores, había descubierto que el tono de la voz conversacional de un escritor revelaba los problemas de la voz escrita. Con la excusa de «solo para presentarme», le indagó sobre su disponibilidad en los próximos meses y le preguntó si tenía alguna inquietud sobre su participación en el libro.

—Bueno… Entiendo por qué Irma te contactó —le dijo la autora—. Este libro es algo nuevo para mí y coincido con ella en que la prosa es un desastre. Simplemente no sé por dónde empezar a corregirlo.

—¿Te resultó difícil escribir este borrador?

—Sí y no. —Respondió Dorian—. En cierto modo, es el texto más fácil que he escrito porque me apasionaba mucho el tema. Pero también es lo más complejo que he abordado. Compaginar tantos personajes con tantas historias ha sido una verdadera lucha. También, el hecho de tener que asegurarme de que toda la teoría educativa fuera clara y consistente.

—Bueno, lo emparejaremos. Has estructurado el libro de una forma maravillosa y has hecho un gran trabajo evocando los personajes y entrelazando las historias. El único problema, en realidad, es la irregularidad del estilo, lo cual es muy corregible. Una última pregunta, solo por curiosidad ¿quiénes son tus autores favoritos?

—Oh, no lo sé. Hace cinco años te habría dicho Clarice Lispector, Natalia Ginzburg y Octavia Butler. Ya sabes, mujeres que pertenecen al canon. Pero ahora me gustan mucho Ali Smith, Rachel Cusk, Zadie Smith, mujeres que están cambiando la narrativa actual. Ahora también leo más a hombres: Chester Himes, David Mitchell, Colson Whitehead. ¿Por qué?

—Por nada. Solo intento hacerme una idea de tus gustos.

Dorian pensó que era importante que Bud experimentara por sí mismo el módulo Selfis del Futuro. Por eso concertaron una cita para encontrarse en la secundaria García el lunes siguiente por la mañana.

Después de colgar, Bud repasó la conversación mentalmente. Seguramente Dorian Riley leía a mujeres más jóvenes como Helen Oyeyemi

y Naomi Alderman, pero no las mencionaba entre sus posibles influencias. Sus aspiraciones literarias posiblemente se habían vuelto más realistas después de terminar la universidad, pero seguían siendo bastante elevadas y enfatizaban los valores clásicos representados por escritoras maduras. Su prosa era la mejor cuando escribía con la jerga posirónica de su generación, pero cuando buscaba un efecto más literario (ejemplo 33), la sutileza se perdía.

Quizás la afirmación más reveladora de la autora, pensó Bud, fue su énfasis en acertar con la pedagogía. Esa preocupación podría minar la confianza en su propia voz. Por ahora, decidió posponer el refinamiento de sus notas y seguir leyendo para ver si podía descubrir más pistas.

EJEMPLO 33. Editar para detectar lapsus en el tono del manuscrito de Riley. Las consultas para el autor (CPA) que señalan las faltas de respeto de la autora por el tema o el personaje principal son la CPA8 y la CPA11. Las expresiones de la Nueva Era abordadas en CPA1, CPA4, CPA5, CPA6 y CPA10 transmiten una falta de respeto hacia el público al cometer los pecados de condescendencia, familiaridad excesiva, escritura sobrecargada y proselitismo, todos a la vez. La desconfianza de la autora en sí misma se hace patente en la editorialización, un problema que la CPA4 aborda de forma más directa.

Como se señaló anteriormente, la mayoría de los pasajes no serán editados de una manera tan intensa como aquí y en los ejemplos 34 a 37. La mayoría de los editores de mesa realizan consultas en una manera tan densa como esta en unas pocas páginas y luego permiten que la intensidad disminuya.

Día de fotos, con sarampión

Sassy Sutherland era ~~el arquetipo de un alma vieja en un cuerpo joven y flexible~~. una autoproclamada orgullosa mamá bebé [CPA1], una niña que ya había dado a luz. [CPA2] Ese primer día del módulo, cuando le pidieron que pegara los puntos de papel sobre su rostro ~~impecable~~ impecablemente maquillado [CPA3], ~~su espíritu juguetón se alzó en protesta:~~ se armó de valor y dijo: [CPA4] «¿Esta cara tan aporreada? ¡Para nada!». La señora Simmons, ~~malinterpretando el cambio en el aura de Sassy,~~ pasando por alto la ironía en su voz [CPA5], la llevó aparte y la dejó obser-

var ~~ser testigo de la transformación en~~ [CPA6] mientras los puntos brillantes convertían los retratos estáticos de cada uno de sus compañeros en rostros virtuales vivos, que respiraban y parpadeaban~~, que sonreían y hacían muecas~~ [CPA7]. «De acuerdo, me toca a mí», dijo Sassy, ~~lista para comenzar su propio viaje de autodescubrimiento. «Pero~~ «pero póngaselo a Zach también. ¿Quién ~~carambas~~tiene a Zach?» [CPA8]. Aisha ingresó ~~se materializó en el~~ al salón desde el pasillo y se lo entregó a Sassy con gran despreocupación, como si no se hubiera dado cuenta de que tenía un niño agarrado a su cadera. El pequeño Zach ~~se aprestó~~ comenzó a [CPA9] molestarse cuando su madre le llenó la cara de puntos de papel, pero ella lo calmó con ~~el murmullo suave de un arrullo de montaña~~ un murmullo tranquilizador [CPA10]. ~~ungiendo su rostro para este virtual rito de paso. «Milabebé, milabebé»~~ «¡Mírate!, ¡Mírate!» [CPA11], Sassy cantó, y por unos instantes vi cómo sus preocupaciones se desvanecían. Los enormes aretes en sus lóbulos tintineaban de alegría [CPA12]. ~~como campanas que llaman a cenar, y luego volvió a erguir la cabeza sobre su cuello como la orgullosa mamá bebé que proclamaba ser.~~

CPA1. Este pasaje está fuertemente influenciado por expresiones de la Nueva Era, las cuales he intentado suavizar a lo largo del texto. En esta oración, el análisis junguiano parece impreciso e irrelevante.

CPA2. He adelantado la referencia a la mamá bebé para situar a Sassy con mayor precisión en el elenco de personajes, ¿de acuerdo?

CPA3. ¿Podrías aclararlo? En este contexto «impecable» es una expresión de coloquial y podría confundir a los lectores más maduros.

CPA4. Más editorialización Nueva Era ¿Te parece si lo eliminamos?

CPA5. Aquí he reformulado la pseudoespiritualidad en términos más periodísticos, ¿de acuerdo?

CPA6. La transformación, los viajes de autodescubrimiento y los ritos de paso son entendidos por el lector en este contexto sin necesidad de explicarlos, por eso he tachado estas oraciones aquí y después.

CPA7. ¿Está bien reducir la serie de cuatro elementos a dos? El conjunto completo se veía muy melodramático.

CPA8. Reproducir la pronunciación, la gramática y el discurso de un hablante en un diálogo puede hacer que el personaje sea más vívido, pero exagerar puede invocar estereotipos desagradables. En este caso, «pón-

gaselo» está bien porque es una expresión común, pero «carambas» ya roza en la caricaturización.

CPA9. Con este «Se aprestó» aquí, el tono del narrador comienza a sonar extraño, demasiado formal.

CPA10. Una bonita metáfora, pero demasiado cohibida e intrusiva. De nuevo, me suena a Nueva Era...

CPA11. Aunque muy poca gente dice «Milabebé», todos emitimos esos sonidos infantilizados. Sin embargo, generaciones de autores blancos han transcrito estos sonidos al citar a personajes negros y los han omitido al citar a personajes blancos. Utilízalos con precaución.

CPA12. ¿Te parece? Si no, transfórmalo como mejor te perezca. Como saqué de aquí la referencia a la mamá bebé, deberías concluir el párrafo con una nota distinta. El símil del arete no funciona, ¿qué tal te parece «como campanas al viento»?

Analizar la retórica

La retórica también hace parte de la expresión del tono y transmite las actitudes del autor hacia el público, el tema o el personaje principal y hacia sí mismo, pero lo hace con gran dramatismo. Los recursos retóricos actúan como gestos que los autores emplean para captar la atención de su audiencia y mantenerla interesada. Algunos de estos gestos son sutiles y surgen de manera automática, como las expresiones faciales o los movimientos que hacemos con las manos al hablar. Otros, en cambio, son más notorios y deliberados, como cuando un actor avanza con pasos firmes hacia el centro del escenario antes de pronunciar un soliloquio. En la escritura, la retórica es el punto de encuentro entre la estructura y el estilo. Los gestos más breves funcionan como transiciones entre pasajes, mientras que los más extensos sirven como marcos que delimitan secciones extensas del texto (véase la tabla 3). La retórica descriptiva, por su parte, ayuda al autor a coordinar estos elementos estilísticos y estructurales para lograr el máximo impacto en su obra.

TAN SOLO HAGA ALGUNOS GESTOS IMPORTANTES. Los autores recurren a una serie de estrategias arraigadas en la tradición oral para que sus gestos retóricos sean más notorios y llamativos. Estas son la

analogía, la ironía, el humor, la enumeración, la interrogación, la declamación y la repetición. No es una buena idea emplear estas estrategias con demasiada frecuencia o perderán su efectividad como mecanismos que le dan claridad a sistemas complejos de pensamiento. Por ejemplo, una sola analogía pertinente y recurrente puede ayudar al lector a comprender un tema complejo como la renta básica universal. Sin embargo, comparar ese concepto sociopolítico con una sucesión rápida de ayudas económicas, servicios públicos, diferentes tipos de cosechas agrícolas, para luego combinar todas esa comparaciones al referirse a ellas, resultará más confuso que esclarecedor.

DEJE DE HACER CUENTAS. El recurso retórico más abusado en la no ficción es el de la enumeración. A los autores les encanta especificar las tres causas de una cosa y los cinco efectos de otra. No es difícil comprender las razones de esta tendencia: los escritores han hecho un esfuerzo por ordenar sus ideas y desean asegurarse de que los lectores perciban ese orden también. Sin embargo, el uso excesivo de la enumeración socava su utilidad. Cuando un lector llega a la décima lista de «tres elementos esenciales», se siente desbordado y termina confundiendo los puntos de las distintas listas.

HAGA MUCHOS GESTOS PEQUEÑOS. Los escritores deben utilizar gestos retóricos abundantes, variados y coloridos, pero en poca cantidad y bien hechos. Los aforismos, los chistes, los símiles y las metáforas son bastante útiles para darle vida y ánimo a un pasaje cuando están bien utilizados. Los clichés que se hacen pasar por aforismos, los chistes sin gracia y las metáforas mal mezcladas hacen más mal que bien.

Hay ocasiones en que una paradoja o una contradicción es central en la tesis de un autor. En ese caso, esa figura es más que un simple gesto retórico. Pero hay que tener cuidado: para que una paradoja o una contradicción le añadan valor a un texto, tienen que ser reales. Además, debido a que las grandes contradicciones de la vida ya se han observado y registrado, es difícil encontrar paradojas frescas y nuevas.

La subestimación y la hipérbole son figuras retóricas que sirven para hacer énfasis en una idea y logran el mismo resultado de maneras opuestas. Subestimar una idea, el yin, puede usarse con mayor

liberalidad que el yang, la hipérbole. Sin embargo, la subestimación implica cierta modestia que puede volverse obsequiosa cuando se vuelve repetitiva. Por el contrario, hay autores que logran sostener cuentos chinos que llegan a ser informativos y entretenidos utilizando hipérboles.

Los juegos de palabras verdaderamente ingeniosos son escasos. ¿Por qué será que actividades como cortar el pelo, ya sea humano o canino, atraen a los aficionados a los juegos de palabras? Hacer una búsqueda rápida en Google arrojará resultados como *Bushwhacker*, *Shear Magic*, *Groomingdales*, *Woofgang's*, *All Fur Love* y *Pawsitively Groomed*[11], entre muchos otros. Cuanto más forzado sea el juego de palabras, más fuerte será el gruñido.

TABLA 3. Ejemplos de gestos retóricos

GESTO	DEFINICIÓN	EJEMPLO
AMPLIO		
Analogía	Comparación entre dos elementos diferentes que comparten muchas cualidades; un símil o metáfora ampliada.	Cuando me enfrento al bloqueo de escritor, recuerdo los trancones matutinos. Llegan cuando menos los espero, indican que en el horizonte no hay nada y provocan diversas reacciones en mi psique: la necesidad estoica de la paciencia, las ganas de hacer cambios peligrosos de carril e incluso el alivio de los días en los que puedo evitar mi escritorio y quedarme en casa.

11 N. del T.: *Bushwhacker* (un término para un tipo de estrategia de guerrilla que es también un corte de pelo), *Shear Magic* (magia del pelo), *Groomingdales* (el nombre del conocido almacén por departamentos Bloomingdales con la palabra *groom* que significa acicalar), *Woofgang's* (la combinación del nombre Wolfgang con la onomatopeya *woof*), *All Fur Love* («Todo por amor», pero sustituyendo la palabra *for* en inglés por *fur* que significa «pelo de animal») y *Pawsitively Groomed* (la expresión literal «positivamente acicalado», pero sustituyendo la silaba «po» por «paw», que significa «pata»).

Ironía	Una afirmación que revela una verdad cuando parece decir lo contrario; en el lenguaje contemporáneo, un tono de voz que confronta las paradojas de la vida con desapego.	El bloqueo de escritor es el mármol en el que tallamos nuestras obras maestras.
Enumeración	Subdivisión de un tema en partes; puede o no emplear numerales explícitamente.	El bloqueo de escritor puede tener muchas causas: un cambio de opinión sobre el tema, ser agudamente consciente de la presión de la fecha límite o tener expectativas poco realistas sobre la calidad de la prosa al escribir palabra por palabra.
Interrogatorio	Exposición realizada por medio de formular preguntas y luego responderlas; solo cuando la respuesta a la pregunta es obvia o incontestable se dice que la pregunta es «retórica».	¿Existe realmente el bloqueo de escritor o es solo imaginario? Si escribir es un acto de imaginación, ¿no es también imaginario el bloqueo por definición? Sin embargo, si tanto la escritura como el estado de bloqueo son imaginarios, ¿por qué el autor no puede imaginar que el bloqueo se desaparece?
Declamación	Escritura que utiliza los efectos de la oratoria, incluyendo exclamaciones, exhortaciones y otras formas de dirigirse directamente a la audiencia o al personaje.	¡Ven a mí, bloqueo de escritor! Y quédate un rato, para que pueda descansar en tu compañía.
Repetición	Reafirmación para enfatizar, a veces textualmente, a veces mediante reformulación.	Vete, bloqueo de escritor, déjame en paz; regresa al círculo infernal que te engendró.
REDUCIDO		
Símil	Una comparación explícita de dos cosas diferentes que comparten al menos una cualidad.	El bloqueo del escritor es como una relación que no avanza: aunque has invertido ya demasiado en ella como para abandonarla, quedarte solo aumentará tu frustración.

Metáfora	Una comparación implícita de dos cosas diferentes que comparten al menos una cualidad; generalmente una cosa es tratada como si fuera otra.	El bloqueo del escritor se forma en lo más profundo de la mente, avanza poco a poco, centímetro a centímetro y, a diferencia de otros glaciares más tangibles, es inmune al calentamiento global.
Broma	Una palabra, expresión o relato humorístico.	Si Sísifo tuviera mi bloqueo del escritor, estaría plano como una tortilla.
Juego de palabras	Con dos o más significados dispares de la misma palabra.	Mi respuesta al bloqueo del escritor es el bloquear al bloqueo y tirarlo al suelo.
Paradoja	Una afirmación que parece contradictoria e irreconciliable, pero que sigue siendo igualmente cierta.	Cuando llega el bloqueo de escritor, escribo obras maestras en mi mente; cuando se va, plasmo mis pensamientos prosaicos en la página.
Oxímoron	Una paradoja condensada en dos palabras.	La peor forma de bloqueo de escritor es el bloqueo suave, que parece ceder antes de envolverte.
Aforismo	Una formulación concisa de un sentimiento o una verdad.	El bloqueo creativo es el arte de desear tener algo que decir.
Subestimación	Una afirmación que enfatiza su punto disminuyendo conscientemente su fuerza; se usa como ironía o para demostrar tacto.	El bloqueo creativo puede causar momentos incómodos.
Hipérbole	Una afirmación que enfatiza su punto exagerando conscientemente su fuerza; se usa como ironía o para dar un efecto dramático.	El bloqueo creativo es la lacra de la existencia de un escritor.
Amplificación	Reafirmación de un punto para mayor claridad o énfasis; una especie de repetición.	El bloqueo creativo es horrible; no hay nada peor que sentarse en tu cafetería favorita solo para mirar por horas y horas la pantalla vacía de tu portátil para sentirte muy mal.

Personificación	Comparación entre un objeto inanimado y una persona; una especie de metáfora.	Cuando el bloqueo creativo se mudó conmigo, me devoró y dejó abolladuras en los muebles de la sala.
Sinestesia	Una observación de uno de los cinco sentidos en términos de otro sentido; una especie de metáfora.	Me arranco el bloqueo creativo como si fuera una costra, saboreando su picazón salada.

Nota. Los recursos retóricos se cuentan por cientos y han sido analizados y taxonomizados desde los tiempos de Aristóteles. Los recursos incluidos en esta tabla son los que los escritores contemporáneos utilizan con mayor frecuencia. Los autores más experimentados crean efectos retóricos con destreza sin ni siquiera conocer los nombres técnicos de estos recursos. Consulte la sección *Lecturas adicionales* para conocer más sobre estos y otros recursos retóricos.

La prosa de la autora transmitía de una manera vívida el drama inherente a las historias de los estudiantes (ejemplo 34). La distracción más recurrente en estos pasajes era la tendencia excesiva a la timidez. La mayor labor que Bud tendría que hacer sería recortar las florituras retóricas, las cuales parecían en gran medida resultado de una tendencia juvenil de la autora por esforzarse demasiado para ser original. Bud podía sentirse identificado con ella ya que, aunque ya era lo suficientemente mayor como para no caer en esos errores, su propia prosa en ocasiones tendía a ser un poco extravagante. Sus compañeros del grupo de escritura no dudaban en señalárselo. A veces es fácil ver solo la paja en el ojo ajeno.

Al llegar el lunes, Bud se reunió con la autora en el pórtico decorado con murales de la escuela secundaria. El guardia de seguridad saludó cordialmente a la «Señorita Riley». Tenían previsto visitar a cada uno de los profesores del proyecto de Selfis del Futuro y observar el funcionamiento del módulo durante el tercer periodo. La primera fue Eartha Simmons, una mujer mayor, en forma, vestida con una sudadera brillante. Mientras hablaban, se sentó en posición de loto sobre su escritorio.

—¿Arreglar tu libro? —preguntó Eartha—. ¿Por qué diablos querrías hacer eso? Las partes que leí eran mágicas. ¿Para qué hay que reescribirlo? —Le preguntó a Bud con una mirada franca y un poco salvaje.

—Bueno... —Empezó a explicar Bud, pero Dorian lo interrumpió.

—Es que yo nunca había escrito un libro tan largo. Los capítulos se leen bien por separado, pero juntos no cuadran —se volvió hacia Bud—. Al menos, así me lo explicó Irma.

Bud redirigió la conversación hacia Eartha. Le preguntó cuánto tiempo llevaba en la escuela y qué asignaturas impartía. La profesora lograba que sus palabras sonaran al mismo tiempo bruscamente prácticas y desesperadamente idealistas, un par de cualidades opuestas que son útiles cuando se trabaja con jóvenes de barrios marginales.

La clase terminó en un abrir y cerrar de ojos. Bud y la señorita Riley tuvieron que reunirse con el siguiente profesor. Hacía años que no oía sonar el timbre de un colegio. Había olvidado lo ruidosos que podían ser. Caleb Force estaba en el aula 321, tocando el teclado de un piano que había dibujado con esfero sobre la superficie de su antiguo escritorio. Vestía como un adolescente con una camisa vintage arrugada y demasiado corta, llevaba los rizos rubios oscuros bien cuidados y sus vaqueros tenían rotos estratégicamente localizados. Sin embargo, el pelo se le estaba cayendo y su pinta evocaba el aspecto de un niño abandonado, pero envejecido. Dorian y Caleb se veían embelesados el uno con el otro.

—Aquí está ella —declaró el profesor, estrechando la mano de Bud—. Dorian va a hacer que nuestro módulo se vuelva famoso. Va a difundir el mensaje de las Selfis del Futuro y el sistema educativo de este país va a resurgir de sus cenizas.

Bien, pensó Bud. Todo el drama que requería la posición de profesor de teatro lo tenía este tipo. Aun así, Bud no pudo evitar simpatizar con él. Después de un rato, se dio cuenta de que la gracia de Caleb residía en su sentido de la ironía. Cada vez que utilizaba una metáfora o planteaba una pregunta retórica, sus ojos brillaban como diciendo «ya sé, eso fue exagerado». Cuando hablaba con la jerga del hip-hop, sus vocales se encorvaban como las de un pandillero y cuando usaba términos académicos, adoptaba un acento estirado, casi británico. El profesor utilizaba estas imitaciones solo lo que duraba la palabra en cuestión y le servían como un tipo de letra cursiva hablada o comillas en el aire.

De camino al laboratorio de informática, acosado por adolescentes, Bud se dio cuenta de algo. Había asumido que la disonancia vocal en la prosa de Dorian se debía a influencias literarias no asimiladas, es decir, al

estilo de autores publicados. Sin embargo, los excesos retóricos que había notado en su manuscrito sonaban igual que Caleb Force. La diferencia radicaba en que Dorian no lograba trasladar a la página su tono irónico. Además, la musa tras la intermitente personalidad de la Nueva Era de la autora debía ser Eartha. Caleb era el hipster y Eartha la gurú. Bud se preguntó con cuál otra personalidad se reuniría después.

EJEMPLO 34. Edición retórica en el manuscrito de Riley. En este caso, el editor de mesa ha suavizado las florituras retóricas en un pasaje que, en general, está bien escrito. Observe cómo los CPA3 y CPA6 equilibran las críticas y los elogios, y cómo el CPA12 cuestiona la precisión de una cita, dándole al autor el beneficio de la duda. De esta manera, el editor de mesa fomenta un diálogo abierto con el autor, demostrándole al mismo tiempo que ha realizado una lectura atenta.

Experimentando con tu vida

El año pasado, en los últimos días del noveno grado, Reese Salander pasó por ~~un florecimiento de su verdadero yo~~. un despertar [CPA1]. Mientras que los demás estudiantes experimentaban los estirones de crecimiento —los chicos volviéndose roncos, mostrando sus ligeros bigotes, y las chicas, ~~voluptuosas y con los ojos llenos de rímel~~, desarrollando curvas y pómulos marcados—, el cuerpo de Reese seguía siendo compacto y ~~liso como una figura de ajedrez~~ pulcro, sin marcas de género [CPA2]. Sabía que su cuerpo confirmaba lo que siempre había sospechado: que no encajaría bien en ninguno de los dos géneros. Reese se sentía como el último infante en ser escogido para un equipo en el juego de ponchados en la clase de gimnasia, quien, en lugar de unirse tímidamente a un equipo, decide correr alrededor de la cancha [CPA3].

Hasta entonces, Reese usaba el nombre que le habían otorgado al nacer y se presentaba ~~como mujer~~ como tal [CPA4]. Así que, cuando regresó a la escuela en el otoño y declaró que su género era fluido, la escuela se vio sacudida por la controversia. Su casillero se llenó de palabras de odio, de la nada aparecían pies que le hacían zancadilla en los pasillos y los mismos acosadores de siempre ~~le obligaban a salir~~ le sacaban con violencia de los baños acosándole y maltratándole [CPA5].

Aun así, el proceso de salir del clóset fue una experiencia reafirmante

para Reese, como subirse a un escenario ~~a un proscenio~~ solo para descubrir que ~~el pánico escénico ha desaparecido~~ los nervios ya no están [CPA6]. Los administrativos y los profesores fueron extremadamente amables, aunque se enredaban con el nombre anterior y el actual y les costaba utilizar los pronombres apropiados que Reese había elegido. Muchos chicos se empeñaron en admirar su valentía y varios confesaron que le tenían envidia ya que se sentían abrumados por las expectativas ~~aplicadas~~impuestas en ellos por ~~los hombros de~~ su género [CPA7].

Así que cuando Reese entró al laboratorio de informática para crear su avatar para el módulo Selfis del Futuro y encontró solo cinco opciones de género (masculino, femenino, trans de hombre a mujer, trans de mujer a hombre y no binarie), sintió decepción y una leve sorpresa. Lo que empeoró aún más ~~esta microagresión~~el dolor fue que el Sr. Vance era uno de sus profesores favoritos [CPA8].

—Lo lamento mucho, Reese —le dijo el profesor—. ¿Hay algo que pueda hacer?

El profesor se sumergió en el internet y descubrió ~~una miríada~~ más de cien etiquetas de género, desde *genderflux* hasta *neurogxrl* y *demiboy*. Cada una ~~era una constelación única~~denotaba una combinación específica de características de género y los usuarios de las redes sociales creaban más etiquetas cada día [CPA9]. El Sr. Vance se lamentó porque no creía que fuera posible que su aplicación gestionara toda esa taxonomización tan amplia.

Reese le explicó que, durante el verano, había comenzado a tomar hormonas. Pero en lugar de ~~acelerar~~aumentar gradualmente la dosificación hasta alcanzar el objetivo final de realizar una cirugía de confirmación de género, estaba implementando la microdosificación, una técnica que ahora se emplea rutinariamente en pediatría para lograr formas más sutiles de expresión de género [CPA10]. Un mechón de pelo rojo cayó sobre el ceño fruncido del señor Vance [CPA11].

—Los algoritmos para hombres y mujeres que la aplicación tiene ya extrapolan cambios hormonales graduales —dijo—. ¿Qué tal si te asigno un par de variables graduales para la testosterona y el estrógeno?

—¿Qué? —dijo Reese. [CPA12]

—Escalas móviles —tradujo—. Entonces, cualquier estudiante que elija

ser «no binarie» podrá diseñar su propio género. Al menos, en lo que respecta a los rasgos físicos masculinos y femeninos.

—¡Perfecto! —exclamó Reese entusiasmade.

—Sólo una cosa más —dijo el señor Vance con una voz inesperadamente suave, ~~suave como una oración~~ [CPA13]—. ¿Seguro que esto es lo que quieres?

La preocupación del profesor, cualquiera podía ver, no era por el avatar, sino por el Reese de carne y hueso. Su inquietud le recordó a Reese algo que el endocrinólogo le había preguntado: «y tú ¿estás contente con quién tú eres? Si tú estás contente con quién tú eres, este tratamiento te ayudará. Si no lo estás, ninguna hormona lo solucionará».

—Sí. —~~Respondió~~ Reese le respondió al profesor lo mismo que le había respondido en ese momento a su doctor—[CPA14] Este es mi viaje, es lo que quiero vivir.

CPA1. Entiendo que estás haciendo una comparación entre el «florecimiento» físico de Reese y el de sus compañeras, pero la frase «verdadero yo» plantea muchas preguntas psicológicas. ¿Te parece bien usar «despertar», ya que no requiere un objeto y también sugiere un paralelismo con formas más conocidas de pubertad?

CPA2. ¿Mejora con esta revisión? «Voluptuosa» sugiere un grado de desarrollo físico que parece prematuro. Además, la pubertad no causa el rímel. La referencia a la pieza de ajedrez parece cosificar a Reese... A menos que Reese hubiese usado esa analogía primero. ¿Lo hizo?

CPA3. ¡Qué metáfora tan bonita! ¿Se entiende mejor con la implicación explicada?

CPA4. Has evitado escrupulosamente utilizar el necrónimo de Reese en otras partes de este pasaje. ¿Por qué no evitas también mencionar su género asignado al nacer?

CPA5. «Le obligaban a salir» suena a que le solicitaban formalmente que se fuera, pero lo que leo en esta situación es que el acoso era una ofensa violenta y repetida.

CPA6. Otra metáfora asombrosamente acertada. La palabra «proscenio» suena ostentosa. Supongo que la usaste solo para evitar la repetición de «escenario» y de «pánico escénico». ¿Suena mejor así?

CPA7. ¿«Impuestas» no te parece mejor? «aplicadas» sonaba un poco

redundante después de «abrumados». Los «hombros de su género» no funciona como metáfora.

CPA8. Las «microagresiones» son acciones dirigidas a individuos, mientras que este fallo en el diseño de la aplicación del Sr. Vance parece más bien un ejemplo de sesgo estructural. ¿De acuerdo con la revisión?

CPA9. He buscado en internet y, si bien es cierto que hay una asombrosa profusión de géneros que se nombran en línea, no parecen haber llegado a los miles (una miríada) todavía. La mayoría de los géneros parecen destacar una sola característica pertinente, por lo que «constelación única» parece exagerado. ¿Te parece si nos encontramos en un punto medio con «combinación»?

CPA10. ¿Te parece la revisión? «Acelerar hacia... realizar cirugía» suena un poco confuso. Con la reescritura intento aclarar cómo se realiza el proceso y la relación de la microdosificación con la cirugía.

CPA11. Un bonito detalle, pero aún no me queda claro si la razón por la cual estás llevando la atención del lector al ceño fruncido del profesor es porque es una señal de concentración ¿cierto?

CPA12. Me gusta este momento juguetón entre Reese y el Sr. Vance, quien parece que tiene una tendencia a ofuscarse. Solo por curiosidad, ¿Te contó Reese este detalle o te tomaste una licencia creativa? Si este último es el caso, será mejor que les comentes del contenido de este pasaje.

CPA13. Este símil no es tan efectivo como otros que ya has escrito. ¿Podrías reescribirlo?

CPA14. Una excelente manera de terminar el pasaje, aunque un poco confusa. ¿La edición que realicé refleja fielmente tus intenciones?

Volverse un maestro de la abstracción

La actitud de los autores hacia el mundo de las ideas complejas se refleja en su dominio de los niveles de abstracción. Sin embargo, las guías de estilo clásicas aconsejan a los escritores priorizar el uso de palabras concretas y oraciones simples. Aunque seguir este consejo les ayuda a los autores a producir una prosa clara y vital, hacerlo, a veces, los obliga a sacrificar el pensamiento complejo. Por eso, en lugar de imponerle automáticamente a un autor la instrucción de «sea

concreto», los editores de mesa hacen mejor en evaluar el papel del lenguaje abstracto en los libros que tienen ante sí y en el debate público sobre su tema. Si la prosa del autor en el manuscrito es notablemente más (o menos) abstracta que la de otros libros sobre el mismo tema, entonces el editor de mesa tendrá que considerar que, tal vez, esa diferencia forma parte de la contribución del autor al campo. El objetivo de editar un libro para mejorar la abstracción no se logra simplemente sustituyendo palabras concretas con abstractas. Lo que el editor de mesa de hacer es resaltar la *relevancia* tanto de los conceptos abstractos como de los detalles concretos.

APROVECHE LA JERGA. El lenguaje abstracto también es preciso. De hecho, existen dialectos enteros de términos abstractos que son precisos. A estos lenguajes arcanos los llamamos «jerga». A menudo, las reseñas promocionales se refieren a ciertos textos diciendo que no tienen jerga para resaltar el hecho de que cualquier persona que los lea podrá entenderlos. El problema es que esta cualidad solo es una virtud en libros que están dirigidos a un público general. Los grupos de especialistas solo podrán discutir un tema con precisión utilizando la jerga. Por eso, la labor de los editores de mesa no es hacer un esfuerzo por eliminar la jerga en su totalidad ni la de apoyar el uso continuado de ella, sino la de fomentar la inclusión de una palabra cuando sea la más apropiada disponible. Tomemos, por ejemplo, la palabra «discurso». Su definición, dictada por el diccionario Webster como un planteamiento hablado o escrito coherente, ha sido atenuada por la academia para darle significados más complejos y teóricamente específicos. Inicialmente recibí el consejo de no utilizar ese término en este manual, pero al no haber encontrado una palabra alternativa que me funcione para abarcar tanto la narrativa como la exposición argumental, decidí utilizarla. Así que aquí discurso es lo que hay.

NO LE TEMA A LA JERGA. El idioma inglés se renueva constantemente: nuevos modismos alimentan continuamente el lenguaje cotidiano. A estas expresiones de la jerga solemos percibirlas como un lenguaje concreto porque suele inventarse en la calle. Sin embargo, el significado de una palabra en el contexto de la jerga para los no iniciados suele ser un concepto abstracto, extremadamente sofisticado

e incomprensible. Consideremos la palabra *feening*. Durante años yo confundí su uso con *feeling* hasta que alguien me aclaró que es una corrupción del término *fiending*, el cual utilizan los adictos a la heroína, que significa anhelar aquello perjudicial para la salud física o emocional. Invadir un texto con un tipo de lenguaje como este, que no todo el mundo comprende con facilidad, puede resultar confuso. Sin embargo, su uso ocasional, cuando es oportuno, puede añadirle color y vivacidad a la prosa.

GESTIONE LOS CAMBIOS. La mayoría de los manuales de estilo les aconsejan a los autores que escriban de forma consistente ciñéndose a un solo tipo de formalidad que se adapte al público y a la ocasión para los que están escribiendo. Este consejo es acertado y, probablemente, los autores que lo siguen escribirán con un tono coherente y distintivo. Sin embargo, este principio no reconoce el creciente número de autores que combinan ingeniosamente los niveles de dicción para lograr efectos literarios dramáticos y cómicos, entre otros. Los editores de mesa deberán mantener una actitud receptiva ante este tipo de experimentos para poder ofrecerles a sus autores una retroalimentación constructiva cuando tengan éxito o para regresarlos al camino original cuando fracasen. (Consulte las secciones *El estilo* y *La ficción* en las *Lecturas adicionales* porque incluyen una completa discusión sobre los niveles de dicción y sintaxis).

PROFUNDICE EN LOS DETALLES. Hay manuscritos que simplemente no tienen suficientes detalles concretos. Hay otros que, aunque están llenos de detalles, no logran transmitir el significado que les ha dado su autor. Por eso, editar un manuscrito para mejorar la abstracción puede implicar añadirle detalles a un pasaje o extraer el significado de esos pasajes (véase el recuadro *Los personajes y la ambientación* para aprender más sobre el uso de detalles narrativos). El editor de mesa puede demostrarle a un autor que necesita incluir más detalles en su texto o que debe aclarar el significado de un detalle existente, jugando deliberadamente a malinterpretar o confundir las intenciones en el texto:

Texto sin detalles: El ataque del tigre el día de Navidad galvanizó a toda la comunidad.

Consulta A. Al decir «galvanizó», ¿se refiere a que la comunidad simplemente se emocionó o a que sintió que debía lanzarse a la acción? *¿Podría aclararlo?*

Consulta B. ¿Hubo protestas entonces? De ser así, ¿quiénes las realizaron y con qué fines? De no ser así, quizás podría usar una palabra distinta a «galvanizó», que significa «estimulado por una corriente eléctrica», pero que generalmente implica consecuencias activas, como en la oración que contiene «galvanizó a la acción».

Detalle sin relevancia: El día de Navidad, tres jóvenes fueron atacados por un tigre siberiano que había mutilado al cuidador de un zoológico tan solo el año pasado.

Consulta A. ¿Podría aclarar la relación entre el primer ataque y el segundo?

Consulta B. ¿Usted está argumentando, entonces, que al tigre no se le debería haber permitido seguir con vida después del primer ataque y que, por lo tanto, el segundo es culpa del zoológico?

En ambos ejemplos, a la consulta A el autor podría responder con un «está bien así». Si un autor no ha previsto previamente la posibilidad de que una de sus oraciones sea malinterpretada, es bastante improbable que lo haga sin la ayuda del editor de mesa. La consulta B muestra cómo el editor de mesa puede hacerlo. Sin embargo, esta estrategia debe ser usada con moderación, ya que el tono engañoso de este tipo de consultas puede socavar la confianza del autor si se emplea con demasiada frecuencia. Este tipo de lectura errónea intencionada sirve para que el editor de mesa logre que el autor supere su resistencia a la edición para mejorar el tono, la retórica o la ironía y, además, es especialmente útil para solucionar los problemas de imprecisión y confusión en los significados.

A Bud le sorprendió que la escuela aún tuviera un laboratorio de informática, dado que la mayoría de los estudiantes ahora llevaban consigo dispositivos portátiles.

—Es una cuestión de acceso —le explicó Chuck Vance, mientras se movía entre las estaciones de trabajo como si fuera el director del Centro

de Control de Misiones de la Nasa—. No todas las familias pueden comprarles a sus hijos un iPad o una Chromebook. Estas estaciones de trabajo tienen las mejores pantallas y CPU. Además, son bastante ergonómicas.

A sus espaldas, los niños llamaban «Chucky» a Chuck porque se parecía al muñeco diabólico de la famosa franquicia de terror: tenía el pelo rojizo, pecas y una pronunciada sobremordida.

—Observa —dijo—. Déjame mostrarte un archivo de los antiguos para que veas cómo funciona el módulo.

Dorian y Bud lo observaron mientras invocaba a la Rocki Harris virtual.

—Oye, ¡yo conozco a esa joven! —dijo Bud—. Acabo de leer sobre ella en el manuscrito de Dorian. Es la que abandonó la escuela de repente ¿verdad?

Rocki, según Chuck, era una joven con problemas cuya madre, para disgusto de su hija, trabajaba en la cafetería. La Sra. Harris era popular entre los estudiantes por su agilidad para servir bebidas y bocadillos, pero también por los consejos mordaces y directos que les daba. A menudo los exhortaba a alejarse de la gente «equivocada», a no salir de fiesta hasta el amanecer y a permanecer en la escuela. «¿Quieren parecerse a mí cuando tengan cuarenta?», les preguntaba con humor mientras se arreglaba la malla para el pelo.

Algunos chicos se reían, otros escuchaban con atención a la Sra. Harris, pero a Rocki no le hacían ninguna gracia los consejos de su madre. Posteriormente, en la semana 7 del módulo, Rocki consultó la imagen de su avatar solo para constatar que era exactamente igual que el rostro de su madre. El parecido la asustó tanto que huyó de casa. No fue muy lejos, solo hasta la casa de su padre en Arizona.

Mientras Chuck contaba la historia de Rocki, Bud reconoció cuál era la fuente de otra de las voces del manuscrito: el burócrata. Aunque Chuck era un hombre bastante modesto, hablaba como un policía a quien entrevistan en el noticiero de la noche, quien dice «fallecido» en lugar de «muerto », «aprehendido» en vez de «capturado» y «presenció» por «vio». Chuck jugó con la cara de Rocki para mostrarle a Bud cómo funcionaba el programa Selfis del Futuro.

—Mira esto. Observa cómo se hubiera transformado el yo virtual de Rocki si tan solo hubiera controlado mejor sus factores de riesgo. Estoy

reduciendo su consumo de componentes alimenticios poco saludables, aumentando su actividad aeróbica, eliminando la nicotina y elevando su nivel de sueño al umbral apropiado para su edad. Mira cómo se optimiza su afecto. Aumentemos su tiempo de estudio semanal desde, ejem, cero, y eliminemos su consumo de alcohol. Ahora está en condiciones de obtener un título universitario y lograr lo que quiera en la vida.

Bud pensó que Chuck era un tipo bastante agradable, pero los niños seguro se burlaban de él. El lenguaje que Chuck utilizaba parecía tener un gran peso intelectual —lo cual sin duda le parecía atractivo a Dorian—, pero a menudo sus intenciones se veían socavadas por la falta de precisión. Si no lo hubiera visto con sus propios ojos, Bud jamás hubiera dejado de preguntarse cómo es que «se optimiza el afecto».

A medida que transcurría la hora de clase, Bud logró reconstruir el resto de la historia de Rocki Harris con preguntas específicas. Resulta que, cuando Rocki huyó, los periódicos locales escribieron sobre ella, lo cual hizo que un miembro de la junta escolar intentara cerrar el módulo Selfis del Futuro, alegando que amenazaba la salud mental de los estudiantes. Bud no recordó que Dorian hubiera incluido esa importante información en su narración. Al día siguiente, cuando regresó a su puesto de trabajo confirmó que apenas si se mencionaba. Evidentemente, Dorian, al igual que Chuck, tenía un interés profundo en que la misión educativa del módulo tuviera éxito, por lo que ocultó esa «mala prensa» bajo un velo de eufemismos de tipo policial. Bud la retó a que contara esa historia hablándole del orgullo periodístico y la instó a que utilizara detalles concretos de su entrevista con Chuck para profundizar en la historia.

A pesar de todo, Bud tuvo que admitir que también se sentía enamorado del potencial del módulo para revolucionar la educación secundaria y hacer que los adolescentes reflexionaran sobre sus elecciones de estilo de vida. Así que le sugirió a Dorian que utilizara una cita de su cuaderno que refutaba el argumento del miembro de la junta escolar en contra del programa (ejemplo 35). Mientras que asentía con la cabeza con la mirada fija en la versión próspera de la Rocki de treinta y ocho años que se proyectaba en la pantalla del ordenador Chuck dijo: «Todavía no sabemos cómo terminará la historia de la verdadera Rocki. Es posible que Selfis de Futuro fuera justo la llamada de atención que necesitara».

EJEMPLO 35. Editar el manuscrito de Riley para reducir la abstracción. La autora ha matizado un episodio doloroso. La reticencia de su prosa se evidencia en la utilización de jerga burocrática y la falta de detalles concretos.

La carrera versus los hijos

Rocky Harris vivía en ~~circunstancias humildes en algún lugar al sur de la ciudad~~. un parque de casas rodantes en el sur de San Francisco [CPA1]. Su madre, quien trabajaba ~~para el distrito escolar, hizo algunas averiguaciones~~ en la cafetería de la escuela, usó sus influencias [CPA2] y logró que Rocki fuera transferida a García High. Tenía la cara redonda, el contorno de la mandíbula sobresaliente y pecas en la nariz, la cual alguna vez le habían roto. De alguna manera, ese pequeño bulto solo la hacía más encantadora [CPA3]. Rocki solía decir que odiaba a su madre, pero los demás estudiantes sabían que simplemente le daba vergüenza ver a la Sra. Harris con su uniforme de trabajo. «Nunca voy a avergonzar a mis hijos», repetía una y otra vez. [CPA4]

Cuando Rocki consultó la aplicación de las Selfis del Futuro en la semana 7, ~~se sorprendió al encontrar a su madre mirándola desde~~ miró con horror la pantalla del dispositivo [CPA5]. Otra estudiante, observando por encima del hombro, vio lo mismo y gritó: «¡Mira, es la Sra. Harris! ¡Deme un perrito caliente con chile, Sra. Harris! ¡Qué piercings tan bárbaros, Sra. Harris!». Debajo del corte de pelo mohicano de color azul, los piercings en las cejas y la extensión en la nariz que Rocki le había dado a su yo virtual en las semanas anteriores, estaba la Sra. Harris. A pesar de su actitud juvenil y la manera fresca de bromear y tratar a los estudiantes, su rostro mostraba todos los indicadores del envejecimiento prematuro: patas de gallo, manchas oscuras, líneas finas y ojeras. [CPA6]

~~Cuando Rocki le preguntó al Sr. Vance~~, «¿Cómo me pasó esto?», preguntó Rocki. El Sr. Vance. ~~Él~~ le pidió que pensara en las variables que había restringido al comienzo del módulo [CPA7]. ~~módulo: su dieta era rica en grasas, tenía una condición aeróbica deficiente y hacía uso recreativo de sustancias ilegales.~~ ¿Consumían ella y su madre, como su avatar, comida rápida casi todas las noches? ¿Pasaban ambas su tiempo libre frente al televisor? ¿Se quedaban despiertas hasta altas horas de la noche? [CPA8]. Rocki se apresuró a señalar el gusto de su madre por los tranquilizantes y el vino de

caja. Cuando el Sr. Vance le preguntó si ella misma tenía predilección por alguna sustancia en particular para calmar los nervios, admitió a regañadientes que prefería el hachís y el Cuervo [CPA9]. ~~Cuando sugirió que podría haber una correlación entre los hábitos personales de Rocki y el estado de salud de su madre, Rocki expresó incredulidad.~~ El señor Vance le dijo: «Quizás tú y tu madre no sean tan distintas, después de todo» [CPA10].

Rocki se quedó en silencio. Una semana después, abandonó la escuela y nadie volvió a saber de ella. La Sra. Harris siguió trabajando en la cafetería, pero cuando los estudiantes le preguntaban por Rocki decía que no quería hablar del tema. Después supimos que había huido de casa y que había aparecido en la puerta del hogar de su padre en Nuevo México. En el módulo, ella había manifestado que había decidido posponer su maternidad para dedicarse a la cosmetología, pero ahora posiblemente cedería a las presiones de su padre para que se casara joven y le diera muchos nietos. Aun así, todavía no sabemos cuál será el veredicto que el jurado dictará sobre Rocki. El Sr. Vance alguna vez me dijo que «quizás Selfis del Futuro era justo la llamada de atención que ella necesitaba». [CPA11][CPA12]

CPA1. Esta sección sobre Rocki es escasa en detalles. Tras nuestro encuentro ayer con el Sr. Vance, proporciono algunos detalles aquí y a lo largo del texto. Este párrafo se convierte en tres. Modifícalo como consideres oportuno, siempre y cuando mantengas la concreción de los detalles.

CPA2. ¿Por qué usar un lenguaje tan complaciente («hizo averiguaciones»? Es necesario especificar que la Sra. Harris trabajaba en la cafetería de García; de lo contrario, el comentario de los estudiantes sobre el perro caliente con chile (ver más abajo) no tiene sentido.

CPA3. Aquí he añadido algunos detalles físicos que tomé de la observación directa de las fotos de Rocki en el laboratorio de informática. ¿Te parece bien?

CPA4. Este detalle establece la motivación psicológica de Rocki para reaccionar de forma tan dramática a la imagen de sí misma a los treinta y ocho años. También insinúa la relevancia de su historia para la sección llamada *La carrera versus los hijos.*

CPA5. Sugiero que no reveles todavía que Rocki se ve igual que su madre para que este hecho sea percibido con más dramatismo unas oraciones más adelante. ¿Te parece?

CPA6. Nuevamente, la descripción física la tomé de la observación directa en el laboratorio de cómputo.

CPA7. No es aconsejable empezar dos párrafos seguidos con la misma sintaxis («Cuando... Cuando...»). ¿Te parece bien con la revisión? Además, la oración estaba un poco inconexa en un pasaje que, por lo demás, es directo.

CPA8. «Variables que había restringido» suena a abstracto e impreciso, y las referencias a las grasas saturadas, la capacidad aeróbica y el consumo de drogas son genéricas. He inventado algunos detalles para ilustrar su interpretación, pero para obtener información precisa, es necesario entrevistar a los antiguos amigos de Rocki.

CPA9. El Sr. Vance mencionó este intercambio, pero sin dar detalles. Por favor, contáctalo para obtener detalles como los que redacté aquí.

CPA10. Cito al Sr. Vance de las notas que tomé durante nuestra visita a la escuela. ¿De acuerdo?

CPA11. Estos detalles provienen de nuestra reunión de ayer con el Sr. Vance. Tal como está escrita, la historia de Rocki terminó de forma demasiado abrupta. Al reescribirse, su historia ahora da paso a una discusión más amplia sobre el tema de la sección: los desafíos de la maternidad temprana.

CPA12. Una última reflexión sobre la historia de Rocki. Para mayor transparencia, ¿no deberías hablar sobre la decisión de uno de los miembros de la junta escolar de cerrar el módulo? Los revisores atribuirán tu omisión a un sesgo en la escritura.

Los personajes y la ambientación

En las reseñas de la contraportada, se ha vuelto común que los críticos elogien la vívida escritura de un autor afirmando que el paisaje que sirve de telón de fondo a la narrativa es «un personaje por derecho propio». Por muy trillado que suene, este elogio suele ser cierto: Dublín es un amigo en Ulises; Nueva York, un benefactor decepcionante en *La edad de la inocencia*; el árido paisaje invernal, un adversario en *Ethan Frome*. Lo que los críticos no nos cuentan es cómo se logra producir la alquimia que llega a este resultado.

Para cumplir este objetivo, los autores no antropomorfizaron los escenarios que describieron: les otorgaron una profundidad emocional y una personalidad compleja. También les permitieron desempeñar un rol en la trama, ayudando u obstaculizando a los protagonistas en los retos a los que se enfrentaron a lo largo del camino. Las estrategias que sirven para traer a la vida un entorno histórico —esa fértil mezcla entre espacio y tiempo que llamamos el entorno— son las mismas que debemos utilizar para desarrollar un personaje creíble.

NARRE CON LUJO DE DETALLES. Los detalles físicos y psicológicos pueden usarse para transmitir los rasgos de personalidad y los estados mentales efímeros sin expresarlos directamente. Por ejemplo, la actitud despreocupada del veterano de guerra con su pierna amputada puede transmitir valentía o negación: «Subió el muñón a la base de la silla y se apoyó en ella como si las sillas estuvieran hechas para estar de pie». También, los sonidos de la selva que rodea una comunidad cerrada en Maui pueden servir de mal presagio: «Con el amanecer llegó el canto incesante del francolín, al que llamamos el pájaro que canta como la alarma de un carro».

CONOZCA LA HISTORIA. La profundidad del carácter se puede establecer mediante sutiles alusiones a la historia de un personaje o un lugar. Los autores deben resistirse a la tentación de volver a contar toda una historia simplemente porque la han investigado. En el caso del veterano de guerra, por ejemplo, su historia podría emerger en una expresión facial o un pensamiento fugaz: «Hizo una mueca al pensar en otra silla a la que había permanecido amarrado durante muchas horas». En el caso de la selva hawaiana, podría surgir como evidencia física de un pasado complejo: «Más allá del alcance de las cortadoras de césped y los sopladores de hojas, las ruinas de una casa comunal se pudrían bajo las vides».

SUMINISTRE MOTIVOS. Las acciones de los personajes y los escenarios deben tener un propósito psicológico subyacente, ya sea malévolo, benigno o de cualquier otra índole. Para el veterano de guerra, «aunque estar aquí, ante ella, en este momento, era sumamente doloroso, intentó no derramar una gota de sudor». Para la jungla, «las puertas de este tranquilo suburbio no representaban ningún desafío. Con las lluvias del siguiente monzón, la vegetación de la isla escalaría los muros, invadiría las piscinas y engulliría los cobertizos del jardín» (consulte el capítulo 11 para ver una discusión más detallada sobre los personajes y la ambientación).

Evaluar las ironías

En la retórica clásica, la ironía era un recurso con el que el orador decía lo contrario de lo que quería decir y de lo que el oyente esperaba escuchar. Su objetivo era subrayar una contradicción o una tensión en el tema. En su famoso ensayo *Una humilde propuesta*, Jonathan Swift defendió el canibalismo institucionalizado de los niños irlandeses, empleando la ironía en cada frase para exponer la falsedad de la caridad inglesa hacia la clase baja irlandesa. Pero el término ironía se ha extendido en las últimas décadas para abarcar la actitud de un autor hacia la sociedad en su conjunto. Ahora bien, cuando decimos que algo «es irónico», nos referimos a que es un elemento emblemático de las paradojas inherentes a la condición humana. Menudo trabalenguas.

Hoy en día, el recurso clásico de la ironía rara vez se usa. Pocos autores tienen la habilidad de Swift para sostener una prosa seria con una voz que dice lo contrario de lo que significa y que realmente invierta las expectativas del lector. Lo máximo que la mayoría podemos hacer es lanzar una salva irónica de vez en cuando. Cuando lo que decimos nos suena a desenfado mencionamos que es ingenio y cuando su tono es amargo, sarcasmo. Sin embargo, la dimensión más profunda de la ironía, la que encontramos en las obscuras contradicciones de la vida, ha cobrado mayor importancia en un mundo desprovisto de las certezas que antaño ofrecían los sistemas cerrados de creencias religiosas y de tradición social. Lidiar con esta ironía es tarea de todos los escritores.

DETECTE LAS IRONÍAS FALSAS. Los editores de mesa pueden ayudarles a los autores a identificar aquellas afirmaciones de ironía que suenen falsas o triviales. Cuando la ironía no funciona, suele virar hacia el sarcasmo, transmitiendo una mezquindad que quizás no haya sido la intención del autor. Por ejemplo, en un libro sobre monjas contemporáneas que encuentran su individualidad dentro de los muros de un convento, un autor describió con excesivo detalle la celda de una hermana de la era *hippie*. Ella demostraba una marcada predilección por el pachulí, las cortinas teñidas y el incienso. Lo que el autor pretendía como una broma sutil fue interpretado por los lectores como una burla directa.

RECONOZCA LAS IRONÍAS TÁCITAS. El editor de mesa también deberá estar atento a aquellas ironías que el lector comprenderá, pero que el autor parece haber pasado por alto. Recuerdo a un escritor que, al principio de sus memorias, reprendió a un famoso amigo por no ir a visitar a un amigo que tenían en común en su lecho de muerte. Más adelante en el manuscrito, cuando el famoso amigo también se encontraba agonizando, el autor se negó a visitarlo. El escritor contó esta situación sin poner en evidencia la ironía de la decisión, hasta que su editor lo instó a hacerlo.

De vuelta en su escritorio, Bud pensó en el último de los cuatro profesores de las Selfis del Futuro. Desde el laboratorio de informática, él y Dorian se dirigieron al ala de ciencias, donde se reunieron con la Sra. Madge Gracie. Ella era una mujer corpulenta, cuya figura de lanzadora de peso contrastaba marcadamente con su estilizado y elaborado peinado y con su vestido floreado que se asomaba por debajo de su bata blanca. Al frente del aula, ella y Bud se presentaron y tuvieron una charla cortés, mientras que giraba la cabeza de vez en cuando para dar órdenes como un sargento de instrucción.

—Amamos a Dorian, es una persona tan buena. Todos queríamos documentar el módulo de Selfis del Futuro, pero nunca teníamos tiempo, y entonces apareció este ángel para hacerlo por nosotros. *Benji, si no le bajas la intensidad a ese mechero, te vas a quemar los granos de la cara.* En fin, un día soñamos con este experimento en la sala de profesores sin imaginarnos lo importante que llegaría a ser para todos nosotros. Ha sido muy gratificante ver a estos pequeños… *Taylor, si tengo que ir hasta tu puesto…* florecer, primero en el mundo virtual y luego en el real. Es crucial atraparlos en esta etapa temprana e inocente… *Rachel, ¿dejaste el cerebro sobre la almohada esta mañana?…* cuando realmente pueden establecer hábitos saludables que les durarán el resto de sus preciosas vidas.

¡Caramba!, pensó Bud, esta mujer es increíble. Al principio no estaba seguro de si su actuación de Jekyll y Hyde era intencionada, pero ahora comprendía que sí. Los niños percibían su cariño por entre el medio de las duras amenazas y su actitud, por demás correcta, le permitía hacer cumplidos sin que sus estudiantes ni que Dorian se sonrojaran. El contraste

entre estas dos personalidades tan opuestas hacía que ambos tonos se volvieran irónicos.

En el manuscrito que tenía ante sí, aunque Bud solo vio indicios esporádicos de un intento de imitar a Madge, sí encontró un uso de la ironía algo torpe. Oscilaba entre la falta de sutileza y su utilización excesiva. Dorian subrayó con intensidad las pequeñas ironías para luego pasar por alto las más importantes, por ejemplo, en el pasaje sobre el estudiante Ángel Manzanares (ejemplo 36). Ángel era el típico payaso de la clase que intentaba recurrentemente convertir el módulo en un chiste. Sus esfuerzos fracasaron estrepitosamente cuando el monstruoso yo virtual que creó lo confrontó con sus inseguridades más profundas. Puede que Dorian fuera consciente de esta ironía, pero al no reconocerla explícitamente parecía despistada. Bud anotó que en su siguiente lectura debería fijarse en esas ironías que requirieran suavizarse o reforzarse.

Armonizar las voces

Hay manuscritos que pueden contener una plétora de voces. Existen textos cuya escritura es magistral en cada nivel —palabras, oraciones y párrafos—, sin muletillas ni fallas tonales. Sin embargo, de un pasaje a otro o de un capítulo a otro, varían tanto en la voz que el lector se siente confundido respecto a la personalidad y al punto de vista del autor. En casos como estos, el objetivo del editor de mesa es ayudar al autor a armonizar ese coro en su mente.

Si en este momento se está preguntando cómo es que hay autores que desarrollan este tipo de síndrome, se está haciendo la pregunta equivocada. Imagine que escribe un libro y se tarda una década en terminarlo: la persona de cuarenta años que termina el capítulo 22 es, en muchos sentidos, muy diferente a la persona de treinta que comenzó a escribir el primer capítulo. Si el autor ha llegado a sufrir un trauma en la mitad del proceso de redacción es posible que descubra una nueva identidad y que, cuando tome de nuevo la pluma, se dé cuenta de que sus emociones, perspectivas y opiniones políticas también se han modificado. Esta situación es aún más vertiginosa para los autores jóvenes, ya que encuentran y absorben nuevas influencias con tanta frecuencia que es posible que sus voces cambien de un

día para otro. Dado el tiempo que lleva escribir un libro, la verdadera pregunta es cómo hay tantos autores que han logrado mantener una voz coherente a lo largo de sus carreras.

DETECTE LOS CAMBIOS EN LA TONALIDAD. Los editores de mesa pueden ayudar a los autores a integrar las voces dispares de dos maneras. Primero, pueden señalar aquellos pasajes que tienen un estilo que se desvía del tono dominante del libro e incitarlos a que los reescriban desde cero. Segundo, pueden señalar aquellos momentos en los que el estilo cambia de manera abrupta entre pasajes y sugerirles a los autores que los reformulen para suavizar las asperezas.

CONSERVE LA RIQUEZA TONAL. Sin embargo, los editores de mesa deben evitar socavar la riqueza y la variedad del tono de voz del autor. Cada vez que surja una nota disonante, el editor de mesa debe reflexionar y hacerse la siguiente pregunta: «¿Intuirá el lector que el autor tiene una razón para producir ese tono peculiar?» Si la respuesta es sí, el autor ha asimilado con éxito el estilo original. Si la respuesta es no, el tono es percibido como falso y el editor de mesa deberá sugerirle al autor una manera diferente de lograr el efecto deseado.

EJEMPLO 36. Edición del editor de mesa para mejorar la ironía en el manuscrito de Riley. El autor exagera algunas ironías (CPA5) y no reconoce la ironía fundamental de la anécdota (CPA6). En las demás consultas, el editor de mesa modula el uso de la ironía por parte del autor de maneras más sutiles.

Batalla por la custodia

Ángel Manzanares tenía bigote a los catorce años y un carácter ingenioso desde que nació [CPA1]. Igual que todos los payasos de la clase de semestres anteriores, creía que irritaría a los profesores tomando decisiones escandalosas para su yo virtual. Llevó al extremo sus hábitos de dieta, ejercicio y consumo de drogas y lo privó del sueño durante semanas. Su avatar lucía una cabeza rapada de forma desigual, ropa andrajosa y un tatuaje de Bob Esponja en la frente. El rostro del Ángel virtual se estiraba y supuraba como un reloj en un cuadro de Dalí. A la edad de cuarenta y ocho años, después de tres ~~Después de~~ décadas sin bañarse, estaba cubierto de llagas y hollín humano. Los demás estudiantes se divertían

mucho con sus payasadas tan ocurrentes [CPA2].

Pero, a pesar de sí mismo, Ángel no pudo resistirse a tomar algunas decisiones atractivas para su otro yo [CPA3]. Hizo que su despreciable creación fuera inexplicablemente popular entre el sexo opuesto, ~~también lo hizo un donjuán~~ y le dio una novia influenciadora de redes sociales que era muy popular por su belleza. Luego lo casó con ella y le dio varios hijos [CPA4]. Ángel se hizo a sí mismo un brillante empresario que creó ~~y un magnate rico con una estrella de cine como esposa. (Irónicamente, el falso Ángel inventó~~ un dispositivo de sonar para la limpieza de los dientes, un éxito desmentido por la sonrisa verde y podrida del propio inventor ~~de los dientes—irónico porque los dientes del ángel falso estaban verdes y podridos.) Entonces~~ [CPA5]. Así, en la semana 8, cuando el Ángel real revisó su selfi virtual, él quedó atónito al descubrir que su famosa esposa le había pedido el divorcio y que se encontraba envuelto en una amarga batalla por la custodia de sus hijos. De repente, el módulo había dejado de ser un juego: los padres de Ángel en la vida real se habían divorciado y las batallas entre el cibermarido y la ciberesposa despertaron recuerdos de sentimientos y emociones reprimidas [CPA6]. Cuando la Sra. Gracie le preguntó a Ángel si no le perecía una buena idea limpiar un poco su yo virtual antes de que fuera a la corte, Ángel soltó una serie de improperios y salió furioso del laboratorio de informática. Sin embargo, a diferencia de Rocki, regresó al día siguiente para intentar rescatar de entre los escombros al Ángel virtual y convertirlo en alguien más sabio.

CPA1. ¿De acuerdo? No sé por qué empiezas con su bigote, pero deduzco que parecía mayor y más sabio que los demás niños, lo que hacía que sus chistes irreverentes fueran geniales. Mi añadido lo subraya un poco.

CPA2. Lo hago más explícito para realzar el contraste cuando cambia de humor.

CPA3. ¿Te parece bien esta nueva versión? Tu original plantea un contraste, pero no ofrece ninguna perspectiva psicológica sobre sus acciones contradictorias. Mi suposición parece probable, pero deberías confirmarlo con tus notas.

CPA4. Estoy desarrollando la historia del matrimonio a partir de las notas que tomé en el laboratorio de informática para que Ángel (y el lector)

puedan sentir la pérdida de su esposa e hijos con mayor intensidad unas oraciones más adelante. ¿De acuerdo?

CPA5. Hasta ahora he estado señalando ironías en la historia de Ángel, pero aquí la subrayas demasiado al nombrarla como tal. «¿Desmentido por...», ¿de acuerdo? Si no, por favor, escríbelo con tus propias palabras.

CPA6. El lector ya lo sabe por el capítulo 3, pero creo que es importante incluir un recordatorio aquí. De lo contrario, das la impresión de que has pasado por alto la ironía de la situación.

Una vez que Bud completó la muestra de edición de cerca de cincuenta páginas, se la envió a Dorian con un plan de desarrollo. Gracias a que habían construido una buena relación durante su visita a la escuela y después, Bud se sintió cómodo tratando la multiplicidad de voces en la prosa con cierta intimidad. Las terminó apodando la gurú, el hipster, el burócrata y la sargento de instrucción. Esta cercanía le permitió formular consultas concisas (ejemplo 37) y mantener un tono lúdico en su edición, para que la revisión que tuviera que hacer Dorian no fuera tan agotadora.

Sin embargo, Bud no hizo evidente la correspondencia que había notado entre estas cuatro voces y las de los profesores del módulo de Selfis del Futuro. Hacerlo solo avergonzaría a Dorian y no aportaría nada a los objetivos del proceso de edición de mesa. Ese a reflexión lo hizo pensar en ese profesor que una vez admiró con ironía uno de los primeros poemas que Bud escribió y quién después de leerlo le dijo: «¿Hemos estado leyendo a Hopkins?». Sentirse tan evidenciado al darse cuenta de que su obra era tan obviamente poco original lo hizo sentir devastado.

Afortunadamente, Dorian se mostró sumamente receptiva al trabajo de edición que Bud había hecho, tan receptiva que llegó a preocuparle la influencia que pudiera tener en ella. ¿Se habría convertido Bud en su quinto mentor? ¿En su quinta voz? Notó que algunas de sus palabras favoritas aparecían en los textos que ella había reescrito. Así que empezó a contenerse un poco y a dejar de editar aquellas secciones en las que el fraseo produjera niveles de dicción novedosa y cómplice. Quizás en esos pasajes estuviera emergiendo la nueva voz de Dorian, luchando por salir de la crisálida. ¿Quién era Bud para impedir el nacimiento de la escritura de la señorita Riley?

EJEMPLO 37. Armonización de las voces en el manuscrito de Riley. En este caso, el editor de mesa elimina las notas más discordantes de entre las voces dispares, permitiendo al autor conservar cierta riqueza multivocal. Nótese cómo las consultas del editor de mesa se han vuelto más francas a medida que se ha desarrollado su relación con el autor.

Historias para contarles a tus nietos

—Parezco la reina de la película de la Pantera Negra —dijo Sassy cuando entró al laboratorio de informática, ~~invocando~~meditando sobre su yo virtual.

Se veía ~~bien chusca para ser una anciana~~, joven para tener sesenta y ocho años, con una complexión ~~brillante~~ radiante [CPA1], aunque su cabello estaba veteado de blanco y décadas de preocupación se reflejaban en su frente [CPA2]. Lejos de perturbarse por esta visión de su ~~cuero envejecido~~ yo geriátrico, ~~a~~ Sassy pareció ~~hacerle mucha gracias convertirse en antigua y sabia~~. disfrutar de la perspectiva de convertirse en una persona mayor [CPA3]. «Mira, no tengo líneas de expresión», señaló, citando, evidentemente, el anuncio de un salón de belleza del barrio. «Todas mis arrugas son líneas de poder».

Durante las nueve semanas anteriores, Sassy había ~~traído al módulo su espíritu radicalmente disciplinado~~: entrado con entusiasmo en el espíritu del módulo: en lugar de experimentar con su vida virtual, ~~sus calibraciones estaban basadas en la realidad y eran demasiado sabias para su edad~~. ella eligió la honestidad y el trabajo duro [CPA4]. Fijó una cantidad alta de horas que dedicaría a estudiar y trabajar después del colegio y luego vio a su yo virtual alcanzar el éxito en la universidad y graduarse, para luego convertirse en una especialista en cuidado infantil que trabajaba con niños ~~en riesgo~~ de hogares ~~postmilenial~~ en riesgo como el hogar en que ella creció. ~~para así completar el círculo de la vida~~ [CPA5]. Sassy alimentó su yo virtual con ~~una dieta idéntica a la suya, alta en grasas~~, la misma comida que ella consumía en la vida real y estableció sus ~~su actividad aeróbica y anaeróbica~~ niveles de ejercicio en los umbrales mínimos. «Me encantan las papas fritas y no soporto los aeróbicos», explicó imperturbable, mientras sus caderas virtuales ~~alcanzaban proporciones como las de un hipopótamo~~. se volvían más grandes [CPA6].

Por supuesto, incluyó a su hijo Zachary, de un año, en su vida virtual.

—De ninguna manera quiero pensar en una vida sin él —dijo—. Es mi alma gemela.

Este~~a revelación,~~ reconocimiento la sorprendió porque entendió que su vida amorosa virtual ~~fluctuó en sincronía con~~ se asimiló a los altibajos de su verdadera vida amorosa. Sassy era propensa a romances y rupturas periódicas porque ningún ~~don Juan Rapero~~ joven podía competir por mucho tiempo por su ~~corazón~~ afecto con el príncipe Zachary [CPA7]. Al final del módulo, al contar su historia de vida virtual a sus futuros nietos, Sassy decidió que esta lección era la más valiosa que había aprendido: lo mejor que una mujer puede hacer por sus hijos ~~no es sacrificar su vida por ellos~~ no es valorarlos más a ellos que a sí misma, sino valorarse a sí misma y transmitirles a ellos ese valor, ese respeto y esa fortaleza [CPA8].

CPA1. Tu voz de gurú («invocando», «brillante») parece haber adquirido cierta jerga discordante (¿«chusca» sigue estando de moda?): ¿no estaría bien regularizarla un poco?

CPA2. Los detalles físicos siguen siendo un poco imprecisos: ¿te parece que podrías hacerlos más concretos? Redáctalos como te parezca conveniente.

CPA3. De nuevo, tu voz de gurú intenta ser moderna, pero no lo consigue. ¿Te parece bien como quedó con mi edición?

CPA4. Esta oración larga empezó como el gurú («espíritu radicalmente disciplinado») y terminó como el burócrata («sus calibraciones se basaban en la realidad»), con un cliché («sabias para su edad») añadido para completar la frase. ¿Mejoró?

CPA5. De nuevo, una mezcla de voces, aunque no estoy seguro de si el comentario sobre el «círculo de la vida» es más gurú (sincero) o hípster (irónico). No sé qué tiene que ver «postmilenial» con la situación en el pasaje; las condiciones de la crianza de Sassy también fueron características de las familias del XX.

CPA6. Más del burócrata. Además, aunque decir «hipopótamo» puede tener cierto toque humorístico, me parece que también suena hiriente. ¿qué tal si lo evitas?

CPA7. Más oscilaciones entre la voz de gurú («revelación», «corazón») y la del burócrata («fluctuaba en sincronía»). «Don Juan rapero» tiene

cierta distinción —fusiona dos voces en una sola— pero llama demasiado la atención. ¿Aceptas una revisión?

CPA8. «Sacrificando su vida» me pareció un poco melodramático. ¿Mejor terminar con un tono positivo? Por cierto, la ironía se manejó bien.

* * *

Irma Cherise quedó satisfecha con el resultado del manuscrito revisado (ejemplo 38). Como esperaba, Glamour Eyes rechazó la versión sin editar, así que pudo ofrecer el proyecto a otras empresas. Irma le halló un hogar en ViaLife, una empresa que llevaba varios años cortejando a SelfChat para que desarrollaran una línea de memorias escritas por redactores fantasmas de los creadores de contenido más populares. Los fundadores de SelfChat eran un par de veinteañeros apasionados que creían en que con su trabajo podían promover la justicia social, mientras ganaban mucho dinero, por supuesto, y Selfis del Futuro le dio a ViaLife la oportunidad de impresionar a SelfChat gracias a su compromiso con los enfoques creativos para la educación.

SelfChat coordinó el lanzamiento del libro para que coincidiera con el lanzamiento al mercado educativo de la app de Selfis del futuro. Como era de esperarse, algunos medios de comunicación criticaron duramente la equiparación que el módulo hacía de la apariencia física con la salud, a pesar de que la app incluía variables sistémicas como el grupo étnico y la clase social. El gobernador Gavin Newsom, quien se convirtió en un ferviente defensor del libro, le dio instrucciones al departamento de educación de su estado para que financiaran la implementación del módulo de Selfis del Futuro en el décimo grado de todos los colegios de California. El libro se vendió rápidamente, pero no de forma desmesurada. Las pocas reseñas que recibió fueron positivas: elogiaban las vívidas descripciones de los estudiantes y profesores de la escuela secundaria Jerry García.

Luego llegó la pandemia del COVID y los estudiantes fueron relegados a la educación remota durante el periodo de confinamiento. Los avatares del futuro comenzaron a aparecer en las clases de Zoom de todo el país. Aunque algunos de los chicos que utilizaban las Selfis del Futuro lo hacían para «provocarles asco» a sus compañeros, muchos simplemente

preferían sus rostros de veintiocho años a los actuales. Igual que los adolescentes de tiempos inmemoriales, se sentían impacientes por convertirse en adultos, pero, sobre todo, inquietos por haber estado confinados en sus casas durante meses.

Pronto, en los estados demócratas, el libro y su aplicación generaron un intenso debate en las reuniones de las asociaciones de padres y maestros, mientras que, en los estados republicanos, propiciaron el impulso de leyes prohibicionistas. Durante un periodo breve, los cuatro profesores del programa de Selfis del Futuro se volvieron famosos. Madge Gracie le dijo a Trevor Noah, el presentador de televisión, que a ella le encantaría «darle un beso enorme a ese Gavin Newsom». El canal de televisión Lifetime contrató a Eartha Simmons para que fuera *coach* de vida. Cuando pasó el revuelo, Dorian Riley se casó discretamente y se dedicó a escribir sobre el tema de la salud de las mujeres, lo cual le permitió acercarse a otras futuras madres como ella.

EJEMPLO 38. El índice final del manuscrito de Riley. Se han eliminado los rastros del lenguaje oficial (semanas 2, 5, 6 y 8), de la jerga *hipster* (semana 3) y de la metafísica de la *nueva era* (semana 7), pero el índice muestra poca evidencia de la extensa edición realizada a nivel de los párrafos y las oraciones.

Selfis del futuro. Lecciones de vida en un aula virtual

Introducción. La gran idea
- El módulo Selfis del Futuro
- Conoce a los profesores

Semana 1. Que comience el juego
- Día de fotos, con sarampión
- Tu fideicomiso
- Contextos realistas
- Experimentar con tu vida

Semana 2. Cuidado y alimentación del yo virtual
- Sin papas fritas
- Entrenamiento para las grandes ligas
- Desvelarse y dormir hasta tarde
- El tutor virtual

Semana 3. El juego social

Peinados y ropa
Grupos, pandillas y mejores amigos
Fumar, beber y drogarse
Crianza adolescente
Semana 4. Relajación: el entorno como opción
Durante el receso
Después de la escuela
En casa
Semana 5. Graduación repentina (18 años)
Mareo por los viajes en el tiempo
La depresión por los exámenes de ingreso a la universidad
En casa o fuera de casa
Rotación de amistades
Semana 6. Cambios de carrera (28 años)
¿De qué color es tu cuello?
Política en el trabajo
Ruleta de reubicación
El jefe infernal
Semana 7. La trampa de la paternidad (38 años)
El organizador de bodas
La carrera versus los hijos
Bebés teniendo bebés
Semana 8. Crisis de la mediana edad (48 años)
Cambio de pareja
Conflicto por la custodia
Cambio de carrera
Pausa, Menón y Andrómeda
Tus padres ancianos
Semana 9. El mundo del futuro (58 años)
La explosión demográfica y tú
La geopolítica y tú
El medio ambiente y tú
Semana 10. Historias para contarles a tus nietos (68 años)
Agradecimientos

Unos meses después de la experiencia de Selfis del Futuro, Bud se encontró con una foto de su propio baile de graduación del colegio e intentó recordar cómo se sentía ser el joven de la imagen: la adrenalina, el apetito,

el miedo, la soledad, el pelo sobre los ojos. Si su escuela hubiera ofrecido un módulo como Selfis del Futuro, ¿cuánto se habría parecido su yo virtual al hombre en el que finalmente se convirtió? Supuso que la computadora habría acertado con sus entradas, con las canas de su barbilla, e incluso con el rumbo general que tomó su carrera. Sin embargo, jamás habría imaginado las aventuras y los dolores que le aguardaban, ni mucho menos, la secuencia de enamoramientos literarios que darían lugar, mientras él no miraba, a su voz sincera y quebrada.

10

La presentación

Darle elegancia al texto

Pensemos en uno de esos grandes almacenes por departamentos que hay en los centros comerciales. Los escaparates de esos almacenes son llamativos y le ofrecen al comprador una idea del estilo, la variedad y la calidad de los productos que encontrará en el interior. Cuando entra, se encuentra con exhibiciones más pequeñas que lo invitan a conocer lo que cada área del almacén tiene para ofrecer. Un mapa junto a las escaleras le mostrará la distribución de la tienda y, desde allí, podrá divisar carteles inmensos que sirven para dirigirlo a cada departamento. La presentación de un libro funciona de la misma manera: cuando es buena atrae al lector y lo guía mientras recorre el texto, pero cuando es mala lo hace deambular, aturdido, como atravesando una carrera de obstáculos entre estantes y mostradores hasta que termina con los ojos nublados por una oleada de perfume.

En la jerga literaria, la «presentación» se refiere a todos aquellos elementos que no hacen parte del cuerpo del texto que el autor ha producido. El material de la presentación incluye los elementos tipográficos, como los textos de la portada, los títulos y los subtítulos de los capítulos, los epígrafes, las cajas de texto y los recuadros; los recursos ilustrativos, como las fotografías y los dibujos; los componentes híbridos, como los mapas, las tablas y las gráficas. Ya en el capítulo 6 examinamos las características que deben tener los títulos de los

capítulos, por eso aquí nos centraremos en los demás elementos de la presentación y analizaremos brevemente aquellos componentes auxiliares que son igual de importantes como las cajas de texto, los recuadros, y las funciones de navegación para los libros electrónicos.

El material de la presentación es particularmente importante para las guías de viaje, los libros de cocina, los manuales prácticos, las guías sobre fauna y flora y otras obras de referencia. En la industria de los libros de cocina, por ejemplo, una serie que ilustre técnicas culinarias complejas en un formato de fácil lectura destacará de entre sus competidores. Por eso, cuando una editorial decide implementar un formato nuevo, lo somete a pruebas exhaustivas. Las editoriales de referencia dedican mucho tiempo a crear formatos únicos para cada una de sus series ya que con ello mantienen fieles a sus lectores, se establecen como expertas en sus necesidades y logran la eficiencia económica al mantener un estilo único y optimizado de redacción, verificación de datos, ilustración, cartografía y diseño.

Por supuesto que no todos los formatos para la presentación funcionan igual para todas las publicaciones o temas. En el caso práctico de este capítulo, una gran editorial de libros de viajes se enfrentará a un nuevo reto al intentar aplicar su fórmula patentada al primer título de una serie de guías dedicadas a la diáspora, tanto en formato impreso como electrónico. Aunque la autora, una veterana colaboradora de la editorial, conoce a la perfección el estilo de la serie, no tiene claro cómo gestionar el contenido cultural del país anfitrión ni del enclave de la diáspora, lo cual le da el enfoque único a su nuevo libro. En esta caso, la función de la editora de mesa consistirá en ayudarla a desarrollar un nuevo plan gráfico para la presentación, con lo cual ajustará el manuscrito al enfoque característico de la editorial.

Perfil del autor: el escritor por encargo

Los autores por encargo no reciben regalías por los libros que escriben y las editoriales les pagan por palabra, página o proyecto. En lugar de la libertad creativa y la potencial gloria literaria que les ofrecería un acuerdo de regalías, reciben un salario más estable y la certeza de que su trabajo tendrá un propósito práctico. Hay escritores que son

felices dedicándose profesionalmente a la escritura por encargo en un área temática y para un solo cliente editorial, y hay otros que consideran que escribir de esta manera podría ser el primer paso del camino al éxito literario. Las editoriales que contratan autores de esta forma generalmente buscan escritores que ya tienen habilidades en la escritura y la edición y les ofrecen capacitación en el área temática. Por eso es poco probable que una editorial tenga que contratar a un editor de mesa autónomo para trabajar con un autor por encargo.

Sin embargo, hay ocasiones en que este tipo de autores entregan obras inaceptables (por ejemplo, en un caso en que una guía de viajes por Centroamérica no incluya Guatemala) y las editoriales no tienen la posibilidad de rechazarlas. Cuando estas crisis se presentan, las editoriales recurren a los miembros más experimentados de su equipo para realizar una intervención de emergencia. Estos equipos suelen estar compuestos por escritores que se ganan la vida haciendo trabajos autónomos de escritura y edición. Cuando un editor de mesa autónomo es llamado a trabajar en uno de estos proyectos —dado a que el escritor original ha cedido los derechos de autor a cambio de una tarifa— suele tener total libertad para modificar el texto.

Jagreet Raj Kaur estaba lista para un cambio. Tras haber dedicado casi una década a viajar por el mundo escribiendo guías de viaje consiguió lo que quería: un encargo para ella sola. Por primera vez, solo su nombre aparecería en la portada de un libro. El problema es que este libro no sería más suyo que ninguno de los otros que había producido hasta entonces para la reconocida editorial Famous Footsteps. Aunque había escrito con perseverancia hasta completar el encargo, las últimas páginas del manuscrito le arrebataron lo poco que le quedaba de creatividad. Ahora, además, tenía que leer en los comentarios de su editora en jefe que al manuscrito le «hacía falta trabajo».

Lo que Jagreet deseaba hacer era escribir novelas. Soñaba con convertirse en la Anita Desai de los sijs nacidos en Estados Unidos. Jagreet creció en el pequeño pueblo de Iselin, en Nueva Jersey, y de niña llegó a comprender lo especial que era su tradición religiosa. Como la mayoría de los expatriados, los indios de Iselin eran ecuménicos por necesidad: los

musulmanes veían películas hindi de Bollywood con subtítulos en árabe; los sijs comían repostería musulmana; los hindúes vestían telas sijs. Pero esta unión cultural era solo superficial. Los demás niños indios se burlaban del *patka*, el gorrito pequeño, que el hermano de Jagreet tenía que llevar puesto. Peor aún, ridiculizaban a los hermanos y hermanas de su familia porque tenían apellidos diferentes. Insultaban a su madre sin importar cuántas veces Jagreet y Balvinder les explicaran que todos los hombres sijs llevan el apellido Singh, mientras que todas las mujeres llevan el Kaur.

«Los sij somos una nueva religión, como los mormones», les explicaba Jagreet a sus amigos en la universidad. Tenía la plena convicción de que el sijismo era la clave para la unidad y la paz de la India, ya que combinaba los elementos espirituales del hinduismo y el islam, sin asumir sus rituales. Esta certeza la llevó a creer que este último encargo que había recibido la acercaría un paso más a su meta literaria. Sin embargo, viajar por todo el mundo visitando los guetos y las comunidades cerradas de la diáspora india había hecho que la fe de Jagreet se tambaleara. Sin importar a donde fuera, se encontraba con que los indios recreaban la sociedad fragmentada de su patria. En todas partes, el sijismo era una minoría. El viaje la confrontó con pensamientos y sentimientos contradictorios y esa confusión había aflorado en la estructura del manuscrito.

—Prepárate para recibir una llamada de la editor de mesa —le dijo su editora en jefe.

Eso fue algo que a Jagreet no le molestó. Ya sospechaba que quien revisaría su manuscrito sería su vieja compañera de viaje para Footsteps, Hedda Miller.

Perfil del cliente: la editorial de referencia comercial

Las editoriales que publican libros de referencia son empresas especializadas. Al centrar todos sus recursos en libros de una sola temática, optimizan el desarrollo, la elaboración y el marketing de sus proyectos. Ya que mantienen el sistema de producción optimizado, pueden ofrecerle a su público ediciones nuevas de los libros que más les solicitan, lo cual, en efecto, genera ventas sostenidas de sus colecciones. El enfoque altamente formateado de sus contenidos le permite a este tipo de

editoriales contratar autores con menos experiencia, cuyos errores pueden ser corregidos por un equipo de producción de élite compuesto por editores, verificadores de datos, cartógrafos, diseñadores y maquetadores. Las personas que trabajan en este tipo de editoriales sienten como si todos los días se dedicaran a un mismo manuscrito interminable. Muchos se agotan y se convierten en autónomos con la esperanza de darle variedad al contenido con el que llenan su vida laboral.

Las editoriales de libros de referencia pueden ser los clientes más estables de los editores de mesa autónomos. Una vez que una empresa ha consolidado su mercado, vende nuevos títulos y ediciones con una fiabilidad envidiable. Sin embargo, establecerse en ese mercado puede llevarle años y para hacerlo probablemente tendrán que desbancar a un competidor que ya es visto como el referente definitivo en su área temática. Ese proceso es largo y la cuantiosa inversión que requiere implica que la editorial tendrá que proteger celosamente la calidad de sus publicaciones. Que uno de los libros que la editorial publique sea percibido como de calidad «inferior a la dignidad del sello» creará una brecha a través de la cual un competidor podrá introducir su contenido al mercado, haciéndole perder terreno a la editorial. A pesar de que los autores en este sector tienen menos poder en términos de contratación que con un contrato de regalías, aquellos que como autónomos tienen clientes leales son, en consecuencia, más importantes para el éxito continuo de la editorial.

Aunque la mayoría de las editoriales comerciales de libros de referencia comienzan siendo editoriales independientes, una vez que sus títulos se consolidan en el mercado las ventas de sus fondos editoriales se vuelven bastante estables. Por eso, la mayoría son adquiridas por grandes conglomerados. A diferencia de las editoriales independientes de ficción o no ficción, las cuales suelen ser absorbidas por una entidad comercial de una manera tan definitiva que al final solo queda una pequeña huella de su sello, las editoriales de referencia suelen quedar relativamente intactas. Sus procesos son tan detallados y complejos que no tiene sentido que sean estandarizados por decreto; su personal es tan experto en los procesos de su producción que prescindir de ellos sería un error. Aun así, las empresas matrices

suelen seguir complicándole la vida con presiones económicas y burocráticas a los profesionales de planta y a los trabajadores autónomos de las editoriales de referencia. Un editor de mesa que tenga contemplado trabajar como autónomo para una editorial de este tipo debería conversar con uno o dos profesionales que ya hagan parte del equipo de trabajadores de la editorial antes de tomar una decisión.

La oficina de Famous Footsteps era el lugar donde los desertores de la Universidad de Michigan iban a morir, en el mar de innumerables cubículos e interminables alfombras manchadas que llenaban una antigua planta de caucho llamada Vulcan Rubber en Ann Arbor. Los miembros del personal parecían más mensajeros en bicicleta que editores, diseñadores y cartógrafos. La mayoría trabajaba allí, aunque seguían soñando con perseguir sus aspiraciones profesionales en sectores tan alejados como las artes, la música o las terapias de salud orientales. Deb Brown era la única que quería trabajar allí de por vida. Le encantaba el ritmo acelerado de la oficina y admiraba la capacidad de sus colegas para combinar su profesionalismo con la vida bohemia. Debido a que los jefes de la editorial estaban en la lejana Dublín, la oficina de Ann Arbor gozaba de una estructura libre, colaborativa y horizontal.

Deb también disfrutaba trabajando con autores y fotógrafos, aunque a veces era difícil mantenerlos a raya. A pesar de que Jagreet Kaur siempre había sido de total confianza, su último encargo fue un desastre. Deb había pensado que Jagreet era la persona ideal para escribir el primer volumen de su nueva serie sobre la diáspora. Al fin y al cabo, ella era producto de esa diáspora y se había adaptado al formato de Footsteps sin esfuerzo alguno una década atrás. La prosa que producía para las guías era, además, siempre nítida, precisa y limpia, y cumplía a cabalidad con los plazos de entrega. La diáspora india fue la elegida por Dublín para el primer volumen de la serie por su amplia base de seguidores fieles y porque, en las últimas décadas, sus miembros tenían ingresos medios muy superiores a los de los habitantes de los países que los acogían.

En retrospectiva, Deb se dio cuenta de que había sido un error delegar la importante labor de planificar la nueva serie a una autora externa, incluso a una tan familiarizada con el sello como Jagreet. Ella misma debería haber

realizado el estudio de mercado para definir con claridad el nuevo público y debería, también, haber considerado los cambios de formato que tendrían que haberse diseñado para hacer énfasis en la diáspora. Al momento de realizar el encargo, Deb estaba abrumada con otro proyecto, así que le dio a Jagreet un estipendio adicional para combinar la investigación de mercado con los viajes. El plan surgió de la desesperación y de la confianza en el amplio conocimiento de Jagreet del tema. Sin embargo, este conocimiento solo empeoró las cosas: lejos de complejizar su análisis, su herencia familiar nubló su juicio con fuertes emociones negativas.

Infortunadamente, Deb ya no podría asumir la tarea de reescribir el manuscrito ni la de reconfigurar el material gráfico porque estaba hundida hasta la coronilla en señales de elefantes, trabajando en la última edición de la *Guía del cruce de los Alpes de Aníbal* de *Famous Footsteps*, uno de sus libros más vendidos. Así que recurrió a la lista de personas que alguna vez habían trabajado para la editorial, que se habían dedicado a buscárselas como autónomos y que se habían mudado a lugares tan exóticos como Lancaster, Pensilvania.

Tarea: la guía con mala señalización

Hedda había hecho trabajos por encargo para Footsteps hacía muchos años. Fue corresponsal para ellos brevemente después de graduarse de la universidad, mientras viajaba por el Sudeste Asiático. Luego trabajó en la planta de caucho durante casi un año antes de decidir que lo que necesitaba era regresar a sus raíces holandesas en Pensilvania. Durante los primeros años de la carrera como autónoma de Hedda, Footsteps —o Locksteps[12], como la apodaban cariñosamente sus empleados— le había suministrado trabajo para pagar las cuentas mientras cortejaba a las editoriales neoyorquinas más reconocidas. Gracias a que ya conocía el formato de las series y las necesidades del público, los ejecutivos de Footsteps la invitaron a convertirse en editora en jefe para un volumen de guías sobre el Sudeste Asiático, pero lo rechazó. Poco a poco, el grupo de autores de

12 N. del T.: *Footsteps*, el nombre de la editorial, puede traducirse como «paso a paso» o como «huellas»; la palabra *lockstep* significa «al pie de la letra». El juego de palabras del sobrenombre consiste en la idea de que en la empresa los empleados tienen que seguir paso a paso los protocolos a cabalidad para garantizar la calidad de las publicaciones.

planta y autónomos de la oficina de Ann Arbor fue madurando y los servicios de Hedda se volvieron cada vez menos necesarios. Sin embargo, Deb la llamaba de vez en cuando para que metiera un manuscrito rectangular en el hueco redondo del formato Locksteps.

Este manuscrito, sin embargo, requería un nivel de intervención más profundo. Hasta ahora, todas las guías de Famous Footsteps se habían clasificado en dos categorías: las de un solo país o las de múltiples países. La premisa de las publicaciones era permitirles a los viajeros seguir con la mayor precisión la ruta que un explorador famoso —un conquistador, un misionero o cualquier otro tipo de senderista reconocido— hubiera hecho. El sello distintivo de la serie, dirigida al viajero aficionado a la historia, era la continuidad: ningún peregrino que siguiera la guía debería sentirse confundido sin saber cómo llegar del punto A al punto B en el sendero presentado. Las guías de un solo país eran más fáciles de realizar porque abordaban un solo gobierno, un solo idioma, un solo sistema monetario y una cultura. La guía del sendero de Lewis y Clark era un buen ejemplo. Sin embargo, la mayoría de las rutas históricas más famosas del mundo se extienden más allá de la frontera de un solo país. El formato de las guías para múltiples países se consolidó con las tres primeras publicaciones, las cuales seguían las peregrinaciones de Marco Polo, el Dr. Livingstone y el Che Guevara.

Este nuevo enfoque, basado en la migración masiva, traía consigo complicaciones imprevistas (ejemplo 39). La historia de una diáspora carece de linealidad, especialmente la de una tan extensa y compleja como la de la India. Los libros habituales de Footsteps destacaban los lugares de interés y los servicios para los viajeros, pero la nueva guía que Jagreet había producido para los migrantes debía proporcionar información sobre temas importantes para ellos, como lugares para conseguir empleo, colegios y escuelas y herramientas para mejorar la calidad de vida. Alguien en la oficina de Ann Arbor debería haber elaborado una plantilla para esta nueva serie de libros antes de contratar el primer volumen. Ahora era a Hedda a quien le pedían que le aplicara ingeniería a la inversa al formato de la serie nueva cuando ya existía un manuscrito completo.

Para Hedda una cosa sí era clara: Jagreet era la autora ideal para el volumen inaugural. Hedda la había conocido en Singapur y allí disfrutaron de un maratón de tres días de compras y risas en una de las Pequeñas Indias

más pintorescas del mundo. Jagreet había hecho su tarea: cubrió hasta los rincones más alejados de algunos de los destinos menos románticos, como Birmania y Surinam, e incluso escribió una sección sobre Fiyi, a pesar de que muchos indofiyianos habían sido exiliados tras el golpe de Estado del año 2000. El reto que este manuscrito planteaba era el de integrar toda esa intriga política y las recomendaciones económicas del momento en un formato diseñado para los amantes de la historia.

EJEMPLO 39. El índice sin revisar del manuscrito de Kaur. El listado parece engañosamente lúcido, pero los problemas lo acechan; nótese cómo la discusión sobre el destino salta siete mil millas de Fiyi a Europa, interrumpiendo la, por demás, fluida trayectoria global del texto.

La diáspora india: una guía de viaje

Introducción
- Cómo usar este libro
  - Resumen
  - Historia
  - Demografía
  - Idas y vueltas
  - Cambiar dinero
  - Lugares para comer
  - Lugares para alojarse
  - Lugares para trabajar
  - Lugares para comprar
  - Escuelas para niños
  - Lugares de culto
  - Servicios para viajeros
  - Lugares de interés
  - Costumbres
  - Glosario local

Destinos
- Oriente Medio
  - Arabia Saudita
  - Emiratos Árabes Unidos
  - Omán
  - Kuwait
- África

- Sudáfrica
  - Mauricio
- Sudeste Asiático
  - Malasia
  - Birmania
  - Singapur
  - Fiyi
- Europa
  - Reino Unido
  - Países Bajos
- Norteamérica
  - Estados Unidos
  - Canadá
  - Trinidad y Tobago
- Sudamérica
  - Guyana
  - Surinam
- Australia

Tener en cuenta los subtítulos

Los subtítulos funcionan como señales que mantienen a los lectores motivados a lo largo del recorrido de un libro: les informan periódicamente dónde han estado, cuánto les queda por viajar y qué lugares de interés hay en el camino. Son parte integral de la estrategia que el autor ha creado para organizar el libro o para entretener a los lectores. Los mejores subtítulos cumplen los dos propósitos.

DECIDA SI USAR SUBTÍTULOS O NO. Los subtítulos funcionan como la voz en *off* de una película: mientras más frecuentes sean las intrusiones de la voz, más documental será el tono del texto. Cada vez que aparece un subtítulo, el lector se hará consciente de la presencia omnisciente del autor como un narrador. Por esta razón, los subtítulos son más comunes en la no ficción que en la ficción. Sin embargo, hay muchos autores en la ficción contemporánea que incluyen subtítulos u otros elementos como fotos de personajes ficticios y folios de archivos inexistentes en sus novelas para jugar con ese tono documental.

ELIMINE EL ANDAMIAJE. Algunos autores organizan sus ideas antes de escribir haciendo un esquema inicial que incluye títulos y

subtítulos. Luego rellenan el esqueleto que crearon al principio con el texto. A veces, los subtítulos iniciales se integran en el manuscrito, pero hay otras ocasiones en que esa estructura inicial se vuelve redundante debido a que el autor ha redactado transiciones. El siguiente ejemplo muestra que no eliminar los restos del andamiaje puede resultar en una redundancia pura y dura:

Reproducción del pez rape

La reproducción del rape incluye algunas de las estrategias evolutivas más inusuales del mundo animal. En muchas de sus especies, el macho es mucho más pequeño que la hembra y se adhiere como un parásito durante la fecundación. Su cuerpo se fusiona permanentemente con el de la hembra y su sistema nervioso es controlado posteriormente por el cerebro de ella, lo que lo convierte en un apéndice.

Cuando un lector dedica tiempo a leer una obra narrativa de principio a fin, como en el ejemplo anterior, los subtítulos le agotan la paciencia. Por eso es mejor eliminarlos. En una obra enciclopédica que es consultada de forma no lineal, los subtítulos deben conservarse y la primera oración debe modificarse.

Reproducción del pez rape

Estos habitantes de las profundidades marinas han desarrollado estrategias de reproducción que se encuentran entre las más inusuales del mundo animal. En muchas especies…

Los editores de mesa deberán desarrollar tácticas con sus autores que les permitan identificar en qué casos podrán aliviar la redundancia causada por el andamiaje residual y la manera apropiada para hacerlo.

DELE UN ESTILO PROPIO A LOS TÍTULOS Y A LOS SUBTÍTULOS. Aunque los subtítulos deben seguir las mismas reglas de los títulos de los capítulos (consulte el capítulo 4), tienen un margen mayor de maniobra en cuanto a su longitud y su tono. Los subtítulos pueden ser jocosos, serios, pueden estar conformados por palabras sueltas o por oraciones completas e, incluso, tener sus propios subtítulos (es

decir, subsubtítulos). Sin embargo, lo que sí es deseable es que exista una coherencia en la frecuencia con la que aparecen. Los lectores se molestarán si encuentran subtítulos en cada una de las páginas del capítulo 2, pero solo uno en cada quinta o décima página del capítulo 3. Es perfectamente aceptable que un autor incluya subtítulos en un solo capítulo y que no le imponga la misma frecuencia al resto del libro, siempre que haga evidente las razones por las que aplicó esa estructura. Ningún capítulo debe contener un solo subtítulo.

PRESCINDA DE LOS SUBTÍTULOS DE TRANSICIÓN. Algunos autores utilizan subtítulos en lugar de transiciones. Esta estrategia puede ser efectiva, pero es difícil de implementar ya que el subtítulo cumple una doble función: marca una transición y es una señal. Los autores que tienen dificultades para escribir transiciones probablemente tendrán aún más dificultades redactando subtítulos de transición. Por eso, los editores de mesa tendrán que ayudarle a los autores a resistir la tentación de omitir la redacción de transiciones formales.

CONSIDERE INCLUIR ADORNOS Y CESURAS. Otros recursos similares a los subtítulos son los ornamentos y las cesuras. Un ornamento es un símbolo gráfico que indica un receso firme en el tren de pensamiento, pero no etiqueta el contenido del nuevo pasaje como lo haría un subtítulo. Este tipo de quiebre suele utilizarse más en la ficción o la narrativa metaficcional (a los autores se les solicita que añadan tres asteriscos con la idea de indicar la ubicación del ornamento en el manuscrito; el diseñador luego elegirá el recurso gráfico que aparecerá en la edición impresa). Una cesura es simplemente un espacio entre líneas. Cuando los ornamentos y las cesuras se alternan en un discurso, los primeros indican un quiebre más firme que las segundas.

SEPA CUÁNDO MEZCLAR LOS RECESOS. En general, conviene evitar mezclar subtítulos con ornamentos y cesuras. El uso de interrupciones reiteradas, explícitas o implícitas, confundirá al lector si no se manejan con destreza. Cabe mencionar también que no es apropiado añadir subtítulos en elementos breves que abren o cierran un manuscrito como la introducción, la conclusión, el prólogo, el prefacio, el epílogo y la coda. En estos casos es mejor utilizar ornamentos y cesuras, incluso si el resto del libro contiene subtítulos. Un autor puede

añadirle subtítulos a este tipo de elementos si son sustanciales, es decir, si siguen el formato de un capítulo. Finalmente, incluir una sola cesura u ornamento puede ser apropiado al final de cada capítulo para indicar que viene un complemento, un resumen o un desenlace, como lo he hecho en este manual, por ejemplo.

Famous Footsteps había desarrollado una estructura organizativa distintiva para sus libros de viajes, igual que para todas su series. Aunque Jagreet conocía de memoria el formato de Footsteps, se encontró con el obstáculo de que este libro tenía que hacerles espacio a dos tipos de lectores distintos: los turistas, quienes eran los destinatarios del formato, y los migrantes de la diáspora, quienes serían el principal público de este libro. Hedda se preguntó por qué Footsteps no había planeado dos libros separados para estos públicos tan disimiles. Locksteps solía perder un dineral haciendo varias ediciones de un libro solo para definir luego cuál sería su público adecuado. Sin embargo, en este caso la misión de Hedda era solucionar el problema, no preguntarse cómo este había persistido hasta ese momento.

Hedda contabilizó que la introducción del libro, la primera de sus dos partes principales, tenía hasta cinco tipos de problemas con los subtítulos (ejemplo 40). La confusión comenzaba con su uso insuficiente en las primeras páginas. La mayoría de las guías de Footsteps ofrecían una panorámica general sencilla que les proporcionaba a los lectores un breve resumen biográfico del personaje famoso y les narraba el progreso de su viaje. Sin embargo, al manuscrito de Jagreet le hacía falta esbozar la historia milenaria de la diáspora india y definir el público al que iría dirigida la guía. Así pues, Hedda creó los nuevos subtítulos que dividirían la historia de la diáspora en sus tres grandes oleadas: el éxodo de los romaníes (también conocidos como gitanos) en el siglo XI; el período de esclavitud, eufemísticamente llamado «servidumbre por contrato», en todo el Imperio británico a finales del siglo XIX y principios del XX; y la avalancha contemporánea de expatriados indios, muchos de ellos con estudios superiores, cuya visión compartida de una cultura india unitaria había recibido el apodo de Bollystan. De manera similar, agregó subtítulos para llamar la atención sobre los párrafos que describían los cuatro públicos principales de la guía: los indios emigrantes, los turistas indios que viajan al extranjero, las personas

de origen indio (POI) y los indios no residentes (INR) que se mudan o están de viaje. Por último, pero no por eso menos importantes, están los turistas no indios que buscan experiencias indias «reales» en todo el mundo.

Después de la primera parte, el problema de Jagreet con los subtítulos dejó de ser su subutilización y pasó a ser su uso excesivo. Como en todas las guías de Footsteps, la panorámica general de la guía iba seguida de descripciones concisas de las categorías de información que aparecerían posteriormente en la entrada de cada destino. En esta sección, Jagreet tendía a dividir temas que era mejor mantener juntos. Por ejemplo, en la sección *Lugares para comer* enfatizaba correctamente en los mercados comerciales en lugar de los restaurantes, reconociendo que los lectores principales de la guía, las personas de la diáspora, estarían más interesados en cocinar sus propias comidas que en salir a cenar en restaurantes todas las noches. Sin embargo, mantuvo los subtítulos de *caros*, *moderados* y *económicos* para los establecimientos, a pesar de que cada sección solo contenía de tres a cinco entradas. El resultado era que el libro daba la impresión de estar orientado principalmente a los turistas. A Hedda le llevó un tiempo darse cuenta de este problema —al cual el Dr. Worth llamaba «el andamiaje residual»— ya que ella había crecido con ese formato. «¡Sigo siendo una *Lockstepper*!», pensó.

Un tercer problema con los subtítulos del manuscrito era su orden poco intuitivo. Jagreet había ubicado sistemáticamente la información de interés para los migrantes de la diáspora en primer lugar y la de los turistas en segundo plano, una estructura que, a primera vista, parecía reflejar correctamente las prioridades de la guía. Sin embargo, para Hedda, esta estrategia no reflejaba la experiencia real de las personas en la diáspora. Como viajera que se había establecido en otros países en estancias prolongadas, Hedda había descubierto que su método consistía en que, primero, encontraba una habitación de hotel, luego saciaba su apetito en un restaurante y, posteriormente, exploraba las opciones de alojamiento a largo plazo. Solo después de que conseguía acceso a una cocina, los mercados se volvían relevantes. Así pues, Hedda invirtió el orden de las secciones que abarcaban lugares para comer y alojarse. Ese mismo principio lo aplicó al orden de las secciones principales, poniendo las tiendas y los lugares de interés antes que las secciones dirigidas al empleo, las escuelas y los lugares de culto.

El cuarto tipo de problema con los subtítulos que Hedda encontró se relacionaba con la redacción de los mismos. Jagreet se había ceñido a la fórmula de Footsteps: *Lugares para comer*, *Lugares para vivir*, *Lugares para trabajar, etc.,* formulación que terminaba en una anidación ilógica. Por ejemplo, los mercados no suelen ser lugares para comer, son lugares para comprar comida que luego se prepara en casa. Hedda decidió simplificar los subtítulos cambiando *Lugares para quedarse* por *Alojamiento*, *Lugares para trabajar* por *Empleo* y *Escuelas para niños* por *Escuelas*. También cambió la referencia a las *Costumbres* por *Cultura local* para que los lectores no se confundieran con las leyes que rigen las aduanas[13].

El último problema de los subtítulos con el que Hedda se tropezó no aparecía en el índice. Un sello distintivo de todas las guías Footsteps era el uso de un colofón, un par de huellas de pies descalzos, que representaba el logo de la editorial. El colofón se empleaba en todas las guías como una especie de asterisco que destacaba los lugares de interés, un punto en medio de una carretera o un sendero sin nombre. Sin embargo, Jagreet, lidiando con las demandas a veces contradictorias de su doble público lector, había aplicado el colofón como una marca de transición entre los pasajes dirigidos a las personas de la diáspora y los destinados a los turistas. El resultado era que el texto tenía más pies descalzos que la costa de Jersey. Hedda tendría que eliminarlos y añadir en cada lugar una transición explícita.

EJEMPLO 40. La estructura de los subtítulos en la introducción del manuscrito de Kaur. Tras la edición, los nuevos subtítulos transmiten la historia de la diáspora india con mayor claridad e identifican a los lectores del libro de forma más clara. Los cambios en el orden y la redacción de los subtítulos existentes enfatizan las necesidades del público principal de la guía, es decir, los indios que consideran mudarse al extranjero.

Introducción (antes de la edición)	Introducción (tras la edición)
Cómo usar este libro	Breve historia de la diáspora india
Resumen	Los romaníes
Historia	La servidumbre por contrato

13 N. del T.: En inglés, la traducción para costumbres y aduanas es *customs*.

Demografía
Ir y venir
  Transporte
  Visados
Cambio de moneda
Lugares para comer
  Mercados
  Restaurantes
    Caro
    Moderado
    Barato
Lugares para alojarse
  Hoteles y alquileres
  Viviendas de larga duración
Lugares para trabajar
  Trabajos administrativos
  Trabajos manuales
Lugares para comprar
  Ropa
  Textiles y alimentos secos
  Artesanía
  Artículos religiosos
Escuelas para niños
Lugares de culto
Servicios para viajeros
  Servicios de salud
  Otros servicios
Lugares de interés
Costumbres
Glosario local
  El surgimiento de Bollystan
A quién va dirigido este libro
  Los indios emigrantes
  Los indios turistas
  INR y POI
  Los turistas no indios
Cómo usar este libro
  Historia
  Demografía
  Viajes
  Visados
  Finanzas
  Gastronomía
    Restaurantes
    Mercados
Alojamiento
    Hoteles y alquileres
    Viviendas de larga estancia
Tiendas
Lugares de interés
Cultura local
Empleo
Escuelas
Culto
Servicios de salud
Otros servicios
Glosario

Anticipe la versión electrónica

A principios de la década de 2000, la industria editorial vio venir con gran inquietud una conversión generalizada del formato impreso al digital. Sin embargo, esta revolución nunca se produjo. En el momento en que estoy escribiendo este texto, los libros electrónicos tan solo representan cerca del 20 % de las ventas totales, aunque el porcentaje es mucho mayor para la ficción de género y para obras cuyos lectores

valoran mucho la portabilidad, como las guías de viaje. Aun así, prácticamente todos los libros se publican en formato digital, independientemente de si llegan a imprimirse. Es por eso por lo que los editores de mesa deben tener en cuenta la versión electrónica al pensar en cómo expresar la estructura y la presentación de un manuscrito.

La principal diferencia entre un libro impreso y su versión digital reside en la adaptabilidad del diseño. Mientras que la versión impresa se presenta con un tamaño fijo, lo que permite al diseñador armonizar la presentación de los elementos visuales del libro en cada doble página, la versión electrónica debe tener sentido tanto si se visualiza en un portátil, una tableta o un teléfono móvil. Afortunadamente, la industria editorial ha desarrollado un formato estándar ePub que, cuando se aplica correctamente, permite obtener resultados consistentes en todas las pantallas. Los editores de mesa autónomos que trabajan para las editoriales de referencia deberán conocer las complejidades de este formato estándar (consulte las *Lecturas adicionales* para obtener más información sobre el formato ePub). Es buena idea que los aspirantes a editores de mesa que tengan experiencia en marketing de contenidos digitales resalten su experiencia con los libros ePub al buscar encargos editoriales (consulte el recuadro *El marketing de contenidos como trampolín*).

DIVIDA EL CONTENIDO EN TROZOS. Sí, aquí «trozos» es la palabra técnica. La idea es introducir subtítulos frecuentes que dividan los capítulos para que las personas que lean en la pantalla lo puedan digerir más fácilmente. Trozar el contenido es particularmente útil para los libros que serán visualizados en teléfonos celulares, ya que incluso pasajes que tienen solamente quinientas palabras se ven como interminables cuando el lector se desplaza por una pantalla tan pequeña. Las pausas frecuentes también son bienvenidas en los portátiles, ya que leer en línea, independientemente del tamaño de la pantalla, cansa la vista más que leer texto impreso.

Dicho esto, también es importante tener en cuenta que una obra impresa de gran tamaño que contenga subtítulos muy a menudo puede resultar igualmente poco atractiva. Que un texto escrito con maestría tenga subtítulos distribuidos arbitrariamente solo irritará al autor y al

lector. La tarea del editor de mesa es establecer un nivel de fragmentación que equilibre las necesidades de los lectores de ambos formatos.

PIENSE EN TÉRMINOS DE «NAVEGACIÓN». La mayoría de los libros electrónicos contienen funciones de navegación que requieren poco trabajo del editor de mesa. Las herramientas como los marcadores, la búsqueda y el desplazamiento son proporcionadas por la propia plataforma de lectura electrónica. Sin embargo, ciertos enlaces son responsabilidad de la editorial, quien le encargará su creación al editor de mesa, especialmente cuando se encuentra trabajando en el contenido de un encargo de referencia. Los más comunes son los enlaces entre los títulos de los capítulos y el índice, los subtítulos y un índice ampliado, las ilustraciones y una lista de presentación y las entradas del índice y sus referencias textuales.

Cuando los editores de mesa trabajan en un libro que se publicará exclusivamente en formato electrónico, deben aprovechar las oportunidades que les brindan las herramientas de navegación digital. El contenido que se repite puede ser remplazado por un enlace que vincula la ubicación actual con la que contiene el texto cuando aparece por primera vez para comodidad del lector. Asimismo, los materiales en la web referenciados en el texto pueden vincularse mediante enlaces externos. De esta manera el texto no tendrá que incluir resúmenes.

SIMPLIFICAR, SIMPLIFICAR. Es poco probable que los lectores más jóvenes, a quienes no les moleste ver el último éxito de taquilla de Marvel en las pequeñas pantallas de sus celulares, cambien a una pantalla más grande para leer un libro. Por esta razón, a pesar de que la tecnología les ofrece a los lectores una mayor complejidad, la tendencia en las ediciones electrónicas es hacia la simplificación. Los editores de libros electrónicos deben tener en cuenta este grado de legibilidad al desarrollar un diseño (véase el recuadro *Visualizar los datos* más adelante). También conviene evitar más de dos niveles de subtítulos.

El marketing de contenidos como trampolín

Históricamente, la relación entre los departamentos de adquisiciones y marketing en muchas editoriales ha sido de tolerancia mutua. Los editores solían quejarse de que la promoción de sus libros por parte del

departamento de marketing era inadecuada o sensacionalista y como era previsible, los profesionales de marketing aducían que la oferta de títulos que les suministraban sus compañeros era estrecha y monótona. Sin embargo, con la llegada de las redes sociales, estos dos departamentos se han convertido en colaboradores cercanos. Los profesionales del marketing confían en que los editores encontrarán autores con muchos seguidores en redes sociales, que generen contenido nuevo continuamente, mientras que los editores dependerán de sus colegas de marketing para desenvolverse en las complejidades del ciberespacio. Aunque no he podido encontrar datos concretos que confirmen mi intuición, sospecho que la experiencia en el marketing de contenidos se ha convertido en una tercera opción profesional para quienes deseen empezar una carrera como editor de mesa (consulte el recuadro del capítulo 2, *Cómo convertirse en editor de mesa*, para las dos primeras opciones). En los años previos a mi jubilación en 2020, vi que los responsables de adquisiciones y producción, los dos departamentos con mayor probabilidad de contratar editores de mesa autónomos, prestaban mucha atención a los currículums con experiencia en marketing de contenidos.

¿Qué es el marketing de contenidos? Es la creación y publicación de material de interés en línea para el público objetivo de una empresa. Un buen marketing de contenidos atrae a los potenciales compradores al sitio web de la empresa, al estimular y satisfacer su curiosidad sobre temas relevantes para su línea de producto. Este tipo de marketing no se enfoca en discursos de venta superficiales ni en las especificaciones técnicas, en cambio, crea un sentido de comunidad centrado en la marca corporativa. Por estas razones, en un mundo virtual con una infinidad de empresas compitiendo por la atención de potenciales clientes, el contenido en línea se ha convertido en la forma dominante de marketing a nivel mundial en todos los sectores, incluido el editorial.

VENTAJAS. Para alguien que esté en el proceso de formarse para acceder a una carrera en la edición de mesa, el marketing de contenidos tiene muchas ventajas:

- Abundan los empleos, ya que el mercado de contenidos digitales requiere un flujo constante de material nuevo;
- Los creadores de contenido aprenden a navegar por un repositorio masivo de contenido altamente estructurado;
- Los trabajos implican trabajar estrechamente con expertos en la materia, igual que lo hacen los editores de mesa con los autores; y
- Los repositorios, al igual que los proyectos literarios más complejos,

requieren que los editores de mesa se familiaricen con guías de estilo y otros manuales relevantes de su sector de publicación.

DESVENTAJAS. Por otro lado, quienes aspiran a convertirse en editores de mesa deberían considerar las siguientes desventajas antes de saltar al trampolín del marketing de contenidos. Los trabajos en el marketing de contenidos:

- Son mucho mejor remunerados que otros trabajos editoriales comparables, lo que dificulta su abandono;
- Pueden tener estándares de calidad inferiores o diferentes a los que se encontrarán en la edición de libros; y
- No exponen a los futuros editores de mesa a la dinámica interna de las editoriales, cuya comprensión puede ser crucial para el éxito como autónomo.

Cuando entré al mundo editorial en la década de 1990, la mayoría de los trabajos de planta en la edición de libros —salvo los tratados jurídicos y los libros de texto médicos— se centraban en la documentación de *software*. Mis amigos que deseaban dedicarse a la no ficción o a la ficción a menudo se veían injustamente encasillados como expertos en tecnología en lugar de expertos en la claridad de la comunicación escrita. Hasta donde sé, hoy en día no existe tal estigma para los profesionales del marketing de contenidos.

Cuando Hedda consultó el correo electrónico de presentación que Deb Brown le había enviado al principio para confirmar la fecha límite de su plan de desarrollo, notó una oración que antes había pasado como desapercibida: «No olvides revisar nuestras nuevas directrices para la preparación de la edición electrónica». Hedda había evitado revisar el folleto instructivo de noventa y seis páginas para la preparación de manuscritos, hasta el momento, diciéndose a sí misma que ya conocía el estilo de la editorial de memoria. Sin embargo, la advertencia de Deb la impulsó a revisar el índice del folleto y descubrió que mucho había cambiado en una década, desde la última vez que se encargó de un proyecto de Footsteps.

Incluso antes de la llegada de los libros electrónicos, Footsteps, como la mayoría de las editoriales de referencia, había ideado un sistema de marcado detallado para que todo su contenido pudiera incorporarse a un repositorio digital. En la época de Hedda, ese repositorio solo se usaba para «tomar prestada» alguna imagen o un fragmento de una guía anterior para

su uso en una nueva. Ahora, el sistema generaba las versiones impresas y electrónicas completas de todas las ediciones, nuevas y revisadas. En consecuencia, la codificación se había vuelto cada vez más compleja.

Ahora, gracias a las mejoras en el *software* de marcado, los códigos eran más fáciles de aplicar. Un conjunto de funciones de «marcado global» vinculaba los encabezados con la tabla de contenidos, enlazaba las imágenes y los pies de foto con sus llamadas en el texto y generaba automáticamente las entradas del índice. Aun así, para editar sin alterar los códigos, Hedda tuvo que dedicar un tiempo valioso a familiarizarse con ellos. «Por eso dejé de trabajar con editoriales de referencias», se recordó.

Una de las instrucciones más férreas del folleto era la de evitar más de dos niveles de subtítulos. En la década de 1970, las primeras guías de Famous Footsteps se diseñaban con esmero, con texto que rodeaba elementos flotantes y reglas que vinculaban fotos en miniatura con ubicaciones en mapas coloridos. Ahora, las ediciones de Famous Footsteps eran simples bloques de texto continuo, interrumpidos por los mismos dos estilos de subtítulos. Todo lo que pudiera requerir un tercer o cuarto nivel de delineación se ponía en negrita y se insertaba en el texto, a menudo a mitad de párrafo. Aunque no había mucho que Hedda pudiera hacer con el formato de esta serie, sí notó que era necesario reducir los párrafos descriptivos más largos que Jagreet había escrito. A pesar de que estos pasajes eran evocadores e informativos, hacían que Hedda perdiera a menudo la paciencia porque fluían como una masa indiferenciada. Se dio cuenta de que la corta capacidad de atención de las redes sociales estaba invadiendo incluso los textos largos. Nunca se había unido a Facebook, nunca había tuiteado y solo enviaba mensajes a familiares y amigos en caso de emergencia. Ahora se resistía a la tentación de simplificar el texto de Jagreet introduciendo saltos de párrafo más frecuentes y asignando etiquetas para los temas poniendo negritas dentro de los textos continuos.

Tenga en cuenta los epígrafes

Los buenos epígrafes son fragmentos oídos de conversaciones, recortes interceptados de cartas, o pedazos saqueados de diarios. Al igual que los títulos y subtítulos vivaces de los capítulos, atraen al lector al texto en la estantería de la librería y reavivan su curiosidad en casa,

cuando ya está sentado en el sillón. Los buenos epígrafes son a menudo también epigramas: declaraciones concisas que expresan una verdad con ingenio sucinto, como un aforismo, aunque no necesariamente lo sean. Empezar un capítulo con un par o un trío de epígrafes que contrastan pueden insinuar conflictos que surgirán en el texto. Incluir un solo epígrafe puede prefigurar el evento culmen del capítulo, creando suspenso. Una nota original como epígrafe, por sí sola, puede ayudar al autor a delinear de un forma sutil, pero poderosa, el personaje, el escenario o el tema principal.

Los malos epígrafes pueden tener el efecto contrario. Esas cortas oraciones terminan por delatar a aquel autor que se niega a sacrificar los sobrantes de su demasiado extensa investigación. Son enunciados insulsos que aparecen con frecuencia con la idea de ser paraguas temáticos, aunque acaban apilados en filas de tres a cinco, cada uno repitiendo el anterior con un lenguaje menos destacable. Son hipótesis y oraciones que anuncian un tema y esconden autores demasiado tímidos. Cuando son utilizadas como muletillas, los epígrafes aparecen bajo subtítulos e incluso al final de los capítulos como conclusiones de otra época.

Incluso cuando los autores logran redactar epígrafes adecuados, entretenidos y distribuidos de forma uniforme, pueden abusar de ellos. Una guía práctica sobre la historia natural de las aves puede contener epígrafes con profusión, pero una guía metodológica sobre esas aves no debería hacerlo. Los epígrafes, al igual que otros elementos del texto, deben evaluarse en función de su eficacia y según los objetivos generales del libro.

LEA EL PLAN COMPLETO DE EPÍGRAFES POR SÍ SOLO. El editor de mesa debe revisar los epígrafes contenidos en un manuscrito en una lectura aparte, omitiendo el texto principal, y animar al autor a que también lo haga. Una lectura de este tipo de los epígrafes puede revelar redundancias, el uso excesivo de ciertas fuentes o desequilibrios en el número y la extensión de los epígrafes en cada capítulo. Tenga en cuenta que los epígrafes son elementos de la presentación, su función principal es mejorarla, no proporcionar información crucial. Las notas con las fuentes de la información incluida en los

epígrafes deben citar únicamente la información básica: para una obra publicada, el autor y el título; para un discurso o una entrevista, el orador, la fecha y, si corresponde, el lugar o la ocasión. Las citas completas deben relegarse a la lista de referencias al final del texto. Si esta no existe, la información debe incluirse en la página de derechos de autor.

ELIJA UNA ESTRATEGIA PARA LOS EPÍGRAFES. Existen cuatro estrategias de epígrafes de las cuales pueden beneficiarse la mayoría de los libros. La primera es la del «todo cabe», la cual garantiza que los epígrafes varíen ampliamente en tono y procedencia a lo largo del libro. Este método ofrece al lector numerosas sorpresas, pequeñas y agradables, y demuestra que el discurso del autor tiene una amplia relevancia cultural. La segunda es la de la trama paralela, con ella el autor utiliza una sola fuente para los epígrafes a lo largo del libro, creando suspenso de epígrafe en epígrafe. El lector inferirá que los capítulos intermedios conectarán correctamente los puntos. Este enfoque suele ser útil para los biógrafos, quienes suelen recurrir a los diarios y cartas de los protagonistas de sus libros. Una tercera estrategia es la de la rotación por turnos. El autor tiene una lista corta de fuentes a quienes circula, involucrándolas como participantes en una conversación íntima. Este método se adapta mejor a un texto expositivo con una tesis central sólida.

ENFRENTE LAS DIFICULTADES CON LOS PERMISOS. La cuarta estrategia es eliminar los epígrafes. Esta opción tiene varias ventajas: obliga al autor a crear oraciones iniciales interesantes; protege contra los abusos descritos anteriormente; y, quizás lo más importante, evita los problemas con los permisos. La legislación sobre los derechos de autor está sujeta a interpretación en lo que respecta a los epígrafes, por lo que las normas de su uso varían de editorial a editorial. Algunas los defienden arguyendo que su uso excepcional es «legítimo», mientras que otras exigen documentación que avale su inclusión, argumentando que los epígrafes, al igual que otros elementos gráficos y de la presentación, sirven principalmente para atraer a los lectores al texto. Todas las editoriales exigen documentación rigurosa que permita el uso de letras de canciones y poemas, ya que las corporaciones de la industria musical son conocidas por imponer severas

sanciones a los autores por la utilización sin permiso de su material sujeto a derechos de autor, así sea una sola línea. Antes de invertir tiempo y energía en una lista de epígrafes, los autores deberían consultar las políticas escritas de sus editoriales en cuanto a los permisos.

Que Jagreet tenía debilidad por los epígrafes era un hecho ya conocido por todos en la editorial. La guía de estilo de Footsteps permitía que los autores los utilizaran con moderación, especialmente cuando se extraían de los escritos del famoso explorador cuyo viaje estaba dando forma al texto. Sin embargo, Jagreet siempre se excedía: enviaba epígrafes para la mayoría de sus subtítulos y no se guardaba la consternación cuando constataba que en la edición impresa se habían reducido drásticamente. Por lo tanto, no era de extrañar que, en este, su primer trabajo en solitario, hubiera desarrollado un plan completo de epígrafes.

Hedda hizo una lectura por separado de los epígrafes, dejando de lado el texto principal. Descubrió que Jagreet había optado por la estrategia del «cabe todo», la cual había utilizado de manera apropiada en un libro que se nutría de diversas sociedades. Sin embargo, parecía que en un punto Jagreet se había cansado de seguir su plan con coherencia y había incluido muchas entradas que eran triviales, redundantes o, por demás, fácilmente prescindibles.

En la sección sobre la isla africana de Mauricio, por ejemplo, la lectura de los epígrafes arrojó resultados dispares (ejemplo 41). Por un lado, los epígrafes reflejaban la admirable diversidad de las minorías hindi, tamil, telugu, musulmana y criolla africana de la población. Aunque las fuentes no estaban identificadas por origen étnico, una rápida búsqueda en internet de los apellidos de los autores confirmó lo que Hedda había intuido. Por otro lado, la lista de epígrafes era dominada por dos voces, ambas masculinas, y presumiblemente hindúes: un político cuyas referencias eran exageradas y un periodista cuyos consejos a los posibles inmigrantes eran de un pesimismo sombrío. Además, la sabiduría enlatada de un joven agente de aduanas, quien afirmaba que «entrar es fácil, salir es fácil», que Jagreet había incluido, apenas merecía ser citada. Varios de los demás epígrafes incluían clichés comunes en cualquier isla: para comprender realmente la cultura local, «hay que viajar al interior» y, peor aún, «el mercado es donde todos nos reunimos».

Los epígrafes más contundentes evocaban aspectos únicos de la historia y la cultura mauricianas, la mayoría relacionadas con la importancia de las peregrinaciones hindúes para la vida isleña. El dueño de una casa de huéspedes encapsuló la hospitalidad mauriciana en el acto de refrescar la carretera, una tradición en la que aldeanos de todas las confesiones corren al borde de las vías con recipientes de agua para mojarlas ante los pies descalzos de los peregrinos. Un cajero de Port Louis utilizó un modismo local para describir la vida cotidiana mauriciana: «Aquí todo se mueve al ritmo del peregrino». Un anciano, una de las últimas personas sometidas a la servidumbre por contrato, habló conmovedoramente de la impresión que la visita de Gandhi a la isla en 1901 había causado en la generación de sus padres. Un estudiante de secundaria, con alegría adolescente, disfrutaba comparando los encantos de Mauricio con los piercings corporales inducidos por el trance del festival Kavadi.

En varios lugares del texto, Jagreet usó letras de canciones como epígrafes. Hedda estaba segura de que sería imposible localizar al artista de *seggae*, o sega regué, citado en la sección de Mauricio para obtener su permiso. Jagreet debería haberle advertido a la editorial sobre esos epígrafes.

Por decreto de Footsteps, el texto principal no debía contener ninguna otra cita, por lo que Hedda no pudo proponer sustitutos para estos epígrafes débiles con otras partes del manuscrito. Sin embargo, sospechaba que las notas de Jagreet ofrecerían mejores opciones. El texto en sí mismo evocaba con vitalidad el festival más grande de la isla, el Maha Shivaratri, un evento de doce días en el que trescientas mil personas caminan desde sus hogares por toda la isla hasta el lago del Ganges, en la alta meseta del extremo norte. Jagreet debió haber hecho esta travesía ella misma desde Port Louis. Su descripción de las dificultades y los placeres del viaje era demasiado vívida para ser de segunda mano. Hedda sintió que su latente pasión por los viajes se llenaba de envidia.

EJEMPLO 41. Una parte del plan de epígrafes del manuscrito Kaur. La selección parece diversa, pero en realidad favorece a los hombres hindúes privilegiados. Algunos epígrafes evocan la cultura mauriciana, pero otros son redundantes o banales.

MAURICIO

Subtítulo	Epígrafe
Historia	«Vinimos como sirvientes, pero ahora somos nuestros propios amos». Dinesh Patel, 56 años, miembro del Parlamento.
Demografía	«Bienvenidos a la verdadera nación arcoíris». Dinesh Patel, 56 años, miembro del Parlamento.
Viajes	«La hospitalidad mauriciana refrescará tus pies». Bandana Vivekananda, 33 años, administrador de una casa de huéspedes.
Visados	«Entrar es fácil, salir es fácil». Hussain ibn Rahil, 26 años, funcionario de aduanas.
Finanzas	«No esperes un servicio rápido en los bancos». BalaMurugan Padayachi, 41 años, editor de periódico.
Comida	«Cada indomauricio tiene su plato criollo favorito». Lateefa Gounder, 36 años, sous chef.
Alojamiento	«Para disfrutar de la auténtica hospitalidad india en una isla tropical, hay que ir al interior». Tarla Mehta, 51 años, operadora turística.
Tiendas	«El mercado es donde nos reunimos todos, hindúes, musulmanes y cristianos por igual». Jawahar Bhatt, 64 años, comerciante.
Lugares de interés	«Este lugar te atrapa, como los devotos de Kavadi». Maaran Reddy, 17 años, estudiante de secundaria.
Cultura local	«Cuando Mahatma Gandhi llegó a nuestro puerto, inició un proceso de sanación en el corazón mauriciano». Manchu Chinuku Bal Gangadhar Tilak, 89 años, ex sirviente.
Empleo	«No hay malestar, no hay malestar / el criollo no es malestar». Antoine Naidu, 76 años, artista de seggae.
Escuelas	«No esperes que el título mauriciano de tu hijo lo lleve lejos». BalaMurugan Padayachi, 41 años, editor de periódico.
Culto	«Nuestra isla tiene un templo en cada cañaveral». Tarla Mehta, 51 años, operadora turística.
Servicios de salud	«No esperes usar tu seguro en centros médicos». BalaMurugan Padayachi, 41 años, editor de periódico

Subtítulo	Epígrafe
Otros servicios	«Aquí todo se mueve al ritmo del peregrino». Semantika Sen, 19 años, cajero.
Glosario	«Nuestros hijos hablan al menos tres idiomas». Dinesh Patel, 56 años, miembro del Parlamento.

Redactar un plan gráfico

Los autores tienen una tendencia natural a posponer la planificación de sus materiales gráficos hasta después de que hayan terminado sus manuscritos. Con frecuencia, las editoriales promueven este aplazamiento diciendo «solo escriba el texto y nosotros nos ocuparemos de las artes después». A menos que el material gráfico sea realmente prescindible, este hábito es contraproducente, ya que el proyecto permanecerá en un limbo de producción hasta que el desarrollo del plan gráfico esté terminado. En esos casos el resultado suele ser un plan visual que parece una idea de último momento. Y lo es.

Idealmente, los autores deberán avanzar con el desarrollo de su plan gráfico al ritmo en que llevan a cabo la escritura. Al terminar el capítulo 3, reunirán, numerarán y ubicarán el material gráfico antes de pasar al capítulo 4. Una vez redactado el manuscrito, escribirán un memorando de varias páginas que establecerá los objetivos del plan gráfico, enumerará sus componentes y describirá una visión de cómo el material se integrará con el texto. Sin embargo, cada vez con mayor frecuencia serán el personal de producción de las editoriales o los editores de mesa autónomos quienes terminarán encargándose de elaborar el plan de las artes. Aunque este tipo de «ingeniería a la inversa» conlleva a inconvenientes obvios, es mejor tenerlo que no contar con ningún plan para las artes del libro, ya que ayuda a identificar los problemas del material visual antes de que el libro entre en producción.

En las siguientes secciones, analizaremos cómo evaluar planes existentes para el material gráfico que contiene láminas, figuras, mapas e imágenes artísticas numeradas para la presentación junto con elementos de texto flotantes como tablas, cajas de texto y recua-

dros (para obtener directrices sobre cómo crear nuevos planes gráficos desde cero, consulte el recuadro *Investigación de arte*). Los siguientes principios generales deben ser aplicados en todos los planes:

LEA CADA PLAN EN SU TOTALIDAD. Cada componente del plan de desarrollo gráfico debe contar su propia historia, como si fuera un motivo para la narrativa o como los argumentos que apoyan la hipótesis de un ensayo. En un plan vigorosamente basado en imágenes históricas, unas cuantas fotos actuales pueden romper el encanto nostálgico. En un plan centrado en tablas de datos que respaldan un argumento empírico, unas cuantas tablas que enumeren factores subjetivos pueden poner en duda la imparcialidad del juicio del autor.

EVALÚE DE MANERA CRUZADA LOS PLANES Y LOS TEXTOS. Cada componente del plan debe ser leído y evaluado de manera cruzada con los demás componentes, con el texto y con los materiales de los pies de foto. Esta lectura cruzada —sin duda, una labor tediosa— evita redundancias, omisiones obvias y principios organizativos incompatibles. Los mapas requieren especial atención: el editor de mesa deberá comparar el texto con los mapas y luego los mapas con el texto para identificar lagunas y contradicciones.

PLANEE LA UBICACIÓN. El autor debe indicar la ubicación de cada pieza gráfica en el texto mediante una llamada entre corchetes: «[Figura 6 cerca de aquí]». Posteriormente, la editorial deberá suministrarle al editor de mesa una lista con los números de páginas que contendrán las ubicaciones del material gráfico en el libro impreso. Al revisar los elementos flotantes y contrastar las ubicaciones en el texto, el editor de mesa podrá:

- Dividir los grupos densos de elementos flotantes para que el libro impreso no termine con mezclas desagradables de tablas, mapas y fotografías.
- Aconsejarle al autor y/o a la editorial en caso de que el material gráfico deba recopilarse en un solo lugar o distribuirse a lo largo del texto. Normalmente, las ilustraciones se reúnen si el texto requiere que el lector compare imágenes cuidadosamente. A veces

también se juntan las tablas para facilitar su consulta. En el caso de las ilustraciones a color, la compilación de «insertos» en una sola página o sección puede obedecer a una cuestión de rentabilidad: un libro que tenga que ser impreso en su totalidad a color tendrá un costo unitario mucho mayor (y, en última instancia, un precio de venta mayor también) que un libro con un solo inserto. Sin embargo, es posible que la transición a la impresión digital haya simplificado esta cuestión.

- Avisarle a la editorial en caso de que la proporción entre ilustraciones y texto pueda causar problemas en la composición. Los libros con muchos elementos flotantes requieren un manejo especial, plazos más largos y costos más elevados. Dejando de lado los problemas de contenido, si la relación entre las ilustraciones y el texto es prohibitiva, la editora de mesa podría tener que sugerir recortes significativos.

EDITE PARA IMPACTAR. Las imágenes, tablas y otros elementos flotantes desvían la atención del lector del discurso principal. Demasiadas desviaciones, incluso cuando sean interesantes, pueden poner a prueba la paciencia del lector, igual que las paradas frecuentes en unas vacaciones familiares que terminan irritando a los niños cuando se supone que deben calmarlos. Cada desvío debe ser memorable, una vista panorámica que ofrezca una nueva perspectiva del paisaje recorrido. El editor de mesa deberá señalar los elementos que restan fuerza a la historia o al argumento del autor.

Investigación de arte

Cuando un autor no está dispuesto o no puede crear el plan para el material gráfico de un libro, la editorial puede contratar a una persona autónoma para que se encargue de esa tarea. Las editoriales de libros de texto y las comerciales que utilizan estos servicios con frecuencia suelen contratar investigadores profesionales de arte. Estos especialistas conocen de memoria los archivos de las principales colecciones de fotografía, dominan las complejidades de la legislación sobre permisos y derechos de autor, tienen un agudo gusto visual y, por lo general, están plenamente familiarizados con ciertas áreas temáticas. Las editoriales que utilizan los servicios

de estos profesionales solo recurren de manera ocasional a editores de mesa en cuyas habilidades editoriales ya confían. Si usted ya ha aceptado un encargo de investigación de arte, asegúrese de seguir los siguientes pasos.

LEA EL TEXTO. La editorial debería pagarle lo suficiente como para que usted tenga el tiempo de leer todo el manuscrito (al costo de unas quince páginas por hora). El texto será su principal fuente de ideas para las ilustraciones. Trabajar a partir de una propuesta u otra breve sinopsis del libro puede dar como resultado que exista una divergencia considerable entre el contenido del arte y el texto.

HAGA UNA LISTA DE DESEOS. Si el autor está vivo y dispuesto a hacerlo, debería redactar una lista de deseos con imágenes para que usted pueda ampliarla y editarla. Si la labor de redactar la lista recae en usted, insístale a la editorial que el autor o el editor la revise antes de comenzar a obtener las imágenes. No tiene sentido esforzarse en adquirir una foto que finalmente será rechazada por el autor o por la editorial. La lista de deseos que usted elabore deberá ser al menos un 20% más extensa que la cantidad total de imágenes que le han encargado conseguir en el contrato.

CÍÑASE AL PRESUPUESTO. Asegúrese de tener claridad plena de cuál es específicamente el precio que se le pagará por cada imagen que usted consiga. La mayoría de las editoriales ofrecen una tarifa fija que incluye su salario por hora y los costos de los permisos. Esta tarifa le da un incentivo al editor de mesa para que negocie precios competitivos para las imágenes. También le da la flexibilidad de gastar $500 en una imagen y solo $50 en otras diez. Cuando le pidan un presupuesto, calcule su tarifa por hora por imagen: incluya en su presupuesto media hora que tendrá que dedicar a la investigación, una hora para hacer solicitudes de la imágenes opcionadas y para rechazar las opciones que no le sirvan y una hora final para la consecución de los permisos. Por cada imagen usted deberá cotizar 2,5 horas.

EDITE PARA LOGRAR EL EQUILIBRIO. A medida que su plan se consolida, tenga en cuenta los objetivos establecidos en este capítulo. No tiene sentido invertir 2,5 horas de esfuerzo en una imagen que finalmente decidirá recortar porque el tema ya está demasiado cubierto o porque el texto al que corresponde ya tiene demasiadas llamadas.

EVITE LAS IMPRESIONES Y LAS TRANSPARENCIAS. En la primera edición de este manual, aconsejé cómo gestionar las ilustraciones y las obras de arte originales. En esta edición me temo que mi opción preferencial es aconsejarles a los autores y editores de mesa que no las utilicen del todo. Las empresas de impresión que antes ofrecían conversiones de alta calidad

a formato digital han cerrado por falta de clientes y los beneficios de enviar a imprimir una sola ilustración, una obra de arte que para el autor resulta irremplazable, simplemente no compensan los riesgos. Hoy en día son muy pocas las imágenes, que necesitan estar en un libro, que no están disponibles en formato digital.

ASEGÚRESE DE CONTAR CON LOS PERMISOS. Asegúrese de tener completa certeza de lo que un permiso libre y claro para usar una imagen es e incluye. Una referente entretenido, ilustrativo y actual sobre el tema es Permissions, A Survival Guide: Blunt Talk about Art as Intellectual Property (Chicago: University of Chicago Press, 2006) de Susan M. Bielstein. Solicite a sus fotógrafos e ilustradores que firmen una autorización para el uso de las imágenes suministrada por la editorial. Si se niegan, consulte con la editorial antes de firmar cualquier formulario de autorización que ellos o el administrador de sus derechos puedan requerir.

No pague la tarifa hasta tener (a) la autorización firmada del otorgante, (b) un archivo con calidad de reproducción, (c) la confirmación tanto del autor como de la editorial de que la imagen aparecerá en el libro y (d) la autorización de su editorial. Muchas editoriales tienen la política de esperar a la publicación del libro para pagar las tarifas de autorización. Esto les evita tener que pagar por tarifas para libros que no lleguen a materializarse, pero supone una carga onerosa para fotógrafos e ilustradores, quienes son en su mayoría trabajadores autónomos. Mi recomendación es que el editor de mesa debe convencer a la editorial de que pague las tarifas en cuanto el libro entre en producción.

RECUERDE LOS DERECHOS ELECTRÓNICOS. El formulario estándar de autorización suministrado por la editorial debería requerir un permiso lo suficientemente amplio para que las imágenes sean reimpresas y utilizadas en todos los formatos del libro, incluido el electrónico. En la era de internet, los artistas se inclinaban a tachar esa cláusula con indignación, pero ahora la mayoría ha aceptado la inevitable realidad de los libros electrónicos (la gran excepción son los museos de bellas artes, los cuales rara vez conceden derechos de publicación digital).

ANTICIPE FUTURAS EDICIONES. De igual forma, el formulario estándar de autorización debe solicitar permiso para todas las futuras ediciones de la obra. Si el formulario no es claro, pregunte a la editorial cuál de las seis licencias de Creative Commons acepta y luego solicíteles a los fotógrafos o ilustradores indecisos que visiten creativecommons.org. Las editoriales prefieren la licencia más abierta, llamada CC-BY, pero a menudo aceptan CC-BY-ND, con el sufijo que indica «sin derivados», lo que

significa que el material prestado no puede mezclarse, transformarse ni modificarse de ninguna manera.

Deb le había pedido a Hedda que revisara el plan gráfico para el libro de la diáspora india a la luz del texto. Cuando Hedda descargó los archivos del sitio web de Footsteps, lo cual tardó una eternidad, comprendió por qué. Dejando de lado los problemas de calidad de la reproducción, encontró un grave desequilibrio en el enfoque del contenido. Naturalmente, no existía un plan gráfico escrito, así que su primera tarea fue revisar el contenido. Mientras lo hacía, consideró las tablas, las cajas de texto y los recuadros, ya que estos elementos textuales flotantes competirían con los elementos visuales por la atención del lector.

Hedda descubrió que los elementos del plan gráfico favorecían ciertos destinos. Las láminas a color existentes estaban relacionadas con lugares tropicales, donde la fuerte industria turística se traducía en una gran cantidad de fotografías de archivo gratuitas. Unos pocos destinos —Singapur, Trinidad, Guyana y Surinam— tenían las pocas fotos históricas del libro, las cuales contenían imágenes de poblaciones indígenas que habían tenido un papel destacado en la vida política local. Los países donde el islam era la religión oficial no contenían ninguna imagen, presumiblemente debido a la prohibición del arte figurativo entre las sectas fundamentalistas de esa fe. El texto no tenía gráficas y la única tabla gigantesca combinaba la información de la población de todos los destinos. Las cajas de texto que contenían descripciones sobre la vida cotidiana de la persona de la diáspora promedio solo aparecían en las secciones de los países —Estados Unidos, Canadá y Europa— donde era más fácil encontrar fuentes oficiales publicadas. El manuscrito contenía, además, solo dos recuadros: una descripción extrañamente genérica de las Pequeñas Indias del mundo en la sección de compras en la introducción y un ensayo forzado sobre la asimilación de la creciente población indígena en Australia.

En resumen, Jagreet parecía haber reunido solo los elementos auxiliares que había encontrado disponibles con facilidad durante sus viajes. Hedda podía entender por qué. Para cualquier escritor de viajes, durante los recorridos de investigación, era una labor de por sí bastante difícil mantenerse concentrado en producir indicaciones, direcciones y tomar notas

descriptivas. Buscar imágenes a ciegas en lugares remotos era un trabajo también de tiempo completo. Por esta razón, algunas de las mejores guías de la serie Footsteps habían sido escritas por parejas: mientras que una persona se enfocaba en el texto, la otra se centraba en el material gráfico y las artes.

Como podía reconocer estas limitaciones, a Hedda no le quedó otra opción que la de ser moderada con los planes de las imágenes y de los textos flotantes. Sugeriría añadir o eliminar estratégicamente una foto, una caja con texto o un recuadro solo cuando un tema pareciera desequilibradamente más ilustrado a comparación de otro y eso pudiera ofender a un segmento del público objetivo. Incluso teniendo una misión tan definida, le quedaba mucho trabajo por hacer.

Ilustrar conceptos

Es rara la imagen que en realidad vale más que mil palabras. El lenguaje descriptivo, cuando es bueno, puede lograr tanto como cualquier imagen en cincuenta palabras o menos. Las palabras tienen la ventaja de que apelan a todos nuestros sentidos con detalles concretos y añaden matices de pensamiento. Sin embargo, las fotografías transmiten una inmediatez visual y una singularidad que las palabras no pueden igualar y los dibujos a línea evocan patrones significativos a partir de datos sin procesar. Por lo tanto, los autores deben preguntarse si un plan gráfico modesto contribuirá al éxito de su libro.

Las decisiones sobre incluir imágenes, la extensión del plan gráfico y el tipo de imágenes que el libro llevará deben ser tomadas conjuntamente entre el autor, la editorial y el editor de mesa al inicio del proceso de concepción del libro. Muchas editoriales esperan que los autores cubran los costos de los permisos y las ilustraciones. Las editoriales asumen los costos de reproducción, sin mencionar el considerable costo de la gestión de las artes.

ESTÉ ATENTO AL ARTE. Al investigar, los autores deben tomar nota detallada de la ubicación de las obras que deseen reproducir en su libro. En el caso de las imágenes publicadas en libros o por museos, deben registrar la información completa de la publicación e indicar el museo u otro titular de los derechos de autor mencionado en los

créditos de la fuente. En el caso de obras en la web, deben descargar una copia electrónica de alta resolución de inmediato o anotar la dirección completa y el número de teléfono de la agencia patrocinadora del sitio. La mayoría de los libros tardan varios años en escribirse y las publicaciones periódicas y los sitios web en línea suelen caducar con frecuencia. Incluso si la editorial ha asumido el desarrollo del plan gráfico, la información en esta investigación proporcionará muchas pistas cruciales.

CONSULTE LA COMPETENCIA. Algunos libros requieren ilustraciones para competir en el mercado. Las biografías se consideran deficientes si no incluyen una pequeña galería de fotografías personales y profesionales del autor. Los libros de historia del arte requieren reproducciones de las obras maestras que abordan, a menudo a todo color. Los libros de cocina y otras guías necesitan contener ilustraciones que las hagan destacar de entre la competencia. Los textos científicos requieren diagramas que ayuden a los lectores a visualizar procesos complejos. Antes de firmar un contrato, el autor y la editorial deben realizar un estudio de mercado que les permita determinar la cantidad de material gráfico que ha sido incluido en los títulos de la competencia, si aparece en blanco y negro o a todo color y si los diagramas son reproducciones de otras fuentes o son nuevos.

EVALÚE LA PRESENTACIÓN DEL MATERIAL GRÁFICO. Cuando un lector en una librería está decidiendo cuál libro comprar de entre dos que son competencia, con naturalidad preferirá el que tiene un mayor atractivo visual, especialmente si los títulos se ofrecen al mismo precio. En dos libros de recetas del sur de Estados Unidos, el que presenta la cocina casera como alta cocina probablemente superará en ventas al que muestra con detalles escabrosos cómo se preparan los *chitlins* (las menudencias de cerdo). Los libros que se distinguen de entre sus competidores a menudo llevan estratégicamente fotografías que enfatizan la belleza en la portada y al inicio de las secciones y capítulos. Estos planes de presentación del material gráfico o «escaparates» deberían ser evaluados por el editor de mesa en tres aspectos: atractivo comercial, integridad estética y cohesión narrativa. Sí, incluso estos planes de desarrollo del material gráfico deben tener

una historia que contar, aunque esté indirectamente relacionada con la esencia del texto.

Al examinar el plan gráfico del libro, Hedda encontró muchas imágenes del tipo que la política editorial de Footsteps favorecía: playas soleadas, selvas tropicales brumosas, festivales vibrantes, mercados caóticos al aire libre. Gran parte de esas «fotos de folleto», Jagreet las había desenterrado del repositorio de contenido de Footsteps, el cual contenía imágenes previamente publicadas en otras guías. Un segundo tipo de imágenes mostraba a los indios en la diáspora realizando tareas cotidianas en sus países de adopción. Estas fueron tomadas por Jagreet y por sus compañeros de viaje y eran el alma del plan gráfico del libro. Sin embargo, las imágenes que a Hedda más le generaban preocupación eran el tercer tipo que había encontrado en el plan: imágenes extraídas de agencias de noticias y portales informativos que ilustraban gráficamente el malestar social, ya fuera dentro de las comunidades diásporicas o entre la población india y la anfitriona. Estas imágenes periodísticas —que mostraban horrores como niños con vientres hinchados por la desnutrición en los enclaves bangladesíes de Cooch Behar o las ruinas humeantes de un templo hindú que había sido destruido por el estado musulmán de Malasia por ser un «edificio ilegal»— no iban a vender esos lugares como destinos seguros.

Hedda comprendió el impulso de Jagreet de advertirle a sus lectores de la diáspora sobre los peligros de los lugares que llegarían a considerar como sus hogares. Sin embargo, las comunidades en diáspora en estos lugares se esforzaban por impulsar sus industrias turísticas y protestarían si Famous Footsteps les daba mala publicidad. Como todas las editoriales de viajes, Footsteps se mantenía firme, recomendando cautela, pero también fomentando la apreciación cultural. Era obvio que Jagreet se había horrorizado con algunos de sus descubrimientos, y con razón, pero necesitaría ayuda para moderar su plan gráfico.

Tomemos como ejemplo la sección de Estados Unidos. Sus fotos ofrecían numerosos vistazos apropiados y espontáneos a la vida de los indios en el extranjero con imágenes de personas que abarcaban desde un sij con turbante conduciendo un taxi en Manhattan hasta una mujer hindú tras el mostrador de una tienda de barrio en Gary, Indiana. Otras fotos mostraban

a un médico indio tratando a un paciente estadounidense, el rostro de un ingeniero indio iluminado por la pantalla de un computador, el retrato de Urvashi Vaid, la difunta activista lesbiana por los derechos civiles, y otras tomas de exteriores de franquicias dominadas por propietarios indios (Dunkin' Coffee and Donuts, hoteles Patel), así como los típicos templos, festivales y bulevares de la Pequeña India.

Pero también había fotos de carácter más inquietante. Una mostraba a una víctima golpeada por los infames Dot Busters de Nueva Jersey, una pandilla que atacaba mujeres que llevaban el punto rojo, o *bindi*, en la frente en el otoño de 1987. Otras, más recientes, retrataban a dos jóvenes musulmanas —una con hiyab— apuñaladas en un tren de Portland en 2017 y un ataque con vehículo que hirió a ocho musulmanes en Sunnyvale, California, en 2019.

Hedda decidió establecer un estilo que permitiera solo una foto periodística por destino. Cuando escaseaban las fotos tipo folleto, solicitaba imágenes adicionales, confirmando su disponibilidad en el archivo de Footsteps. Para las imágenes de apertura de la presentación omitió las fotos de turistas y, en su lugar, ubicó instantáneas espontáneas de indios contemporáneos en sus actividades cotidianas. Quienes hojearan la guía en las librerías, se encontrarían con los rostros humanos, jóvenes y mayores, sonrientes y serios, de la diáspora india, personas que luchan y prosperan.

Hedda incorporó sus sugerencias para añadir y recortar fotos en los pies de foto. Las redactó con la mayor delicadeza posible. Cuando una foto era demasiado dolorosa para incluirla, le sugería a Jagreet que en su lugar desarrollara una descripción verbal. Podrían publicar breves recuadros con textos que sirvieran como «advertencias de seguridad», uno por destino. Aunque, muy posiblemente, la oficina de Dublín retiraría esos recuadros si pudieran verlos antes de que el libro fuera publicado, Ann Arbor probablemente los dejaría. El personal de la oficina, al igual que Hedda, se estremecería al ver el rostro magullado e hinchado de una dulce matrona hindú.

Visualizar los datos

Nuestro mundo está lleno de presentaciones de datos mal concebidas en libros y periódicos, en noticieros de televisión y en informes financieros. Intentamos comprenderlas y frustrados nos damos por

vencidos. Sin embargo, los datos duros suelen ser la base de las obras expositivas más originales y convincentes. Cuando están bien elaboradas, las presentaciones pueden revelar patrones en los datos brutos que, de otro modo, pasarían desapercibidos o resultarían confusos. Estas representaciones pueden tomar forma tabular o gráfica.

CREE TABLAS CLARAS. Los autores deben crear tablas siempre que los datos empíricos sean cruciales para la comprensión del texto y cuando estos datos no puedan resumirse fácilmente con oraciones descriptivas. Una tabla debe complementar, pero nunca suplantar, la explicación textual correspondiente. Una buena tabla cumple las siguientes funciones (véase la tabla 4):

- Contrasta un conjunto de variables ubicadas en la columna más a la izquierda (la columna guía) con un segundo conjunto de variables ubicadas en los encabezados de las columnas.
- Comunica claramente la relación entre los dos conjuntos de variables en el título de la tabla.
- Mantiene sencillos el título, la columna guía y los encabezados de columna de la tabla, utilizando una nota para ampliar y aclarar según sea necesario.
- Utiliza encabezados combinados de forma cuidadosa para evitar repeticiones en los encabezados de la columna.
- Utiliza encabezados intermedios para señalar divisiones principales que, de otro modo, requerirían tablas separadas.
- Utiliza la misma unidad de medida en todas las celdas de datos si es posible y, por lo demás, mantiene las unidades de medida consistentes por fila o columna.
- Expresa los números de la forma más simple posible para aclarar patrones de significado.

EVITE JUNTAR TABLAS. En términos de edición de mesa, el error más común con las tablas es unirlas. Autores, si la editorial les ha dado un límite máximo para el número de tablas que pueden incluir, no intenten eludir esta restricción agrupando dos tablas bajo un mismo número y título. Incluso si las dos tablas tienen contenido relacionado

no las combinen, a menos que cada encabezado de fila se refiera a todas las celdas a su derecha y cada encabezado de columna a todas las celdas inferiores. Nada frustra más al lector que una columna que cambia de significado a mitad de la página.

CREE TABLAS CON LISTAS CLARAS. No todas las tablas contienen datos numéricos. Es posible que un autor haya creado una lista demasiado compleja como para incrustarla en el texto, como una jerarquía taxonómica que tiene varios niveles de sangría o una enumeración de instrucciones que debería estar al principio de una página impresa. Estas listas suelen ser bastante similares a tablas que solo tienen una columna debajo del título. Los lectores deberían poder intuir la lógica que ha utilizado el autor para poner estas listas como tablas flotantes. Las razones del autor podrían incluir la longitud de la lista, la complejidad del formato y el hecho de que el lector necesite consultar la tabla más adelante en el manuscrito.

REALICE GRÁFICAS Y CUADROS CLAROS. Los autores que se dedican a campos empíricos suelen considerar las tablas y las gráficas como elementos intercambiables. Sin embargo, dado que las tablas pueden ser preparadas por un maquetador, mientras que las gráficas deben ser renderizados por un ilustrador, estos últimos deben considerarse parte del plan gráfico, como dibujos lineales conceptuales. Al igual que las tablas, las gráficas lineales organizan un conjunto de variables verticalmente y otro horizontalmente. Sin embargo, mientras que las tablas pueden mostrar fácilmente múltiples niveles de variables verticalmente utilizando una sangría en la columna guía y horizontalmente mediante el uso de varios niveles de encabezados de columnas, las gráficas lineales se ajustan a un formato simple que enfrenta el eje *x* con el eje *y*. La disciplina que impone esta estructura rígida es la que confiere a los gráficos lineales su fuerza visual.

Por esta razón, evite agregar un tercer y un cuarto eje a las gráficas lineales. Esta práctica es común en publicaciones científicas, en las que los editores fomentan la fusión de gráficas para ahorrar espacio. A veces se coloca un segundo eje *x* en la parte superior de la gráfica y un segundo eje *y* a su derecha, encerrando los datos en un recuadro.

A menos que los valores a lo largo de los dos ejes *x* y *y* sean realmente paralelos, esta disposición solo confundirá al lector promedio que tenga una buena memoria del álgebra de secundaria. Cuando se requieran varios niveles de datos a lo largo de un solo eje, convierta la gráfica en una *gráfica de barras*; cuando se requiera a lo largo de ambos ejes, conviértala en una tabla o dos gráficas independientes.

Finalmente, para gráficas simples y tablas de dos columnas, considere la venerable gráfica circular. Este recurso es sumamente eficaz porque expresa visualmente el peso relativo de los datos como porciones de diferentes tamaños de un pastel.

Tabla 4. Las partes de una tabla

	Encabezado combinado para las columnas			
	Encabezado de columna	Encabezado de columna	Encabezado de columna	Encabezado de columna
	ENCABEZADO INTERMEDIO			
Encabezado de fila				
Encabezado de fila				
Subencabezado de fila				
Subencabezado de fila				
Encabezado de fila				
Encabezado de fila				
Subencabezado de fila				
Subencabezado de fila				
	ENCABEZADO INTERMEDIO			
	Encabezado combinado para las columnas			
Encabezado de fila				
Encabezado de fila				
Encabezado de fila				
Encabezado de fila				
Encabezado de fila				
Encabezado de fila				

Nota. La columna de encabezados de fila (y subencabezados de fila, si los hay) también se denomina *columna guía*.

El manuscrito contenía solo una tabla, pero era un auténtico desastre. Cerca del inicio de la introducción, Jagreet resumió los datos en una tabla llamada *Población de la diáspora india*. Era, evidentemente, un mosaico de otras tablas que la autora había encontrado en distintos documentos (ejemplo 42a). A primera vista parecía razonable, pero una evaluación más detallada reveló graves problemas estructurales.

La tabla estaba dividida en la mitad con dos encabezados intermedios: «Mayoría india» y «Minoría india». Hedda supuso que la primera categoría comprendería las naciones donde los indios constituían más del 50 % de la población. Pero una rápida comprobación matemática demostró que no era así. Solo navegando por internet pudo deducir que por «mayoría» quería decir «la minoría más grande». Tendría que añadirle a la tabla una nota aclaratoria sobre este hecho.

Luego descubrió que las dos mitades de la tabla presentaban sus datos con esquemas diferentes. En la parte de la mayoría, la población india aparecía en la primera columna después de la columna guía; en la parte de la minoría, la población india aparecía mayoritariamente, pero no siempre, en la segunda columna. En cierto modo, esta disposición tenía sentido, ya que la primera columna siempre representaba la población más numerosa. Sin embargo, los lectores no podrían comparar rápidamente las poblaciones indias si se desplazaban hacia abajo.

El problema más común de la tabla era la falta de consistencia en las unidades de medida. Algunas poblaciones indias estaban desglosadas por religión, otras no; algunas poblaciones nacionales por etnia o religión, otras no. Al volver a navegar por internet, Hedda comprobó que las categorías étnicas se extraían de los censos oficiales de las naciones y se dio cuenta de que sería difícil para Jagreet obtener datos verdaderamente comparables.

Hedda, sin embargo, pudo minimizar la confusión en la presentación de los datos. En la versión sin editar de la tabla, cada país tenía su propio esquema organizativo: Sudáfrica tenía una columna intercalada que servía para añadir una columna adicional; Canadá tenía también una columna intercalada y tres encabezados de fila insertados; Estados Unidos tenía una columna de porcentaje anómala adicional y, a la vez, destacaba la población hispana en una columna perjudicial de *Residentes no autorizados*. Hedda realizó una primera revisión de la tabla, insertó los desgloses étnicos en el

recuadro y separó las cifras correspondientes con paréntesis. Era como pastorear gatos, una actividad con la que Hedda estaba muy familiarizada.

Tras un par de horas, Hedda finalmente obtuvo una versión aceptable de la tabla. Aun así, los lectores tendrían que esforzarse bastante para distinguir las cifras de la población india y la total y no existía una comparación clara entre países. ¿Qué tal si eliminaba por completo la información étnica de la tabla? Podría sugerirle a la editorial que expresara la distribución étnica en un gráfico circular integrado en el análisis demográfico de cada país. Hedda eliminó las filas de ceros de las cifras, expresándolas en millones, y ordenó las filas en orden descendente según el tamaño de la población india. Estos cambios dejaron la tabla de resumen limpia y ordenada, con espacio para una tercera columna que expresara la población india como porcentaje de la población total de cada país (ejemplo 42b).

En ese momento se sintió mejor. Al fin y al cabo, ella sí conocía una manera efectiva de arrear gatos. Consistía en activar el abrelatas eléctrico. Su agudo zumbido siempre traía a los felinos al orden.

EJEMPLO 42A. La tabla del manuscrito de Kaur antes de la edición. El uso de negritas resalta la aparición de cifras sobre la población india, que saltan por la tabla entre la columna izquierda, central y derecha. Los datos de los países individuales han sido importados de diferentes fuentes en una variedad de formatos, y el autor simplemente ha injertado el contenido de la tabla.

Tabla 1. Población de la diáspora india

	MAYORÍA INDIA		
	Indio expatriado	Otro expatriado	Ciudadanos
Emiratos Árabes Unidos	**2 572 000**	2 054 000	514 000
	Hindú	**Musulmán**	Otro
Mauricio	**601 400**	171 800	342 500
	Indo-Trinitenses	Afro-trinitenses	Otro
Trinidad	**535 000**	522 000	248 000
	Indios	Africanos	Herencia mixta y amerindios

Guyana	**323 000**	240 300		187 700
	Hindú indo-fiyiano	**Musulmán indo-fiyiano**		Cristianos/ Polinesios
Fiyi	**227 500**	58 500		460 800
	Indios	Criollos		Otro
Surinam	**166 500**	139 500		126 000
	Javaneses			67 500
	Cimarrones			45 000
	Amerindios			13 500
MINORÍA INDIA				
	Ciudadanos y residentes	Población		Residentes no autorizados
Estados Unidos				
Blancos	206 720 000	68 %		
Hispanos	45 000 000	15 %		6 960 000
Afroamericanos	35 000 000	12 %		
Asiáticos	14 600 000	5 %		
Indios asiáticos	2 600 000	1 %		
Nativos americanos	2 950 000	1 %		
Total	304 270 000			12 000 000
	Malayos	Chinos		Otros
Malasia	14 105 000	8 137 500		4 882 500
Descendencia india				2 331 000
Indígenas				2 551 500
	Birmanos	Indios en el extranjero		Chinos en el extranjero
Myanmar	45 520 000	2 000 000		3 000 000
	Africano Negro	Otro		
		Blanco	De color	**Indio asiático**
Sudáfrica	37 950 000	4 270 000	4 250 000 (de color)	**2 000 000**
	Árabes	**Indios**		Otro
Arabia Saudita	27 100 000	**1 400 000**		3 600 000
	Blanco	**Indio**		Negro
Reino Unido	54 000 000	**1 160 000**		5 050 000
	Blanco	No blanco		
Canadá	27 390 000	Aborigen		1 320 000
		Minorías visibles		4 290 000
		Indios		**963 000**

	Población total	**Población india**
Singapur	4 550 000	**319 000**
Omán	3 205 000	**312 000**
Kuwait	3 100 000	**295 000**
Países Bajos	16 570 000	**217 000**
Australia	21 040 000	**190 000**

Realizar pruebas con los mapas

En esta era de la tecnología satelital, nuestros teléfonos celulares cuentan con sistemas que nos guían hasta nuestros destinos y cada centímetro de la superficie terrestre se ha fotografiado y catalogado. Este aluvión de datos, sin embargo, solo hace que las habilidades de los cartógrafos tradicionales sigan siendo más esenciales que nunca. Son ellos quienes marcan el camino a través del laberinto de la cartografía y nos facilitan la comprensión y la navegación de la información geográfica que ella presenta.

Algunos autores asumen que la editorial es quien se encargará, al final del proceso de edición, de concebir y ejecutar el plan cartográfico del libro. El problema con esta suposición es que no tiene en cuenta que tanto la estructura como el énfasis de los mapas que lo acompañan son inseparables de los objetivos de su publicación. Es el autor quien le aportará a los mapas la perspectiva crucial que incluirá las necesidades cartográficas del lector. Además, ya que es el investigador principal (si no el único) del libro, es muy probable que tenga acceso exclusivo a materiales cartográficos relevantes. Aun así, hay autores que no tienen la facilidad para pensar cartográficamente. Es allí donde entra en juego el apoyo de un buen editor cartográfico.

Los autores que, de por sí, van a generar sus planes cartográficos utilizando bases de datos de sistemas de información geográfica (SIG) pueden omitir esta sección. Sin embargo, es recomendable que procedan con cautela cuando contraten colegas del departamento de geografía para producir sus mapas.

EJEMPLO 42B. La misma tabla, después de la edición. El lector ahora puede percibir fácilmente el tamaño de las poblaciones de la diáspora india en relación con las poblaciones totales de los países anfitriones. Los desgloses étnicos se han movido a las secciones dedicadas a los destinos, donde se expresan en gráficos circulares.

TABLA 1. Población de la diáspora india

NACIONES CON UNA MAYORÍA INDIA			
	Población india (millones)	Población total (millones)	% de población india
Emiratos Árabes Unidos	2.572	5.140	50 %
Mauricio	0.773	1.116	69 %
Trinidad	0.535	1.305	41 %
Guyana	0.323	0.751	43 %
Fiyi	0.286	0.747	38 %
Surinam	0.167	0.432	39 %
NACIONES CON UNA MINORÍA INDIA			
Estados Unidos	2.600	304.270	>1 %
Malasia	2.331	27.125	9 %
Myanmar	2.000	50.520	4 %
Sudáfrica	2.000	48.470	4 %
Arabia Saudita	1.400	32.100	4 %
Reino Unido	1.160	60.210	2 %
Canadá	0.963	33.963	3 %
Singapur	0.319	4.550	7 %
Omán	0.312	3.205	10 %
Kuwait	0.295	3.100	10 %
Países Bajos	0.217	16.570	1 %
Australia	0.190	21.040	1 %

Nota. La población de la diáspora india como porcentaje de la población total del país anfitrión, tomada de cifras recientes de censos nacionales. Entre las naciones que figuran como poseedoras de una «mayoría india», pero con poblaciones indias inferiores al 50 % del total, el grupo indio es el más grande entre múltiples minorías étnicas.

He visto demasiados atlas arruinados por errores técnicos persistentes, perfeccionismo o, usualmente, ambos. Extrapolar mapas del tamaño de un libro a partir de bases de datos que contienen todo el planeta a tamaño real puede ser un proceso complejo.

CONSIDERE LAS RELACIONES DE ESCALA. El mecanismo central para la organización de cualquier plan cartográfico es la escala. Los libros que contienen una gran cantidad de mapas generalmente incluyen uno del área general de la que se va a discutir, luego muestra otros de tipo regional en cada capítulo, mapas subregionales en cada sección y, finalmente, mapas de ubicaciones específicas en las subsecciones o pasajes. A medida que el lector profundiza en la lectura, desde la región más grande hasta la más pequeña, la escala cambia y la especificidad de los detalles aumenta. Un plan cartográfico bien concebido muestra las relaciones de sus escalas de manera sencilla y consistente para facilitar la comprensión, utiliza escalas con solo unos pocos incrementos regulares y proporciona detalles apropiados en cada capítulo, sección o subsección.

IDENTIFIQUE LOS MAPAS BASE. Algunos planes cartográficos visualizan una sola región desde diferentes perspectivas. En estos casos, a un mismo mapa base se le superponen diferentes patrones de datos que resaltan las relaciones entre lugares específicos. En un libro sobre la historia ecológica de la región de los Grandes Lagos, por ejemplo, un mismo mapa base podría aparecer veinte veces: una vez con los humedales antiguos y actuales superpuestos, luego con bosques antiguos y actuales, después mostrando la expansión urbana, con el registro histórico de inundaciones y así sucesivamente. Cada mapa exhibe un patrón extraído del cúmulo de datos disponibles y los lectores que viven en la región tienen la posibilidad de alternar entre los mapas para comparar las diversas tendencias ecológicas que se han producido en su vecindario.

CAPTURE EL MOVIMIENTO. Además de los elementos estáticos como pueblos, ríos y puntos de referencia, los mapas pueden contener información sobre procesos y comportamientos en constante cambio: patrones climáticos, hábitats vegetales, distribución animal, tráfico humano e incluso desarrollos culturales como la difusión

del jazz. En estos casos, el autor hace bien en no empantanarse con superposiciones de datos: lo importante es que muestre lo esencial.

CREE UN DOCUMENTO CON LAS FUENTES DE LOS MAPAS. Cuando un autor prepara un plan cartográfico, lo primero que debe hacer es recopilar fotocopias de los mapas base y de otros datos en una carpeta. Luego debe enumerar las características que desea que aparezcan en cada mapa, especificando cuáles deben etiquetarse y cuáles no. También puede, de manera alterna, recopilar los materiales electrónicos en carpetas anidadas, siempre y cuando las mantenga claramente organizadas y etiquetadas. Para un solo mapa, un autor puede proporcionar hasta cinco fuentes, mientras que deje en claro las fortalezas y debilidades de cada una. Sobre las fotocopias de los mapas, los autores pueden utilizar un resaltador (o la función de resaltado en los archivos PDF) para ayudarle al editor de mesa y al cartógrafo a encontrar las características que deberán aparecer en cada nuevo mapa que vaya a incluirse.

REALICE BOCETOS EN MINIATURA. Hay ocasiones en las que las fuentes de un mapa varían tanto en escala y formato que puede resultar difícil visualizar lo que será el mapa al final. Los autores pueden transmitir sus intenciones realizando pequeños bocetos. Estos suelen ser bastante rudimentarios, con óvalos para las islas, uves invertidas para las montañas, etc. Si al autor le cuesta visualizar el mapa final, el editor de mesa debe hacer el ejercicio de dibujar una miniatura y enseñársela al autor. No hacer las miniaturas puede resultar en que el autor y el editor de mesa tendrán que hacer una costosa revisión adicional del dibujo cartográfico. Diversos programas como Microsoft Word facilitan considerablemente la creación de bocetos electrónicos. Tener un garabato hecho a mano es, incluso, mejor que no incluir nada.

CREE UN PLAN PARA LOS MAPAS. La carpeta que contiene los mapas base debe estar acompañada de un documento de varias páginas donde se listen las fuentes y los recursos de donde fueron obtenidos los mapas. Ese archivo debe contener una nota inicial que detalle el objetivo del plan cartográfico, la estética deseada y las características distintivas que deben tener ciertas categorías de los mapas.

El editor en jefe añadirá también información detallada sobre el presupuesto, el cronograma, las fuentes y las dimensiones de los mapas. El cartógrafo utilizará la demarcación tradicional para señalar elementos como masas de agua y las fronteras nacionales. Sin embargo, será labor del editor de mesa decidir cuando hay un uso excesivo de la información y cuáles son los patrones que se van a resaltar. Para un libro a cuatro colores, el editor de mesa puede sugerir un esquema de colores que organice los mapas y sus elementos por tipos; para un libro en blanco y negro, el editor de mesa puede diseñar un sistema de iconos, líneas continuas y discontinuas y cuadrados en diferentes tonos de gris.

Siguiendo la práctica habitual, Jagreet creó la carpeta y el archivo de las fuentes para los mapas de su libro utilizando en gran medida el repositorio de Footsteps. Afortunadamente, la mayoría de los países y las ciudades que incluyó en su manuscrito ya se habían renderizado para guías anteriores. Jagreet sacó fotocopias de los mapas ya existentes, eliminó algunas etiquetas y les añadió otras. Los mapas nuevos que tuvo que incluir fueron en su mayoría a nivel de los barrios: mostraban calles residenciales, distritos comerciales y zonas de restaurantes que contenían las Pequeñas Indias del mundo. Para construirlos, durante sus viajes, Jagreet recopiló diligentemente folletos distribuidos por organizaciones cívicas locales. Cuando no los consiguió, hizo bocetos en su cuaderno que luego replicó ampliando imágenes de Google Maps.

Todo este trabajo estaba bien hecho. Pero cuanto más pensaba Hedda en esos mapas, más luz le arrojaban sobre un defecto en la organización del manuscrito: el texto retrocedía once mil kilómetros hacia el oeste, hasta Europa, después de desplazarse desde Oriente Medio, bajando al sur, hasta África, y luego hacia el este hasta Asia Oriental. Hedda se percató de que este gran salto la había molestado al editar el índice. Sin embargo, no fue sino hasta que estudió los mapas que pudo ver el problema de forma más concreta. Experimentó con varios esquemas antes de decidir organizar los destinos de modo que el texto y los mapas se movieran en un flujo ininterrumpido hacia el oeste, desde Oriente Medio, pasando por Europa, hasta Norteamérica, hacia el sur hasta Sudamérica,

hacia el este, pasando por África, hasta el Sudeste Asiático y, finalmente, hacia el sur, de nuevo hasta Australia.

Había otro aspecto del plan cartográfico que merecía especial atención. Jagreet había dispuesto una categoría de mapas que no suelen hacer parte de las guías de Footsteps, pero que bien podría convertirse en un elemento estándar en la series sobre las diásporas. Esta categoría mostraba patrones de migración india a través del tiempo. En la introducción, Jagreet ilustró la magnitud de la diáspora india mediante un mapa del globo terráqueo con flechas que irradiaban desde el subcontinente en todas direcciones. En la sección *Destinos*, acompañó la historia de cada país con un mapa que mostraba dónde habían desembarcado los primeros indios, cómo se expandieron desde las ciudades portuarias hasta las aldeas periféricas y, en muchos casos, cómo la migración inversa estaba provocando la reducción de las aldeas y la expansión de los centros urbanos. Los materiales originales eran de calidad variable, pero Jagreet hizo un trabajo excelente de edición con el que logró otorgarle a los mapas un nivel de detalle uniforme.

Aun así, Hedda sentía una duda punzante. Comparó los mapas históricos con los gráficos circulares de población y vio que en ambos los desgloses étnicos no coincidían. En Mauricio, por ejemplo, el gráfico circular agrupaba a todos los hindúes, mientras que el mapa histórico detallaba los movimientos por poblaciones de hindúes sanatanistas, aria samajistas, tamiles, telugus, maratíes, guarajíes y bengalíes. Estas discrepancias se debían a la falta de uniformidad en los datos disponibles y a estas alturas Hedda dudaba que Jagreet pudiera encontrar otras fuentes. Aun así, Hedda decidió que el valor de la información superaba la inconsistencia del formato.

Añadir el *lagniappe*

En la cultura cajún, el *lagniappe* es ese toque extra de valor añadido, la salsa del *po'boy*, la figurita en la rosca de reyes. En la edición de libros, donde la simplicidad es una virtud, el *lagniappe* debe añadirse con precaución. A continuación, se presentan algunas de las estrategias más comunes para añadir *lagniappe* que los editores de mesa y los autores pueden proponer.

DISEÑE LAS CAJAS DE TEXTO. Normalmente, las cajas con texto son pequeñas digresiones que no caben en el cuerpo del manuscrito

y que son demasiado largas para incluirlas en un pie de foto o una nota al pie. Cuando el plan de cajas de texto está bien diseñado guía al lector a través del manuscrito como un rastro de migas de pan. Las cajas de texto que generalmente incluyen «datos curiosos» sirven para alivianar un argumento intelectual denso. Cuando contienen una sola oración o una cita destacada pueden también mitigar la monotonía visual de un libro que no contiene ilustraciones. Estas son algunas recomendaciones sobre qué se debe y qué no se debe hacer:

- Siga la convención estándar y asegúrese de que las cajas de texto contengan solo «información opcional». Muchos lectores que omiten por lo general las cajas de texto se enfadarán cuando descubran que en ellas había una información clave que se han saltado.
- Evite las cajas de texto aisladas. Un plan de cajas de texto debe contener al menos media docena de ellas. De lo contrario, una sola caja aislada parecerá un fragmento de una historia o un argumento que no ha sido integrado o asimilado.
- Mantenga la longitud relativamente uniforme. Un plan puede contener hasta tres longitudes: una para las citas textuales de una sola oración, otra para cajas con texto de una solo párrafo y otra para las cajas que contienen varios párrafos. Una caja que haga el amague de ocupar una página completa del libro impreso debe convertirse en un recuadro aparte (consulte la información sobre los recuadros más adelante).
- Incluya u omita los títulos para las cajas de texto de manera sistemática. Si el plan contiene unas cajas de texto que tienen títulos y otras que no, el lector pensará que la imprenta cometió un error.
- Evite incrustar imágenes y tablas en las cajas de texto. Si una caja de texto necesita incluir estos elementos debe ser convertida en un recuadro de texto aparte.

CREE LOS RECUADROS. Los recuadros son para los libros de no ficción lo que los artículos son para los periódicos: digresiones largas

que ofrecen una perspectiva alternativa, generalmente más íntima, sobre el tema en cuestión. De entre todos los libros que he leído, me he encontrado con ediciones que contienen extractos del diario de un autor que sirven con eficacia para animar un debate sobre, por ejemplo, la evolución de la avifauna en California. También historias de los creadores de la primera bomba atómica que sirven como ilustración y escritos sobre los efectos de los medios modernos que funcionan como contexto para la cultura tradicional de Marruecos. Para los autores que trabajan por encargo, los recuadros les permiten un nivel de expresión creativa que va más allá de los límites del formato de las series.

Los recuadros siguen las mismas reglas que las cajas de texto mencionadas anteriormente, pero tienen dos excepciones: pueden ocupar más de una página en caso de ser necesario y pueden contener ilustraciones. Las figuras en los recuadros no deben enumerarse siguiendo la secuencia del resto del programa de ilustraciones. Deben permanecer sin numerar. Tampoco deben tener pies de foto extensos. Un recuadro tampoco puede contener solo ilustraciones y pies de foto.

Debido a que los recuadros presentan perspectivas alternativas del tema del libro, es posible construirlas utilizando las mismas estrategias que se utilizan para los epígrafes. La estrategia del «todo cabe» garantiza que los recuadros varíen ampliamente en tono y procedencia a lo largo del libro. La trama paralela utiliza una sola fuente para todos los recuadros (por ejemplo, cuando contienen extractos del diario del autor), lo cual genera suspenso en la lectura de un cuadro lateral a otro. El sistema de la rotación por turnos distribuye la información entre varias fuentes clave: en un libro que aplica la teoría de género a la cultura japonesa, por ejemplo, los recuadros podrían contener anécdotas que alternan entre el pasado del sogún, la influencia de la cultura occidental durante la era Meiji y la cultura actual de mercado.

CONSIDERE LOS COMPONENTES EN LÍNEA. La mayoría de las editoriales ahora tienen sitios web con páginas separadas para cada libro impreso. Los autores también tienen sus propias páginas web. Además de los textos promocionales, la información comercial y los enlaces

para comprar el libro, las editoriales utilizan este tipo de páginas para publicar material complementario al contenido del libro. Los lectores serán redirigidos a ellas cuando sea relevante dentro del texto (un ejemplo de ello es el paquete de ejercicios que acompaña a este manual). Sin embargo, es importante recordar que los lectores tienden a omitir cualquier elemento que parezca remotamente opcional dado el esfuerzo adicional que requiere acceder a un sitio web (incluso haciendo clic desde un libro electrónico). Por eso es mejor mantener todo el material esencial dentro del libro.

Los materiales convenientes para publicar en línea incluyen los apéndices que, de otro modo, incrementarían la extensión y el costo del libro impreso, los datos que requieren actualización frecuente, los archivos audiovisuales que facilitan la comprensión del texto, las versiones a color de las fotografías que aparecen en blanco y negro en el libro, los ejercicios, los cuadernos de trabajo y otros materiales del curso, las aplicaciones que deben descargarse en teléfonos móviles, y los enlaces a funciones interactivas como redes sociales y blogs dedicados al tema del libro. Las editoriales más pequeñas generalmente esperan que sea el autor quien cubra los costos del desarrollo de los materiales digitales, pero suministrarán a través de su propia página web una dirección estable y mantendrán los enlaces actualizados.

Los autores a menudo necesitan ayuda para decidir cuál será el contenido que incluirán en el componente web del libro. Un enlace que lleva a un lector a un repositorio con unas pocas tablas no muy atractivas terminará perjudicando la reputación del libro. El editor de mesa debería recibir una lista de los posibles componentes auxiliares en línea junto con el manuscrito sin editar para que pueda buscar cuales representan una verdadera oportunidad que los lectores y los autores pueden aprovechar en la web en beneficio del tema del libro. El editor de mesa deberá hacer una lista sencilla de sugerencias que enviará primero a la editorial, quien determinará la viabilidad económica antes de elevar las expectativas del autor.

Hedda se tomó un día libre del proyecto de Jagreet para darle una capa de pintura blanca a las paredes de la despensa. Esta era una tarea que

necesitaba realizar con urgencia. Al volver al teclado, con las manos manchadas de pintura seca, logró ver con más claridad algunos de los problemas.

Las cajas de texto se dividían en dos categorías. La primera eran las «advertencias de seguridad» que Hedda había sugerido hacer en lugar de las fotos más gráficas de violencia en contra de la población india. La segunda describía un día típico en la vida de un inmigrante indio promedio en diferentes países. Aunque estos dos tipos de cajas presentaban información útil, eran un poco deprimentes. Para aligerarlas, Hedda decidió añadir una tercera categoría: lugares de reunión favoritos de la diáspora. Hedda se esforzó por mantener estas cajas con información ligera, recurriendo a fuentes en línea que le ayudaran a darles un tono descriptivo.

Los recuadros fueron más difíciles de gestionar. Como Jagreet solo había incluido dos, Hedda tendría que decidir entre reforzar el plan de recuadros o eliminarlo por completo. Mientras que para arreglar las cajas de texto podía extraer ideas del manuscrito principal y ampliarlas con una investigación mínima, para los recuadros requeriría acceso a material nuevo.

Llamó a Jagreet. Tras intercambiar chismes sobre sus compañeros de Footsteps y ponerse al día con sus vidas amorosas, o con la falta de ellas, se pusieron manos a la obra. Jagreet admitió que la idea de hacer un plan para los recuadros había sido aniquilada por la presión de la fecha límite. Ahora, después de haber descansado un poco, tal vez se animaría a escribir los nuevos miniensayos. Su diario estaba lleno de material en bruto: una visita en canoa a una aldea selvática de aborígenes en Malasia, un viaje con turistas indios adinerados a la aldea «india» tipo Disney en la ciudad trinitense de Chaguanas, un recorrido a pie por las tiendas indias de Jackson Heights en Queens, y un vívido relato de su peregrinación al lago del Ganges en Mauricio. Hedda y Jagreet acordaron limitar el plan de recuadros a uno por continente.

El último elemento del manuscrito de Jagreet era una lista de sitios web que aparecerían al final del libro impreso y que se replicarían con enlaces funcionales en la edición digital. Hedda probó los enlaces y descubrió que algunos eran deficientes. Sin embargo, la mayoría llenaban su pantalla con una rica paleta de colores, imágenes y tipografía. Los diseños

visuales eran tan diversos como las poblaciones a las que servían: había recorridos virtuales de mal gusto por las diversas Pequeñas Indias, blogs tendenciosos en los que la POI y los INR debatían las ventajas de la «masculinización» del hinduismo, sitios de fans de estrellas de Bollywood, boletines de templos y escuelas, sitios de complejos turísticos que ofrecían clases de cocina india, sitios que concertaban matrimonios y sitios que permitían a los usuarios crear sus propias parejas. Hedda descubrió que la comunicación en línea del gobierno indio con su diáspora era un modelo para otros países en desarrollo. En resumen, Hedda encontró que el componente web estaba más que bien desarrollado: Jagreet solo tendría que reemplazar o eliminar los enlaces inservibles.

* * *

Una vez que Hedda entregó el manuscrito a la oficina de Ann Arbor, le envió a Jagreet una copia de la tabla de contenidos final (ejemplo 43) y la llamó.

—¿Y qué fue lo que te pasó con este proyecto? Parecía que para ti debería haber sido algo muy fácil.

—Lo sé, pero cuanto más me metía en él, más resentida me sentía. Es como si Lockstep fuera el poder colonial y yo, de nuevo, miembro de la servidumbre por contrato. ¿No te sientes un poco así trabajando como autónoma? ¿Sin tener prestaciones, sin posibilidades de ascenso profesional, sin respeto?

—Bueno, en mi caso, aunque la escalera al asenso profesional es más un taburete, me siento contenta donde estoy y con lo que hago.

—Qué suerte tienes. Hablé con Deb y le avisé que este es el último encargo que hago para Lockstep.

Hedda no supo qué decir. Más tarde, ese mismo día, pensó en la diáspora que había dado lugar a su propia vida. Descendía de una línea de siervos alemanes que habían buscado refugio de la persecución religiosa en el Nuevo Mundo. Desde principios del siglo XX, su familia había sido decididamente laica y había trabajado en la industria tipográfica estadounidense que había surgido en el corredor que se extendía desde Binghamton, Nueva York, en el norte, hasta Fairfax, Virginia, en el sur. Los empleos de esa industria en la que se desempeñaba su familia se trasladaron en la década

de 1990 a un nuevo corredor en el extranjero que iba de Bombay a Bangalore.

¿Resentía la pérdida de la vida con la que había crecido? Quizás un poco. Sin embargo, Hedda se había forjado una carrera gracias a las habilidades que había adquirido de niña, mientras pasaba el tiempo en la sala de composición. Gracias a eso había disfrutado de una vida de relativa estabilidad, libertad y estimulación intelectual. Por supuesto, la perturbación que experimentó no fue nada comparada con lo que debieron de pasar Jagreet y su familia. No era menos que comprensible que ella relacionara su condición de autora autónoma con el recuerdo, históricamente reciente, de la servidumbre por contrato que había experimentado su familia.

Un epígrafe al principio del manuscrito de Jagreet resumía una historia que Hedda recordaba que le había contado una fría noche en Nepal. Hablaba sobre cómo Nanak, el divino fundador del sijismo en el siglo XVI, había gestionado las disputas de sus conversos en su lecho de muerte. Los musulmanes querían enterrarlo y los hindúes incinerarlo, así que Nanak instruyó a cada grupo que colocara un ramo a cada lado de su cuerpo.

—Aquellos cuyas flores estén frescas por la mañana —dijo— se encargarán de mi cuerpo.

Al día siguiente, el cuerpo de Nanak había desaparecido y ambos ramos habían echado raíces y florecido. A veces Hedda se sentía así, atrapada entre autores y editores. Para ella no había treguas mágicas, solo el arduo trabajo de la empatía.

EJEMPLO 43. Índice final del manuscrito de Kaur. Nótese el cambio en el orden de los países de destino, que ahora siguen una ruta circular ininterrumpida alrededor del globo.

La diáspora india. Guía de viajes

Introducción
Breve historia de la diáspora india
- Los romaníes
- Servidumbre por contrato
- El surgimiento de Bollystan

A quién se dirige este libro
- Indios emigrantes

Destinos
- Oriente Medio
  - Arabia Saudita
  - Emiratos Árabes Unidos
  - Omán
  - Kuwait
- Europa

- Indios de turismo
- INR y POI
- Turistas no indios

Cómo usar este libro

- Historia
- Demografía
- Viajes
- Visados
- Finanzas
- Comida
- Alojamiento
- Tiendas
- Lugares de interés
- Cultura local
- Empleo
- Escuelas
- Culto
- Servicios de salud
- Otros servicios
- Glosario
- Reino Unido
- Países Bajos

Norteamérica

- Estados Unidos
- Canadá
- Trinidad y Tobago

Sudamérica

- Guyana
- Surinam

África

- Sudáfrica
- Mauricio

Sudeste Asiático

- Malasia
- Myanmar
- Singapur
- Fiyi
- Australia

Índice de recursos en línea

11

La ficción

Tejer el sueño

Las mejores historias de ficción son aquellas que, a través de su extensión, nos sumergen en el vigorizante río del sueño. Son las que conservan la textura de la realidad, pero nos ahorran el tedio. Nos elevan como espíritus sobre el protagonista durante algunos párrafos y luego nos atraen de vuelta hacia él para poseerlo como un ánima que regresa a un cuerpo que luego cabalgará en sus desdichadas aventuras. Son esas que, a medida que avanzamos en la lectura, nos enseñan sobre sus personajes, pero también nos permiten aprender sobre nosotros mismos. Si un lector logra leer de la primera a la última página sin despertar del sueño —es decir, sin que la mala escritura le interrumpa el viaje—, es probable que recomiende el libro a otras personas. Seguramente dirá «ese es un libro que no pude soltar», y ese será el mayor elogio que el autor podrá recibir.

Este tipo de experiencia es la que los escritores de ficción desean brindarles a sus lectores y a sí mismos. No hay nada que les traiga más satisfacción que sentarse en sus escritorios para despertar cuatro u ocho horas después de haber redactado, como bajo hipnosis, fragmentos de una vibrante prosa que evoca otros mundos. Aunque la mayoría de los autores tiene la capacidad de mantener ese peculiar estado de trance durante un relato corto, como un cuento, rara vez logran prolongarlo a lo largo de una narración más extensa como una

novela. Cuando los principiantes alcanzan el límite de esta ensoñación creativa y se dan cuenta de que aún les queda imprimirle esta magia a cientos de páginas, es posible que se desanimen. Aquellos que alcanzan el triunfo son esos que aprenden a lidiar con esta decepción. Algunos lo hacen esperando, otros a fuerza de una laboriosa revisión, y otros lo hacen engañándose a sí mismos para volver a sumergirse en el río del sueño.

La labor de los editores de mesa, en este caso, es ayudar a los novelistas a superar estos *impasses*. El rol de los editores de mesa en la ficción no es cuestionar el proceso creativo del autor, ni mucho menos imponerles uno, sino trabajar con ellos dentro de la propia metodología que hayan construido. Es por esto por lo que, mientras que los capítulos 1 a 6 aconsejaban a los editores de mesa la elaboración de un plan detallado que debían presentar al autor y a la editorial de no ficción para su aprobación, este capítulo aborda al novelista en apuros de una manera más relajada y terapéutica. En el caso práctico de este capítulo, el editor de mesa tiene el lujo de interactuar con el novelista antes de que haya completado el primer borrador. Sin embargo, en la ficción, los editores de mesa no tienen siempre esta posibilidad debido a que los autores tienden a buscar ayuda para el desarrollo de sus manuscritos solo después de haber recibido varias cartas de rechazo. Aun así, cuando existe la oportunidad de participar tempranamente, el proceso suele ser mucho más satisfactorio tanto para el editor de mesa como para el autor. Este estudio de caso modela un grado de colaboración que los autores y los editores de mesa deberían emular independientemente de si el manuscrito está terminado o no.

En este proceso, la tarea del editor de mesa es la de señalar los lugares en el borrador en que el sueño se ve interrumpido, ya sea por lapsus que retumban como alarmas de carro o por distracciones minúsculas, pero igual de molestas, como el goteo de un grifo en una cocina lejana. Es esencial que los editores de mesa se resistan a la tentación de hacerse pasar por psicoanalistas. En cambio, deben recostarse en el diván proverbial y relatar su experiencia indirecta del sueño textual mientras la autora toma notas que quizá solo tendrán sentido para ella misma.

Perfil del autor: el amigo

Los editores profesionales le tenemos pavor a aquellos momentos en que amigos o familiares nos piden saber «qué pensamos» sobre su manuscrito. Por supuesto, si el autor es alguien a quien el editor aprecia, es natural que sienta curiosidad y decida leer un poquito con la esperanza de verse gratamente sorprendido. Claramente, obtener la retroalimentación de un editor que también es amigo puede ser un experiencia muy valiosa ya que si alguien conoce a un autor podrá aportar una visión más profunda de las fortalezas y debilidades de su manuscrito (evidencia de esto es la gran cantidad de elogios a las parejas de los autores en los agradecimientos).

Sin embargo, los peligros también son muchos. Si el texto es pésimo, la editora deberá mentir y decir que le encantó —a expensas de su integridad profesional— o arriesgarse a herir los sentimientos de su amiga y estropear la relación por completo. Incluso si el texto es hermoso, deberá cuidarse de no hacer afirmaciones basadas en información privilegiada, no sea que la amiga se ofenda por ser encasillada. Si el editor de mesa colma de elogios el trabajo debido a un afecto injustificado, más le valdrá estar preparado para repetir esos sentimientos públicamente en la página de Amazon del libro.

Editores de mesa: editar el trabajo de los amigos es inevitable. Incluso si usted renuncia a leer las odas de sus sobrinos y a revisar las memorias de sus abuelos, se encontrará congeniando con autores que disfrutarán de su edición y terminarán volviendo a contactarlo con la esperanza de que los ayude con todos sus proyectos nuevos. A largo plazo, estas colaboraciones suelen ser el aspecto más gratificante de su carrera, pero también pueden volverse políticamente complicadas. He visto casos en los que cuando un editor de mesa ha intentado establecer límites, un autor ha amenazado con «utilizar su rango» y quejarse con la editorial que hace los pagos.

Sin importar que las relaciones con los autores sean conflictivas o que vayan viento en popa, los editores de mesa tendrán que hacer un esfuerzo emocional gigante y dedicarle al proceso una gran cantidad de tiempo. El problema aquí radica en que a usted le será mucho

más difícil llevar un registro de las horas a facturar cuando el trabajo se combina con hacer visita.

Barbara Corrigan quería un cambio. No es que ya no disfrutara escribiendo sus novelas de misterio ni que la devoción de sus fans por la detective Sunny Parkhurst —de quien era la creadora— hubiera dejado de ser la fuente de inspiración que alimentaba su autoestima. Sunny seguía siendo una versión más atrevida, divertida y sabia de ella misma y Barbara no tenía ninguna intención de abandonarla. Las tramas eran las que se habían vuelto obsoletas: tras haber publicado veintisiete títulos en tan solo unos años, Barbara estaba cansada de la fórmula cómoda del género del misterio. Ahora quería ahondar en la psicología y escribir una novela en la que el conflicto central se desarrollara en el interior de la protagonista. Aunque no se atrevía decirlo, lo que quería hacer era escribir una verdadera novela *literaria*.

Barbara esperaba que, para ese momento, Sunny se hubiera vuelto un poco más introspectiva. Había cobrado vida, ya adulta, como una fumadora empedernida y una bebedora de cerveza artesanal IPA, que sabía cómo reinstalar cocinas y arreglar motores. Jugaba al póquer con los muchachos del aeródromo los viernes por la noche y se sentía incómoda descubriendo sus robustos hombros cuando tenía que ponerse vestidos para mostrarse como la esposa del profesor universitario. Sunny operaba un servicio de transporte aéreo sin fines de lucro desde el aeropuerto de San Carlos con su Cessna de cuatro plazas, llevando a residentes confinados en sus hogares de las faldas de la sierra a citas médicas en otras ciudades. Mientras que otros escritores creaban detectives cuyas vidas se centraban en lugares específicos —un parque de caravanas, una casa de huéspedes, una floristería o una cafetería—, la genialidad de Sunny era que su profesión le proporcionaba a Barbara muchísimos lugares en los que podía escenificar asesinatos. Su detective había perseguido asesinos desde Lassen hasta el Valle de la Muerte, en locaciones tan apartadas como una estación de esquí en Truckee, una convención de buscadores de oro en la región de la Fiebre del Oro o un campamento hippie a las afueras de Mariposa.

Ya en la decimoctava entrega, Barbara se había aburrido de ver a Sunny recorriendo el Valle Central en un cacharro oxidado con un motor que ahogaba las conversaciones de sus pasajeros y que vibraba tan fuerte

que todo el tiempo los hacía vomitar. Así que intentó explorar un terreno más psicológico: le dio a Sunny una segunda carrera como terapeuta. Algunos lectores se resistieron y escribieron reseñas mordaces en Goodreads y Bibliophile. Sin embargo, la mayoría aceptó el nuevo rol de Sunny ya que los consejos que les daba a sus pacientes solían ser directos, divertidos y sensatos. Barbara creó un elenco rotativo de personas que iban a terapia al consultorio de la detective, pero en lugar de hacer adelantos psicológicos, la enredaban en crímenes y traiciones. Barbara era incapaz de escapar del ritmo de su fórmula.

Ahora Barbara estaba decidida a dar el salto al *mainstream* con la vigésimo octava novela de misterio de Sunny Parkhurst. Su editora, quien trabajaba en Londres, tenía dudas: había aprobado la propuesta inicial, pero luego se retractó cuando descubrió el estreno de una película con una premisa superficialmente similar. Por suerte, Barbara tenía un as bajo la manga: Bud Zallis. Ella lo conocía desde la universidad y cuando escribió su primera novela de misterio a finales de los ochenta, fue él quien leyó los nueve borradores. En los años posteriores, se convirtió en un distinguido editor independiente, quien contaba en su portafolio con obras magistrales premiadas y autobiografías muy reconocidas de personas famosas. Aunque siempre estaba muy ocupado, encontraba tiempo en su agenda para el *thriller* anual de Barbara. Si existía alguien que pudiera ayudarle a la autora a romper con los límites del género, ese era su querido amigo Bud.

Perfil del cliente: la editorial boutique de género

A principios de la década de 2000, se produjo una explosión en el número de pequeñas editoriales independientes enfocadas en géneros específicos. Estas editoriales «boutique» vieron en la publicación digital una oportunidad para aprovechar el poder comercial del internet. A través de las redes sociales, los chats especializados y los sitios web de reseñas podrían despertar el interés de sus seguidores. Las crecientes montañas de títulos autopublicados e independientes les proporcionaban un espacio donde encontrar joyas ocultas. Asimismo, con su edición y diseño boutique, podrían atraer también a los autores consagrados de las grandes editoriales, las cuales tendían a dedicar más atención a la llamada ficción literaria.

En aquel entonces, toda la industria editorial se estaba preparando para una drástica reducción de la demanda de los libros impresos. Los editores asumieron que en el gusto de los lectores asiduos de los cinco géneros principales —romance, suspenso, misterio, ciencia ficción y terror— los libros electrónicos reemplazarían a los libros de bolsillo. Sin embargo, para el año 2010, el auge inicial de las ventas de libros electrónicos se había estabilizado. Desde entonces, las encuestas anuales han demostrado que aproximadamente dos tercios de los lectores afirman seguir prefiriendo la versión impresa. No obstante, la distribución de la preferencia entre impreso y digital varía considerablemente según el género: la mayoría de las ventas de novelas románticas y fantásticas ahora son digitales. Es más, la mitad de los títulos más vendidos de estos géneros son autopublicados o publicados por editoriales especializadas (para obtener consejos sobre cómo trabajar con autores autopublicados, consulte la sección *Perfil del cliente: el autor autopublicado*, en el capítulo 8).

Las editoriales boutique tienen misiones bastante diversas y amplias: restauran el brillo pasado de los autores de los clásicos, fomentan los emergentes, acuñan nuevos microgéneros y amplían o socavan las clasificaciones existentes. Hard Case Crime (fundada en 2006) trabaja para «revivir el vigor» de la época dorada de las novelas de bolsillo policiacas. Grindhouse Press (2010) enfatiza la ficción transgresora, un subgénero en crecimiento que presenta personajes que se sienten confinados por las normas sociales y se oponen a esas expectativas de maneras ilícitas. King Shot Press (2014) aspira a publicar aquella ficción transgresora que tenga un sabor particular con obras que combinen el «existencialismo gótico, el punk y la interseccionalidad». Rosarium Publishing (2013), una autodenominada «editorial incipiente» conocida por obras de afrofuturismo, prefiere decir «estamos aquí para presentarle el mundo a sí mismo».

En los últimos años, una gran cantidad de géneros han proliferado gracias a la interactividad digital. Spotify, el servicio de *streaming* de música dominante en el momento en el que escribo este capítulo, cuenta con más de cinco mil géneros musicales. La entrada de Wikipedia sobre géneros literarios enumera veintisiete géneros

principales, 125 subgéneros y está, evidentemente, incompleta. Al preguntarle a la hija adolescente de un amigo sobre un video de *anime* en particular, puso los ojos en blanco y me dijo: «ese no es mi género». Si estos datos sirven como indicio de algo, es de que los géneros han llegado para quedarse.

Kit Knowland comprendía que Barbara necesitaba un cambio. Al fin y al cabo, ella también había pasado por una situación similar tan solo hace catorce años, cuando dejó de ser autora y se convirtió en editora. En los noventa, mientras vivía en Nueva York, ayudó a Haphazard House a despegar su sello Strategem con su propia y valiente heroína, Nan O'Mara, una joven entusiasta que se desplazaba por todo el mundo para presenciar eclipses lunares y solares. Sus novelas combinaban lugares exóticos con un elenco migrante de aficionados peculiares. Sin embargo, la incesante búsqueda de ganancias de Haphazard y su marketing flojo para cualquier título que no fuera ya de por sí un éxito asegurado la desanimó. Así que, cuando los libros electrónicos experimentaron un gran auge, Kit se sintió inspirada para regresar a su Inglaterra natal y fundar su propia editorial independiente dedicada a novelas románticas con detectives. La llamó Sensible Gumshoe Press. En los últimos años, Kit se ha pasado los días leyendo manuscritos, promocionando títulos nuevos, convenciendo autores para que acepten diseños de portada mejores y resolviendo disputas entre los miembros de su reducido equipo. En doce años no ha publicado una novela de Nan O'Mara nueva.

La mayoría de las editoriales independientes de ficción decidieron mantenerse al margen: publicaban cualquier cosa que un autor consagrado quisiera enviarles y, si el libro fracasaba, lo abandonaban y se lavaban las manos. Kit no. Ella era una defensora enérgica de sus autores, tanto que muchos de su lista, incluidos escritores superventas como la propia Barbara, nunca se molestaban en contratar agentes. Por ella, precisamente, era por quien en ese momento se encontraba angustiada. Llevaba una semana entera preocupada por las ambiciones de Barbara para su nuevo libro. Kit había visto a autores reconocidos de novelas de misterio caer con menos. Por ejemplo, conocía de primera mano los casos de escritores que se habían cambiado de género, al romance o al terror, cuando

era evidente que no tenían el don para los corpiños ajustados o para el desgarramiento de gargantas. La ficción literaria era el santo grial de la mayoría de los autores de género y, en la mayoría de los casos, sus trabajos terminaban siendo vapuleados en las reseñas cuando, si era el caso, recibían alguna. Kit era una gran admiradora del trabajo de Barbara Cameron. Lo último que quería era ver a una de sus autoras estrella avergonzarse a sí misma y de paso a Sensible Gumshoe.

Es cierto que Barbara sí tenía una premisa ingeniosa: mantendría a Sunny como protagonista, pero la trasladaría a una residencia de ancianos y le impondría un Alzheimer temprano. Aunque seguiría encontrándose con asesinatos, la intrusión de su enfermedad le permitiría tener reflexiones sobre el tiempo, la memoria y la naturaleza humana. Su condición se convertiría en una especie de don de erudición que haría que enfocara su subconsciente en las pistas clave de los asesinatos. A Kit le había gustado la idea y aprobó la propuesta. Solo que ahora la premisa central estaba descartada: Hollywood acababa de estrenar una película en la que Glenda Jackson interpretaba a una paciente con Alzheimer que resolvía dos asesinatos, uno en el presente y otro en el pasado. Barbara no estaba dispuesta a abandonar su premisa. Insistía en que su historia sería totalmente diferente a la de Glenda. Así que ella y Kit estaban en un punto muerto.

Quizá ese tal Bud Zallis pudiera ayudar. Cuando Barbara llegó a Sensible, había estipulado que su antiguo compañero de la universidad debía ser su corrector. Aunque Kit había impuesto una férrea prohibición a que familiares y amigos participaran en el proceso editorial (había perdido la cuenta de la gran cantidad de diseños de portada que le habían propuesto los autores con el arte de sus hijos), este tipo había salvado a Barbara de sus peores impulsos en el pasado. Además, el trato era honestamente bueno: el editor de mesa trabajaría por la tarifa de un corrector de estilo. Kit esperaba que Bud ahora pudiera hacer entrar en razón a Barbara.

Tarea: la novela con disforia de género

El viernes por la tarde, Bud preparó su maleta para dirigirse desde San Francisco al rancho de Barbara Cameron, al oeste de San José. Ella lo había invitado a pasar el fin de semana para hablar de su último proyecto,

La maldición del olvido en la vejez. Hacía más de un año que no se veían; ella había requerido poca ayuda para su última novela y estaba ocupada esquilando alpacas, así que le envió las correcciones por correo electrónico. Sin embargo, ambos preferían verse para discutir los manuscritos. Hacerlo les daba una excusa para visitarse y también evitaba que los malentendidos se filtraran en su amistad.

Aparte de las novelas de Barbara, Bud no editaba mucha ficción. Con los manuscritos de no ficción podía enviarle el paquete al editor o al autor con sus revisiones y exponer lo que pensaba en una carta de presentación. Con la ficción, los problemas editoriales solían ser demasiados y las soluciones requerían de la participación y de la creatividad del autor para idearlas. En el grupo de escritura para hombres gay en el que Bud participaba desde hacía casi treinta años, la crítica se realizaba en una sala de estar con botellas de vino que alimentaban la reflexión colectiva. Así que Bud había decidido hacía tiempo que para la edición de mesa de la ficción era necesario realizar una visita a domicilio.

Este proyecto ponía nervioso a Bud. Sabía que Barbara, recién divorciada y con sesenta años cumplidos, ansiaba un nuevo aire. En cada uno de sus libros había destacado un problema social, político o ambiental, pero se lamentaba de no haber nunca tenido el coraje de abordar la «condición humana». Ahora, tras ver a su madre sucumbir al Alzheimer y temiendo haber heredado la enfermedad, vio la oportunidad de hablar sobre el *sentido de la vida*. Sin embargo, una joven arribista le había arrebatado la premisa con un libro llamado *Elizabeth Is Missing*. Además, ahora Hollywood le echaba sal en la herida.

Bud no dudaba de que su talentosa amiga podría escribir unas memorias o incluso un tratado filosófico que se ganaría el respeto de los literatos. Pero, tras revisar los primeros borradores de *La maldición del olvido en la vejez*, le preocupaba que su instinto narrativo estuviera tan enquistado que una novela literaria estuviera más allá de su capacidad. Lo que ella realmente debería hacer, en la opinión de Bud, era combinar las convenciones del acogedor género de la novela de misterio con las del *thriller* psicológico para producir una obra que los trascendiera a los dos. Aunque fuera una tarea difícil, Bud haría todo lo posible por ayudarla. Incluso si Sensible Gumshoe le pagaba una miseria.

Verificar la premisa

En el centro de cualquier historia se encuentra una premisa. Cuando empezamos a leer un libro, inmediatamente queremos saber tres cosas: ¿quién es el personaje con el que debemos simpatizar? ¿A qué desafío o aprieto se enfrenta? ¿Y qué objetivo persigue? Aunque la fórmula parece bastante simple, los escritores de ficción a veces pasan por alto estos tres elementos que son clave.

Idealmente, la premisa es lo que impulsa a un autor a escribir una novela. A Stephen King le gusta tomar uno o dos personajes, ponerlos en un aprieto y «ver cómo intentan salir»[14]. Hay otros autores para quienes la inspiración comienza con un concepto, o un lugar y un tiempo, y el autor busca entonces una historia que contar que ilustre dicho concepto o evoque la ambientación. Si un proyecto tiene un carácter eminentemente autobiográfico, es posible que al autor le sea difícil incluir todas sus experiencias vitales en una sola premisa.

Históricamente, la mayoría de las novelas han tenido premisas *externas*. Un ejemplo clásico es *Valor de ley* de Charles Portis, en la que una valiente adolescente de catorce años persigue al asesino de su padre en el Salvaje Oeste buscando venganza. En las últimas décadas, hemos asistido al auge de la premisa *interna*, en la que el dilema es el propio estado de ánimo del personaje principal y el objetivo es la autocomprensión. Por ejemplo, en *El amigo* de Sigrid Núñez, la principal «acción» de la narrativa consiste en que la protagonista reflexiona sobre por qué se siente obligada a adoptar a un gran danés huérfano tras la muerte de un amigo.

Tras leer el borrador del autor, plantéese las siguientes tres preguntas: ¿existe en el manuscrito una premisa clara? ¿Es convincente y está presentada de forma persuasiva? Y, por último, ¿tiene la premisa un propósito que recompense el tiempo y la atención del lector?

LOCALICE LA PREMISA. Intente enunciar la premisa del borrador de la novela de su autor en una sola oración (ver tabla 5). Si no puede,

14 *On Writing: A Memoir of the Craft* de Stephen King. Nueva York, Scribner, 2020, p. 164. [Hay trad. cast.: *Mientras escribo: memorias de un oficio* de Stephen King. Trad. de Jofre Homedes, Nueva York, Vintage Español, 2021].

pregúntese por qué. Es posible que el manuscrito tenga demasiados personajes compitiendo por el papel de protagonista o que el protagonista esté en demasiados aprietos. Por supuesto que un autor podrá escribir una novela cautivadora desde múltiples perspectivas. Las primeras novelas solían ser obras picarescas en las que un pícaro sobrevivía a una serie de desventuras. Sin embargo, en esos casos existía una resonancia suficiente entre los múltiples personajes o aprietos como para dar lugar a una premisa concisa más generalizada.

TABLA 5. Las premisas de algunas de las obras de ficción más conocidas, expresadas en oraciones sencillas

OBRA	SITUACIÓN	OBJETIVO
Jane Austen, *Orgullo y prejuicio*	Tres hermanas en la Gran Bretaña de la era de la Regencia que son presionadas por la sociedad para casarse por dinero...	...buscan, en cambio, casarse por amor.
Octavia Butler, *Kindred*	Una mujer negra que vive en Los Ángeles en 1976 se ve transportada al pasado, a una plantación de Maryland anterior a la Guerra Civil...	...se esfuerza por ayudar a sus compañeras esclavas sin perder su vida del siglo XX.
Junot Díaz, *La breve y maravillosa vida de Oscar Wao*	Un *geek* con sobrepeso, aficionado a la ciencia ficción, que vive en Nueva Jersey...	... emprende una misión para perder la virginidad en su natal República Dominicana.
Marguerite Duras, *El amante*	En la Indochina francesa, una joven toma como amante a un joven adinerado...	...e intenta mantener la convicción de que no tiene sentimientos por él.
Ralph Ellison, *El hombre invisible*	Un narrador negro sin nombre en la América de posguerra...	...lucha contra el revisionismo dentro de la Hermandad comunista y contra el racismo de la sociedad blanca en general.
Patricia Highsmith, *El precio de la sal (Carol)*	En un gran almacén de Nueva York en los años 50, dos mujeres se conocen y comienzan un amor prohibido...	...mientras esperan superar el obstáculo del difícil divorcio de la mujer mayor.

Shirley Jackson, *La maldición de Hill House*	Investigadores paranormales pasan el fin de semana en una casa embrujada...	...e intentan liberar a uno de los suyos de la posesión por parte de los fantasmas de la casa.
Mark Salzman, *Lying Awake*	Una monja con visiones extáticas que ha sido diagnosticada con convulsiones...	...debe decidir entre una cura y sus visiones divinas.
Muriel Spark, *La plenitud de la señorita Jean Brodie*	Una maestra escocesa, quien tiene ideas románticas extravagantes que impresionan a sus alumnas, pero antagonizan a la directora...	...debe decidir hasta dónde llegar para ser fiel a sus ideales.
Amor Towles, *Un caballero en Moscú*	En la Rusia bolchevique, un conde que es sentenciado a arresto domiciliario de por vida en el Hotel Metropol...	...hace todo lo posible por actuar como padre sustituto de una niña de nueve años.
Thornton Wilder, *El puente de San Luis Rey*	En el Perú de 1714, un fraile que investiga las vidas de cinco personas que murieron cuando colapsó un puente colgante...	...busca la razón divina que causó la catástrofe.

VERIFIQUE QUE TIENE LOS PIES SOBRE LA TIERRA. Una vez que usted haya identificado la premisa de un manuscrito, considere si es lo suficientemente convincente como para mantener el interés del lector durante toda una novela. Tómese en serio a Aristóteles cuando dijo que «Una imposibilidad convincente es preferible a una posibilidad poco convincente»[15]. Que una historia sea verosímil no necesariamente implica que tenga que ser exactamente igual a la vida real, la cual tiene muchos momentos aburridos que no deberían incluirse en una novela.

Si la premisa de su autor se basa en un escenario inverosímil, ya sea una coincidencia o una idea mágico-realista, pregúntese si a usted se le hace convincente. La ficción debería asemejarse más a un sueño que se tiene antes de despertar que a los sueños que se tienen en mitad

15 *Poética* de Aristóteles, capítulo 26.

de la noche. Los sueños que ocurren durante la fase REM pueden contener numerosos elementos fantasmagóricos, pero los que se tienen justo antes de despertar, según nos dicen los científicos, son editados por nuestras facultades críticas durante su desarrollo y, como resultado, suelen ser más realistas.

CONSIDERE EL SIGNIFICADO. Excepto en los libros infantiles (y quizá incluso en ellos), el significado de una historia debería quedar inmerso en la densa textura de su narrativa. Sin embargo, la sensación de que sí hay un significado debería trascender, ser algo así como una luz interior, como una incitación o un presentimiento y semejarse a la sensación que nos queda cuando despertamos de un sueño y percibimos que alguien intentaba decirnos algo.

Antes de recomendarle una premisa central al autor, pregúntese si la premisa que usted ideó tiene implicaciones más allá de la historia misma. Si la respuesta es no, la premisa ideada podría no ser suficiente para mantener el interés de los lectores a lo largo de la novela. Si la respuesta es sí, piense si es buena idea compartirla con el autor ahora. Tal vez sea mejor guardársela para usted mismo: los autores que se centran demasiado en la «moraleja» de sus historias pueden volverse sermoneadores en los pasajes que revisan.

Después de terminar el risotto vegano y de su segunda botella de pinot grigio, Bud y Barbara se sentaron frente a la chimenea encendida. El portal de piedra, que era lo suficientemente grande como para asar un cerdo entero, distaba mucho del radiador con goteras que Bud tenía en su apartamento de renta controlada. Hasta ahora Barbara había evitado mencionar el manuscrito y él esperaba que se dieran hasta la mañana siguiente para empezar. Sin embargo, no tuvo suerte.

—Sé sincero, Bud —dijo primero Barbara—. ¿Crees que Kit tiene razón?

Bud exhaló profundamente.

—Sí. Tu historia es ingeniosa, pero no toca las fibras del corazón como lo hace el libro de Emma Healey. O al menos eso es lo que deduje del resumen de la película en línea.

—¿Cuántos años tiene esa tal Emma?

—Treinta y cinco.

Ahora Barbara fue la que suspiró.

—Lo único que quiero es que Sunny tenga algo que mostrar de todas las lecciones de vida que aprendió con tanto esfuerzo. Mi madre trabajó en esa compañía de seguros hasta que la enfermedad se apoderó de ella. Nunca tuvo la oportunidad de reflexionar.

—¿Tiene que ser Alzheimer? —preguntó Bud.

—Es lo que conozco —respondió Barbara—. Esperaba poder hacer algo con todas esas horas que pasé en salas de espera con ella, todas esas consultas y las búsquedas en Google.

Se quedaron mirando el fuego un rato. Barbara se inclinó hacia delante en su silla Adirondack y atizó las brasas. Tenía la complexión robusta de su *alter ego*, los mismos conocimientos de mecánica y casi las mismas horas de vuelo en Cessna. Barbara ya tenía la base de su premisa: en el momento en que una compulsiva investigadora de crímenes se ve obligada a jubilarse porque su mente empieza a fallar, se ve enfrentada a un asesinato que sucede en la residencia donde vive. El problema era que la naturaleza de esa falla podría marcar la diferencia en el tema de la novela.

A la mañana siguiente, mientras Barbara paseaba las alpacas, Bud buscó en internet otros tipos de afecciones cerebrales que, en sus primeras etapas, pudieran confundirse con los «olvidos típicos de la vejez». Encontró una que le sonaba bien y se dirigió al corral donde Barbara alimentaba con un biberón a una cría huérfana. El pequeño animal parecía un peluche: tenía la nariz en forma de corazón, una sonrisa permanente y ojos enormes.

—¿Qué tal la epilepsia? —preguntó a modo de saludo.

—Es muy enredado, ¿no crees? —respondió ella—. No querría estar interrumpiendo a cada rato la acción para ir a urgencias.

—No ese tipo de epilepsia. De la que hablas son las convulsiones de gran mal, pero también las hay de pequeño mal. Las personas que viven con esas simplemente se quedan en blanco algunos segundos. A veces ni siquiera saben que tienen epilepsia y sus padres o parejas simplemente creen que no les están poniendo atención.

Barbara soltó el hocico de la cría, se enderezó y miró a Bud a los ojos.

—¿Cómo es que se llama?

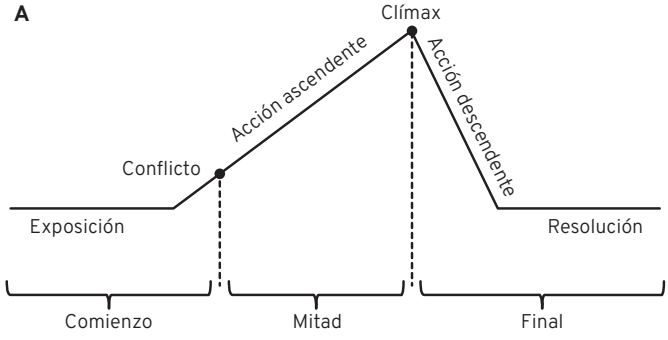
—Se les dice pequeño mal. Bueno, ese era el término que se utilizaba antes. Ahora se les dice «crisis de ausencia».

Al decir la frase, Bud vio que la mandíbula de su amiga se ajustaba. Presa de la ausencia: así era que su divorcio, la muerte de su madre y la pérdida del entusiasmo por las tramas acogedoras la habían hecho sentir. Por su cabeza ya corrían otros títulos provisionales. Aunque frunció el ceño, sonreía con los ojos.

Delimitar la forma

En los sueños, nuestro subconsciente no siente que tiene la responsabilidad de mantener el interés. Al fin y al cabo, uno mismo es el público cautivo. De hecho, los sueños suelen ser bastante aburridos. Prefiero no pensar en cuántos de los míos me han hecho perder en el laberinto de los cálculos de Excel. Sin embargo, en muchos existe un instante en que una secuencia mundana da un giro, como un río que se convierte en una cascada. Es en ese momento —justo cuando oímos por primera vez el ruido estrepitoso del agua, pero antes de que hayamos llegado al borde— que los novelistas comienzan sus narraciones.

O, para decirlo de manera más sucinta, «empiezan en el medio». Aristóteles es el autor de esta estrategia y la mayoría de los novelistas aún lo siguen. Es una fórmula engañosamente sencilla. En la pirámide narrativa clásica, ideada por Gustav Freytag, el gran novelista alemán del siglo XIX (figura 1), la ***exposición*** representa el trasfondo; la ***acción ascendente*** es el tramo entre el momento en que surge el conflicto central y el clímax; la ***acción descendente*** narra las consecuencias del clímax, y la ***resolución*** ata los cabos sueltos. Empiece por el medio, complete la historia de fondo mientras avanza y dele un cierre a la historia. ¿Qué podría ser más sencillo?



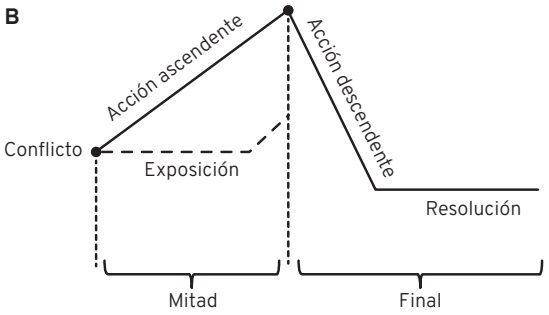


Figura 1. *Pirámide de Freytag*. El dibujo A esquematiza los elementos de la historia. El dibujo B refleja el consejo de Aristóteles de «empezar por el medio», desplegando la exposición (es decir, la historia de fondo) en medio del desarrollo (mitad) de la trama.

Hay muchas maneras en que se puede poner en práctica el consejo de Aristóteles. Un autor puede comenzar a contar una historia en cualquier punto entre el primer obstáculo al que se enfrenta el protagonista y el clímax. Un escritor podría contar la historia de un niño que incendia la casa de su familia empezando con el primer petardo o con las cortinas de la casa ardiendo en fuego. De hecho, la historia podría comenzar después del clímax, de entre los restos carbonizados de la casa. Esta estrategia consiste en que la acción debe hacer que el lector se pregunte no qué sucedió, sino por qué.

Lo mismo ocurre con la tarea de enriquecer la acción con una historia de fondo. En nuestra historia de piromanía, el niño ha mostrado signos de rebeldía desde que presenció el duro trato de sus padres hacia su hermana mayor, a quien adora. Los recuerdos de su hermana pueden abordarse como fragmentos de flashbacks, como escenas completas de la infancia o incluso como la parte central de una novela de tres secciones.

Con tantas opciones y con la capacidad que tienen los escritores de ficción para adaptar sus historias a la estructura, es fácil ver cómo la pirámide de Freytag puede empezar a parecerse más a un cubo Rubik. La función del editor de mesa, en este caso, es ayudar al autor a generar ideas y luego establecer una disciplina seleccionando la mejor línea de acción.

HAGA UN GRÁFICO DE LA FORMA. En un bloc de notas, dibuje la pirámide de Freytag sin las etiquetas que se muestran en la figura 1. A lo largo de la línea marque con puntos los eventos clave en la narrativa del autor. Cuando haya marcado los detalles estará listo para guiar al autor a pensar en los posibles cambios en la forma que tendrá la novela.

ELIJA UNA APERTURA. Pídale al autor que revise los puntos que usted localizó en la pirámide. ¿Cuál de estos eventos cree el autor que dramatiza más vívidamente la premisa? Usualmente, la mejor opción es donde aparece el primer estallido del conflicto central. Recuérdele al autor que, cuanto más adelante comience la historia, más historia de fondo tendrá que contar.

COMPLETE LA HISTORIA DE FONDO. Los detalles de la historia de fondo contribuyen a construir la percepción que un autor tiene de un personaje o ayudan a un actor a comprender mejor una situación para un papel en una película. Sin embargo, no todos esos elementos tienen que aparecer necesariamente en la narrativa. Dialogue con el autor para determinar si considera esencial conservar todas las partes de la historia de fondo o si, por el contrario, algunas pueden omitirse sin afectar la comprensión general de la historia.

Para el tratamiento de los eventos que son cruciales para que el lector entienda la historia, usted puede compartir con el autor las siguientes y variadas estrategias:

- Integrar la información en las descripciones de lugares y de otros personajes.
- Redactar los eventos de la historia de fondo como analepsis (*flashbacks*).
- Hacer un resumen narrativo justo después de la escena con la que el autor captó la atención al principio.
- Desarrollar el suspenso interrumpiendo regularmente la narrativa principal, añadiendo de manera intermedia escenas de la historia de fondo.
- Consolidar la historia de fondo en una sola parte, independiente, cerca de la mitad de la novela.
- Emplear inicios y cierres retrospectivos que enmarquen la narración principal en la historia de fondo.

Por supuesto que estos recursos no son mutuamente excluyentes. Sin embargo, los autores deben procurar contener la historia de fondo para que no sature la narrativa principal.

Nota. Si la cantidad de eventos de la historia de fondo y de la narrativa principal resulta excesiva para su diagrama piramidal, construya una cronología detallada como se muestra en el capítulo 4, *La narrativa: personalizar la línea cronológica.*

La isla en medio de la cocina de Barbara era más grande que toda la despensa en el apartamento de Bud. Los dos se sentaron en taburetes altos a tomar café. Bud le hacía preguntas a Barbara sobre cómo se imaginaba ella su historia. Por lo que había leído en el borrador inicial, era evidente que asociaba el concepto de «ficción literaria» con un ritmo narrativo más pausado. En los tres primeros capítulos solo había llegado a abarcar la fiesta de jubilación de Sunny, la muerte de su madre y la mudanza a una residencia para adultos mayores.

Bud cerró el portátil que había sacado para tomar notas y rebuscó en su mochila un bloc amarillo. Dibujó una pirámide e hizo marcaciones donde irían los pocos elementos clave de la historia que ya conocía: «diagnóstico», «asesinato», «resolución del asesinato» y «captura del asesino» (ejemplo 44A). Barbara se quitó el capul de los ojos con un soplido de resignación. Conocía la pirámide de Freytag porque esta no era la primera vez que Bud arremetía sobre un bloc de papel con ese dibujo.

—Veamos lo que tienes hasta ahora. En el borrador empezaste con el diagnóstico de Sunny, lo que te permite escribir un material buenísimo sobre envejecer, sobre vislumbrar la propia mortalidad, etc. A tus superfans no les molestará; les encanta todo lo relacionado con Sunny, pero cualquier recién llegado a tu serie que empiece con este libro podría desanimarse. ¿Qué tal si, en cambio, empezamos con ella presenciando el asesinato y luego desarrollamos la historia de fondo según sea necesario?

Para ilustrar su punto, Bud dibujó una segunda pirámide que comenzaba en el punto etiquetado como «asesinato» y luego dibujó la pieza faltante como una línea punteada puesta debajo de la línea continua para la acción ascendente.

Barbara se levantó de su taburete y se acercó al lado de la isla donde estaba Bud. Así no tendría que mirar las pirámides al revés.

—¿Qué pasa si empiezo con ella presenciando algo, pero aún no sabe que es un asesinato?

Barbara empezó a moverse de un lado a otro. Bud podía ver cómo la cafeína le hacía efecto.

—Sunny aún no ha sido diagnosticada. Sus convulsiones duran unos diez segundos, justo el tiempo suficiente para que no vea el momento crucial. Está mirando las olas desde su ventana, luego ve dos figuras discutiendo en la playa, y de repente, solo hay una. Algo así.

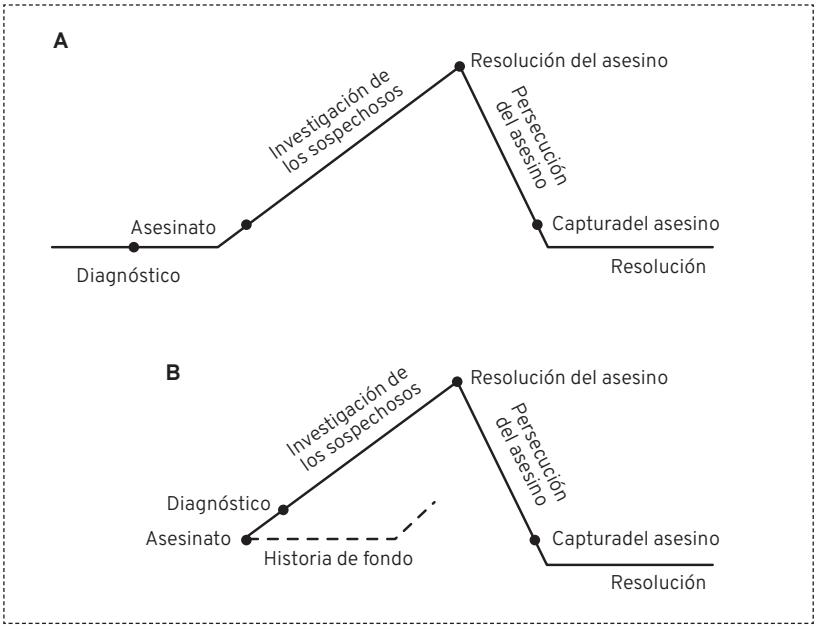
—Me parece bien —dijo Bud y desplazó el punto «diagnóstico» hasta la mitad de la pendiente de la acción ascendente (ejemplo 44B)—. Así, tienes muy poca historia de fondo que añadir. Te faltará explicar cómo se desarrolló la jubilación de Sunny, pero eso no te ralentizará mucho. Además, supongo que este pueblo costero en el que estás requerirá que expliques un poco su historia. Pero, aparte de eso, tus fieles lectores ya tienen veintisiete novelas con historias de fondo de las que pueden echar mano. Por cierto, ¿por qué se jubiló Sunny?

—Perdió su licencia de piloto —dijo Barbara improvisando, sin dejar de pasearse—. Se quedó en blanco en repetidas ocasiones mientras realizaba el examen para la renovación. Y sus clientes de terapia empezaron a darle malas reseñas en Yelp, diciendo que no los escuchaba durante las sesiones.

—Perfecto —respondió Bud—. Una cosa más: si voy a ayudarte, quizá deberías contarme quiénes son la víctima y el agresor.

—Ni hablar —dijo Barbara con una sonrisa—. Yo tampoco quiero que Sunny sepa quiénes son al principio; solo son figuritas con ropa oscura junto a la playa. Me serás de más ayuda si los mantengo a ambos a oscuras.

EJEMPLO 44. Dos versiones de la pirámide argumental de *La maldición del olvido en la vejez*. El dibujo A comienza con la historia de la jubilación de Sunny. El dibujo B comienza en el momento del asesinato, con una historia adicional integrada en la acción ascendente.



Posicionar al narrador

En la mayoría de las novelas, la historia se narra desde el punto de vista del personaje principal. Esto tiene sentido porque el protagonista presencia, gracias a su centralidad, la mayoría de los acontecimientos de la novela. Hay, también, otros tipos de historias que no suelen contarse de esta manera. Pensemos en las fábulas y los mitos. El fabulista se cuela en los pensamientos de cada animal, humano o dios que aparece. El creador de mitos afirma, sin atribución, verdades universales de manera sencilla. Esta *omnisciencia* fragmentada —en la que el autor conoce la mente de los demás y la de Dios— es como la mayoría de nosotros contamos historias en la mesa, durante la cena, o desde el taburete en un bar.

Hay otro tipo de historias en las que el punto de vista no es tan sencillo como parece en las anteriores. En ellas, la *persona gramatical* complica las cosas. Como lectores, esperamos que una historia narrada en tercera persona (con los pronombres «él/ella/su/suya») se desarrolle de forma serena y lógica. Sin embargo, si esa misma historia es redactada en primera persona (con los pronombres «yo/mí/mío»),

esperaremos que los detalles surjan en el orden improvisado en que se le ocurrirían a una persona mientras habla. Inténtelo: tome un capítulo de una novela escrita en tercera persona y cámbiele los pronombres. En poco tiempo estará moviendo los detalles como si fueran piezas en un tablero de ajedrez.

La segunda persona (señalada por los pronombres «tú/usted») rara vez se usa en la ficción extensa. Muchas novelas en primera persona, sobre todo las epistolares, se dirigen a otros personajes ficticios en segunda persona, pero no hay muchos autores que se dirijan al personaje principal como «tú/usted». Este recurso no es muy común, pero suele ser utilizado con eficacia en pasajes o capítulos cuando la intención del autor es amplificar la sensación de incorporeidad del personaje en momentos de tensión.

Para la mayoría de los escritores de ficción, el estándar de oro para la posición narrativa es el «estilo indirecto libre», o lo que las monjas de mi escuela llamaban la «tercera persona cercana». En este tipo de tercera persona, el punto de vista se limita principalmente al del personaje principal, pero el autor habla, opina, de una manera tal que revela sutilmente que merodea sobre los personajes. Esta conciencia dual es similar al fenómeno del «sueño lúcido», en el que nos damos cuenta, sin despertar, de que estamos en medio de un sueño. Incluso podemos sentir cierto control sobre los personajes, el escenario o los eventos a medida que nuestro subconsciente nos lleva en su corriente narrativa (el recuadro *El punto de vista*, en el capítulo 1, puede aportar más acerca del punto de vista en relación con las narrativas de no ficción).

ELIJA UN NARRADOR. Todas las plantillas narrativas que un autor tiene a su disposición requieren que el autor haga concesiones. El punto de vista del protagonista o el antagonista pueden ofrecerle al lector una visión más íntima de los acontecimientos de una novela, pero sin la omnisciencia, el autor se verá obligado a hacer solo las observaciones sobre los eventos de los que el personaje sea testigo. Tener múltiples narradores puede arrojar luz sobre diferentes facetas de la historia, pero el autor tendrá que hacer un esfuerzo mucho mayor para evitar que las distintas versiones de un mismo evento se vuelvan repetitivas. El punto de vista del secuaz, del cómplice o del testigo puede ofrecer una pers-

pectiva crítica sobre las dificultades del personaje principal, pero posicionarlo para que presencie los momentos importantes de la historia puede resultar artificial o forzado. El editor de mesa tendrá que ayudarle al autor a decidir qué personaje(s) narrará(n) la historia haciendo una lluvia de ideas con los pros y los contras de cada posible candidato.

ELIJA LA PERSONA. Como ya hemos visto, la mayoría de las novelas se narran en primera persona o en tercera persona. Al ayudar al autor a decidir entre estas dos opciones, tenga en cuenta lo siguiente: ¿la acción de la novela es más interna que externa? ¿Tiene el autor facilidad para escribir monólogos internos? ¿Tiene el protagonista acceso a todas las historias que necesitan ser contadas? ¿Puede el autor minimizar sus observaciones omniscientes? De ser así, la primera persona podría ser la mejor opción.

De lo contrario, el autor puede optar por la tercera persona cercana, la opción más flexible, especialmente para novelistas primerizos. Las obras con las que los autores debutan suelen ser autobiográficas y la tercera persona le sirve al autor novel para mantener la coherencia, ya sea que escriba desde su propia perspectiva o desde la de su protagonista.

ASUMA LA FALTA DE CREDIBILIDAD. Todos los narradores son, hasta cierto punto, poco creíbles. Sabemos, en cierta extensión, que no podemos confiar en ellos. Sin embargo, los grandes «narradores poco fiables» son aquellos con delirios graves que convencen al lector de que sus fantasías son ciertas, al menos por un tiempo. Bien ejecutada, esta técnica arroja luz sobre la personalidad del personaje a la vez que crea un juego de espejos que aumenta el suspenso en la trama. El gran reto aquí es que el autor debe encontrar maneras, que no sean simplemente contarlo, de revelar la brecha entre la cosmovisión del narrador y la realidad. Hacerlo requiere una gran habilidad narrativa. A no ser que la trama de la novela lo requiera, los autores no deberían utilizar esta técnica. La labor de los editores de mesa, en este caso, es convencer a los escritores para que la eviten.

Esa tarde, Bud y Barbara dieron un paseo por la propiedad de la autora, que estaba ubicada en la «zona de Steinbeck»: un área llena de colinas

ondulantes cubiertas de hierba de sabana y salpicada de robles retorcidos. Bud apenas podía creer que las casas de los millonarios de Silicon Valley estuvieran justo al otro lado de la cresta oriental. Sin embargo, este pequeño valle era un edén derruido de graneros desvencijados, techos oxidados de tejas onduladas y guardaganados que zumbaban como avispones gigantes bajo los neumáticos de los transeúntes. Arriba, al oeste, se alzaba el monte Umhunum, con su desaparecida estación de radar de la Guerra Fría, un edificio de hormigón de ocho pisos al que le hacía falta una inmensa antena.

—¿Y quién es tu narrador? —preguntó Bud, mientras seguían el mismo sendero de ciervos que recorrían cada vez que él la visitaba.

—¿A qué te refieres? —preguntó Barbara, deteniéndose bruscamente—. Sunny, por supuesto.

—Solo pregunto porque dijiste que querías que esta novela fuera diferente —explicó Bud—. Si la narradora es Sunny, es posible que no logres romper con los hábitos que ya tienes. Quizá podrías rotar entre un grupo de testigos mayores...

Incluso mientras lo decía, Bud se dio cuenta de que no era una idea tan buena. La premisa del trastorno mental encajaba a la perfección con una trama interna: el arco narrativo seguiría a Sunny mientras ella se hacía más y más consciente de su incapacidad. La identidad de la víctima y el agresor, así como las de los diversos sospechosos, se mantendrían en un segundo plano. Aun así, le preocupaba que Barbara recurriera a sus técnicas habituales. Eso no representaría un problema para sus lectores, pero ella sí se arrepentiría.

—Quizá esta vez te decidas por la primera persona —sugirió Bud—. Pruébalo durante un capítulo y ve cómo te sientes.

Barbara se acercó a uno de los postes de la cerca para comprobar cuánto se movía.

—Es una idea. Siempre le he tenido miedo a lo que pueda pasar si me metiera del todo en el cráneo de Sunny. Tengo que admitir que, si alguna vez hubo una premisa que me permitiera hacerlo, es esta.

—Quizá incluso podrías convertirla en una narradora poco fiable —Bud lanzó esta idea, pero inmediatamente se dio cuenta de que estaba yendo muy lejos.

—¿Sunny? Tienes que estar bromeando —dijo Barbara. Ahora respiraba con más fuerza, pero no lo hacía por lo extenuante de la caminata—. Es famosa por decir las cosas como son. No sería Sunny sin su detector de mentiras.

Barbara se refería a un objeto pequeño que colgaba de una cadena en su cuello, un hueso de pollo bañado en oro, al que Sunny tocaba cada vez que pillaba a un sospechoso mintiendo.

—Aunque después del diagnóstico, claro que empezará a dudar de sí misma. Pensaba aprovechar este aspecto cuando tenía Alzheimer.

Al volver a casa, en el recibidor, se turnaron poniendo los talones en el sacabotas para quitarse los zapatos. Cuando Bud levantó la vista, Barbara lo miraba.

—Gracias por darme ánimos. Supongo que este cambio a primera persona me da un poco de nervios. Igual, lo voy a intentar.

Explorar la ambientación

Gran parte de la vivacidad de nuestros sueños proviene de la sensación del entorno. Sin importar que el lugar nos sea familiar o desconocido, nuestro subconsciente le dedica una gran cantidad de atención a sus detalles concretos. Aunque en el sueño tengamos asuntos urgentes, nuestra mente, de alguna manera, tiene tiempo para absorber el paisaje. Luego, cuando ya hemos despertado, conservamos esa sensación del lugar, que de alguna manera se siente relevante —a veces, incluso de manera simbólica— para la acción en el sueño.

La ambientación funciona de forma similar en la ficción. Es poco probable que los lectores se quejen de que el autor se tome el tiempo de describir los troncos ocultos bajo las hojas, el aire húmedo y fúngico o la penumbra envolvente en el momento en que la protagonista del libro esté corriendo por el bosque. Esta descripción no es percibida por los lectores como una ralentización de la escena de persecución, ya que la urgencia que siente la protagonista se mantiene mientras el autor ayuda a sus lectores a imaginar las circunstancias con mayor viveza. Con eso le da un lugar.

EVALÚE LA RELEVANCIA. Evalúe si la ambientación que está construyendo su autor es lo suficientemente vívida y relevante para la

trama de la novela. Si resulta imprecisa o arbitraria, trabaje con el autor para resaltar su importancia añadiendo detalles reveladores. Revele la importancia de la premisa que usted ya antes había identificado (consulte la sección *Verificar la premisa*) incitando al autor a tener en cuenta los elementos de la ambientación que podrían comunicar el tema subyacente.

CREE LA ATMÓSFERA. De entre las descripciones hechas por el autor del entorno en la novela, intente encontrar pistas sobre cómo se siente acerca de esos lugares. Si no encuentra ninguna, anímelo a hablar sobre lo que esos lugares significan para él. Si ha estado allí, pregúntele cómo le afectó el entorno cuando lo visitó. Si nunca ha ido, pregúntele cómo lo haría sentir hacerlo. Luego, anímelo a incorporar esos detalles sensoriales y emocionales en la prosa.

RECORTE Y PODE. Hay ocasiones en que las descripciones que un autor hace de un lugar pueden pasar de ser exhaustivas a agotadoras. Que una descripción tenga demasiados detalles realistas puede ofrecer señales contradictorias sobre la atmósfera que el autor pretende dar. Si una escena no está lo suficientemente desarrollada y el autor, con el ánimo de extenderla, se excede en detalles, identifique los elementos que más contribuyen a la atmósfera deseada y elimine el resto.

(Para obtener más información sobre cómo evocar el entorno, consulte la barra lateral del capítulo 9 *Los personajes y la ambientación*).

El domingo por la mañana, Barbara llevó a Bud a dar una vuelta. Había elegido el escenario de su novela y quería que Bud lo viera con sus propios ojos. Aterrada por sus lapsus de atención, Sunny ya no podía desplazarse a un sinfín de escenarios en los que ocurrirían los asesinatos. A partir de ahora, los asesinos tendrían que ir a donde ella estuviera.

Barbara y Bud se dirigieron al oeste por la Ruta 17, cruzando las montañas de Santa Cruz, y luego al sur por la costa hasta el Valle del Pájaro. A la salida, apartados del cruce, se encontraban las ruinas de una antigua casa de campo y de un granero de estilo tradicional. En su época la casa debió ser una maravilla. Era una edificación de estilo Reina Ana con hastiales por todas partes, en la esquina tenía una torre redondeada con una torreta y una extraña mezcla de ventanas palladianas y miradores.

—¿Casa embrujada? Aquí la tienes —dijo Bud.

—Es la propiedad Redman-Hirahara —respondió Barbara—. La construyeron en 1897. Los Redman querían que su vida rural tuviera opulencia. Los Hirahara les dieron refugio a docenas de compatriotas japoneses después de que fueran liberados de los campos de internamiento. Hay muchos fantasmas aquí a los que recurrir. Pero tendré que andarme con cuidado porque uno de los Hirahara ya ha escrito una novela de misterio sobre esta casa.[16]

Beach Road era un tramo recto de cinco kilómetros que atravesaba tierras de cultivo hasta la costa. Era un camino flanqueado por zanjas, lleno de baches, apenas lo suficientemente ancho como para que los carros pasaran en ambos sentidos. Junto a él había varias casas más modestas entre interminables hileras de alcachofas y fresas, con grupos de trabajadores migrantes encorvados que se veían a la distancia.

—Adecuadamente desolado —afirmó Bud.

A lo largo del camino, en dos ocasiones, se encontraron con pedestales gigantes de hormigón.

—Increíbles, ¿verdad? —dijo Barbara con entusiasmo—. Solían sostener tanques de agua de madera enormes. Antes de que esta carretera estuviera pavimentada, si es que se puede decir que lo está, se llenaba de polvo y los coches terminaban metido en las cunetas.

—Sería divertido que pudieras incorporar esos detalles de alguna manera.

En la costa, el ambiente cambió bruscamente. Barbara giró a la derecha y condujo hasta la caseta de entrada de Pájaro Dunes. Ya era amiga del guardia. En cuestión de minutos, ella y Bud se dispusieron a explorar la propiedad con sus cuidados jardines y canchas de tenis y su cortavientos de imponentes cipreses. Los condominios eran maravillas peculiares: nueve edificios en forma de V que daban hacia el mar; dos condominios yacían suspendidos sobre uno que estaba abajo, de modo que todos tenían vistas al mar y visibilidad directa a las salas de estar de los demás.

—¿Estamos en un hogar para personas mayores? —preguntó Bud. Las escaleras exteriores de madera que conducían a las unidades superiores claramente no eran accesibles para sillas de ruedas.

16 S*trawberry Yellow* de Naomi Hirahara. Pasadena, Prospect Park Books, 2013.

—Lo sé, lo sé —dijo Barbara—. En realidad, es solo una residencia para pensionados. Pero, con la edad promedio de los residentes, bien podría serlo. En la novela, instalaré ascensores.

Atravesaron un vestíbulo de cristal, cruzaron las dunas y se detuvieron a la orilla del mar.

—Entonces, voy a hacer un resumen —dijo Bud al viento—. Tienes una casa embrujada. Una población de víctimas trabajando justo al lado de jubilados acomodados. Cerca, mariachis en Watsonville, hípsters en Santa Cruz, científicos visitantes en Asilomar. Ballenas jorobadas migrando cerca de la costa, monarcas en las dunas. Solo en esta propiedad, suficientes ventanas traseras para aturdir a Hitchcock y suficientes escaleras para romperle el cuello de una docena de ancianos. Diría que tu ambientación se merece la máxima puntuación.

A veces, reflexionó Bud, el papel de un editor de mesa era simplemente elogiar un trabajo bien hecho.

Conocer el género

Esta es solo otra forma de decir «conozca su audiencia». Los géneros no los crean los autores, sino los lectores que deciden que les gusta leer novelas de cierto tipo. Algunos géneros se definen por la acción (aventura, romance, misterio), otros por la ambientación (ciencia ficción, *western*) y otros por el entorno social (literatura femenina, *pulp gay*). A medida que los géneros se cruzan, dan lugar a nuevos subgéneros: romance histórico, thriller legal, terror erótico, afrofuturismo, *femslash*, *dieselpunk*.

Los autores que desean atraer a los fans de géneros ya consolidados deberán lidiar con las expectativas que aplican a las novelas de esos géneros. Sin embargo, los autores no tienen que obligatoriamente adoptar las convenciones del género de forma totalizada. Si una novela de misterio o un *thriller* médico parece que se ciñen demasiado a la fórmula, los fanáticos podrían lanzarles tomates. Aunque los lectores de género buscan sorpresas, esperan encontrarlas dentro de la comodidad de un formato familiar. Lo importante es encontrar el equilibrio entre satisfacer las convenciones del género y subvertirlas con astucia.

Editores de mesa, es posible que sus autores se resistan a la idea de aceptar el hecho de que sus novelas tienen que ajustarse a un género específico. Tal vez lo hacen porque tanto los críticos como los libreros tienden a distinguir la «ficción literaria» de la llamada ficción de género. Sin embargo, todas las historias se rigen por las convenciones de algún género. *Huckleberry Finn* es una aventura picaresca, *Ethan Frome* es una novela de amor, *Beloved* es un historia de fantasmas. Los autores pueden optar por subvertir las convenciones del género antes que satisfacerlas, pero ignorarlas solo aumentará el riesgo de disminuir el impacto de su novela y el número de lectores potenciales a quienes les llegará.

CONOZCA LAS CONVENCIONES. Antes de que los autores decidan qué reglas del género van a romper, deben conocerlas. Si un autor está escribiendo una novela policiaca y nunca ha profundizado en el género, aconséjele que lo haga ahora. Es posible que el autor esté familiarizado con las convenciones de los géneros principales (véase la tabla 6) porque las debe haber visto en el cine y la televisión. Sin embargo, el uso de esos elementos estándar en la prosa puede ser mucho más matizado que en las producciones de Hollywood.

CONSIDERE MEZCLAR LOS GÉNEROS. Si el proyecto de un autor no se ajusta exactamente a la definición de un género, considere si pudiera ser una combinación de dos o tres. Por ejemplo, si se trata de una novela policíaca ambientada en la Pittsburgh colonial y centrada principalmente en la vida amorosa del detective, el autor tendrá que respetar las convenciones de los tres géneros (misterio, drama histórico y romance).

Al cruzar los géneros, las convenciones de uno pueden ayudar a satisfacer las de otro. Por ejemplo, los lectores de dramas históricos esperan que se desarrolle una «construcción del mundo», es decir, la evocación detallada de la vida cotidiana en la época retratada. Los lectores de novelas policiacas esperan una o más «pistas falsas». En nuestro relato de Pittsburgh, evocar las imágenes y sonidos de la ambientación colonial puede generar una serie de jugosas pistas falsas que probablemente no se hayan utilizado antes en novelas policiacas.

ROMPA LAS REGLAS. A menos que su autor escriba principalmente para el mercado de un género, el editor de mesa debería apoyarlo para que sea flexible o rompa algunas de las reglas del género. Incluso los fanáticos más acérrimos de un género admiran cuando un autor ha subvertido ingeniosamente una convención. La pregunta es si la desviación es satisfactoria en sí misma. A veces, una convención subvertida puede elevar una novela a un nivel superior de impacto temático. Por ejemplo, en la película de Jordan Peele, *¡Huye!*, un motivo clásico del género de terror —el trasplante literal del cerebro desde el cráneo de una persona al de otra— es adaptado ingeniosamente para dramatizar el terror de ser una persona negra en Estados Unidos.

De vuelta en el rancho, Barbara encendió su jacuzzi. Bud se recostó sobre su chorro favorito y dejó que le masajeara la columna.

—Bueno —dijo—. Tienes todos los elementos de otra gran novela de misterio de Sunny Parkhurst. Pero lo que tú quieres es escribir algo diferente, algo literario. ¿Cómo vas a evitar caer en la trampa de tu rutina habitual?

—Tú eres el editor—dijo—. ¿Alguna idea?

—Bueno, en lugar de presionarte para ascender a las alturas de la Gran Literatura, ¿por qué no te dedicas a la polinización cruzada de géneros?

Bud le ofreció algunas ideas. Misterio/romance: Sunny podría llegar al Valle del Pájaro justo después de enviudar y allí conoce a un encantador jubilado cuyas historias la hacen sospechar. Misterio/terror: Sunny podría entrar sin permiso en la propiedad Redman-Hirahara y acabar encontrándose con fantasmas. Misterio/ciencia ficción: Sunny podría presenciar una extraña luz sobre el océano por la noche sin una causa aparente.

—No, no, no —objetó Barbara. Luego se subió al borde de secuoya de la bañera. El nivel del agua bajó, exponiendo los hombros de Bud al frío.

Sus negaciones triples comenzaban a poner nervioso a Bud. Esa era una señal clara de que había llegado la hora de regresar a casa.

—Quiero indagar, comprender qué le ha hecho a Sunny su carrera como detective, mental y espiritualmente. Siempre sospechando, siempre atenta a motivos oscuros.

Ahora Bud lo entendía: Barbara quería averiguar por qué ella, como escritora, se había pasado la vida construyendo enigmas narrativos a partir del lado perverso de la naturaleza humana.

—Sunny siempre es tan autosuficiente —reflexionó Bud en voz alta—. Está a la altura de cualquier aprieto en el que se encuentre. Excepto por este diagnóstico. Esta es tu oportunidad de mostrar su debilidad, la fragilidad de su humanidad. Lo que necesitas, es escribir sobre ella desde la duda.

Barbara se dejó caer de nuevo en la bañera. El nivel del agua sumergió la boca y la nariz de Bud, lo que le hizo escupir.

—Quizá. Pero a mis lectores les encanta que Sunny sea firme y alegre. Mucha gente cuya mente empieza a abandonarlos en la vejez soporta la pérdida con valentía. Pero yo tengo otra dirección en mente.

De lo que Barbara se había cansado, pensó, era de atribuirle siempre la tragedia a actores humanos. Claro, gran parte de la miseria del mundo era causada por la gente, pero gran parte escapaba a su control: sequías, enfermedades, mala suerte. Barbara no era religiosa, así que perder a su madre por Alzheimer la había confrontado con la antigua paradoja de por qué le pasan cosas malas a la gente buena.

—¿Y si escribo esta novela como si fuera otra aventura de Sunny, con los sospechosos de siempre y las pistas falsas plantadas? —propuso, con los ojos iluminados de emoción—. Entonces, en lugar de ser una persona, ¡el asesino resulta siendo el océano! Las dos figuras en la playa discuten y se separan, y mientras la superviviente está de espaldas, una ola furtiva arrastra a la víctima mar adentro.

Bud ya estaba, por fin, cocinado. Con la piel completamente roja, se arrastró hasta la terraza de madera, se tumbó boca arriba y se deleitó con la sensación de ser inmune al frío de la noche. Esta armadura invisible no duraría, pero le daba una excusa para organizar sus pensamientos. Le intrigaba la idea de Barbara para el giro. Bien hecha, podría considerarse genial, como la solución de Agatha Christie para *Y no quedó ninguno*, en la que los diez sospechosos se convierten en víctimas uno por uno, sin dejar a nadie a quien acusar. Mal hecha, podría alejar a los numerosos fans de Sunny.

—Tengo una idea —exhaló por fin—. ¿Por qué no testeamos ese concepto con Kit?

TABLA 6. Convenciones de varios géneros populares

Fantasía	Un sistema mágico; personajes sofisticados; una búsqueda peligrosa; una estricta jerarquía de poder; una batalla entre el bien y el mal; criaturas míticas; acción trepidante; romance prohibido; jerga especial.
Historia	Una premisa que contradice la sabiduría convencional; investigación profunda llevada a la ligera; fidelidad a las costumbres y actitudes de la época; detalles interesantes de la época (especialmente hechos poco conocidos); personajes ficticios mezclados con los históricos.
Terror	Un monstruo irracional y fuerte que permanece oculto hasta el final; un pecado o error del pasado; un entorno claustrofóbico; apuestas de vida o muerte; un final falso.
Misterio	Una muerte en circunstancias intrigantes; un entorno atmosférico; un detective y un villano; un rastro de pistas; presagios; pistas falsas; un final satisfactorio.
Romance	Un rival; una cuestión de peso moral; amantes con roles de género (sean heterosexuales o no); ayudantes y obstaculizadores; obstáculos sociales y personales; rituales y secretos de amantes; un final feliz.
Ciencia ficción	Una idea audaz con fundamentos científicos plausibles. Un entorno sobrenatural basado en detalles cotidianos; grandes temas sociales; grandes riesgos, a menudo cósmicos.
Western	Peligros de vida o muerte; un paisaje agreste; un héroe rebelde, una víctima y un poderoso villano que convierte el conflicto en algo personal.

Fuentes: 11 Archetypal Elements of Fantasy Genre de Austin Carmody en fantasybookfanatic.com; *What Is Historical Fiction?* de MasterClass en masterclass.com; *Ten Things Every Horror Story Needs* de Savannah Gilbo, disponible en savannahgilbo.com; *The Ten Essential Elements of a Mystery Story*, de MasterClass en masterclass.com; *Love Story Cheat Sheet/Conventions* de Shawn Coyne, disponible en stevenpressfield.com; *Secrets of the Western Genre* de Rachelle Ramirez, en storygrid.com; *How to Write a Good Science Fiction Novel* de Brandon Cornett en cornettfiction.com.

Avanzar la trama

Algunas personas ven sus vidas como novelas del género picaresco. Van por la vida actuando como si fueran villanos de tramas antiguas, metiéndose en líos y a duras penas saliendo de ellos, ignorando el hecho de que son sus propias decisiones las que los han llevado a los

problemas. Hay otras personas que perciben sus vidas como alegorías, en las que cada alegría o prueba surge de su propia naturaleza radiante de simbolismo y de una esquiva autoiluminación. La mayoría de nosotros nos encontramos en algún punto intermedio entre estos dos extremos. Aunque miremos por el retrovisor y observemos patrones de sentido, nuestra atención estará puesta, sobre todo, en el camino que tenemos por delante, plagado de desafíos aún por materializarse.

Nuestros sueños con frecuencia reflejan la ansiedad de vivir en el límite sangrante del presente. Recorremos paisajes fantasmagóricos que parecen repletos de significado, pero que se resisten a nuestros esfuerzos por definirlos con interpretaciones precisas. Lo mismo ocurre con la mejor ficción. Por un lado, los lectores se aventuran junto a su avatar, la protagonista, tan atónitos como ella ante cada giro del destino. Por el otro, los lectores no pueden evitar notar la recurrencia de temas y motivos que impregnan de propósito el paisaje que rodea a la protagonista.

Regrese al triángulo argumental que usted y el autor construyeron (consulte la sección anterior *Delimitar la forma*). Si aún no lo ha hecho, ahora es el momento de construir una cronología y un esquema detallados utilizando las técnicas descritas en el capítulo 4, *La narrativa: Personalizar la línea cronológica*.

Al avanzar, tenga en cuenta que muchos buenos escritores detestan hacer esquemas cuando escriben obras de ficción. Dicen que hacerlo priva al proceso creativo de la espontaneidad necesaria que les da vida a los personajes. En cambio, abogan por conjurar las acciones de los personajes, aunque no son claros con la manera en que logran hacerlo (otros buenos escritores alaban la creación de un «diseño» magistral para la estructura de una novela. Si desea obtener más información sobre ambos enfoques, consulte la sección *Ficción* de las *Lecturas adicionales*).

Cuando los editores de mesa trabajan con autores comprometidos con el enfoque místico, no fuerzan un ejercicio de esquematización. En cambio, si tienen permiso, se unen a las sesiones de magia y hacen una lluvia de ideas allí con el autor. Si este es el caso, guarde el

triángulo argumental en su bolsillo y téngalo listo para ofrecerlo como plan B si los personajes no llegan a decirle nada y se sienten frustrados.

CONJURE LA ACCIÓN. Si usted se encuentra en una sesión espiritista de la cual tendrá que salir la trama, aquí tiene algunas preguntas que podría hacerle al autor. Si usted estuviera en esa situación, ¿qué haría? ¿En qué se diferencia la protagonista de usted? ¿Cómo podrían esas diferencias llevarla a tomar decisiones distintas? ¿Cuál de las posibles opciones que tiene la protagonista proporciona un puente convincente hacia el siguiente evento del triángulo argumental? ¿Debe cambiar el siguiente evento a la luz de esta sesión de lluvia de ideas?

VERIFIQUE LOS ENLACES CAUSALES. Cuando los protagonistas actúan, provocan una reacción en cadena de consecuencias. Aunque algunos de los efectos de esta reacción pueden haber sido previsibles y otros no, todos están inmersos en circunstancias que escapan al control de los personajes. A medida que el autor establece una relación causal entre todos los eslabones de la cadena, comprueba su integridad. En el mundo creado en la novela, ¿el efecto que se desprende de la causa es lógico?

SINCOPE EL RITMO. Una vez que los vínculos causales se han forjado, revise toda la cadena para comprobar que está equilibrada y es sólida. Es posible que una idea brillante que surgió al final de la lluvia de ideas esté sobrerrepresentada en los acontecimientos posteriores de la novela y no lo suficientemente anticipada en los primeros. Las intrigas introducidas al principio de la historia podrían haberse abandonado a medida que la trama tomaba una dirección nueva. Consulte los capítulos 7, *El ritmo: marcar el paso*, y 8, *Las transiciones: llenar los vacíos* para obtener consejos sobre cómo sincopar el ritmo narrativo. Consulte el recuadro del capítulo 4, *El arte del suspenso*, para asegurarse de que su trama genere tensión y avance hacia un clímax.

El lunes por la mañana, Bud condujo de vuelta a la ciudad. Acababa de abrir la puerta de su apartamento cuando vibró su celular. El mensaje era de Barbara. Ya le había comentado a Kit Howland, su editora, la idea del océano como culpable. «La ODIA», decía el mensaje.

—No lo odio —le explicó Kit a Bud más tarde por teléfono—. Sé que los mejores misterios son aquellos que infunden nueva vida a las convenciones del género. Pero esos giros tienen que ser ingeniosos y esto simplemente se siente... arbitrario.

—Pero ese es el punto —argumentó Bud.

Él mismo no estaba convencido de la idea de Barbara, pero sentía demasiada lealtad como para dejar el tema.

—Sunny se habrá enterado de que está teniendo convulsiones —continuó Bud—, convulsiones de ausencia. ¿Qué podría simbolizar más la ausencia que el océano? ¿Y qué podría ser más convulsivo que una ola fugaz? Si Barbara logra que el humor de Sunny sea lo suficientemente sombrío y el ambiente lo suficientemente inquietante, creo que el giro podría ser ingenioso.

—Pero también tiene que funcionar como misterio —sostuvo Kit—. Sé que odia hacer esbozos de sus historias antes de escribirlas, pero ¿podrías trabajar con ella para crear un esquema, solo por esta vez? Me daría algo más sustancial con lo que yo podría aprobar el proyecto.

Bud sabía que Barbara no tendría la paciencia para crear un esquema, y mucho menos una cronología detallada, así que, en lugar de eso, elaboró la historia con ella por mensaje de texto y correo electrónico. Luego redactó una sinopsis de una página como las que escriben los guionistas para presentar sus guiones. Escribió una resumen de una sola oración —esencialmente, la premisa— y luego sintetizó la trama lo más concisamente posible, reduciéndola a quinientas palabras (ejemplo 45).

A Kit le encantó la sinopsis.

—Ya verás —dijo Barbara—. De ahora en adelante, esperará una propuesta cinematográfica para cada novela nueva.

Pero Kit seguía sin estar de acuerdo con el giro argumental del océano como culpable. Los fans esperaban que el misterio estuviera repleto de pistas que les permitieran resolver el caso y seguro protestarían cuando la solución resultara ser un acto de Dios, un caso fortuito.

—A menos que hayas convertido a Dios en un personaje más importante —reflexionó Kit.

Este comentario le dio una idea a Bud. Hasta entonces, Sunny siempre había encontrado la semilla de la culpabilidad de un asesino en los

rasgos de su personalidad. Esta habilidad fue lo que la llevó a la psicoterapia. Culpar a la fuerza impersonal de la naturaleza amenazaba con invalidar su credibilidad como detective.

Pero, ¿y si el océano se convirtiera en cómplice de un asesino humano? Si desarrollaba con destreza el tema de la arbitrariedad del destino, esta solución podría darle a Barbara la sensación de superar las expectativas del género y, al mismo tiempo, satisfacer la necesidad de Kit de contar con un asesino humano. Solo necesitaban un perpetrador, una víctima, un arma y un motivo.

—En otras palabras —escribió Barbara—, ¡me estás enviando de vuelta al punto de partida!

En cuarenta y ocho horas elaboraron un plan revisado (ejemplo 46) que luego Kit aprobó:

—☺ ☺ ☺. Ahora solo falta añadirle más sospechosos.

EJEMPLO 45. La sinopsis inicial de *La maldición del olvido en la vejez*. Una sinopsis tipo guion puede utilizarse con autores que se resisten a la idea de delinear la ficción.

Sinopsis. La querida detective Sunny Parkhurst, obligada a retirarse debido a los lapsos de atención, presencia desde su casa a gran altura frente al mar lo que podría haber sido un asesinato en la playa muy por debajo.

Resumen de la trama. La historia se desarrolla en el Valle del Pájaro, en la costa, a medio camino entre Santa Cruz y Monterey. Nuestra heroína disfruta de la vista al mar al amanecer cuando vislumbra, entre diminutas figuras en la playa, lo que parece ser una persona completamente vestida tumbada en la arena. De repente, el cuerpo ha desaparecido. Sunny se lo cuenta a su esposo, Don, quien se muestra despectivo: su mente debe haber divagado, como suele ocurrir mientras él le habla. Se marcha a toda prisa a su trabajo como guía en el pantano de Elkhorn.

Durante los siguientes días, Sunny entrevista a los viandantes usuales de la playa. Una mujer sin hogar teme que a su novio le puede haber pasado algo malo. Un pescador dice que uno de los pescadores habituales ha desaparecido, pero culpa a una reciente redada de ICE. Un atractivo surfista mayor dice que lo que ella tal vez vio fue a él holgazaneando en traje de neopreno junto a su tabla color arena. Y una activista por los

derechos de los animales, compañera docente de Don en Elkhorn, sugiere que la figura postrada podría haber sido un león marino enfermo. Mientras tanto, un dron zumba de un lado a otro.

Mientras Sunny lleva a la mujer sin hogar de vuelta a su campamento en una granja destartalada, sufre otro lapso y se estrella. La mujer sin hogar desaparece. Don lleva a Sunny al pueblo, donde un neurólogo le diagnostica crisis de ausencia.

Al día siguiente, Sunny elimina con tenacidad a sus principales sospechosos. Camina hasta la granja vacía y encuentra a la mujer sin hogar reunida con su novio. De regreso a su complejo, un grupo de trabajadores migrantes en un campo de fresas le informa que la redada del ICE nunca se llevó a cabo. Entre ellos se encuentra una mujer que revela ser la pescadora «desaparecida»: una galardonada periodista indocumentada. Ella esperaba, haciéndose pasar por un hombre con barba postiza, eludir la deportación hasta que se calmara el revuelo mediático por una de sus recientes revelaciones.

Al regresar a su apartamento, Sunny descubre otro cuerpo varado en la playa. Baja a toda prisa justo a tiempo para ver cómo la activista administra una inyección letal a un león marino moribundo, uno de los muchos hambrientos por la escasez de presas en el océano en calentamiento. Ya celosa de la activista, y ahora desconfiando de ella, Sunny investiga el paradero del esposo de la activista, un científico jubilado, pensando que el cuerpo que vio podría ser el suyo. Pero él está en la Costa Este, tras haber dado un discurso inaugural publicado en YouTube.

Dudando de su propia cordura, llorando a su madre y preocupada por su matrimonio, Sunny pasea por la playa mientras sube la marea. El molesto dron zumba de un lado a otro; esta vez ve a su operador en un balcón en lo alto. Antes de que pueda confrontarlo, una ola gigante la golpea y la arrastra mar adentro. Para Sunny, la corriente es la culminación de todas las dificultades recientes de su vida. De repente, el viejo surfista le está haciendo RCP y el piloto del dron ha llamado al 911. Don corre a su lado en urgencias; esa noche, el piloto le muestra la grabación de su «asesinato»: una ola gigante que se lleva el cadáver de un león marino, después de todo.

De vuelta en el apartamento, Sunny y Don finalmente hablan sobre las formas en que han estado ausentes el uno del otro. Contemplando el

mar como ausencia y grandeza a la vez, Sunny acepta a regañadientes esta nueva etapa de su vida.

Darles forma a los personajes

Algunos novelistas relatan que sus personajes les llegan como apariciones. Muchos dicen que son ellos quienes les indican cómo se desarrollará la trama. Sin embargo, si sus autores no tienen la fortuna de recibir tales apariciones psíquicas, ¿cómo puede usted ayudarlos a construir sus personajes?

Muchas guías de escritura de ficción incluyen cuestionarios que uno puede completar con los autores para reflexionar sobre los rasgos y las historias personales de los personajes (véase la sección *Ficción* en las *Lecturas adicionales*). Si realizar este ejercicio les ayuda a definir mejor a los protagonistas de las historias, ¡fantástico! Si no, puede sugerirles hacer una combinación de ambos.

Supongamos que la autora está escribiendo una novela autobiográfica. Quiere explorar mediante un *alter ego* ficticio cómo habría sido su vida si se hubiera ido de mochilera por Europa después de graduarse, en lugar de aceptar un trabajo en un banco de inmediato. Dígale que piense en esa amiga de la universidad que eligió un camino más audaz y que combine su historia y sus características con las suyas. Podría colocar su mente en el cuerpo de su amiga, o viceversa, o crear un híbrido de cuerpo y mente con las partes de ambas. El resultado no tendría por qué ser un monstruo tipo Frankenstein, sino una especie de retoño con rasgos de cada una de sus progenitoras fusionadas con las del otro para crear una persona única (para más información sobre cómo evocar un personaje, consulte el recuadro *Los personajes y la ambientación* del capítulo 9).

CONJURE EL CUERPO. Desde que nacemos, nuestro cuerpo contribuye a moldear lo que somos. El tamaño, la forma, la complexión, las dolencias son características que influyen en cómo nos percibe el mundo y, por lo tanto, en cómo nos percibimos a nosotros mismos. Hoy en día, para evitar juzgar por la apariencia, algunos autores se resisten a describir cómo se ven físicamente sus personajes. Para no caer en este problema, los autores también pueden optar por ir con-

tra los estereotipos, combinando rasgos internos y externos de maneras que desafíen las suposiciones culturales.

CONSIDERE LA PERSONA. Si la historia está contada en tercera persona y presenta un amplio elenco de personajes, las descripciones físicas vívidas ayudarán al lector a distinguir a los individuos de entre la multitud. Si la narración es hecha en primera persona, es probable que los rasgos físicos solo surjan si el protagonista tiene una razón para mencionarlos. La tercera persona cercana permite al autor combinar estas dos estrategias, de modo que el lector a veces observa el cuerpo del héroe moverse durante la acción y otras veces la ve a través de sus ojos.

ASIGNE UN MOTIVO. ¿Qué impulsa al protagonista creado por el escritor a levantarse de la cama todos los días? ¿La ambición? ¿La obligación? ¿La curiosidad? Los motivos concretos que tienen los personajes son una ventana a los rasgos de su personalidad. Aquí es donde se hace evidente el objetivo de la premisa. Supongamos que la novela que su autor está escribiendo trata sobre una madre atrapada por un tsunami, quien busca a su hijo en las calles inundadas de un pueblo costero. Ya sea que mantenga la esperanza, que se desespere o que se distraiga en el camino, sus acciones le revelan al lector mucho sobre el personaje. Nuestras acciones definen quiénes somos.

EJEMPLO 46. La sinopsis de *La maldición del olvido en la vejez* después de las revisiones realizadas entre el autor y el editor de mesa.

Sinopsis. La querida detective Sunny Parkhurst, obligada a retirarse por lapsus de atención, presencia desde su casa en la altura frente al mar lo que podría haber sido un asesinato en la playa muy por debajo.

Resumen de la trama. La historia se desarrolla en el Valle del Pájaro, en la costa, a medio camino entre Santa Cruz y Monterey. Nuestra heroína disfruta de la vista al mar al amanecer cuando vislumbra, entre diminutas figuras en la playa, a una persona inclinada sobre otra que yace boca abajo. De repente, la figura boca abajo ha desaparecido y la otra se encuentra cien metros playa arriba. La arena brilla mojada por una ola reciente. Sunny se lo cuenta a su esposo, Don, quien se muestra despectivo: su

mente debe haber divagado, como suele ocurrir mientras él le habla. Él se marcha a toda prisa a su trabajo como docente en el pantano de Elkhorn con tanta alegría que Sunny se pregunta si la estará engañando.

Durante los siguientes días, Sunny entrevista a los viandantes usuales de la playa. Un pastor jubilado recuerda una «ola furtiva» la mañana en cuestión y postula que el caso es una acto de Dios, un caso fortuito. Una mujer sin hogar teme que a su novio le haya pasado algo malo. Un pescador dice que uno de los pescadores habituales está desaparecido, pero culpa a una reciente redada de ICE. Y una activista por los derechos de los animales —una compañera docente de Don en Elkhorn, coqueta y de aspecto atractivo— sugiere que la figura postrada podría haber sido un león marino enfermo. Mientras tanto, un dron zumba de un lado a otro.

Sunny lleva a la mujer sin hogar de vuelta a su campamento en una granja destartalada, sufre otro lapsus y se estrella. La mujer sin hogar desaparece. Un neurólogo diagnostica a Sunny con crisis de ausencia. Al día siguiente, ve otro cuerpo en la playa, corre a intervenir y encuentra a la activista administrando una inyección letal a un león marino demacrado, uno de los muchos hambrientos por la escasez de presas en el océano en calentamiento. Mientras está allí, Sunny espía al operador del dron en una ventana en lo alto y solicita la ayuda de Don para enfrentarlo. Las imágenes del dron confirman la existencia de las dos figuras que Sunny vio. Aturdida por los medicamentos, Sunny elimina tenazmente a cada uno de sus sospechosos. Con Don como chófer, visita la granja vacía y encuentra a la mujer sin hogar reunida con su novio. Se entera por los trabajadores migrantes que recientemente no hubo ninguna redada de ICE. Al ser presionado, el pescador revela que el pescador «desaparecido» en realidad es una mujer, una periodista indocumentada y galardonada, que elude a las autoridades haciéndose pasar por hombre. No quería que se descubriera su identidad, pero ahora admite haber presenciado una discusión entre la activista y su esposo biólogo mientras este se preparaba para sacrificar a un león marino moribundo.

Sunny arma el rompecabezas. Después de que el león marino escapara ileso, la activista apuñaló a su esposo con la jeringa y lo dejó tendido en la arena. Minutos después, una ola furiosa se deshizo del cuerpo. Sunny

comparte su conjetura con Don, quien parece enojado. Cuando él se va al pantano, se da cuenta de que (a) la activista es la amante de Don y (b) él corre un gran peligro si la confronta por el asesinato.

Sunny corre hacia el pantano, encontrando muchos obstáculos. Finalmente, está en un kayak explorando los canales pantanosos cuando ve a los dos guías «subiendo a una balsa», con sus cascos atados con una cuerda elástica. La activista finge un abrazo mientras levanta una aguja hipodérmica que apunta a la nuca de Don. Sunny grita y Don le arrebata la jeringa de la mano a su antigua amante. De vuelta en el apartamento, Sunny y Don finalmente hablan sobre las veces que han estado ausentes el uno del otro. Contemplando el mar como ausencia y grandeza a la vez, Sunny abraza esta nueva etapa de su vida.

Bud dejó de lado *La maldición del olvido en la vejez* por el resto de la semana. Tenía que editar un manual del tipo hágalo usted mismo de «edición genética en casa» para el viernes. Los lectores de este manual podrían acabar generando bacterias mutantes capaces de dominar el mundo, pero el manuscrito en sí estaba bastante limpio. El sábado por la mañana, Bud pudo reunirse con Barbara por videollamada y determinar a sus sospechosos.

—Quiero simplificar esto —dijo Barbara.

Pero coincidió en que, entre el océano como asesino y el león marino como víctima, no había suficientes humanos para sospechar. Hasta el momento, además de la solución propuesta, solo tenía dos escenarios viables con actores humanos para que el lector los considerara: uno, una mujer sin hogar asesina a su novio; dos, alguien asesina a un pescador. Una vez que introdujera las primeras pistas sobre el matrimonio fallido de la activista, la solución se volvería demasiado obvia. Necesitaba un elenco más completo para ocultar la verdad.

—¿Y el guardia de seguridad de la entrada? —sugirió Bud.

Era un personaje peculiar, un tipo corpulento con acento rural, a quien no le importaba que se hiciera un fila de carros mientras charlaba a través de la ventana de su cabina. A Barbara le gustó la idea, pero le preocupaba que los lectores familiarizados con el Valle del Pájaro reconocieran en quién estaba basado el personaje ficticio.

—¿Y si mezclamos a ese Barney tuyo con Audrey? —preguntó Bud.

Audrey hacía parte de su círculo de universitarios: también era habladora, pero con un toque de humor. Ella era hiperactiva mientras que Barney era más tranquilo. Medía un metro ochenta de altura y pesaba cuarenta y tres kilos cuando estaba completamente empapada. Inspiraba respeto por la intensidad de sus afirmaciones y, al igual que Barney, tenía algo que opinar sobre todo.

—¡Sí! —dijo Barbara, entusiasmada—. Podemos hacer que sus aires de universitaria disimulen una crianza campesina. Alana Beauregard, así se llama. Ella y Sunny se hacen amigas, pasean por la playa después del turno de noche de Alana. Entonces Sunny se da cuenta de que la puerta nunca se abre para la mayoría de los carros que se detienen en la garita. Los conductores simplemente se acercan a la ventana, se quedan un momento y se van. Resulta que Alana dirige una red de distribución de medicamentos recetados. Le paga al personal de limpieza para que se roben los frascos de pastillas de los residentes mayores. Podría fácilmente liquidar a cualquier fisgón de mayor edad que descubriera su estrategia. ¿Qué te parece?

—Y podría ser fuente de otras sospechas —intervino Bud—. Si está tan conectada como Audrey, podría incriminar a una docena de sospechosos más para despistar a Sunny.

Durante los días siguientes, Barbara generó una impresionante lista de personajes secundarios. Estaba el corredor de bolsa jubilado que vestía como un viejo marino, pero nunca pescaba ni navegaba y se pasaba el tiempo hablándoles a los sufridos pescadores de la playa. Estaba el estudiante universitario de la UC Santa Cruz, fiestero empedernido, que se alojaba en la unidad de Pájaro Dunes de su abuela cada vez que esta ingresaba en el hospital. Estaba la empleada doméstica que se negaba a robar drogas para Alana, una matrona piadosa que, según se supo, las estaba consiguiendo para su hijo mafioso.

Bud conocía a Barbara desde hacía tanto tiempo que podía reconocer los componentes de algunas de las mezclas, pero no podía decir quiénes eran sospechosos potenciales y quiénes eran víctimas potenciales.

—Yo tampoco —dijo Bárbara—. ¡Oye! Tienes que dejarme algunos detalles para que los resuelva cuando escriba el primer borrador. ¡Ahí está la gracia!

Prestarle atención a los detalles

Hoy en día decimos «el diablo está en los detalles». Esta expresión invierte el sentido del dicho alemán original que decía «Dios está en los detalles». En las grandes novelas del siglo XIX, los lectores disfrutaban de las profusas descripciones físicas de los personajes y de los escenarios. Pero para la segunda mitad del siglo XX, los lectores solo tenían paciencia con los detalles que se relacionaban directamente con la narrativa o evocaban magistralmente la atmósfera o el tema de la novela. Idealmente, los detalles en una novela cumplen ambas funciones: impulsan la historia y proporcionan una vívida percepción sensorial, una especie de realidad virtual sin gafas. Los detalles son los hilos que un autor utiliza para tejer su sueño narrativo.

Cuando un detalle irradia significaciones lo llamamos «revelador». Estos detalles son un regalo de la inspiración para el autor, quien debe resistir la tentación de socavarlos con explicaciones. Los detalles reveladores funcionan mejor cuando el lector apenas los percibe en la primera lectura y luego reconoce su relevancia en retrospectiva. Dicho de otro modo, el autor debe dejar que los detalles hablen por sí mismos.

Ahora, un autor puede resaltar la importancia de un detalle al hacerlo aparecer más de una vez. Si el detalle se repite varias veces sin parecer forzado, puede convertirse en un emblema. Y si el detalle es especialmente apropiado —es decir, si transmite claramente una idea o sentimiento particular central para la narrativa—, puede alcanzar la categoría de símbolo.

BOMBEE LOS DETALLES. Si a su autor le cuesta distinguir los detalles relevantes de los inertes, converse con él sobre el personaje o el entorno que le cuesta evocar. Pregúntele qué despierta más su imaginación sobre esta persona o lugar y anote las observaciones que le resulten más prometedoras. Luego, ayude al autor a incorporar esas notas en la prosa.

DETERMINE LOS EMBLEMAS. Haga una lista continua de detalles recurrentes y tache los que le parezcan meramente repetitivos, los que no resuenen con mayor importancia cada vez que se mencionan. Anote los que se usan en exceso o se utilizan muy poco de entre los restantes, así como los que fueron abandonados a mitad de la novela

o se presentaron demasiado tarde. A continuación, pregúntese si hay demasiados emblemas o si hay muy pocos. Finalmente, trabaje con el autor para decidir qué emblemas conservar y redistribuirlos para que no se amontonen al principio, en el desarrollo o al final de la narrativa.

OMITA LOS SÍMBOLOS. En la lista de detalles recurrentes, marque con una estrella los elementos que representen un símbolo en la novela y luego revíselos con el autor. Tache los que parezcan forzados y subraye los que deban realzarse con una elaboración juiciosa. Una novela realista puede estar impregnada de simbolismos, pero debe llevar esos símbolos tan sutilmente que el lector apenas los note. Una alegoría puede llevar sus símbolos a flor de piel, pero esos emblemas deben ser objeto de un escrutinio más minucioso. En caso de duda, sustituya un símbolo por una persona, un lugar o una cosa sencilla.

Bud no volvió a saber de Barbara durante tres meses. Le preocupaba que se arrepintiera de haberlo involucrado tanto en su proyecto. Ella siempre había dicho que Bud era su «arma secreta», pero él nunca la había ayudado tanto. En esta novela había aportado desde la premisa hasta la trama.

Entonces, una noche, llegó un correo electrónico. No traía mensaje, solo una línea en el asunto: «¡Ta-Dá!» y un archivo adjunto. Se quedó despierto hasta tarde leyendo los primeros capítulos y terminó la novela por la mañana. ¡Lo había logrado! Había escrito una novela que trascendía las fronteras acogedoras del género. Un aire de pérdida invadió todo el Valle del Pájaro, y la imperturbable Sunny se volvió, por primera vez en veintiocho novelas, conmovedoramente vulnerable al experimentar sus lapsus mentales. Ella, al igual que Barbara, había perdido recientemente a su madre en una interminable batalla contra el Alzheimer, y la tensión entre el dolor que sentía y el alivio de la culpa nublaban dolorosamente su capacidad deductiva.

La propiedad Redman-Hirahara le aportó una fuerza particular a la narración. Cuando Sunny y Don entraron en la granja para buscar a la pareja sin hogar, admiraron sus ornamentadas decoraciones, emblemas de la ambición de los Redman, ahora decaídos.

Luego, se tambalearon por el destartalado granero, al cual los Hirahara habían acondicionado en 1945 como refugio para los compañeros que regresaban de los campos. Encontraron fragmentos de cerámica japonesa con marcas caligráficas que parecían mensajes del más allá.

Había algunos símbolos que necesitaban ajustes. Por ejemplo, Barbara se había obsesionado con esos pedestales de hormigón junto a la carretera que antaño albergaban tanques de agua. En la mente de Sunny, a lo largo de la novela, llegaron a representarlo todo, desde el orgullo caído de los ricos terratenientes de la región hasta la futilidad de los problemas hídricos de California. Los trabajadores migrantes los veían como presencias malignas, como torres carcelarias que los adolescentes pintaban por la noche con grafitis. Pero cuando la incomodidad de Sunny se transformó en terror, el efecto resultó exagerado. Un problema que se solucionaba fácilmente con un lápiz rojo, pensó Bud.

Luego estaba el océano. Barbara había escrito unas frases preciosas para apoyar su tema de las crisis de ausencia. Su favorita: «Las olas avanzaban, luego retrocedían, avanzaban y retrocedían, como invitados a una boda bailando en línea». Y esta: «Lo que fuera que el océano se hubiera robado de este lugar, regresaría a otra orilla». Pero estos ejemplos eran dispersos. No había logrado desarrollar el océano como un símbolo que pudiera soportar el peso de su frase final: «Entonces, ellos [Sunny y Don] bebieron vino y contemplaron la vasta y plácida vacuidad del océano mientras que este captaba y liberaba, captaba y liberaba, los colores del sol del poniente».

Bud le envió una nota de felicitación a Barbara, luego lo imprimió todo y se sentó con su lápiz rojo (ahora casi siempre editaba en pantalla, pero de vez en cuando, recurrir al papel le ayudaba a ver el texto con más claridad). Buscaba puntos en la narrativa donde pudiera añadirse el océano y donde le pediría a Barbara que aportara más líneas. Tenía el trabajo de otro cliente en su escritorio, pero podía esperar un día; quería darle a Barbara esta última retroalimentación antes de que se desvaneciera su inmersión creativa. Sin duda, pronto estaría centrada en la premisa de la próxima aventura de Sunny.

* * *

El sueño de Barbara se hizo realidad. *La maldición del olvido en la vejez* fue aclamada como una obra literaria seria, y su autora, como una artista «transgresora» que había trascendido su género. «Me siento como si fuera una cantante de música country que ha triunfado en las listas de éxitos del pop», dijo Barbara mientras subía con Bud a la cima del monte Umhunum. Su tono era de queja, pero Bud notó que estaba encantada con la acogida de la novela. Kit Howland también se había sentido encantada, hasta el punto de la tortura: de la noche a la mañana, las oportunidades de publicidad para este libro se dispararon más allá de lo que su pequeño equipo podía gestionar. Vendió los derechos norteamericanos del libro por una suma considerable a Haphazard House, lo que pronto puso a Barbara en el circuito de programas de entrevistas. Su gira de presentación del libro se extendió de Miami hasta Boston, e incluso, San Francisco.

Al cerrar el trato, Kit exigió dos cosas. Primero, que el libro no se publicara bajo el sello Strategem, que competía directamente con Sensible Gumshoe en el mercado editorial, sino bajo la marca Haphazard para el público general. Segundo, que conservara el derecho a vender ejemplares bajo su propio sello en todos los mercados excepto Norteamérica. Bud pensó que era una decisión acertada. Los lectores fieles de Sensible se resistirían a que el lomo de sus colecciones completas de Sunny Parkhurst se viera afectado por el logotipo de Haphazard.

A pesar de su aclamación en medios prestigiosos como el New York Times Book Review, la novela recibió críticas mixtas en Goodreads y Bibliophile, donde algunos fanáticos acérrimos criticaron que la vulnerabilidad del personaje en esta novela arruinaba el carácter distintivo de Sunny. «Próximamente, tendrán que incluirle advertencias de contenido sensible», escribió un crítico de salón. «Cameron se cree demasiado buena para nosotros», resopló otro. Afortunadamente, estos críticos eran minoría: la mayoría de los fans de Sunny Parkhurst se conmovieron por sus pérdidas y le otorgaron cuatro estrellas y media de cinco.

—Llevo todos estos años viviendo en el Área de la Bahía y nunca había subido hasta aquí—dijo Bud mientras escalaban la cima.

Además del casco de hormigón de ocho pisos de la extinta estación de radio, había un pabellón con placas informativas, un par de baños y varios estacionamientos.

—¿Habríamos podido llegar en carro? —se quejó Bud.

—Ya deberías saber que me gusta hacer las cosas de la manera más complicada —dijo Barbara, subiéndose la cremallera de su polar hasta el cuello para protegerse del viento del Pacífico—. ¿Sabes qué es lo más difícil de todo este éxito? Por primera vez en mi carrera, no tengo otra idea en mente. Una vez que has abordado el significado de la vida, ¿qué sigue? Nunca había sentido el bloqueo del escritor.

Según las placas, la torre de radio había sido equipada con una antena parabólica de ochenta y cinco toneladas que podía inclinarse en cualquier dirección, buscando las señales de los inminentes ataques soviéticos que nunca llegaron. Ahora permanecía allí, implacable e inhumana, recordándole a Bud la nave espacial Borg de *Star Trek: Nueva Generación.*

—Eso es lo que pasa con el sentido de la vida —dijo Bud—. Nunca se llega a definir. Quizá no tengas bloqueo de escritor. Quizá este estado de incertidumbre es como se supone que debes sentirte en este momento. Hasta que te llegue la próxima ronda de lecciones de vida.

—¡Caramba! —gruñó Barbara—. Vámonos mejor a almorzar.

Epílogo a las editoriales

A estas alturas, ya debe haber quedado claro que la dicotomía entre los dos editores de mesa que presento en este manual, quienes representan los dos hemisferios del cerebro, era un tanto engañosa. El «intuitivo» Bud utilizaba herramientas analíticas para guiar su intervención en el texto en cuanto a estructura y estilo, mientras que la «lógica» Hedda se encontraba constantemente con impasses en el proceso de revisión que esperaba solucionar con golpes de inspiración. A ambos, el enfoque analítico de su mentor les proporcionó un marco que les permitía estar abiertos a perspectivas nuevas. Los dos adaptaron libremente a sus propósitos las técnicas que aprendieron de su maestro, saltándose algunos pasos y repitiendo otros, y utilizándolas como trampolines para mejorar sus propios procesos creativos.

Es evidente que las editoriales también necesitan encontrar un equilibrio similar entre la inspiración y un sólido análisis editorial. Ya en esta etapa los editores en jefe deben estar formulándose la siguiente inquietud: ¿cómo hacemos para justificar el costo de la edición de mesa? Es una buena pregunta. Si bien es posible que un libro venda muchos ejemplares sin haber sido intervenido por un editor de mesa, no hay forma de saber cuál sería la diferencia en las ventas con uno que no. Lo que sí podemos reconocer aquí son los beneficios para las editoriales y los principios clave que deben guiar a los editores en jefe en las incursiones que hagan en procesos de edición de mesa.

Conozca su perfil. Reflexione hasta qué punto la edición de mesa es un elemento que se integra con la misión de su editorial.

Los libros de texto, las obras de referencia y los volúmenes que hacen parte de series que siguen un formato estricto suelen requerir la intervención de un editor de mesa. Si este tipo de publicaciones hacen parte de su fondo editorial, es fundamental que usted incluya en su presupuesto general de publicación el rubro para el pago de los honorarios del editor de mesa, ya sea que el trabajo lo haga un editor interno o un trabajador autónomo. Las editoriales comerciales también se beneficiarán de la intervención de un editor de mesa cuando quieran asegurarse de que la voz de un autor se escuche con fuerza dentro de un debate público relevante. Asimismo, las editoriales regionales tienen la posibilidad de recurrir a un editor de mesa cuando necesitan compensar la inexperiencia de sus autores.

BUSQUE COLABORADORES. Cultive una reputación como colaborador creativo. Hacerlo atraerá autores que estén dispuestos a trabajar con editores de mesa. Los casos prácticos que hemos estudiado en los capítulos nos han permitido ver que cuando el proceso de edición de mesa tiene resultados deficientes o dispares es porque los autores no han estado lo suficientemente comprometidos.

ENFÓQUESE EN LOS INGRESOS. Al hacerlo, la editorial deberá desarrollar criterios rigurosos que le permitan determinar en qué casos los costos de un editor de mesa pueden ser justificables. Por muy atractivos que sean un tema o un autor, una editorial solo debería incurrir en los gastos de un editor de mesa cuando las ganancias proyectadas del libro puedan amortiguarlos plenamente. Aquí la honestidad es clave: siempre existirán editores a quienes les parecerá tentador inflar la proyección de ingresos de un manuscrito que desean fervientemente publicar para poder justificar los honorarios de un editor de mesa.

PIENSE EN SU FONDO EDITORIAL. Al sopesar el valor de los honorarios de un editor de mesa con los ingresos potenciales, considere la capacidad de reventa que tiene el libro. Si el libro se seguirá vendiendo por muchos años —ya sea por la autoridad del escritor o por la ausencia de títulos competidores— usted podrá justificar el costo del trabajo del editor de mesa a la luz de ese intervalo más largo de ingresos. La mayoría de las editoriales contabilizan como pérdida el inventario no vendido después de tres años, es decir, lo declaran pérdida a

efectos fiscales. Sin embargo, en el caso de nuevas ediciones de clásicos de su catálogo, muchas esperan cinco años para hacerlo.

REALICE INTERVENCIONES ESTRATÉGICAS. No todos los libros requieren el mismo nivel de intervención de un proceso de edición de mesa ni a todos tiene que dárseles el «paquete completo». Considere establecer una partida presupuestaria para realizar intervenciones limitadas que le permitan a la editorial alcanzar objetivos estratégicos (véase el final del capítulo 6).

Por razones prácticas, este manual se ha centrado en la relación entre los editores de mesa y los autores, teniendo a la editorial como un colaborador discreto. En la vida real, la editorial suele tener un rol fundamental en el proceso de edición de mesa como musa, casamentera, caja de resonancia, niñera, intermediaria diplomática itinerante o todo lo anterior. La editorial es quien garantiza la armonía entre la visión del autor y la defensa del editor de mesa en nombre de los futuros lectores del libro. Espero que este manual contribuya, aunque sea un poco, a animar a más editoriales a explorar el trabajo con editores de mesa autónomos.

Lecturas adicionales

Para la segunda edición de este manual, amplié significativamente la lista de obras que hacen parte de esta sección. En los casos en que las obras más recientes han superado a las antiguas, he eliminado las antiguas; en los casos en que los textos antiguos ofrecen perspectivas excepcionalmente valiosas, los he conservado. En esta apartado los lectores encontrarán bastantes recomendaciones relacionadas con los temas tratados en este manual, tales como la edición de mesa, la redacción de propuestas, las estrategias narrativas y argumentales, el estilo y los materiales de la presentación. Los recursos narrativos se dividen en tres categorías: las obras que ofrecen perspectivas útiles para comprender la ficción, las guías para escribir ficción y no ficción narrativa y las series con múltiples volúmenes o «sistemas» creados para los escritores de ficción. Una nueva sublista ofrece consejos para las personas interesadas en la autopublicación. La lista termina con tres obras que, en conjunto, sirven como introducción a la historia y la cultura editorial estadounidense.

La edición de mesa

Bills, Suzy. *The Freelance Editor's Handbook: A Complete Guide to Making Your Business Thrive*. Oakland: University of California Press, 2021.

Ginna, Peter, ed. *What Editors Do: The Art, Craft, and Business of Book Editing*. Chicago: University of Chicago Press, 2017. [Hay trad. cast.: Ginna, Peter, coord. *La labor del editor. El arte, el oficio y el negocio de la edición.* Trad. de Víctor Altamirano. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2022.]

Gross, Gerald, ed. *Editors on Editing: What Writers Need to Know about What Editors Do*. Tercera edición. Nueva York: Grove Press, 1993.
Lepionka, Mary Ellen, Sean W. Wakely y Stephen E. Gillen. *Writing and Developing Your College Textbook*. Fountain City, WI: Textbook & Academic Authors Association, 2016.
Luey, Beth. *Handbook for Academic Authors*. Sexta edición. Cambridge: Cambridge University Press, 2022.

Aunque este manual sigue siendo la única obra dedicada íntegramente a la edición de mesa, varias obras de referencia ofrecen capítulos o secciones útiles sobre el tema. Ginna recopila recomendaciones y perspectivas de editores que trabajan en editoriales comerciales y académicas, incluyendo un ensayo mío que trae entrevistas con cuatro talentosos editores de adquisiciones quienes tienen enfoques distintos sobre el desarrollo de proyectos. El libro de Gross es un clásico que sigue siendo útil por sus ensayos complementarios sobre el proceso de edición de mesa durante y después de la redacción de un manuscrito. Lepionka, Wakely y Gillen ofrecen el mejor análisis disponible del papel de los editores de mesa en la publicación de libros de texto universitarios, aunque su público principal son los autores. Luey presta especial atención al esfuerzo que supone la edición de mesa y la revisión de una tesis para convertirla en un libro académico publicable.

Concepto y contenido

Allen, Moira. *The Writer's Guide to Queries, Pitches, and Proposals*. Nueva York: Allworth Press, 2010.
Brodowsky, Pam y Eric Neuhaus. *Bulletproof Book Proposals*. Cincinnati: Writer's Digest Books, 2006.
Herman, Jeff y Deborah Levine Herman. *Write the Perfect Book Proposal: Ten That Sold and Why*. Nashville: Turner Publishing, 2016.
Rabiner, Susan y Alfred Fortunato. *Thinking Like Your Editor: How to Write Great Serious Nonfiction—and Get It Published*. Nueva York: Norton, 2002.
Rein, Jody y Michael Larsen. *How to Write a Book Proposal*. Quinta edición. Cincinnati: Writer's Digest Books, 2017.

De entre la gran cantidad de tutores de escritura que se dedican a la redacción de propuestas, unos pocos se han distinguido por publicar libros particularmente útiles. Rabiner y Fortunato ofrecen consejos útiles sobre las etapas de la propuesta, el borrador, la edición y el marketing del proceso editorial, con énfasis en la no ficción seria. Rein y Larsen abordan prácticamente el mismo tema, con una interesante sección sobre la redacción de propuestas especializadas, para una docena de tipos de proyectos, desde novelas gráficas hasta libros de cocina. Dos libros se centran exclusivamente en la redacción de propuestas para el sector más informal: el de Brodowsky y Neuhaus es el más conciso, mientras que el de Rein y Larsen es el más actualizado. Ambos ofrecen colecciones sustanciales de propuestas reales que fueron vendidas. Allen hace honor a su título con una amplia cobertura de la presentación y la consulta, aunque su análisis abarca artículos y columnas, además de libros.

La narrativa

Comprender la ficción

Bell, Madison Smartt. *Narrative Design: Working with Imagination, Craft, and Form*. Nueva York: Norton, 1997.

Dillard, Annie. *The Writing Life*. Nueva York: Random House, 1989. [Hay trad. cast.: Dillard, Annie. *Vivir, escribir (el oficio de escritor)*. Trad. de Miguel Martínez-Lage. Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja. 2002.]

Gardner, John. *The Art of Fiction: Notes on Craft for Young Writers*. Nueva York: Vintage, 1983. [Hay trad. cast.: Gardner, John. *El Arte de la ficción: Apuntes sobre el oficio para jóvenes escritores*. Trad. de Miguel Martínez-Lage. Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja. 2001.]

Lodge, David. *The Art of Fiction*. Londres: Penguin, 1992. [Hay trad. cast.: Lodge, David. *El arte de la ficción*. Trad. de Laura Freixas. Barcelona: Ediciones Península. 2015.]

Prose, Francine. *Reading like a Writer*. Nueva York: HarperCollins, 2006. [Hay trad. cast.: Prose, Francine. *Cómo lee un buen escritor: Técnicas*

de lectura de los grandes maestros. Trad. de Sergio Aguilar. Madrid: Ares y Mares. 2007.]

Saunders, George. *A Swim in a Pond in the Rain: In Which Four Russians Give a Master Class on Reading, Writing, and Life*. Nueva York: Random House, 2021.

Wood, James. *How Fiction Works: Expanded and Updated*. Nueva York: Farrar, Straus, and Giroux, 2018. [Hay trad. cast.: Wood, James. *Los mecanismos de la ficción: Cómo se construye una novela*. Trad. de Ana Herrera. Santiago de Chile: Taurus Pensamiento. 2017.]

Los futuros novelistas deberían ahondar en la perspectiva de aquellos autores cuyas novelas admiran. Bell analiza con acierto una docena de relatos cortos en busca de la trama, los personajes, el diseño estructural y otros elementos antes de ofrecer una concisa filosofía de la composición. Dillard hace palpable el drama interior inherente a la escritura novelística. Gardner ofrece consejos técnicos concretos en el contexto de su propia teoría literaria. Los breves ensayos de Lodge analizan pasajes de novelas literarias clásicas y recientes para ilustrar temas que abarcan desde las técnicas narrativas (suspenso, diálogo, el narrador poco fiable) hasta los recursos retóricos (ironía, simbolismo, alegoría). Su prosa evoca con gran maestría el placer de leer ficción como una introducción al proceso de escritura. Saunders ofrece perspicaces lecturas minuciosas de cuatro maestros rusos (Chéjov, Turguéniev, Tolstói y Gógol) con su habitual estilo práctico. Wood analiza los fundamentos de la escritura de ficción con una sofisticación estética que puede recompensar al lector intrépido con sorprendentes perspectivas.

La escritura de ficción

Browne, Rennie y Dave King. *Self-Editing for Fiction Writers: How to Edit Yourself into Print*. 2nd ed. Nueva York: William Morrow, 2004.

Burroway, Janet con Elizabeth Stuckey-French y Ned Stuckey-French. *Writing Fiction: A Guide to Narrative Craft*. Décima edición. Chicago: University of Chicago Press, 2019.

Hart, Jack. *Storycraft: The Complete Guide to Writing Narrative Nonfiction*. Segunda edición. Chicago: University of Chicago Press, 2021.
Lourey, Jessica. *Rewrite Your Life: Discover Your Truth through the Healing Power of Fiction*. Newburyport, MA: Conari Press, 2017.
Thayer, James. *The Essential Guide to Writing a Novel, Updated and Expanded*. Segunda edición. Seattle: Sacajawea Publishing, 2016.

Estos libros, aunque no son tan ingeniosos como las exploraciones literarias mencionadas anteriormente, abordan el proceso de escritura de forma más pragmática. Burroway, uno de los autores de la obra de referencia clásica sobre el tema, es exhaustivo y de gran autoridad. Thayer aborda temas similares con gran estilo. Browne y King ofrecen ejemplos útiles de la mecánica narrativa. Hart ofrece consejos pragmáticos sobre cómo, cuándo sí y cuándo no emplear las técnicas de la ficción para revitalizar obras de no ficción. Lourey recomienda la novela autobiográfica como un medio para sanar los traumas psicológicos del pasado y dar sentido a la propia vida. Su enfoque es más divertido y menos místico de lo que sugiere el título.

Sistemas de escritura de ficción

Ackerman, Angela y Becca Puglisi. *The Emotion Thesaurus: A Writer's Guide to Character Expression*. Writers Helping Writers, 2019.
Brooks, Larry. *Story Engineering: Mastering the Six Competencies of Successful Writing*. Nueva York: Penguin Random House, 2011.
Coyne, Shawn. *The Story Grid: What Good Editors Know*. Nueva York: Black Irish Entertainment, 2015.
Lukeman, Noah. *The First Five Pages: A Writer's Guide to Staying Out of the Rejection Pile*. Nueva York: Simon and Schuster, 2000.

Varios expertos en escritura de ficción han creado industrias artesanales enteras basadas en este oficio. De estas, la más elaborada e impresionante es la de Coyne, el editor especializado. Su biblia, mencionada arriba, presenta la «metodología» de la cuadrícula narrativa en páginas extragrandes y su sitio web ofrece nada menos que veintiún textos complementarios, junto con sesiones de capacitación e incluso

un programa de certificación. Su tratamiento de las convenciones del género es particularmente útil.

Brooks, otro actor en este campo que vale la pena explorar, cuenta con «solo» cuatro manuales prácticos impresos hasta la fecha que abordan las mismas competencias, con menos énfasis en el análisis y más en el *coaching*. De hecho, este autor de thrillers superventas ofrece sus servicios como coach en su página web (storyfix.com) tanto por hora como en talleres. Además de su libro más conocido, Lukeman, agente literario, también ha escrito guías sobre la creación narrativa, sobre cómo conseguir un agente literario, cómo escribir una carta de consulta y... puntuación. Desde la publicación de su ingenioso tesauro de emociones en 2012, Ackerman y Puglisi han continuado con tesauros sobre no menos de seis elementos más de la ficción: rasgos de carácter positivos y negativos, entornos rurales y urbanos, heridas emocionales y ocupaciones. Sin duda habrá más en camino.

La argumentación

Booth, Wayne C., Gregory G. Colomb, Joseph M. Williams, Joseph Bizup y William T. FitzGerald. *The Craft of Research*. Cuarta edición. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

Corbett, Edward P. J. y Robert J. Connors. *Classical Rhetoric for the Modern Student*. Cuarta edición. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Hall, Trish. *Writing to Persuade: How to Bring People Over to Your Side*. Nueva York: Liveright, 2019. [Hay trad. cast.: Hall, Trish. *Manual de escritura para persuadir: cómo poner a la gente de tu parte.* Trad. de Ignacio Alonso Blanco. Cordoba: Berenice. 2021.]

Simmons, Annette. *The Story Factor: Inspiration, Influence, and Persuasion through the Art of Storytelling*. Tercera edición. Nueva York: Basic Books, 2019.

Weston, Anthony. *A Rulebook for Arguments*. Quinta edición. Indianapolis: Hackett Publishing, 2017. [Hay trad. cast.: Weston, Anthony. *Las claves de la argumentación*. Trad. de Mar Vidal. Bogotá: Planetalector. 2021.]

La mayoría de los libros sobre el arte de la persuasión preparan a los lectores para el éxito empresarial y dedican poca atención a la escritura. Hall, basándose en su experiencia personal como editora de la sección de opinión del New York Times, llena este vacío con una franqueza refrescante, humor y consejos acertados. Simmons, aunque no se dedica a la escritura argumentativa, explora el poder de la narrativa para persuadir. Otros recursos útiles presentan métodos de argumentación extraídos de la retórica clásica: Corbett y Conners ofrecen un tratamiento exhaustivo, aplicando al discurso contemporáneo los cinco cánones de la retórica, los tres modos de persuasión y las figuras retóricas clásicas; Weston condensa este material en un conjunto conciso y práctico de pasos para la elaboración de un argumento; y Booth et al. exponen exhaustivamente el proceso de desarrollo de una obra expositiva, haciendo hincapié en la fundamentación del argumento en la investigación.

El estilo

Büky, Erika, Marilyn Schwartz y Amy Einsohn. *The Copyeditor's Workbook: Exercises and Tips for Honing Your Editorial Judgment*. Oakland: University of California Press, 2019.

Einsohn, Amy y Marilyn Schwartz. *The Copyeditor's Handbook: A Guide for Book Publishing and Corporate Communications, Revised, Updated, and Expanded*. Cuarta edición. Oakland: University of California Press, 2019.

McWhorter, John. *The Power of Babel: A Natural History of Language*. Nueva York: Perennial, 2001.

Pinker, Stephen. *The Sense of Style: The Thinking Person's Guide to Writing in the 21st Century*. Nueva York: Penguin, 2014. [Hay trad. cast.: Pinker, Steven. *El sentido del estilo: la guía de escritura del pensador del siglo XXI*. Trad. de José C. Vales. Madrid: Capitán Swing. 2019.]

Strunk, William, Jr. y E. B. White. *The Elements of Style*. Cuarta edición. Nueva York: Pearson, 1999.

Dado que Strunk y White han dominado el estilo de la prosa inglesa durante casi un siglo, todos los editores y escritores deberían estar

familiarizados con su breve e imperfecta biblia. Más perspicaz es el elegante tomo de Pinker, que, con la ayuda de la ciencia cognitiva y la lingüística, explora cómo funciona realmente el estilo. Si, después de Pinker, sigue sintiendo nostalgia por las reglas de estilo férreas y prescriptivas, la breve revisión de McWhorter sobre el desarrollo del lenguaje debería ser un antídoto eficaz. Para una guía completa sobre las convenciones y la práctica editoriales, consulte a Einsohn y Schwartz y luego utilice el libro de ejercicios complementario de Büky, Schwartz y Einsohn para practicar con una amplia gama de tareas de corrección de estilo.

La presentación

Council of Science Editors. *Scientific Style and Format: The CSE Manual for Authors, Editors, and Publishers*. Octava edición. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

Schwabish, Jonathan. *Better Data Visualization: A Guide for Scholars, Researchers, and Wonks*. Nueva York: Columbia University Press, 2021.

Tufte, Edward R. *The Visual Display of Quantitative Information*. Segunda edición. Cheshire, CT: Graphics Press, 2001.

University of Chicago Press Editorial Staff. *The Chicago Manual of Style*. Decimoséptima edición. Chicago: University of Chicago Press, 2017.

El *Chicago Manual of Style* sigue siendo la obra definitiva sobre la elaboración de libros para las humanidades y las ciencias sociales y presta una atención exhaustiva a los elementos de la presentación. Su homólogo en ciencias, el *CSE Manual*, es especialmente útil para los elementos comunes en estas disciplinas, como los encabezados numerados, las ecuaciones y las tablas complejas. Lepionka contiene análisis útiles de la estructura de encabezados, tablas, figuras, cajas de texto y recuadros. El clásico de Tufte inspirará a algunos lectores a expresar datos visualmente de forma atractiva y comunicativa, pero puede resultar intimidante para las personas que utilizan más el hemisferio izquierdo del cerebro. Para un enfoque más completo, accesible y pragmático, consulte a Schwabish.

La autopublicación

Chandler, Stephanie y Karl W. Palachuk. *The Nonfiction Book Publishing Plan: The Professional Guide to Profitable Self-Publishing*. Gold River, CA: Authority Publishing, 2018.

Gaughran, David. *Let's Get Digital: How to Self-Publish and Why You Should*. Cuarta edición. DavidGraughan.com, 2020.

Penn, Joanna. *Successful Self-Publishing: How to Self-Publish and Market Your Book*. Segunda edición. CurlUpPress.com, 2021.

Sedwick, Helen. *Self-Publisher's Legal Handbook: Updated Guide to Protecting Your Rights and Wallet*. Segunda edición. Santa Rosa, CA: Ten Gallon Press, 2017. [Hay trad. cast.: Sedwick, Helen. *Manual Jurídico de Autoedición*. Trad. de Juliana S. Arango. San francisco: Ten Gallon Press. 2017.]

No se deje intimidar por el énfasis de Chandler y Palachuk para la no ficción: ofrecen la guía más completa sobre el proceso de autopublicación en un solo volumen. El breve tomo de Penn se complementa con otros cuatro sobre mentalidad, marketing, planificación empresarial y cómo ganarse la vida escribiendo. Gaughran es el más entretenido; sus consejos de marketing le divertirán e inspirarán. Los aspectos legales y el asesoramiento que ofrece Sedwick son esenciales para todos los autores, ya sean autopublicados o no.

La historia de la industria editorial

Bagdikian, Ben H. *The New Media Monopoly*. Boston: Beacon, 2004.

Epstein, Jason. *Book Business: Publishing Past, Present, and Future*. Nueva York: Norton, 2002. [Hay trad. cast.: Epstein, Jason. *La industria del libro: pasado, presente y futuro de la edición*. Trad. de Jaime Zulaika. Barcelona: Anagrama. 2002.]

Tebbel, John. *Between Covers: The Rise and Transformation of American Book Publishing*. Nueva York: Oxford, 1987.

Para darse un breve recorrido por la historia editorial estadounidense, lea estos tres libros en el siguiente orden. Tebbel traza el desarrollo de la industria desde sus inicios, pasando por su apogeo creativo, hasta

su consolidación a mediados de la década de 1980. Bagdikian retoma la historia a partir de ahí, documentando la posterior consolidación de los medios estadounidenses, incluida la edición de libros, desde los cincuenta conglomerados hasta los actuales Cinco Grandes. Epstein ofrece una visión del futuro con la información de cuatro décadas de experiencia en el centro de la escena editorial neoyorquina.

Agradecimientos

Siempre que un lector afirma que una editorial no le ha hecho corrección a un libro, me pregunto. ¿Realmente el equipo editorial decidió ignorar esas supuestas deficiencias? ¿Será que el autor se negó a seguir el consejo ofrecido? Este manual ha recibido la atención de no menos de veintidós profesionales con experiencia: usted puede asumir con seguridad que cualquier error refleja mi terquedad.

Decir que este libro no existiría sin el esfuerzo de Marilyn Schwartz es quedarse corto. Ella me metió la idea en la cabeza, me ayudó a dar forma a la propuesta, alimentó los capítulos principales y me asistió en los momentos difíciles. Como mentora, amiga y exjefa, me ha enseñado mucho de lo que sé sobre edición y publicación. Le estoy profundamente agradecido.

Otros han contribuido sustancialmente al desarrollo de este libro. Beth Luey mejoró con delicadeza los capítulos en los que se basa este manual durante la compilación de su volumen editado, *Revising Your Dissertation*. Doug Abrams, Jesse Brodkey, Blake Edgar, Stan Holwitz, Niels Hooper y Marsha Melnick me brindaron su apoyo y sus consejos útiles al comienzo. Dos lectores anónimos de la propuesta, tres del borrador del manuscrito y dos del manuscrito final me evitaron numerosos errores y me ayudaron a perfeccionar mi enfoque.

Tengo una deuda especial de gratitud con mis lectores de la Costa Oeste. Dore Brown sometió este manual a una exhaustiva prueba de usabilidad desde la perspectiva del editor interno del proyecto. Sue Heinemann revisó el texto de manera incisiva, como una autoproclamada «editora intuitiva». Kate Hoffman ayudó a profundizar en las

discusiones sobre las artes y las tablas. Y los poetas Evy Posamentier y Stewart Florsheim me animaron mientras señalaban con tacto las fallas tonales.

El cálido apoyo que este proyecto ha recibido de «la otra» UC Press ha sido un punto culminante de la experiencia. Agradezco especialmente a la editora de adquisiciones Christie Henry por su tacto, profesionalismo y espíritu de colaboración, a la editora de manuscritos Mara Naselli por su perspicaz edición de línea y a Carol Fisher Saller por su guía durante las últimas etapas de producción.

Estoy especialmente agradecido con Karen Stough, una excelente correctora, por ofrecerse a leer estas páginas tipográficas. Como de costumbre, hizo varias capturas espectaculares. Cualquier desviación que haya sobrevivido de la gramática formal o del estilo de Webster refleja mi preferencia, no su ojo de águila.

Las recuadros en los capítulos 1, 4 y 7 se inspiran en las lúcidas explicaciones en *Narrative Design* de Madison Smartt Bell (véanse las *Lecturas adicionales*). La historia de la muerte de Nanak, fundador del sijismo, brevemente relatada en el capítulo 10, fue tomada de *Sikhism: Its Gurus, Sacred Writings, and Authors* (Londres: Oxford University Press, 1900), de M. A. McAuliffe, citado en el *Handbook of Today's Religions* en línea. La tesis del caso práctico del capítulo 4 se inspiró en un pasaje de *The Land Where the Blues Began* de Alan Lomax (Nueva York: Delta Books, 1993), en el que el legendario folclorista afirma la probable ascendencia común del «clamor del dique» afroamericano y la llamada a la oración del muecín (capítulo 4).

Dicho esto, me permito aclarar que el personaje de Mezzy Walker es completamente ficticio, al igual que los autores, sujetos, editoriales y editores de todos los estudios de caso. Las tesis y la «investigación» que las sustenta son intencionadamente falsas. Los problemas editoriales se extrajeron de manuscritos reales, pero fueron transpuestos a diferentes disciplinas y luego fueron fragmentados, desmenuzados y recombinados.

Por su ayuda en la preparación de la segunda edición de este manual, deseo agradecer a Mary Laur por proponer la nueva edición y guiar su desarrollo con sensibilidad y buen humor; a Mara Naselli

y Susan Karani por sus útiles comentarios basados en sus experiencias de enseñanza del libro; a Lourdes Venard por sus útiles sugerencias sobre el nuevo material sobre supuestos culturales y ficción; a Karin Tucker por indicarme el documento seminal del cual se destila *Algunas notas sobre las suposiciones culturales*; a Jacqueline Volin por proporcionarme una ventana al mundo del marketing de contenidos; y a Mark Reschke por sus perspicaces y exhaustivas revisiones del texto.

Finalmente, por su amor y apoyo incondicional, agradezco a mi familia, Trudy, Fred, Steve, Eric, Lindsey y Charlize Norton; a mis primos Jennifer y Bruno Pirecki; a mis queridos amigos Mary Severance, Dore Brown, Kate Warne y Laurie Ferreira; y especialmente a mi compañero de vida, Vincent Mason, quien ejerció la paciencia de un editor con este autor primerizo.

¿Qué es lo que hace a un libro un «buen libro»? ¿Cuál es el papel de esos personajes en la cadena de valor del libro a quienes llamamos «editores»? Y, no menos importante, ¿cómo se traduce una idea en un libro?

En este libro, Scott Norton presenta a autores, editores y agentes del sector editorial el proceso para el desarrollo de manuscritos y de proyectos editoriales: la edición de mesa. En sus palabras, «un proceso significativo de estructuración o reestructuración del discurso de un manuscrito» en el que los editores orientan a los autores, los asesoran para construir una visión de un proyecto editorial, e inclusive sugieren reescrituras en los capítulos, secciones, párrafos y oraciones. Con un tono que mezcla conceptos prácticos con casos que se debaten entre la realidad y la ficción del oficio editorial, Norton presenta una obra esencial para la biblioteca de cualquier persona interesada por la construcción de textos y la industria editorial.

Scott Norton. Autor y editor de mesa para The University of California Press, donde ejerció como director de edición, diseño y producción hasta su jubilación en 2020.

ISBN: 978-958-99123-5-5
9789589912355

ASEUC
Asociación de Editoriales Universitarias de Colombia