

**INSTITUTO CARO Y CUERVO
FACULTAD SEMINARIO
ANDRÉS BELLO**

MAESTRÍA EN ESTUDIOS EDITORIALES

**¿LITERATURA SIN VALOR SIMBÓLICO?
EDITORIAL PLANETA: TENSIONES Y DESAFÍOS DE EDITAR
EN UNA EDITORIAL *COMERCIAL***

-INFORME DE PASANTÍAS-

MARÍA PAULA APOLINAR ROMERO

BOGOTÁ, D.C.

2022

**INSTITUTO CARO Y CUERVO
FACULTAD SEMINARIO
ANDRÉS BELLO**

MAESTRÍA EN ESTUDIOS EDITORIALES

**¿LITERATURA SIN VALOR SIMBÓLICO?
EDITORIAL PLANETA: TENSIONES Y DESAFÍOS DE EDITAR
EN UNA EDITORIAL *COMERCIAL***

-INFORME DE PASANTÍAS-

MARÍA PAULA APOLINAR ROMERO

Trabajo de grado para optar por el título de Magíster en Estudios Editoriales

**DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO:
JUAN DAVID MURILLO SANDOVAL**

BOGOTÁ, D.C.

2022



AUTORIZACIÓN DEL AUTOR PARA CONSULTA Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TRABAJO DE GRADO

Código:

Versión: 5.0

Página 1 de 1

Fecha: octubre 2022

BIBLIOTECA JOSÉ MANUEL RIVAS SACCONI

INFORMACION DEL TRABAJO DE GRADO

1. TRABAJO DE GRADO REQUISITO PARA OPTAR AL TÍTULO DE:
Magíster en Estudios Editoriales

2. TÍTULO DEL TRABAJO DE GRADO:
¿Literatura sin valor simbólico?
Editorial Planeta: tensiones y desafíos de editar en una editorial *comercial*

3. SI AUTORIZO NO AUTORIZO

A la biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con fines académicos:

- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio la Facultad Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para usos de finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet.
- Socialice la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo con la comunidad académica en general.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "**Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores**", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su autor.

IDENTIFICACIÓN DEL AUTOR

Nombre completo:
María Paula Apolinar Romero

Documento de Identidad:
C.C. 1070926291 de Cota

Firma:

DESCRIPCIÓN TRABAJO DE GRADO

AUTOR

Apellidos	Nombres
Apolinar Romero	María Paula

DIRECTOR (ES)

Apellidos	Nombres
Murillo Sandoval	Juan David

TRABAJO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE: Magíster en Estudios Editoriales

TÍTULO DEL TRABAJO DE GRADO: ¿Literatura sin valor simbólico? Editorial Planeta: tensiones y desafíos de editar en una editorial comercial. Informe de pasantías.

NOMBRE DEL PROGRAMA ACADÉMICO: Maestría en Estudios Editoriales

CIUDAD: Bogotá D.C. AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO: 2022

NÚMERO DE PÁGINAS: 64 páginas.

TIPO DE ILUSTRACIONES: Ilustraciones ___ Mapas ___ Retratos ___ Tablas, gráficos y diagramas ___ Planos ___ Láminas ___ Fotografías ___

MATERIAL ANEXO (Vídeo, audio, multimedia):

Duración del audiovisual: _____ Minutos.

Otro. ¿Cuál? _____

Sistema: Americano NTSC _____ Europeo PAL _____ SECAM _____

Número de archivos dentro del CD, en caso de incluirse un CD-ROM diferente al trabajo de grado: _____

PREMIO O DISTINCIÓN (En caso de ser Laureadas o tener una mención especial):

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES: Son los términos que definen los temas que identifican el contenido. (En caso de duda para designar estos descriptores, se recomienda consultar a la dirección de biblioteca en el correo electrónico

biblioteca@caroycuervo.gov.co):

ESPAÑOL	INGLÉS
Pasantía editorial	Publishing internship
Editorial Planeta Colombia	Publisher Planeta Colombia
Edición comercial	Commercial publishing
Proceso editorial	Publishing process
Análisis editorial	Editorial analysis

RESUMEN DEL CONTENIDO Español (máximo 250 palabras):

¿Puede una editorial de producción masiva, como Planeta, publicar libros con valor simbólico? ¿Cómo funcionan los proyectos editoriales en una editorial de gran tamaño? El presente documento da cuenta, no solo de las actividades, logros y aprendizajes realizados durante mi pasantía en la Editorial Planeta Colombia, sino también de las reflexiones e inquietudes que muchas de estas tareas suscitaron, las cuales son discutidas y argumentadas a partir de la distinción hecha por Pierre Bourdieu entre el *campo de producción reducida* y el *campo de la gran producción*, además de otras fuentes teóricas sobre el oficio editorial. A partir de este trabajo, realizado durante diez meses (2021-2022), fue posible alcanzar conclusiones en lo referente a las buenas prácticas editoriales, la naturaleza dual del editor y las particularidades propias de la edición comercial.

RESUMEN DEL CONTENIDO Inglés (máximo 250 palabras):

Can a mass-production publisher, like Planeta, publish books with symbolic value? How do publishing projects work inside a large publishing house? This document gives an account, not only of the activities, achievements and learning lessons carried out during my internship at Editorial Planeta Colombia, but also of the reflections and inquiries that many of these tasks aroused, which are discussed and argued based on the distinction made by Pierre Bourdieu between the *field of restricted production* and the *field of large production*, as well as other theoretical sources on the publishing practice. From this internship, carried out over ten months (2021-2022), it was possible to reach conclusions regarding good editorial practices, the dual nature of the editor and the particularities of commercial publishing.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	1
Antecedentes	3
La logística	3
Estructura editorial	4
¿Cuántas manos son demasiadas manos?: reflexión	7
Trabajo realizado	8
Gestión de derechos de autor	9
Realización	14
Ficción	19
No Ficción	32
Infantil y Juvenil	39
Conclusiones.....	51
Anexos.....	62
1. Anexo I.....	62
2. Anexo II.....	62
3. Anexo III.....	63
Bibliografía.....	64

Introducción

En su libro *La sociología de la literatura*, Gisèle Sapiro describe el mundo de las letras como “un campo de fuerzas, pero también un campo de luchas”, esto a partir de la teoría de los campos propuesta por Pierre Bourdieu (2016). En efecto, la literatura, como entidad autónoma con instancias de legitimización propias, está llena de contradicciones y dualidades en su código de funcionamiento, siendo la base de todas ellas la naturaleza doble del libro mismo: mercantil y simbólico. Debido a esto, Bourdieu define dos campos de producción opuestos que componen la estructura del “campo de producción propiamente dicho”: el *campo de producción restringida*, cuya prioridad es la producción de bienes simbólicos para sus pares, y el *campo de la gran producción simbólica*, el cual está subordinado a una demanda externa para “el gran público” y prioriza el beneficio económico por sobre el simbólico (2010). Esta clasificación suele utilizarse en el mundo de las letras para separar a las editoriales en dos tipos: las editoriales *culturales* o *independientes* y las editoriales *comerciales*. La Editorial Planeta, en la que realicé mi pasantía durante diez meses, se clasifica en esta última categoría.

Este tipo de producción, sin embargo, viene con una característica adicional a la priorización económica: sus productos literarios no logran acceder al valor simbólico debido a que, dentro de la institución literaria, sus prácticas de producción no son “legítimas” (Bourdieu, 2010, pág. 125). Lo que las deslegitima frente a las instancias de consagración es la tendencia a la creación de *arte medio* o *arte mediocre*, el cual apunta a satisfacer intereses de un público general mediante la neutralización de aquellos temas que puedan resultar controversiales y, por ende, pueden reducir la rentabilidad. Por otro lado, esta *literatura de masas* también tiende a caer en “lugares comunes” y a promover una “cultura en símil”, la cual es un “sustituto degradado y desclasado (en el doble sentido del término) de la cultura legítima, que les procura, a buen precio o con descuento, la ilusión de ser dignos de un consumo legítimo” (pág. 119). En resumen, las instancias que otorgan valor simbólico a la literatura ven con malos ojos que los libros sean producidos masivamente con la intención de llegar al público más amplio posible, pues ellas privilegian aquel arte que apunta a un público “verdaderamente culto” y que no ilusiona al lector no-intelectual con un acceso a una cultura “exclusiva” (2010).

Ahora bien, a pesar de que no dudo que este tipo de producción existe, ya que la pude ver de primera mano en algunos casos durante mi pasantía, creo limitante atribuir esta clasificación a *toda* la producción de una editorial. El mismo Bourdieu observa que, así como el libro tiene un valor dual, el editor también es “un *personaje doble*, que debe saber conciliar el arte y el dinero” (2000, pág. 242), y si esto aplica para el agente editor, es tan solo lógico que también existan matices interesantes, dualidades indispensables, en las formas de producción de una editorial comercial.

Por otro lado, el análisis de Bourdieu poco menciona las producciones no artísticas, como la No Ficción, área editorial que en Planeta posee una fuerza económica incluso mayor que la Ficción. ¿Aplican para este caso también los dos campos de producción?, ¿se debe mirar la edición (y el oficio editorial) de la No Ficción con el mismo lente que se usa para la Ficción? Otro interrogante interesante para el caso de Planeta es con respecto a su cualidad de conglomerado: si bien puede que “Planeta” como sello no cuente con mucho valor simbólico, ¿qué ocurre con la imagen completa de la editorial luego de absorber editoriales con tanto capital simbólico como Tusquets y Seix Barral?, ¿cómo se estudia la labor del editor que recibe el encargo de continuar este legado simbólico dentro de una editorial comercial?, ¿realmente se trata de una producción de arte mediocre?

Estas inquietudes, acompañadas de otras reflexiones relacionadas con la edición, estuvieron presentes a lo largo de mi pasantía y serán discutidas en este documento, junto a las descripciones de mi experiencia en la editorial. Este informe cuenta con tres partes: los *antecedentes*, sección en la que hablo de la estructura general de Planeta y de las condiciones y pactos laborales que establecí durante mi pasantía, el *trabajo realizado*, en donde hago una descripción de las tareas y proyectos en los que participé, la cual va acompañada frecuentemente de reflexiones pertinentes a los Estudios Editoriales, y las *Conclusiones*, en donde reflejo mis observaciones generales posteriores al trabajo de pasantía editorial y redondeo algunas posibles respuestas a las inquietudes planteadas en esta introducción.

Antecedentes

La logística

Inicié la pasantía en la Editorial Planeta el 17 de agosto de 2021.

Debido a las restricciones por pandemia, la asistencia presencial debía reducirse, en un inicio, a unos cuantos días a la semana. Se descartó que fuera una práctica enteramente virtual debido a que resultaba importante conocer al equipo y sus dinámicas de trabajo, las cuales se entorpecían un poco en el mundo digital. Pude comprobar la veracidad de este argumento cuando se volvió obligatoria la presencialidad en 2022: el ritmo de trabajo resultaba más fluido y veloz cuando todo el equipo editorial se encontraba en el mismo sitio físico, a diferencia de la incertidumbre y las diferentes tensiones que surgían al trabajar de manera remota.

En mi primera reunión presencial con Mariana Marczuk, la directora editorial de Planeta y mi supervisora para la práctica, acordamos que asistiría solamente dos días a la oficina. Si bien en un inicio se planteó que dichos días la asistencia fuera de medio tiempo y los otros días fueran de trabajo remoto, un mes después decidí hacer la jornada completa en los días seleccionados con el objetivo de reducir las horas de trabajo remoto y aprovechar la asistencia física para interactuar con otros miembros del equipo editorial. Mariana no tuvo inconveniente con este cambio: siempre y cuando se entregaran las tareas asignadas en el tiempo acordado, podía distribuir mis horas de trabajo como me pareciera más efectivo. A partir del 2022 empecé a asistir más días presencialmente a la oficina, 3 o 4 a la semana, pero llegando más tarde y realizando una jornada más similar a la de medio tiempo.

Los primeros días de la práctica fueron de reconocimiento del lugar y presentación con los editores y demás miembros de Planeta. Se me asignó una oficina individual y un portátil con acceso a los sitios de funcionamiento interno. La modalidad de trabajo se designó así: cada jefe de área (no solamente de líneas editoriales) determinaría las tareas que yo realizaría durante un periodo de tiempo específico, las cuales estarían relacionadas con proyectos activos que se estuvieran llevando a cabo. A inicios de 2022, debido a la llegada de tres nuevas personas a la editorial, se tomó la decisión de darle un nuevo propósito a la oficina que yo había estado usando con el fin de ubicar a los recién llegados. Por unas

semanas estuve sin un puesto fijo, pero luego del ajetreo inicial, mientras se ajustaron los nuevos miembros del equipo, tuve un nuevo puesto de trabajo: un escritorio en la oficina compartida de los diseñadores. Poder haber trabajado en solitario y posteriormente acompañada me ofreció perspectivas diferentes de cómo fluyen las relaciones en el campo editorial. Estar ubicada en un área con la que no había trabajado antes también me permitió ampliar mis conocimientos en ese aspecto.

Con respecto al resto de mi participación en la editorial, también fui invitada a presenciar y participar en los comités editoriales y a estar presente en los comités de novedades, en los cuales se definen las tiradas de cada libro junto con el área de Comercial. En algunas ocasiones también me invitaron a presenciar los comités pequeños que realizan dentro de cada área, y también a aquellos en los que los editores se encargan de comunicar los argumentos de venta de las novedades a los miembros de Comercial que distribuyen los títulos de Planeta en las librerías de todo el país.

Estructura editorial

Ya que la Editorial Planeta cuenta con un tamaño y un ritmo de producción enormes, es tan solo natural que cada etapa del proceso y del funcionamiento editorial esté subdividida en áreas y equipos. Esta compartimentalización, como indica Bourdieu, incrementa la tendencia del “dispositivo institucional de decisión a ganar en extensión y en complejidad [...] hasta llegar a funcionar como un sub-campo, en el seno del cual diferentes agentes (financieros, comerciales, literarios) se enfrentan con pesos diferentes” (2000, pág. 231). Así pues, una editorial comercial cuenta con tensiones adicionales a la institución literaria misma, representadas en esta lucha de los intereses de cada uno de los agentes, a partir de sus posturas en el campo editorial global.

La filial colombiana de la Editorial Planeta tiene distribuidas estas áreas, con sus respectivos agentes, en cada uno de los pisos del edificio de la editorial. El Área Comercial se encarga de evaluar los títulos propuestos por Editorial, definir los tirajes, hablar con librerías y distribuidores, entre otras funciones. El Área de Marketing se encarga principalmente de preparar estrategias de venta para cada título, tanto en redes como en espacios físicos. Ellos cuentan con su propio equipo de diseñadores y se encargan de manejar

las redes y los otros productos de difusión de la editorial, como el podcast “Planeta de Libros Colombia”. En el mismo piso de Marketing está el equipo de Sistemas, que se encarga del hardware y software de todos los miembros de la empresa, y la oficina de Derechos de Autor. En el mismo piso del Área Administrativa, también está Producción, quienes son los encargados de cotizar y enviar a imprenta los archivos finalizados por Editorial.

El Área Editorial, en la que se enfocó mi práctica, está dividida también en varias secciones: Ficción, Infantil y Juvenil, No Ficción y Diseño. Cada área cuenta con un gerente, quien se encarga de unificar planes y títulos, y editores/diseñadores que le responden a dicha persona. A lo largo de mi práctica, realicé tareas para casi todas las áreas (exceptuando a Diseño, si bien trabajé *con* ellos en ocasiones), recibí grandes consejos y tuve conversaciones interesantes con todos los miembros del equipo.

Ficción: Un equipo liderado por Juan David Correa, quien es a la vez director literario y gerente editorial. Su posición de director literario le da casi la misma capacidad de decisión sobre títulos que Mariana, pero solamente sobre aquellos de ficción. Su equipo es el más pequeño de toda el área, acompañado únicamente por Alejandra Algorta. Ella llegó al equipo a finales del 2021 luego de la salida de Salomé Cohen, con quien alcancé a trabajar en algunos proyectos.

Tanto Juan David como Alejandra suelen trabajar en títulos de acuerdo con la afinidad personal con la narrativa o con el autor, aunque en algunos casos suele suceder que se encarguen de sellos específicos. Alejandra, por ejemplo, se ocupa exclusivamente del sello de Booket. La selección del sello en el que se puede publicar un libro se realiza posterior a una evaluación del texto para que el título resulte armónico con los otros del catálogo y pueda existir la sensación en el lector de un proyecto editorial concreto para cada sello.

Infantil y juvenil: La gerente de esta área es Carolina Venegas, quien se encarga del sello Planeta Lector y de otros proyectos. Cristiam Muñoz trabaja el sello Minotauro, pero también produce otros títulos más comerciales de Planeta Junior y algunas licencias. Laura Duarte fue contratada a inicios de 2022 para que se encargara de la nueva línea editorial de Infantil y Juvenil: libros de licencias de colorear y de actividades de Disney *low cost*. Yo

acompañé este proyecto editorial de cerca con el objetivo de sentar bases firmes que encaminaran y estabilizaran toda la línea en el futuro.

No Ficción: El gerente de No Ficción fue Luis Fernando Páez durante mi pasantía, quien se encargaba principalmente de los sellos de Paidós y Paidós Empresa, aunque en ocasiones también editaba libros de otros sellos. En lo que pude observar de su gerencia, esta área trabajaba de una manera diferente a las otras, ya que no se percibía una jerarquía con respecto a los otros editores, por lo que el gerente solamente actuaba como tal para cuestiones más administrativas. Debido a esto, cada editor tenía más libertad de acción al seleccionar títulos. Esta modalidad de trabajo tiene sus pros y sus contras, pero estas reflexiones se expandirán posteriormente. Los otros editores son Carolina Vegas, quien edita principalmente libros del sello Diana, Mónica Laverde, quien también maneja libros de bienestar, y Andrés Grillo, quien se encarga de títulos de otros sellos y también de los libros de Mario Mendoza.

Diseño: El gerente de Diseño es Juan Felipe Sanmiguel. El equipo de Diseño editorial se encarga de maquetar y diseñar las cubiertas de cada uno de los títulos. Cuando entré a Planeta, solamente había tres diseñadores adicionales al gerente; para noviembre, uno de ellos dejó la empresa para perseguir proyectos personales, por lo que durante unos meses un equipo de tres personas se encargó de sacar más de 30 títulos mensuales. A inicios del 2022, se contrataron dos nuevos diseñadores, lo cual aligeró la carga y permitió garantizar un trabajo de calidad. Estos diseñadores trabajan en todos los libros, indistintamente de sus sellos o áreas. Dentro de Diseño también se encuentra la subdivisión de Realización, cuya coordinadora (y único miembro) es María Angélica Ramírez. Ella se encarga de subir los archivos de los libros a los programas de administración interna de la editorial y está atenta al plan general cada mes, entre otras funciones.

Derechos de autor: Isabel Cristina Ruiz es la jefa (y única miembro) de este departamento. Ella se encarga de los contratos, pero también de estar pendiente de las liquidaciones para cada uno de los autores. Como se expandirá en la sección que describe mi trabajo con ella, pude observar que esta es una labor extenuante para una sola persona, ya

que son varios roles y funciones que, para la gran cantidad de autores que existe, resulta enorme.

¿Cuántas manos son demasiadas manos?: reflexión

En su libro *De la idea al libro: un manual para la gestión de proyectos editoriales*, Patricia Piccolini trae a colación una inquietud que suele aparecer cuando se conoce por primera vez la cantidad de personas que conforman una editorial comercial: “¿se necesita el concurso de tantos profesionales en el proceso de edición? ¿No es riesgoso que intervengan tantas manos en un mismo libro?” (2019). Por supuesto, esta división en las tareas editoriales es producto de la industrialización editorial, mecanismo que también dio como resultado la autonomía institucional de la cual parte Bourdieu para hablar del mercado de los bienes simbólicos (2010) y el origen de la *gran producción* enfocada en la rentabilidad a corto plazo, también llamada ‘literatura industrial’ por Sainte-Beuve (Sapiro, 2016). Así pues, la preocupación de Piccolini es natural: en una institución que rige parte de su valor simbólico en una lógica preindustrial (una añoranza por una edición que no exige resultados económicos para subsistir), la compartimentalización excesiva puede dar la impresión de ser síntoma de poco interés en el valor simbólico de los libros producidos. Piccolini, sin embargo, también tiene una respuesta para su interrogante: “el problema no es dividir las tareas, ya que cada una de ellas requiere las competencias de un especialista [...] sino que estas tareas no estén organizadas en un proceso coherente y, al mismo tiempo, atento a los detalles” (2019, pág. 206).

El argumento de Piccolini apunta a que, de haber errores en las producciones de editoriales de este tamaño y con equipos tan amplios, estos no son causados tanto por lo masivo de la editorial sino por una práctica editorial pobre y desordenada entre sus miembros. Durante mi pasantía pude comprobar esta afirmación, pues aquellos casos en los que existían inconvenientes con el libro publicado se podían rastrear a algún punto en el proceso editorial en el que, o hubo desorden en el proceso de entregas y relevos entre equipos, o faltó comunicación entre las partes. Sin embargo, también debo acotar que, si bien una organización procesual es indispensable, la cantidad de libros que se trabajan al mismo tiempo puede reducir esa atención a los detalles que menciona Piccolini y que también es

vital para evitar inconvenientes. En ese sentido, esta decisión de volumen de publicaciones, que tiene un enfoque claramente económico, sí entorpece la edición y hace parte del comportamiento de la *gran producción* que limita las posibilidades de ganar valor simbólico.

A pesar de esto, fue mi impresión que los procesos dentro de Planeta están muy bien delineados y son claros para la mayoría de sus miembros (ciertamente los nuevos integrantes tuvieron que esperar un tiempo para comprenderlos en su totalidad), y debido a eso la producción de tantos títulos al mes se puede realizar con un nivel de calidad bastante alto.

Trabajo realizado

Previo al inicio de mi práctica, acordamos con mi tutor, Juan David Murillo, y con mi supervisora, Mariana Marczuk, las tareas, proyectos y actividades que se esperaba que yo cumpliera durante mi práctica en Planeta. Aquellas fueron:

- Seguimiento a procesos editoriales.
- Participación y apoyo en proyectos en las distintas líneas editoriales: Literatura Infantil y Juvenil, Ficción y No ficción.
- Participación en comité editorial semanal.
- Participación en los procesos de control y coordinación editorial.
- Seguimiento a procesos comerciales y de marketing relacionados a proyectos editoriales.

Desde la primera reunión con mi supervisora fue muy claro que mi trabajo no se quedaría en las labores de editor de mesa, sino que también participaría en otras áreas de la Editorial, como derechos de autor, diseño y realización.

Ya que participé en una variedad muy amplia de proyectos y tareas, en esta sección las agruparé de la siguiente manera:

- En un primer nivel, las iré desglosando por área editorial (Derechos de Autor, Realización, Ficción, No Ficción, LIJ).

- En un segundo nivel estarán mencionadas las actividades que realicé en más de una ocasión para la misma área (evaluaciones de manuscritos, corrección de pruebas, etc.), ya que mencionar cada una de ellas por separado puede resultar repetitivo. De todos modos, expandiré en aquellos casos en los que la actividad me haya provocado una reflexión particular que valga la pena mencionar.
- Por último estarán los proyectos específicos que realicé para cada área, esto es: el proceso de edición completo para ciertos títulos o su seguimiento. Dado que en estos casos se mezclaron varias actividades, hallo pertinente separarlos para hablar de ellos de manera individual.

Gestión de derechos de autor

Sin los derechos de autor, el proceso editorial (y la edición como industria) no puede existir. Elaborar contratos, estar atentos a los porcentajes de regalías y, especialmente, a los derechos de la obra con los que cuenta la editorial son procesos delicados e indispensables para garantizar que se pueda comercializar una obra sin la amenaza de tener problemas legales en el futuro. Así pues, tener la posibilidad de apoyar esta área me permitió conocer otro lado del proceso editorial que, a pesar de su importancia, muchas veces es un pensamiento secundario y pasa desapercibida.

Revisión de contratos y adendas de cesión de la filial colombiana a la mexicana

Cuando se trabaja en una editorial multinacional, como lo es Planeta, existen dos tipos de publicaciones: las locales y las cesiones. Los libros locales son aquellos que se hacen en el país: los autores pueden ser extranjeros, pero la edición, el trabajo con el texto y el autor, se hacen en la filial colombiana de Planeta. Por otro lado, las cesiones son aquellos libros que se trabajaron en otras filiales (México, España, Chile, Argentina, etc.) y que no precisan trabajo editorial adicional en la filial que está solicitando la cesión. Como su nombre lo indica, es una *cesión* de ciertos derechos que permiten su publicación en el territorio que los solicita. Por otro lado, una adenda, u otrosí, es un ajuste a alguno de los párrafos de un contrato con el autor. Los más comunes suelen ser un incremento de regalías, en caso de que

el autor haya vendido una gran cantidad de ejemplares, o un aumento de la duración del contrato, cuando el autor así lo desea.

Mi tarea, entonces, fue revisar estos dos tipos de documentos legales (contrato de cesión y adendas a los contratos de cesión) en búsqueda de errores que pudieran significar algún tipo de inconveniente al momento de firmar. Los contratos y adendas a contratos de cesión de títulos colombianos para otras filiales (especialmente revisé aquellos para Planeta México, Argentina y Chile) ya estaban elaborados, pero era muy posible que presentaran errores (ortotipografía, contenido, datos, porcentajes de regalías), por lo que se me encargó revisarlos en detalle. En algunos casos encontré varias versiones de un mismo documento en las cuales debía definir solamente uno, otros que ya habían sido firmados y, por tanto, no debían estar pendientes de firma, y otros con errores mínimos que me encargué de modificar. Mediante una comunicación constante con Isabel, dicha revisión se llevó a cabo de manera rápida y eficaz.

Cargue de contratos y adendas previamente revisados a la plataforma para firma digital

Una vez revisados los documentos pertinentes, la siguiente tarea era subirlos a la plataforma digital que los remitiría a los firmantes de cada filial. Al subirlos, era necesario establecer manualmente el espacio en el que cada persona debía firmar y el orden de las firmas, el cual es de vital importancia debido a que, de haber errores o discrepancias en el contrato, es importante poder parar el proceso de firmas lo más pronto posible para corregirlas, en lugar de hacerlo cuando ya esté en las últimas instancias de firmas y sea necesario iniciar todo el circuito nuevamente. Hacia el final de mi trabajo con esta Área, la plataforma que requería que cada contrato se subiera desde la filial que cedía los derechos y que se insertara el orden de forma manual fue reemplazada por otra en la que el cargue y la firma de dichos contratos dependía más de la intervención de Planeta España

Revisión y marcación de espacios de firmas para contratos de cesión de Planeta España a Planeta Colombia

Otra tarea que me fue encargada fue hacer una revisión rápida de los contratos de cesión de títulos de España que se publicarían como cesión en la filial colombiana. Dichos contratos, a diferencia de los de otras filiales, estaban en papel y venían directamente (y ya con la firma) de los editores en España. Correspondían, además, al material de dos meses. Ya que estaban pendientes de firma de los directivos colombianos, a la vez que se revisaba que todo estuviera en orden, también se marcaba con *post-its* los espacios en los que era necesario firmar. Se encontraron varios contratos con firmas irregulares (en espacios no adecuados) de la filial española, por lo que en esos casos Isabel tuvo que pedir que se los reenviaran.

Esta modalidad de firmas era la que existía antes de la pandemia en la mayoría de los casos, y no fue sino hasta que el COVID forzó a un trabajo remoto y en virtualidad que el circuito de firmas empezó a realizarse de manera digital en masa. Aquellos contratos que ayudé a revisar fueron los últimos en físico que se mandaban desde España, quienes también adoptaron la firma digital y esto les permitió bajar costos de envío en el escandallo general.

Revisión y copias de contratos para archivo de Derechos de Autor

Por otro lado, también revisé y saqué copia de aquellos contratos de cesión de España a Colombia que ya habían sido firmados por la filial colombiana y de los cuales solo restaba su envío. Las copias se sacaron con el objetivo de nutrir el archivo del departamento de Derechos de Autor, pues en caso de necesitar referencias a números de contrato y sus específicos, es de vital importancia tener un soporte de sus fechas y de que fueron firmados.

Si bien existe dicho archivo de forma digital, ante alguna falla técnica el departamento de Derechos de Autor todavía debe poder rendir cuentas de los contratos, cesiones y regalías, por lo que aún se motiva a la expansión del archivo en físico, especialmente de aquellos contratos de España que aún llegaban en físico para la firma de las diferentes filiales.

Revisión y actualización de los datos relativos al RUT de los autores

Tener el RUT actualizado es necesario en el área de Derechos de Autor por varios motivos. En primer lugar, es una fuente muy concreta de distintos datos, como las direcciones personales, los nombres y, especialmente, la ocupación que cada autor o proveedor tiene como fuente de ingresos primaria. Por otro lado, el RUT ayuda a conocer si el autor debe facturar o no. Sin embargo, muchos autores mandan versiones anteriores o imágenes del RUT que son ilegibles una vez se abren. Chequear que todo estuviera en orden fue mi misión, para lo cual se me permitió acceso a uno de los sistemas de datos de la editorial. Encontré algunos archivos de casi una década de anterioridad e hice una lista que permitiera que, en un futuro, se solicitara este documento actualizado.

Isabel me comentó que la petición del RUT, si bien obligatoria por ley, muchas veces era bastante tortuosa, ya que los autores, tal vez sin conocer las razones por las que se solicita este documento, ven este trámite como una forma de alargar los procesos de liquidación, por lo que no se suele entregar a tiempo o también provoca reacciones adversas.

Elaboración de contratos de cesión y adendas para México, Argentina y Chile

Ya que había trabajado previamente en la revisión de contratos de cesión y adendas, Isabel Cristina me pidió el favor de ayudarla a elaborar algunos contratos para México, Argentina y Chile. Esta elaboración no fue hecha desde cero, ya que cambian poco y se puede utilizar un contrato previo como plantilla, pero exigió una atención especial a los detalles, como los nombres de los firmantes bien colocados y actualizados, el porcentaje de regalías bien ajustado, las fechas de inicio y fin de la cesión de los derechos, y que estuvieran bien establecidos cuáles derechos se estaban cediendo en cada caso.

Organización del archivo de Derechos de Autor

El archivo de DA, me contó Isabel Cristina, no está muy organizado y desde hace bastante poco que se encuentra en proceso de estarlo. Yo le ayudé con varios paquetes de contratos, adendas y otro tipo de documentos que se encontraron allí: la idea era ordenarlos por autores,

alfabéticamente, a excepción de cuando eran obras con varios contribuyentes, en cuyo caso se ordena por el nombre de la obra. Si bien no accedí a la totalidad del archivo, aquellos contratos que alcancé a ojear databan, el más antiguo de 1981, y el más nuevo de hacía unos meses nada más. Este tipo de organización facilita una búsqueda en el futuro. Isabel Cristina me comentaba que hay ocasiones en las que un autor o proveedor de hace años aparece preguntando o exigiendo diferentes cosas, por lo que es preciso saber en dónde se guardan los documentos de dicha persona para poder responder de manera asertiva.

Reflexión general

De todas estas tareas aprendí muchas cosas, especialmente sobre la manera en la que un editor interactúa con el área de Derechos de Autor y su importancia indispensable sobre el funcionamiento de la editorial como un todo. Ya que este departamento tiene que ocuparse de procesar las regalías y estar en constante comunicación con las otras filiales, específicamente España, resulta de gran importancia que la comunicación entre los editores y Derechos de Autor sea clara y, especialmente, que se respeten las fechas establecidas para enviar o subir determinada información. Uno de los problemas más frecuentes que percibí es que se olviden dichas fechas, ya que los editores intentarán enviar sus archivos de todos modos y se encontrarán con una pared, siendo imposible tramitarlos en el tiempo pedido por haberlos enviado tarde. De la misma manera, es indispensable mantener una buena comunicación con las filiales de los otros países, pues siempre se solicitarán cesiones de los distintos libros locales y, por tanto, se necesitan las firmas de las personas involucradas.

Pero no todo fueron lecciones sobre el funcionamiento del departamento: también aprendí bastante sobre contratos, cesiones y adendas. Cada país solicitará cesiones luego de haber hecho un análisis de lo publicado en otras filiales, teniendo en cuenta que los lectores en un lugar tienen características diferentes a los del lugar de origen. Por otro lado, cada país maneja los sellos de maneras distintas, por lo que es muy posible que un libro que fue originalmente publicado en Paidós sea trasladado a Ariel en otro país, ya que se ajusta más al catálogo que dicha filial ha montado con ese sello.

Este tipo de decisiones evoca el concepto de Calasso, de su libro *La marca del editor*, que establece que una editorial debería pensarse como un gran libro en el que cada libro

publicado es uno de los capítulos. Este cambio de sellos se puede relacionar con las razones que da Calasso sobre por qué un editor rechaza un libro, solo que en este caso sería cambiarlo de sello: “[El editor] se da cuenta de que el hecho de publicarlo sería como introducir un personaje equivocado en una novela, una figura que amenaza con desequilibrar al conjunto o desvirtuarlo” (2014). Así pues, la decisión de cambiar de sello puede estar relacionada con el hecho de que el libro no encaje bien en la “novela” que se ha creado cuidadosamente en dicho país o también porque se sabe que en otro sello ese tipo de texto puede llegar a un público más amplio, bien sea porque es más conocido o porque los autores con los que comparte sello hacen parte de la tendencia que se explora en el libro.

En este punto es preciso hacer la aclaración de que en la filial colombiana, los sellos (que corresponden a editoriales que fueron absorbidas en el pasado por el Grupo) se manejan más como colecciones, en el sentido de que no hay un editor encargado por sello (con contadas excepciones), sino que el nombre del sello se utiliza como una forma de catalogar libros afines para que “se sostengan mutuamente y que los autores consagrados abran las puertas del público a los menos conocidos” (Piccolini, 2019, pág. 157), función que en textos como los de Calasso y Piccolini se atribuye más una colección. Irónicamente, si bien existe la categoría “Colección” dentro de cada sello, esta se usa poco y se reserva para títulos concretos.

Pero eso es en Planeta Colombia, pues en otras filiales *sí* existen los sellos como empresas independientes, de los cuales están encargadas personas específicas. Debido a esto, también hay que ser cuidadosos frente a los contratos de cesiones en los que se cambia de un sello a otro en la filial que recibe el título, pues es necesario que en el contrato quede claro a *quién* se ceden los derechos. Un ejemplo: cuando a un libro se le hace cesión a Paidós en México, se debe hacer a nombre de Paidós, no de Planeta, como sí sería el caso si se quisiera hacer de México a Colombia.

Realización

El momento en el que el manuscrito pasa del editor al Área de Diseño es crucial en la cadena de producción de un libro. Para hacer referencia a algo anotado previamente: a partir de este momento se empiezan a añadir nuevas manos y nuevos profesionales, equipos y

metodologías de trabajo diferentes, proceso durante el cual los editores deben seguir presentes para garantizar que el texto se convierta en el libro deseado. Sin embargo, también resulta indispensable una figura que sirva de puente entre las áreas y que garantice que este cambio de procesos tenga las herramientas necesarias para proseguir: la coordinación de realización. Si bien sus funciones son mucho más extensas, durante mi pasantía tuve la oportunidad de apoyar específicamente la creación de títulos en el gestor de contenidos y la reubicación de títulos dentro de sellos y colecciones allí. Realizar estas tareas me permitió conocer más de cerca la importancia de la catalogación y del orden general de la editorial.

Supervisión del proceso de carga en plataformas digitales: creación de artículos

Para una editorial de este tamaño, en la que trabajan equipos tan grandes y con funciones tan decantadas, es necesario tener un sistema que permita accesibilidad a los archivos de trabajo desde las distintas áreas, especialmente al pasar del trabajo 1-1 del editor con el autor al área de Diseño, Producción y Marketing. Es por eso por lo que cuentan con un CMS (*Content Management System* o Gestor de Contenidos) al que todas las áreas pueden acceder para continuar con la cadena de producción del libro.

El área de Realización (que hace parte de Diseño) es la encargada de crear los artículos en el sistema para cada uno de los libros. Estos artículos se crean en un sistema aparte, que podríamos llamar, en una aproximación conceptual, de *backend*, en el que se llenan todos los campos necesarios para que el libro pueda aparecer en el CMS y se le puedan cargar los archivos de trabajo para las áreas correspondientes.

Desde mediados del primer semestre del 2022, la carga para la creación de dichos artículos, que sigue siendo bastante manual, se volvió bastante pesada para una sola persona, ya que el número de títulos publicados por mes (la suma de los locales y las cesiones) se incrementó debido a que desde otras filiales se solicitó la impresión de ciertos títulos que sumaban al plan editorial, entre otras razones. Debido a esta situación, María Angélica me pidió ayuda para crear los artículos correspondientes a las cesiones y a las licencias, para que, de esta manera, ella pudiera centrarse en los locales.

La creación de cesiones es más sencilla que la de locales porque, al ya existir esos títulos en otras filiales, el grueso de los datos necesarios para su creación y catalogación se

puede arrastrar a la filial colombiana, por lo que solo queda completar los datos correspondientes al equipo editorial de Colombia y a las posibles modificaciones que puedan existir en cuanto a formato. Esto último suele ser un caso raro, debido a los costos adicionales (en tiempo y dinero) que causa un cambio de maqueta. En cuanto a las licencias, se asemejan un poco más a los locales en cuanto a que todos los datos deben llenarse desde cero; sin embargo, dado que suelen ser los mismos autores y los mismos datos de catalogación (Disney, libros de actividades, etc.), el proceso no posee tanta dificultad.

Petición de ISBN

Uno de los ítems requeridos para la creación de un artículo en el sistema es el ISBN, y María Angélica me solicitó también ayuda pidiéndolos para los títulos de cesión y licencias.

En Planeta, el área encargada de solicitar los ISBN es Producción, por lo que ellos son los que solicitan a Editorial los datos necesarios para pedirlos a la Cámara Colombiana del Libro. El formato para llenar, al momento en el que empecé a trabajar en él, era un Google Forms. La mayoría de los datos solicitados son los mismos que se usan para crear un artículo, con una diferencia: la catalogación en el sistema Dewey.

Si bien este sistema tiene muy delimitadas ciertas áreas, especialmente en lo que concierne a literatura y ciencias, existen otras en las que el vacío es sencillamente irrisorio y hace que la búsqueda por alternativas similares sea bastante tediosa. Un ejemplo muy claro es el feminismo: ya que no existe esa categoría, fue necesario clasificar un libro de bell hooks bajo la poco descriptiva categoría de *Mujeres*. Lo mismo ocurre con libros sobre teoría de género y, a pesar de su amplia recepción en el mercado, también para los libros de autoayuda, a los cuales el equivalente más cercano es *Psicología para adultos*. En estos casos, siempre recurrí a María Angélica para que me ayudara a tomar una decisión adecuada.

Proyecto: Análisis y cambio de sello para ciertos títulos de la filial colombiana

Esta actividad consistió en la selección de títulos para realizar la migración del sello Destino al sello Crossbooks en el gestor de contenidos (CMS) de Planeta. El objetivo de este trabajo era revitalizar en Colombia el sello Crossbooks, el cual, a pesar de ser muy utilizado en

España, estaba abandonado aquí. Si bien era muy viable migrar en el sistema aquellos títulos en los que la maqueta y la cubierta estaban adaptadas al sello Crossbooks (y en cuyo caso solo faltaba catalogar correctamente dichos libros en el CMS), para aquellos que habían sido publicados en Destino, con las particularidades de dicho sello en la maqueta, la solución consistía, no en una migración de sello, sino más bien de colección: una categoría que no implicaba modificar archivos y permitía asociar de una mejor manera cada título con este sello en el sistema. Como fue indicado antes, dentro de la editorial las “colecciones” se suelen manejar más como un metadato que ayuda a su categorización en el sistema que como una agrupación de libros que implique un cambio sustancial a nivel de diseño o contenido.

Para llevar a cabo esta selección y migración, se siguieron los siguientes pasos:

- Se realizó una primera reunión con María Angélica para presentar el proyecto y la planeación del trabajo.
- En una segunda reunión, me fue entregada la base de datos con los 680 títulos publicados en Destino y se me capacitó para la utilización del CMS.
- Organicé una reunión con Carolina Venegas, gestora de Infantil y Juvenil y, por tanto, directora de Destino y Crossbooks, para detallar los lineamientos de migración de los títulos.

Así pues, prosiguió la delimitación. En primer lugar se descartaron los títulos publicados antes del 2015, por ser irrelevantes debido a la falta de fondo. Esto eliminó 230 títulos. Ya que había algunos títulos sin fecha, se prosiguió completando dichos campos. Se realizó un cotejo entre la colección Crossbooks España, el CMS y la base de datos para los títulos de Planeta Colombia. En total se encontraron 37 títulos aptos para la migración, a los cuales se les hizo también una recomendación para indicar qué edades eran recomendadas para cada uno, tomando como referencia los metadatos y los paratextos que se podían conseguir en el sistema.

Algunos meses después, se llevó a cabo el mismo proceso (si bien ya sin las capacitaciones desde Realización) para una lista de títulos que habían quedado fuera de nuestro estudio inicial y que desde España habían notado que hacía falta categorizar en la

filial colombiana. Al igual que con el primer paquete de títulos, se realizó la distinción entre aquellos que podían migrar en el sello y aquellos que era preferible hacerlo desde la colección. En esta ocasión, dicha modificación en el CMS se realizaría desde España con la delimitación que hice de los títulos sugeridos.

Mientras llevaba a cabo este proyecto, me preguntaba cuál sería su propósito y por qué desde España se insistía tanto en esta tarea. Por supuesto, no se me escapa la importancia de la agrupación de títulos en sellos o colecciones, ya que la asociación entre autores inicia “una conversación”, como diría Gabriel Zaid, que puede ser beneficiosa, tanto para el valor simbólico como para el económico de cada libro; sin embargo, es un hecho que, para los lectores de libros generales, este tipo de clasificaciones influencia poco, o casi nada, en la decisión de compra: “Algunos estudiosos de la industria señalan, sin embargo, que relativamente pocos lectores [...] recuerdan el nombre de la editorial del libro que compraron, lo que sugiere que es menos probable que retengan el nombre de la colección”, por lo que estas divisiones apelan, no al “gran público” de la *producción masiva*, sino a los lectores intensivos, quienes “confían en el ojo del editor o del editor de la colección — ¡aunque no lo conozcan!— a la hora de enfrentarse a un título del cual no tienen mayores referencias” (Piccolini, 2019, pág. 157).

A este interés, que parece apuntar hacia un público más especializado, también se le suma la importancia de la categorización dentro de una editorial, pues en el mundo del libro “la mayor amenaza está en el ruido del caos, en el cual tantos libros excelentes se pierden de vista” y justamente un orden dentro del sistema mismo de producción puede ayudar a la visibilidad de los títulos, además de a un posterior análisis retrospectivo de lo publicado; esta clasificación se convierte en una manera de filtrar el ruido “para que se escuche la música” (Zaid, 2010). Con un grupo editorial internacional del tamaño de Planeta, tiene sentido que desde su sede principal se soliciten este tipo de acciones para poder tener un mayor dominio sobre las publicaciones en cada una de las filiales y mantener un orden generalizado que permita una producción editorial armónica en cada lugar.

Reflexión general

Tanto los datos requeridos por el ISBN como los inscritos dentro del CMS cumplen una función indispensable para el buen funcionamiento de la producción de libros: la catalogación. No es suficiente con crear un océano de libros: también es preciso tener las herramientas para poder navegarlo, tanto para los productores como para los lectores/consumidores. En ese sentido, la catalogación ofrece un mapa que permite identificar, a grandes rasgos, los contenidos y temáticas de cada libro, lo cual también resulta útil para realizar un análisis retroactivo que permita tomar decisiones editoriales innovadoras en el futuro, a partir de los datos consignados. En su *Innovation Report*, realizado en 2014 con la intención de revitalizar sus procesos editoriales y de publicación, The New York Times hizo énfasis en la importancia de tener metadatos exhaustivos y, además, de crearlos a tiempo:

“The lack of structured data also helps explain why [...] we continually struggle to attain higher rankings on search engines [...] We must expand the structured data we create, which is still defined by the needs of the Times Index rather than our modern digital capabilities” (The New York Times, 2014)

El énfasis en la actualización de categorías para el mundo digital también es aplicable en el campo editorial, tan cambiante en los últimos años: resulta indispensable adaptarse a las nuevas categorías, los nuevos géneros y darle su lugar a la selección pertinente de temáticas para que, de esta forma, el posible lector pueda acceder a ellas con mayor facilidad y los análisis retroactivos se realicen con los datos más precisos posibles. Si bien se suele pensar que los metadatos solo se añaden en la etapa de marketing, es necesario que estén presentes también durante la edición, ya que el editor conoce más de cerca los contenidos y puede dar luces a las otras áreas sobre las temáticas y categorías posibles que puedan facilitar que un lector encuentre su libro en el amplio mercado editorial.

Ficción

Como lo indiqué en la primera sección, el área de Ficción tiene la particularidad de tener un director literario que se encarga de seleccionar autores y títulos que encaminen la oferta

literaria de Planeta hacia un tono y estilo específicos. A pesar de tratarse de una editorial comercial, con tendencias de *gran producción*, el enfoque literario de la filial colombiana tiene una clara búsqueda de valor simbólico en sus selecciones, tanto en títulos individuales como en proyectos más delimitados, tales como la publicación completa de fondos autoriales. Existe una tendencia identificable a rescatar autores que están canonizados, o en proceso de canonización, gracias a la constante legitimización de sus obras por la institución literaria, como Pedro Lemebel y Andrés Caicedo. Por otro lado, también existe una iniciativa de publicación de autores colombianos que viven en la periferia, como Luis Luna Maldonado, autor radicado en Barcelona cuya obra más reciente, *Muertos bajo tierra fértil*, pude editar. Esta publicación de autores un poco más desconocidos, pero cuya obra es legitimada en diferentes instancias (prensa, crítica), también representa la búsqueda de un capital simbólico, fruto de las interacciones de beneficio mutuo en las que la legitimidad obtenida por el autor también se refleja en la editorial. Se trata de apuestas que no son tan beneficiosas económicamente (pues, entre otras cosas, suelen ser de largo aliento), pero que traen consigo prestigio simbólico.

Estas estrategias descritas no son exclusivas de Planeta: en su libro *La institución de la literatura* Jaques Dubois describía justamente estas adiciones autoriales de las grandes editoriales con el objetivo de aumentar su prestigio y renovar su catálogo:

Estas editoriales asumen la sutil dialéctica del sistema de reproducción: por un lado, se trata de explotar, de una manera durable, el capital simbólico que poseen los autores consagrados y, por el otro, de participar en un relevo constante que ayuda a salir de la sombra a las nuevas generaciones (2014, pág. 79).

Sin embargo, desde Ficción también se editan títulos que son de corte más comercial, dirigidos al “gran público” y que tienen aseguradas ventas mayores en un menor tiempo, ya sea por sus temáticas o por ser grandes figuras que traen consigo unos lectores fieles y, por tanto, ventas garantizadas. Allí se agrupan autores como Alice Keller o Colleen Hoover, cuyas obras podrían clasificarse como *literatura de masas* por “su tendencia a citar y a reproducir la *doxa*, ese vasto discurso permanente de ideas preestablecidas y de fórmulas listas para usar” (Dubois, 2014, pág. 113). Así pues, nos encontramos con un proyecto editorial que se propone encontrar un equilibrio entre el capital económico y el simbólico,

una expresión misma de la doble conciencia que debe tener un editor determinado a sobrevivir (o, en este caso, a que su proyecto de publicación literaria sobreviva) de acuerdo con las leyes propias del campo, una combinación de “competencia literaria y realismo económico” (Bourdieu, 2000, pág. 249).

Concepto sobre el estado del texto (evaluación de manuscrito)

Las evaluaciones de manuscritos son una forma de llevar a cabo el filtrado, función descrita por Bhaskar como indispensable del oficio editorial y que “implica un conjunto más amplio de posibles condiciones de mediación dentro de la edición, así como más métodos posibles de edición” (2014, pág. 129). Los parámetros utilizados para evaluar una obra literaria dan cuenta de la postura del editor o de la editorial en el campo, pues permiten identificar qué características textuales se priorizan frente a otras. En el caso de la evaluación utilizada para Planeta, se tienen en cuenta tanto el valor literario como el valor comercial, además de solicitarse al evaluador una descripción del manuscrito en cuanto a sinopsis, argumento y estilo. Posteriormente se debe realizar la valoración en detalle: mencionar méritos, defectos y, finalmente, aseverar si se aconseja o no su publicación. Estos parámetros se encuentran en un formato guía que se usa para todas las obras literarias, el cual me fue otorgado por Juan David Correa.

Mi primera evaluación fue de un manuscrito de una novela histórica ambientada durante los últimos años de Simón Bolívar. Al iniciar la lectura del manuscrito, noté inmediatamente que el lenguaje que el autor utilizaba no era “literario”, entendiendo ese concepto con la definición de Jakobson: aquella escritura en la que “se violenta organizadamente el lenguaje ordinario” (Eagleton, 1998), es decir, una forma de transformar e intensificar la lengua para sacarla de su uso “normal”. Si bien esta definición de lo literario no está libre de problemas (puntos que el mismo Eagleton cuestiona en su texto), en este caso particular me pareció pertinente traer a colación este concepto, ya que el problema principal del texto que estaba evaluando partía de una indecisión entre dos formas del uso de la lengua: la narrativa, que en este caso voy a denominar “literaria” aunque no sea el caso para todas las obras, y la histórica, entendida como una descripción de acontecimientos contextuales en las que prima la acción por sobre la reacción o el desarrollo de los personajes frente a dicha

acción. En otras palabras: el autor, un historiador con una carrera de escritura histórica-descriptiva, no terminaba de hacer la transición hacia la forma narrativa en su novela, lo cual daba como resultado una mezcla de estilos e intenciones que no eran muy agradables con el lector.

Además de este problema de estilo literario, me encontré con otros inconvenientes que, sumados entre sí, daban como veredicto aconsejar su no publicación. El inconveniente con el estilo, sin embargo, siguió dando vueltas en la mente mientras elaboraba el informe de evaluación. ¿Hasta qué punto una “novela histórica” puede utilizar su “historicidad”? Debo confesar que no he leído tantas novelas de dicho género como para estar completamente segura de sus características estilísticas y temáticas, por lo que me perseguía la duda de si realmente estaba evaluando de manera justa esta novela. ¿Qué debe hacer un editor cuando no conoce a profundidad las características de aquello que edita? Mi solución fue dar un margen de acción al elemento histórico y evaluar los otros elementos que sabía que conocía más de cerca, como la cohesión, el estilo, los temas y la estructura general de la novela. El resultado fue que, incluso dándole un amplio margen a aquello que desconocía, los elementos conocidos, que eran la base de todo lo demás, no funcionaban bien. Existían problemas de continuidad, falta de cohesión, y personajes cuyas motivaciones cambiaban sin razón. Esto solidificó mi decisión para aconsejar que dicha obra no fuera publicada.

A lo largo de mi práctica, se me encargaron otras evaluaciones de texto en las que este tipo de reflexiones fueron recurrentes y afianzaron mi criterio con respecto a las obras que evaluaba. Especialmente en los casos en los que me encontraba con una escritura un poco más estilizada, más literaria, entraron en cuestión otros factores de peso. En otra de mis evaluaciones, si bien el estilo era más literario en esa novela, los temas que desarrollaba no eran particularmente impresionantes, así como tampoco el estilo. En pocas palabras: para mi criterio se trataba de una novela mediocre, nada especialmente memorable, pero que podría trabajarse para convertirse en algo publicable. Se trataba de una novela dramática/erótica.

Ahora, ¿esto significaba rechazarla de plano? ¿Qué significa memorable? ¿Me estaba engañando a mí misma intentando encontrar algo “original”? No quería caer en la falacia de la *obra singular*, ya que estoy muy de acuerdo con George Steiner cuando en su ensayo “¿Qué es literatura comparada?” indica que “ni siquiera en el punto álgido de lo revolucionario existen ‘singularidades’ absolutas” (1997) y es solamente natural encontrar

en las obras nuevas conversaciones con obras pasadas. En este caso, era evidente que las escenas eróticas estaban emulando a otras autoras como Anaïs Nin, y creo que fue esa conversación con la tradición la que me hizo reseñar el aspecto erótico como uno de los más favorables de la novela. Pero ¿esta emulación realmente le da un valor añadido a la novela si se hace en un vacío temático? Mi veredicto en este caso fue aconsejar su no publicación en el estado en el que se encontraba, pero también dejé algunos consejos sobre cómo se podría mejorar.

Piccolini cita a Alison Harrison en su diferenciación de los “atributos básicos, competitivos e innovadores” como elementos fundamentales para evaluar un texto, entre los cuales considero que los innovadores poseen un enorme peso en el momento de determinar si un escrito es publicable o no, pues son

características que ‘cuando son incluidas provocan sorpresa, deleite y emoción reales en el mercado’. A diferencia de los atributos competitivos, que pueden ser demandados por los lectores [...], los atributos innovadores son aquellos en los que los lectores nunca pensaron, aquellos que nunca pudieron imaginar (Piccolini, 2019, pág. 218)

Si bien puede considerarse la publicación de textos con atributos básicos y competitivos solamente, es en los innovadores que se ve reflejada la verdadera creatividad y “originalidad”, un valor añadido, por lo que en este caso, con un género en el que es necesario tener algo más para diferenciarse de su competencia, resultaba indispensable y fue determinante la ausencia de ese atributo para tomar mi decisión.

Corrección de texto (pruebas para diseño)

Un elemento importante para la legitimización de una obra suele ser su aspecto físico: los materiales usados y, especialmente, la pulcritud del texto en las páginas, dan cuenta de un proceso editorial cuidadoso. Así pues, es muy importante que el manuscrito se refleje con la menor cantidad de errores una vez sea maquetado, para lo cual se precisa una corrección de pruebas cuidadosa: “todo el empeño puesto [...] puede malograrse si no se corrigen atentamente las pruebas: ante una errata grosera en un título, por ejemplo, el lector no puede evitar pensar que el libro, en su totalidad, es de mala calidad” (Piccolini, 2019, pág. 334).

Mi primera corrección de pruebas fue para la novela más reciente de Germán García Álvarez, *Los asesinos*. El marcado debía realizarse en Adobe para que, al pasar el archivo con las correcciones por el programa de diseño, las más sencillas (que no implicaran una reorganización de la maqueta) se realizaran automáticamente.

Debido a la insistencia del autor en utilizar un estilo no convencional de puntuación, la revisión ortográfica fue un desafío. Fui seleccionada para esta tarea debido a que la correctora que Salomé, la editora, usaba con frecuencia tenía como límite no corregir aquellos textos con escenas de violencia extrema. Por otro lado, la correctora alternativa para este tipo de novelas no había conseguido una buena relación con el autor, quien solicitó que se utilizara una persona diferente. La instrucción fue, pues, centrarme en aquellos errores que dificultaran la lectura, como comas criminales o tildes ausentes, pero dejar sin corregir otros detalles que normalmente se contarían como “errores”. Esta intervención me enseñó dos cosas: en primer lugar me mostró una manera posible de lidiar con autores difíciles al intervenir sus textos, y en segundo lugar, me recordó que el lenguaje es maleable y que un autor está en su derecho de jugar con él si así lo desea, siempre y cuando esto no afecte su legibilidad.

Ya afianzado el proceso de corrección de pruebas, y habiéndolo hecho en un texto tan particular como el de García Álvarez, me fue más sencillo repetirlo para otros títulos, como *Las Escribidoras*, en el que el lenguaje inclusivo fue una particularidad para tener en cuenta, *Salsipuedes*, de Harold Muñoz, y *Anatomía transparente*, de Rommel Manosalvas. En los dos últimos casos el proceso fue un poco más veloz porque hice un cotejo de varias versiones de pruebas de diseño (segundas y terceras) que ya había marcado otra correctora, pero así como me cercioraba que las correcciones anotadas hubiesen sido hechas, también tenía la mirada atenta por si encontraba alguna más que debiera marcarse.

Corrección del texto: cotejo de textos para Ficción

Incluso cuando se realizan nuevas ediciones de libros ya publicados, es importante como editor estar atento a los detalles, como si se tratara de un manuscrito que fuera a publicarse por primera vez. Para estos casos se suelen cotejar textos: los editables con los publicados, para así identificar posibles errores de estructura y/o ortotipografía que durante la primera edición hubieran sido pasados por alto. Para la edición más reciente de *Cuarenta y tres*

maneras de soltarse el pelo de Elvira Sastre, Alejandra Algorta me pidió realizar justamente esta tarea de cotejo. En este caso la idea no era editar contenidos, sino asegurarse de que los versos estuvieran ubicados de la misma manera que en el libro en el que fueron publicados originalmente. Pude encontrar varias irregularidades y errores de estructura (poemas repetidos, por ejemplo) que, de haberse pasado a maquetación sin ser corregidos, habrían dañado enormemente la calidad general del texto.

El caso de Sastre me pareció bastante particular porque, a pesar de que la poesía suele ser un género “en el que el éxito (y en particular el éxito financiero) y la rentabilidad suponen una inversión a largo plazo” (Dubois, 2014, pág. 47), por lo que no es para nada rentable en una editorial cuyo objetivo principal es valor económico, en los últimos años el estilo de poesía de Sastre se ha vuelto extremadamente popular y una apuesta con ganancias económicas casi seguras. A pesar del prestigio que es casi inherente a este género, sin embargo, es un tipo de poesía que se puede considerar “literatura de masas” debido a estar dirigidas al “gran público” y de, además, utilizar “formas estandarizadas y estériles” (Dubois, 2014, pág. 110) en su construcción. Me parece que este es un ejemplo muy concreto de aquella “cultura en símil” propuesta por Bourdieu en la que se aspira a un bien simbólico bastante exclusivo mediante formas y contenidos que apelan a otro público más general. En este caso, se trata de un claro caso de *gran producción*, sin cuyos beneficios económicos, sin embargo, no se podrían financiar otros títulos poéticos más legitimados, como *Por sombra la luz*, de Horacio Benavides, por ejemplo.

Corrección de estilo: El campo a fin de cuentas no es tan verde - Víctor Gaviria

La etapa de la corrección de estilo resulta una tarea muy importante en el proceso editorial debido a que es la última parada antes de pasar el texto a armada, por lo que la presión para que este quede lo más limpio de errores gramaticales y estructurales posible es grande. En una propuesta literaria también debe tenerse en cuenta la intención del autor en el manejo del lenguaje, por lo que es bueno aclarar con el autor previamente si existen marcas de estilo que se deseen mantener frente a una corrección, como las tildes que ya no están reglamentadas por la RAE o tal vez una manera diferente de puntuar.

Teniendo en cuenta lo anterior, me embarqué en la corrección de estilo de uno de los libros de crónicas de Víctor Gaviria: *El campo a fin de cuentas no es tan verde*. Parte del proyecto editorial literario impulsado por Juan David Correa es la publicación entera de su fondo en una edición especial con tapa dura, y me encargó ocuparme de este en específico, además de la elaboración del texto de la contracubierta.

Esta compilación, publicada durante los 80's, tenía varias particularidades. Durante la corrección de estilo tuve varias dudas sobre la puntuación, ya que incluso en la versión publicada existían errores gramaticales claramente injustificables, como una coma entre sujeto y verbo, y no sabía si debía dejar esas inconsistencias allí por tratarse del estilo del autor, o corregirlas de acuerdo con las normas más actuales. Debido al tono ligeramente poético de la narrativa, mis dudas eran mayores, pero no tenía contacto con el autor, por lo que estas deliberaciones debía solucionarlas por mi cuenta. Al final, mi decisión fue corregir todo aquello que fuera injustificable, como aquella coma criminal, y mantener aquello que, sin ser disruptivo para el lector, fuera también muestra del estilo del escritor.

Por otro lado, al momento de elaborar los textos que irían en la contra, me vi frente a una encrucijada, pues si bien en su primera edición estos textos fueron definidos como crónicas, imagino que por el estilo narrativo, durante mi lectura percibí que, más que crónicas de corte periodístico o social, se trataba de una búsqueda más estética, lírica, inclusive, con la poesía y su disrupción en la vida cotidiana como un elemento conector entre todas ellas. Teniendo en cuenta que el texto posterior es una de las herramientas más potentes de enganchamiento para el lector con un libro, me dediqué a buscar las palabras adecuadas para poder redactar un texto que lograra “comunicar y seducir, atraer sin engañar” (Piccolini, 2019, pág. 110). Estas reflexiones me llevaron a denominar este libro como un conjunto de “crónicas poéticas” en el texto de contra que finalmente fue publicado en este libro (**Anexo L)**

Proyecto: Edición de libro: Muertos bajo tierra fértil - Luis Luna Maldonado

Juan David Correa me asignó la edición de la novela más reciente de Luis Luna Maldonado, titulada *Muertos bajo tierra fértil*. La edición, en este caso, abarcó el proceso desde la revisión misma del manuscrito, en busca de pasajes, temas o aspectos narrativos que se

podrían mejorar, hasta la entrega por parte de Diseño a Producción, por lo que se pasa por el proceso de corrección de textos, diseño de cubierta y creación de paratextos.

El primer paso de la edición fue revisar el manuscrito entregado por el autor. Esta revisión, en comparación con aquellas que había hecho para las evaluaciones, la realicé de una manera diferente. Uno de los consejos que me dio Juan David fue “piensa como editora”, esto es, sabiendo que todo aquello que notara tenía que poder justificarlo y ofrecer alternativas para discutirlo con el autor posteriormente. También implicó entrar en una mentalidad que exigía una mayor autoridad: hasta el momento mis tareas, aunque requerían un buen criterio de mi parte, siempre iban a parar con un editor quien sería el que tomaría las decisiones al final del día. En este punto, yo sería la editora encargada de las decisiones y, por tanto, el libro que surgiría como resultado sería responsabilidad de mi intervención en las diferentes partes del proceso.

¿Qué se mantiene y qué se rechaza? ¿Cómo decidir que algo no funciona? Lo primero en lo que se debe pensar al editar es aterrizar primero el libro: se trata de un libro de ficción que se publicará en Seix Barral o en TusQuets (al momento de editar aún no tenía certeza de en qué sello se publicaría), los cuales tienen gran peso simbólico en el mundo editorial, no solo en su alcance, sino en el prestigio asociado a ellos. Al realizar la lectura, noté que era un relato sobre fuerzas enfrentadas: la prensa, la violencia narcoparamilitar y el amor. Tristemente, estos temas no son originales en el contexto colombiano: tan solo unos meses antes había hecho la corrección de pruebas de *Los asesinos*, que trata más o menos los mismos temas, y *Trilogía de amor y muerte*, publicada por Planeta en noviembre, también se desenvuelve en medio de violencia guerrillera y los actos terroristas de los años ochenta. La principal competencia de Planeta, Penguin Random House, también ha publicado últimamente libros con temáticas similares, como *Colombian Psycho* de Santiago Gamboa y *Las travesías* de Gilmer Mesa. ¿Qué ofrece, pues, esta novela en medio de esta saturación de violencia literaria y cómo escoger aquello que se elimina o que permanece teniendo en cuenta este panorama?

Lo primero que encontré fue el tono: si bien los temas que trata son violentos, la narración no es del todo oscura y tiene pincelazos de comedia. Por otro lado, existe un triángulo amoroso y capítulos narrados desde el punto de vista de una mujer, algo que no es tan notorio en otras novelas de este estilo que tienen a sus mujeres enmarcadas en un segundo

plano. Vargas Llosa habla de cómo en literatura, “lo realmente literario de una obra no es lo que ésta refleja de la realidad, sino lo que le añade —quitándole o agregándole— en la ficción”, y es ese elemento añadido el que representa lo que el artista trata de reemplazar en la realidad, “su propia rebeldía o desacato del mundo tal como es” (2009). Para mí, estos tonos diferenciales que había encontrado en la novela eran la marca creativa, la rebeldía del autor frente a una realidad saturada de historias ultraviolentas que, a su vez, son reflejo de nuestro contexto colombiano que no acaba de salir del trauma colectivo de la guerra contra las drogas. Anoté aquello que podía ayudar a realzar esta marca, al igual que otros apuntes que podían mejorar la conexión entre el lector y la historia y, una vez listo todo aquello, fue momento de hablar con el autor.

La relación con el autor fue otro punto al que tuve que aproximarme con una mentalidad diferente, pues no se trataba únicamente de señalarle falencias en su texto, sino de intentar encontrar soluciones y justificar por qué lo que le indicaba en el texto no funcionaba o podía mejorarse. Por fortuna (para mí), Luis Luna Maldonado es un autor muy amable para quien el proceso de edición no significa una afrenta a su habilidad o intención creativa, por lo que aceptó todas las sugerencias que le hice y, en los casos en los que teníamos puntos de vista diferentes, discutimos posibles puntos medios de manera asertiva. De haberse tratado de un autor más difícil, creo que me habría costado mucho más trabajo ser firme en mis opiniones con respecto a su texto, ya que no estoy acostumbrada a lidiar con personalidades combativas y podría haber cedido sin mayor insistencia ante sus quejas. Por ahora, mientras se forja mi carácter de editora, un autor como Luis fue una excelente primera experiencia.

Posterior al trabajo con el autor, el nuevo manuscrito llegó y pasó a la correctora de estilo, quien trabaja por fuera de la empresa y fue un contacto que Juan David me proveyó. Ella se reunió con el autor para discutir aquellos errores encontrados en el texto, los cuales excluían algunos detalles de estilo que Luis quería conservar y los cuales yo había informado a la correctora previamente, por ejemplo, tildar el “sólo” y el “aquéllo” a pesar de que ambas formas ya no son aceptadas por la RAE. Tener esta claridad sobre las particularidades de estilo permitió un trabajo más veloz.

Después de la corrección de estilo, el siguiente paso es empezar a pensar en la cubierta y los paratextos. En este punto se involucrará el equipo de diseño y este libro habrá

completado la tríada que compone la “célula editorial básica” de todo proceso de edición profesional, de acuerdo con Patricia Piccolini en su artículo “Diseño y edición: la importancia de hacer equipo” (2017). En este punto del proceso se pensaba que el libro sería publicado en Seix Barral, por lo que la maqueta implicaba ciertas reglas de diseño para tener en cuenta al pensar en la cubierta, como que el fondo es obligatoriamente blanco y que es preferible que no haya ruido por encima del nombre del autor y el título del libro. Si bien estas son restricciones, se pueden pensar como oportunidades: saber que el blanco va a ser el color predominante permite imaginar imágenes en las que se juegue con colores contrastantes o con tonalidades que se permitan difuminar y mezclar con el fondo.

Admito que en este punto del proceso estaba completamente perdida, ya que nunca había diseñado una cubierta y, si bien he aprendido conceptos de diseño en las clases de la maestría, nada se acercaba a decidir y definir una idea para publicar en uno de los sellos de literatura más importantes a nivel mundial. En su artículo, Piccolini advierte que para tener un producto editorial exitoso, debe existir un proceso de edición “bien organizado”, lo cual implica que los diseñadores conozcan las etapas editoriales, pero también “que los editores entiendan el trabajo del diseñador y sepan trabajar junto con él” (2017). Con esto en mente, le pedí asesoría al equipo de Diseño de Planeta. El director de arte, Juan Felipe Sanmiguel, y uno de los diseñadores de su equipo, Gabriel Henao, estuvieron muy dispuestos a explicarme cómo funciona esta parte del proceso editorial. Mi pregunta fue sencilla y esperaba tips o cosas rápidas que no les tomaran mucho tiempo, pero, para mi sorpresa, ambos se expandieron en sus explicaciones.

Lo primero que me indicaron fue que, al hablar con el autor, debía intentar definir cuál era la emoción que quería dejarle al lector, lo que primaba sobre su texto y la narrativa. Este texto en particular mezcla romance y violencia, así que la pregunta principal debería ser: ¿cuál prima? En ciertos textos, me indicaron, se puede apelar a pasajes de la obra que puedan ser reminiscentes de una imagen poética: el gallo de García Márquez, por ejemplo; algún elemento repetitivo que tenga significado en la historia. Algunos autores quieren imágenes específicas, pero es muy importante no quedarse en aceptar lo primero que digan, sino cuestionar siempre el por qué quieren lo que quieren. Al conocer las razones, las emociones detrás de lo escogido, es más sencillo trabajar con la imagen para expresar precisamente lo que desean.

Suele pasar, me advirtieron, que los autores que son muy buenos escribiendo son pésimos para transmitir aquello que quieren de manera gráfica. “Tu misión como editora es ser el puente entre ellos y nosotros, ayudarlos a encontrar las palabras precisas que nosotros podemos transformar en imágenes después”. Una carátula puede ser ilustrada, pueden ser fotografías intervenidas, puede ser una mezcla. Es importante definir desde el principio el tipo de imagen que se desea (ilustración, fotografía), la paleta de colores y las emociones asociadas a ella. Juan Felipe recomendó que se hiciera siempre un resumen de la historia: primero dos párrafos, luego reducirlo a uno, luego que sean dos líneas y al final dos o tres palabras. Si en esas palabras está la esencia del texto, los de diseño pueden lograr trabajar con mucha más facilidad.

Todos estos consejos se relacionan muy bien con el artículo de Piccolini, especialmente en cuanto a los detalles a los que se debe estar atento como editor antes de pensar en diseño: “el carácter de la colección, el perfil de los autores, los lectores a los que se dirige la serie [...] Pero al mismo tiempo, es necesario que estas decisiones no estén del todo cerradas, para permitir que la mirada del diseñador pueda enriquecer la propuesta o al menos advertir sus debilidades” (2017). Por lo que he percibido, en Planeta esta dinámica de trabajo en equipo entre los editores y los diseñadores se tiene en cuenta para todos los proyectos.

Para el caso particular de la novela de Luna Maldonado, la etapa de diseño de portada fue muy fluida, ya que el autor trabajó mucho tiempo en publicidad y sus ideas y propuestas siempre fueron muy visuales. Hicimos una primera ronda de propuestas e ideas con el sello de Seix Barral en mente, pero cuando ya habíamos pensado algo más o menos concreto, Juan David me indicó que, luego de pensarlo, el libro saldría publicado con el sello de TusQuets. Este cambio, si bien fue positivo para el libro como un todo, ya que la temática de novela negra encajaba mucho mejor allí, implicó repensar la portada, pues lo que habíamos propuesto jugaba con el fondo blanco y con cierta creatividad artística que se le da al diseñador en este sello. Luego de una segunda ronda de propuestas, logramos llegar al diseño final: la imagen de tumbas N.N. que representaban uno de los simbolismos más fuertes del libro y el tema de la violencia de Colombia.

La edición de este libro, mi primer libro editado, fue de las mejores experiencias que me dejó la práctica, ya que pude interactuar directamente con el autor y estar presente en el proceso de diseño también.

Reflexión general

Las tareas que realicé para Ficción fueron las más desafiantes, pero también aquellas con las que me sentía más cómoda debido a mi profesionalización como Literata. Al observar de cerca los procesos y tomas de decisiones editoriales, pude comprobar que, si bien se seleccionan títulos pertenecientes a la “cultura de masas” que permiten generar un ingreso económico más garantizado y a corto plazo, también se toman decisiones de publicación mucho más arriesgadas, que Bourdieu clasificaría como parte de la *producción restringida* debido a que la motivación tras dichos títulos es más simbólica que económica y no busca apelar a un público general. Considero que la flexibilidad para tomar estas decisiones parte, en gran medida, de la posición en la que se encuentra Juan David dentro del campo editorial, ya que él, en sí mismo, posee un enorme valor simbólico asociado a su trayectoria profesional previa como director de Arcadia, pero también como director de una editorial *independiente* (El Peregrino) cuya producción es completamente *restringida*. Algo curioso es que esta última cualidad también la comparte con la nueva editora de Ficción, Alejandra Algorta, quien también cuenta con una posición privilegiada en el campo gracias a su editorial, Cardumen, (que al ser poética trae consigo un mayor prestigio), pero también a su trayectoria como autora.

Bourdieu reconoce que es justamente a partir de esa posición en el campo, al igual que de su trayectoria, que el editor, enfrascado “en la economía anti-económica del arte puro” propenderá hacia uno de los dos polos de capital (simbólico/económico), realizando “una combinación más o menos exitosa de esos dos sentimientos tan irreconciliables” (2000, pág. 243). Creo que, en este caso, ambos editores de Ficción consiguieron una combinación efectiva de ambos polos del capital, si bien sería importante definir con mayor claridad el “éxito” de dichas combinaciones al que se refiere Bourdieu. La efectividad que identifiqué en las prácticas editoriales de Ficción en Planeta la asocio a la descripción que hace Fernando Esteves sobre la sustentabilidad a partir del éxito comercial, cuando el editor consigue que

convivan “por lo general sin mayor conflicto, productos (eminentemente *comerciales*) de venta más inmediata y *apuestas culturales* cuyo retorno comienza por el prestigio y más tarde —quizás— termine en buenas ventas” (Esteves, 2016). Esta armonía entre ambos productos se consigue a partir de una visión de un proyecto editorial claro y de una práctica editorial asertiva a lo largo de la producción de cada uno de los títulos contemplados.

No Ficción

Pensar en No Ficción a partir de la teoría de los campos que propone Bourdieu resulta interesante, ya que este tipo de libros no suele clasificarse como “literatura” o “arte” y, por ende, quedarían por fuera del campo literario autónomo. Sin embargo, es en esta área, más que en la de Ficción, en la que siento que aplica la caracterización de la *producción masiva*, pues, a diferencia del campo literario, en la No Ficción el objetivo es definitivamente apelar al “gran público” (dejando de lado producciones intelectuales o académicas que no edita Planeta) y conseguir el mayor beneficio económico posible. Si bien existen tipos de públicos dentro del “gran público”, estas publicaciones no tienen aspiraciones de relevancia cultural, sino, principalmente, de número de ventas.

En ese sentido, creo que este tipo de libros se podría clasificar en lo que Bourdieu denomina *literatura de masas*, término que Dubois también identifica que puede atribuirse a los libro no-ficcionales:

En la mayoría de los casos, el relato de masas no se publica o no se presenta aisladamente; por el contrario, se inserta en el ‘mosaico’ que conforman el periódico, la revista o la serie de televisión y se mezcla con otros mensajes (noticias, crónicas de la vida real, textos publicitarios, imágenes de moda, etc.) [...]. Lo anterior indica que no se puede limitar abruptamente la literatura de masas a los textos de ficción (Dubois, 2014, pág. 111).

Esta interseccionalidad con otras producciones “masivas” y de actualidad es determinante en la edición de No Ficción desde el origen mismo de los libros a publicar, pues en estos casos las propuestas de libros se consideran “respecto de su oportunidad: que el mercado no esté saturado de libros similares, que el tema cubra una demanda que todavía está poco atendida, que ofrezca un abordaje novedoso de una temática bien establecida, etcétera” (Piccolini,

2019, pág. 47). La mayoría de estas publicaciones no cuentan con un autor que sepa escribir (prescriptores, más que escritores) y suelen ser de maqueta compleja, por lo que las prácticas editoriales en esta área difieren mucho de las de Ficción. Teniendo en cuenta que de un tipo a otro de publicación cambian las “dinámicas, referentes, estéticas y modos de comunicarse con los lectores”, al punto en que en No Ficción parecen regirse por reglas propias, Piccolini propone hablar de *campos editoriales*, cada uno con sus propias lógicas y tipos de consagración (2019, pág. 115).

Ahora bien, que el tipo de producción propio de No Ficción, por lo menos dentro de Planeta, sea mayoritariamente de *gran producción* no significa que no exista una organización al interior de esta área. Existen cuatro temáticas principales que se impulsan (por lo menos bajo la gerencia de Luis Fernando Páez) y que se ven representadas en los distintos sellos: crecimiento personal/bienestar/esotéricos, actualidad, empresa y ensayo.

La primera temática se publica en Diana, sello que crea o identifica tendencias y publica a partir de ellas. Si bien suelen apoyarse en “autores marca”, que vienen con un público generado a partir de otras actividades no-literarias, también apuestan con prescriptores menos conocidos, que pueden crecer. En Actualidad se publican memorias, temas coyunturales y de periodismo. Suelen utilizar el sello Planeta y allí es donde se consiguen los éxitos económicos de ganancia más rápida, por lo que es vital que el editor sepa escoger el momento preciso para su publicación, aprovechando la oportunidad.

Tanto Empresa como Ensayo están dirigidos a un público más restringido, si se quiere, ya que para acceder a estos títulos es necesaria una predisposición hacia estos temas. Aun así, en ocasiones se consiguen títulos que apelan a públicos más grandes, pero que siguen estando enmarcados en la exclusividad que ofrecen estos sellos y los títulos que los acompañan. Ejemplos pueden ser los éxitos de Alejandro Gaviria y Yokoi Kenji: autores que logran alcanzar grandes públicos y que aún así siguen teniendo el marco simbólico de Paidós y Ariel.

Trabajar en algunas tareas de esta área me permitió conocer de cerca a estas prácticas editoriales, las cuales también requieren una mayor cantidad de tiempo designada al proceso de edición con respecto a la Ficción debido sus lógicas internas y a la complejidad de los textos y de la maquetación (Piccolini, 2019, pág. 154).

Concepto sobre el estado del texto

A diferencia de una evaluación de texto, dar un concepto suele tener como objetivo informar en términos generales de los contenidos de un libro para identificar fortalezas, debilidades y posibles argumentos de venta. En los casos de cesión, los cuales no admiten mayores ajustes de contenido, funciona para proponer también estrategias de venta para el mercado específico al que llega el título.

Luis Fernando Páez me asignó la revisión de una cesión desde España titulada *Un daño irreversible* de Abigail Shrier. Si bien la decisión de publicación estaba tomada, mi tarea era hacer una lectura y presentar un informe que:

- Diera cuenta a grandes rasgos de los contenidos y temas principales desarrollados en el libro.
- Identificara posibles fuentes de polémica en los lectores, ya que es un libro controversial (tanto el original en inglés como la traducción en España). Esto con el fin de preparar posibles defensas en caso de reproducirse la controversia en Colombia.

Uno de los puntos de reflexión que se originó a partir de esta tarea fue que en una editorial de esta magnitud resulta completamente imposible que cada editor lea todos los libros que edita, especialmente cuando se trata de cesiones. En estos casos, el editor local confía en las decisiones editoriales del equipo de editores de la filial a la cual le solicita el libro y, si bien requieren este tipo de informes u otras estrategias para empaparse de los contenidos del libro y poderlo presentar en los comités, no es una exigencia que los lean. A diferencia de los libros locales, en el caso de las cesiones el editor es un mediador mucho menos involucrado.

Sin embargo, incluso cuando no se incluye la lectura del texto por parte del editor que recibe la cesión, este aún cumple con las funciones descritas por Bhaskar como indispensables para el editor, las cuales son “filtrar” y “amplificar”. No se trata pues de un “mero soporte” (2014), sino de un filtro activo que, luego de analizar las características específicas de los lectores de la región, reconoce el potencial que un libro de otra filial puede tener si se edita por cesión. No todo lo que se publica en el Grupo Planeta aparece impreso en todas sus filiales: en cada una de ellas los editores ejercen su misión de filtración y seleccionan aquellos títulos que pueden funcionar cultural y comercialmente en la audiencia

receptora. Posteriormente, se escoge la estrategia más adecuada para “amplificar” de la mejor manera el libro seleccionado, lo cual va desde la selección del sello en el cual el libro será publicado hasta los planes de divulgación.

Edición de un libro: corrección de estilo y revisión de texto

Como lo mencioné previamente, si bien los pasos generales al editar son los mismos para todos los tipos de libro, “cada género editorial tiene *formas de hacer* que le son propias y que contribuyen al bagaje profesional de quienes las llevan a cabo” (Piccolini, 2019, pág. 151). Siendo yo completamente novata y desconocedora de los pasos propios de la edición de No Ficción, cuando Mónica Laverde me encargó la edición de un libro sobre el COVID-19 y su impacto en los niños tuve la oportunidad de conocer y entrenar las habilidades propias para editar libros de este género.

El objetivo era pulir el lenguaje en cuanto a ortotipografía, reescribir en los casos necesarios, plantear preguntas al autor y, en general, volver el texto lo más legible y atractivo posible. Durante el proceso encontré que, si bien se asemejaba un poco a la edición de textos académicos, tenía que aproximarme a él con una mentalidad completamente diferente.

Se trataba de un librito que sería destinado a un e-book de divulgación científica que examinaba las consecuencias del virus en la población infantil. Los autores, psicólogos acostumbrados a la academia, tuvieron algunos inconvenientes transformando el texto en algo agradable al público: se iban de un extremo a otro, pasaban de explicar información con terminología muy compleja a utilizar jerga común con la intención de hacer el libro más atractivo para un lector no-científico, sin tener en cuenta su tono general. Otra complicación fue que se trataba de un libro escrito a tres manos: los estilos distaban mucho entre sí y en algunos casos era notable que no se consultaron mutuamente sobre los temas que desarrollaban en sus capítulos respectivos, ya que se repetían ideas y a veces el orden de la información no era enteramente intuitivo para un lector, pues los conceptos se explicaban en desorden. Por último, existía entre ellos la extraña concepción de que un texto para un público general no exigía una citación correcta de bibliografía, por lo que muchas de sus afirmaciones o de menciones a otros estudios no aparecían sustentadas por alguna fuente de valor y los

enlaces que se mencionaron al final estaban en completo desorden, todo bajo la intención de hacerlo “amigable”.

En este caso, mi labor como editora fue corregir estilo y ortotipografía en un primer nivel. Esto era una diferencia notable con Ficción, ya que en esos casos la indicación era mantener los comentarios a nivel temático y en este caso la intervención fue mucho más inmersa en el texto. Luego de notar los inconvenientes listados previamente, me dispuse a cambiar de orden algunos de los capítulos, ya que temáticamente tenía más sentido integrarlos de una manera diferente. En medio de esta revisión, tuve una conversación con Mónica en la que hablamos un poco de qué tan lejos podía llegar con mis correcciones como editora. Resulta que en mi afán por “legibilidad” estaba borrando algunas de las expresiones que convertían el texto en un producto identificable por el estilo de los autores y eso no era lo que buscábamos: lo ideal era mantener sus maneras de escribir, no borrarlas en favor de la “claridad”. Todo debido a mi preconcepto de que el “estilo” solo aplicaba para la ficción y que la no-ficción llamaba a un tipo de texto más uniforme y árido, cuando la verdad es que todos los textos tienen una personalidad que le es atribuida por el autor y, como editor, es indispensable conservarla.

Este preconcepto había surgido en mí debido a la rigidez exigida en la academia, específicamente en la universidad, de lo que Jaime Alberto Vélez define como “el pensamiento oficial”, el conocimiento que se presenta bajo una especie de plantilla que limita mucho la expresión personal en el texto: “la academia admira y establece como modelo la libertad y la creatividad de los grandes ensayos, claro está, pero no favorece su escritura; antes bien, muchas veces, estos se deben escribir a pesar de su influjo, cuando no contra su opresiva autoridad” (1999). Al editar este libro, mi mente había caído en modo *corrección automática*, reminiscente de mis tiempos universitarios en los que asistía al profesor a calificar y ser parte de esa “opresiva autoridad” que saca de los textos la personalidad de cada autor.

Una vez terminada la edición, Mónica hizo una revisión y me pidió un informe con los cambios realizados (Anexo II.). Todo esto se envió a los autores para ser corregido.

Edición de un libro: composición de los contenidos

Es frecuente que un libro de No Ficción se proponga a partir de un tema o un prescriptor: dependiendo de la relevancia de cada cual, se priorizará un relato sobre sus vidas o sobre el tema a desarrollar. También es común que dichos libros no los escriba el prescriptor y que, en esos casos, el editor deba proponer temas y estructuras del libro a partir del contenido que dicho prescriptor tenga en otras plataformas o instancias. La idea principal es apelar al público que ya lo sigue: presentarle un producto que se sienta familiar, pero que cuente con un valor agregado propio del libro nuevo.

Con el objetivo de elaborar una propuesta de contenido para la edición de un segundo libro de un prescriptor específico y muy popular, Luis Fernando Páez me encargó observar, analizar, resumir y tipificar el material disponible (videos, publicaciones en redes), resumir las ideas principales y hacer varias propuestas sobre cómo transformar dicho discurso en un libro.

Este es el tipo de libro en el que el autor es el motor del texto, no las palabras ni las ideas. Este prescriptor se trataba de una figura pública con seguidores internacionales gracias a sus discursos motivacionales. Los posibles lectores, sin embargo, no van a comprar un libro para releer cosas que ya han escuchado, pues para eso pagan para asistir a sus eventos. Una mezcla entre libro por encargo y libro convencional, este tipo de edición tiene el 80% de su peso en la pre-edición: en cultivar la idea y al autor. De que durante esta etapa del proceso editorial se dejen claras las características editoriales (contenidos, temáticas) y económicas depende que el libro pueda llevarse a cabo sin mayores dificultades posteriormente, pues “cuanto más afinado esté el proyecto, más previsibles serán las etapas posteriores del proceso de edición y mayor consonancia existirá entre el proyecto y los libros producidos” (Piccolini, 2019, pág. 213). Así pues, la selección del tema para este libro también debía tener en cuenta la coherencia con sus seguidores, con el tono del libro previo y, además, con el resto de los títulos del sello en la que sería publicado. Proponer un tema familiar, por ejemplo, quedaría descartado por no concordar con el resto de los títulos en el sello.

El barrido que yo hice de sus medios y de su estilo de discurso fue parte de esa pre-edición: al conocer los temas de los que habla, aquello por lo que ha ganado más seguidores últimamente y lo que le está funcionando a él en la actualidad ayudará a crear una idea de

libro que tenga raíces firmes. Al final esta propuesta de libro cayó por múltiples factores, pero realizar este catálogo me permitió conocer una de las maneras en las que se puede sacar material para proponer este tipo de libros alrededor de un prescriptor.

Reflexión general

Si bien no en el sentido literario, Planeta cuenta con un gran valor simbólico en el mercado de la No Ficción, al punto en el que es un referente en cuanto a libros de periodismo, actualidad y bienestar, lo cual ocasiona que los mismos prescriptores se aproximen a la editorial con deseos de ser publicados allí y beneficiarse de la visibilidad y el prestigio que Planeta otorga. Mucho de este peso en el mercado tiene que ver con el alcance de su distribución y la visibilidad que tener tantos *bestsellers* le facilita, además del buen criterio de los editores que proponen los libros en el momento adecuado.

Zaid propone en su ensayo *Los demasiados libros* que “publicar un libro es ponerlo en medio de una conversación”, para lo cual es necesario “ver dónde y a qué está abierta [dicha conversación]; en qué tema, lugar y momento sería oportuno darle la palabra al escritor olvidado” (2010). Esta cualidad de reconocer oportunidades abiertas para iniciar, o continuar una conversación, es indispensable para que un editor pueda ponerle “constante atención a las modas y a los nuevos temas que van surgiendo como resultado [...] de los nuevos modos de pensar y de la situación política nacional e internacional; su trabajo exige una ‘vigilancia permanente’” (Piccolini, 2019, pág. 52). Si bien en la edición de literatura existe una demanda constante de poner títulos en el mercado, es en la *producción masiva* que acompaña los procesos de No Ficción en la que se puede sentir realmente la urgencia de conseguir títulos y autores ganadores, todo el tiempo. Aunque los grandes nombres pueden prometer un impacto mayor en el mercado, la incertidumbre propia del oficio editorial y la rapidez con la que estos títulos coyunturales se pierden *in lieu* de temáticas más actuales exige que se esté en una búsqueda constante de nuevas promesas mercantiles. Este enfoque, sin embargo, no necesariamente implica un descuido por parte del equipo editorial con sus títulos, ya que el éxito comercial de libros con maquetas y estructuras complejas depende, en buena medida, de que estén bien hechos y ofrezcan una imagen terminada de calidad. Así pues, los editores

de No Ficción están constantemente supervisando cada una de las etapas que traduce la idea original abstracta al libro terminado.

Mencionaba en la primera sección que la jerarquía de No Ficción es particularmente laxa en comparación a las otras, ya que, si bien existe una figura de gerente, cada uno de los editores posee independencia para proponer y editar de acuerdo con su mejor criterio los títulos y autores que le parezcan más convenientes. Si bien esta forma de trabajar les permite abarcar muchos temas y que cada uno de los editores se especialice en los tipos de libros para los que están más especializados, la falta de un norte unificado para el área como un todo también afecta el establecimiento de un proyecto editorial conjunto, lo cual al final del día, si bien sigue dejando ganancias, también causa una imagen de dispersión general: múltiples apuestas en varias direcciones sin un punto de llegada fijo.

Si bien mi apoyo en los procesos editoriales de esta área fue más limitado, pude conocer de cerca el funcionamiento y las lógicas propias de la producción de este tipo de libros, de este *campo editorial* diferente que tiene tanto peso en el mercado nacional. Es muy diciente, tanto de los productores como de los consumidores, que el grueso de la producción local-nacional en Planeta se enfoque en la No Ficción y en los temas de actualidad: es en este género y en su predominancia en donde podemos notar la búsqueda del valor económico y de la retribución financiera a corto plazo propia de las editoriales comerciales.

Infantil y Juvenil

A caballo entre la *producción restringida* y la *gran producción*, el área de Infantil y Juvenil se encarga de las publicaciones enfocadas hacia las nuevas generaciones. En los títulos y sellos que se agrupan bajo esta gerencia se puede observar un amalgama de temáticas y géneros que bien podrían ubicarse bajo el ala de Ficción, como el sello Minotauro, por lo que esta estructuración de sellos también es muy diciente de los valores simbólicos que el mismo Grupo Planeta le otorga a sus adquisiciones editoriales. Por otro lado, definir todos los productos editoriales de LIJ como Ficción también sería un error, ya que se editan libros de No Ficción que tienen en mente una audiencia juvenil, lo cual no cambia en absoluto el hecho establecido previamente de que las lógicas y funcionamientos propios de ese tipo de libros dista de aquellos de Ficción. Así pues, es preciso que los editores que se agrupan bajo esta

gerencia sepan moverse con habilidad entre ambos *campos editoriales*, con el objetivo de lograr un éxito simbólico y económico para cada uno de sus títulos.

Si bien lo que se publica bajo el ala de LIJ sigue las mismas tendencias de filtración que Ficción, en cuanto a la necesidad de publicar títulos de *gran producción*, como los libros de YouTubers, para poder financiar proyectos de *producción restringida*, como los cómics, en el caso de esta área la necesidad de retribución económica es mucho más alta debido a que también es la que publica títulos con los costos editoriales más elevados. Con títulos a cuatro tintas, acabados especiales e ilustraciones frecuentes, los libros exitosos entre el “gran público” tienen que serlo más que los propuestos por Ficción y tienen que ser también más numerosos, para lograr de esta manera financiar los proyectos más simbólicos, los cuales también exigen un gran costo editorial. En suma, el editor de LIJ debe apropiarse completamente de su naturaleza doble al jugar este doble juego en donde debe implementar “desde las ‘locuras’ económicas destinadas a servir de coartada a la política editorial más mercantil del editor comercial, hasta la sumisión a las necesidades del mercado y a las costumbres mercenarias del editor ‘puro’” (Bourdieu, 2000, pág. 243).

Así pues, la totalidad de tareas que realicé para esta área fue bastante diversa y para cumplirlas a cabalidad tuve que hacer uso, tanto de las habilidades aprendidas y pulidas en Ficción, como de las que acababa de descubrir en No Ficción, con el valor añadido de pensar todo esto con un público infantil y juvenil en mente. Ya que mi experiencia profesional solo abarcaba un poco de todo lo que se requería en cada ocasión, el paso por esta área fue un gran taller de aprendizaje.

Concepto sobre el estado del texto

Al igual que para No Ficción, el concepto sobre el estado de un texto en Infantil y Juvenil se solicita con el objetivo de conocer fortalezas y debilidades de una obra que, aunque ya ha sido contratada, se requiere conocer en detalle. En algunas ocasiones, como en el caso de No Ficción, se hace sin intenciones de modificación, pero en el caso de LIJ mi concepto fue usado para tomar decisiones de edición. Carolina Venegas me solicitó un concepto editorial sobre el estado de un manuscrito en proceso de edición. Se trataba de un cuento que sería

añadido al Plan Lector, por lo que la decisión de publicación ya estaba tomada y lo que se requería era una lectura con observaciones editoriales que:

- Se asegurara de que los temas, palabras y representaciones de la narrativa fueran seguros y no controversiales para niños (o padres).
- Identificara errores en la narrativa que dificultaran su lectura, como continuidad u organización de párrafos, y hacer sugerencias de reescritura en los casos que fueran pertinentes.
- Sugiriera opciones de escritura para aumentar la longitud del texto, ya que el manuscrito era demasiado corto para publicarse.

Este caso me pareció muy particular porque esa búsqueda de temas potencialmente ofensivos es uno de los elementos mencionados por Bourdieu como característicos del *arte mediocre*: la tendencia a la autocensura en favor de beneficiar los intereses de ciertos agentes determinados (2010, pág. 115). Sin embargo, esta búsqueda de lo auto-censurable solo la vi aplicada en este título específico (y en licitaciones, pero ya llegaremos allí), el cual tiene como objetivo formar parte de Planeta Lector, es decir, de la escuela: una de las instancias de consagración que legitima los bienes simbólicos (Dubois, 2014, pág. 82). Si bien es innegable la importancia de las escuelas en la canonización de obras literarias, también es importante tener en cuenta, durante el análisis de esta instancia como agente de legitimación, que es en estos mismos espacios en donde suele existir una alta cantidad de censura frente a temas que no son considerados “normativos”. Por otro lado, este hecho tampoco es indicativo de que este título forma, entonces, parte de la *producción restringida* solo por tener presencia en una de las instancias, ya que, de querer priorizar el valor simbólico por sobre el económico, LIJ sencillamente se rehusaría a autocensurarse en absoluto, incluso al enfrentarse a instancias de legitimación.

Evaluación del manuscrito

Una queja que he notado en los comités por parte del sector comercial hacia el área editorial de LIJ es que no se está aprovechando al máximo el *boom* de las escritoras de Wattpad, como

sí es el caso de Penguin Random House, quienes incluso tienen un convenio con dicha plataforma. La publicación de este tipo de textos tiene varias ventajas a nivel comercial, ya que la autora no es enteramente desconocida y ya cuenta con un grupo de seguidores fieles que puede que se transformen en potenciales compradores de la novela física, sin importar si es la misma historia a la que pueden acceder gratuitamente en la plataforma: tener el libro en físico le otorga un valor simbólico añadido que cada autor puede presumir y que cada lector quiere compartir (Holguín, 2017). Sin embargo, se trata también de oleadas de popularidad limitadas, por lo que es muy importante aprovechar la ventana de oportunidad que hace cada novela comercializable.

La tarea que me asignó Carolina esta vez fue la de hacer una evaluación de una de estas novelas de Wattpad. Mi pregunta fue ¿qué es lo que estoy buscando? A lo que Carolina respondió: una historia interesante, atractiva para un público joven, cuyas escenas eróticas no rocen lo vulgar. Así pues, me encaminé en la evaluación de este texto.

Evaluar una novela de Wattpad se asemeja más a una evaluación de una novela por entregas que a una novela tradicional. En el caso específico que evalué, era evidente que la habilidad de escritura de la autora fue mejorando a medida que avanzaba el texto: lo que en un inicio eran frases vacías que seguían los clichés de la novela romántica adolescente, se fueron convirtiendo poco a poco en capítulos más interesantes, en donde primaban aspectos que, gracias a los comentarios hechos por sus lectores, tal vez en un principio pudieron ser obviados por la autora. En su artículo “Colombia y el fenómeno de la autopublicación”, Catalina Holguín menciona una constante mencionada por las autoras de Wattpad que entrevistó: la cercanía con el lector. Al recibir retroalimentación constante, es posible que los autores puedan pulir su calidad de escritura o transformar sus historias enfocándolas en aspectos que tal vez antes no habían considerado (2017). En algunas ocasiones los autores incluso cuentan con una persona que les hace corrección de estilo y que aportan consejos editoriales: a ellas las llaman “lectores beta” y suelen hacer esta intervención textual previa a la publicación del capítulo de la semana, en su mayoría sin obtener retribución económica (Karpovich, 2014). Este es tan solo uno de los elementos dentro del ambiente de publicación de plataformas como Wattpad, Fanfiction.net o AO3 que difieren del proceso editorial tradicional, pero que por eso mismo lo vuelven un ambiente de publicación muy interesante.

Si bien esto puede ser positivo para los autores, también dificulta la evaluación de la obra, ya que abre paso a la pregunta: ¿el veredicto lo asignamos sobre la novela como un todo o teniendo en cuenta el proceso de escritura? En el caso de la novela que estaba evaluando, la autora no contaba con un lector beta, pero gracias a la funcionalidad de Wattpad de poder comentar cada frase de la historia, contaba con mucha retroalimentación. En cualquier caso, aconsejar su publicación implicaría una intervención editorial obligatoria, por lo que mi concepto lo di considerando la novela como un ejercicio de escritura que podía ser mejorable, como ya se había percibido a lo largo de cada uno de los capítulos. Con respecto al elemento erótico, aquello que se esperaba evitar eran descripciones “guarras”: si bien no existe una reticencia frente a la publicación de sexo, sí se espera que dichas descripciones sean agradables para el lector y que no se genere una desconexión entre el tono de la historia, que tiende a ser suave, y las escenas eróticas. En este caso, fue mi opinión que las construcciones sexuales, no solo estaban bien elaboradas, sino también servían un propósito narrativo, por lo que resulta un atractivo de la historia que funciona bien.

Con todo lo anterior, la decisión de publicar esta historia quedó en manos de la editora.

Edición de libro: composición de los contenidos

Este fue un libro de No Ficción que se publicó en LIJ, ya que la audiencia eran niños y público joven. Para el libro *Pregúntale a Francisco: ¿qué es el cambio climático?*, Carolina Venegas me encargó realizar una investigación de datos relacionados con el tema ambiental, enfocado en América Latina. Dicha información debía estar sustentada por fuentes confiables y se transformaría en infografías al componer el texto. Carolina también me prestó algunos libros para tenerlos como referentes a la hora de buscar y redactar el contenido.

La investigación tuvo tres partes:

- La obtención de fuentes y datos crudos.
- La selección de datos pertinentes a la temática específica del libro.

- La redacción y presentación de dichos datos en un lenguaje sencillo y ameno para un público lector infantil.

Si bien en la cohorte de la Maestría he aprendido mucho sobre literatura infantil a partir del interés particular de varios de mis compañeros, personalmente nunca me había interesado el tema hasta que tuve que realizar esta tarea en específico. En este caso, con aquello que luché más fue con el “lenguaje sencillo para un público lector infantil” porque temía caer en la discusión que hemos tenido varias veces en clases de que en realidad estamos moldeando un niño ideal, no dirigiéndonos exactamente a los niños reales. Con eso en mente, y teniendo en cuenta los otros libros de referencia que también eran para niños, intenté organizar toda la información en un lenguaje que fuera sencillo en su terminología, pero que no tratara a su audiencia de manera condescendiente. En muchos de estos casos sobre cambio climático, me enfoqué en dar a conocer el concepto equiparándolo con ejemplos de la vida real que un niño tal vez puede experimentar en su día a día, de forma que esta asociación le ayude a asimilar la idea nueva, el término extraño. Intenté emular la información imitando textos que recuerdo haber entendido y buscado activamente cuando era niña, como la revista *Explorando el Planeta* o los diferentes tomos de la *Enciclopedia Disney*.

Un tiempo después, Carolina me encargó la elaboración de un glosario con aquellos conceptos que fueran difíciles o poco desarrollados en el libro. La definición no debía superar las tres líneas de texto y tenía que presentarse de la manera más simple posible. Hice una selección de palabras de la información que había entregado antes, filtré las más necesarias para recopilar un máximo de 30 palabras, y elaboré una definición corta, concisa y sencilla.

Si la tarea de comunicar información compleja a una audiencia infantil era difícil cuando se trataba de armar párrafos, repensarlo en pocas palabras fue incluso más complicado. Algunos de los libros de referencia que me había prestado Carolina tenían un glosario e intenté guiarme por allí, pero encontré que en algunos casos utilizaban palabras complejas para explicar otros términos, por lo que me parecía un poco inútil en esos casos e intenté no caer en esa misma tendencia releyendo constantemente lo que iba creando. Tener que pensar cada palabra con tanto cuidado significó un reto particularmente interesante, desde la misma selección de las palabras hasta la elaboración de sus definiciones.

Si bien la primera vez que leí “Sobre la dificultad de leer” de Giorgio Agamben en su libro *El fuego y el relato* no asocié los temas que desarrollaba con la literatura infantil, no pude sino recordarlo mientras realizaba las tareas asociadas con este libro. En dicho ensayo, Agamben menciona aquellos textos que fueron escritos para aquellos ojos que no pueden leerlos, como un poeta que escribe un poema para analfabetos, y de cómo en muchas ocasiones la escritura y la lectura mismas “reenvían a algo ilegible e inescrible que las precede [...] me refiero a la oralidad” (2014). Durante toda la composición de estos textos encaminé mi labor editorial en una dirección: no caer en la ilegibilidad, no con respecto a los adultos, sino a los niños a quienes iba dirigido. Sin embargo, siempre que me imaginaba al futuro niño lector, había un adulto presente, uno que le podía comunicar el contenido de las páginas leyéndolo en voz alta o que podía solucionar sus dudas. Sin darme cuenta, estaba integrando la oralidad automáticamente en mis textos y el cuidado con el que pensaba cada palabra me remitió a otro género del que habla Agamben: la poesía. Al pensar tan al detalle sobre lo que implicaba que cada término significara *algo* para el lector, que pudiera leerlo en voz alta, como hacen los niños que aprenden a leer, no pude sino recordar aquella reflexión final del texto de Agamben, en la que se pregunta si “eso que llamamos poesía no es, en realidad, algo que incesantemente vive, trabaja y sustenta la lengua escrita para restituirla a aquello ilegible de donde proviene, y hacia lo cual se mantiene en viaje” (2014).

Realización de la última corrección del texto: neutralización de texto

Parte de la responsabilidad del editor al traer libros de cesión al mercado local es asegurarse de que las temáticas y características del libro sean compatibles con el público lector al que llega. En el caso de los libros destinados a un público infantil, aquella responsabilidad también incluye la accesibilidad léxica. Al traer un libro desde España, que utiliza terminología tan diferente es necesario realizar una neutralización del libro, es decir, reemplazar las palabras propias del sitio del autor por un lenguaje lo menos alienante posible para el público de la región en la que se va a publicar. Esto también aplica para otros casos en No Ficción (y cierta Ficción), especialmente cuando se trata de traducciones hechas por otras filiales, pero cuyo autor original escribía en otro idioma. Cuando el autor también

escribe en español, se decide dejar el uso de regionalismos y coloquialismos por considerarse parte del estilo del autor.

El libro que se me encargó neutralizar fue *Anna Kadabra 2. Un problema con alas*, teniendo en cuenta que el mercado de este libro no iba a ser solamente Colombia, sino Ecuador, Perú y Venezuela también. Los cambios se hicieron en el PDF, como si fuera una corrección de pruebas. Nunca había hecho una neutralización y, por tanto, me cruzaba de vez en cuando con expresiones muy particulares que no sabía cómo reemplazar, como “tiene muy mala uva” o “fabada”. Para estos casos difíciles, me reuní con Cristiam Muñoz e hicimos un intercambio de ideas hasta llegar a aquella opción que sonara mejor o que se ajustara más a la intención del texto. Otra particularidad es que existían términos ya neutralizados que habían sido utilizados para el número 1 de esta serie de libros que debían volver a utilizarse para mantener la uniformidad. Así pues, por ejemplo, en el primer número utilizaban el término “boñiga”, el cual se nos hizo extraño a Cris y a mí, pero ya que había sido utilizado previamente, era preferible no modificarlo en el nuevo libro.

Otra parte de esta neutralización fue aprobar estas correcciones y estar atenta a que el equipo de diseño hiciera los cambios pertinentes para que el libro fuera impreso en el formato correcto. En España, este libro tiene un formato más grande y acabados diferentes; aquí, por cuestiones de costos, se publica en un tamaño menor y cuenta con otros acabados. Por otro lado, en España se utiliza el sello Destino para publicar estos libros, pero en Colombia ese sello está más enfocado en la literatura juvenil, por lo que se prefiere publicarlo bajo el sello Planeta Junior. Una vez todos estos cambios se realizaron, fueron aprobados por mí y por Cris y se envió el libro a impresión.

Durante esta tarea aprendí que es muy necesario mantener la atención fija en los detalles. En la primera corrección se me escaparon algunas palabras que, en una segunda revisada, saltaron como terminología muy obvia que no debí omitir, pero que lo hice por realizar la neutralización de forma apresurada. En algún momento durante la revisión, especialmente hacia el final, realicé el proceso sin prestar tanta atención al detalle y, si bien se espera que este tipo de procesos se haga en el menor tiempo posible, lo cierto es que para ganar velocidad se necesita entrenar primero al ojo, por lo que es preferible ir despacio primero antes de empezar a acelerar. Ante esto, pude reflexionar que, si bien en la edición comercial como la que realiza Planeta se promueve una edición veloz, también se contrata a

profesionales que tengan esta labor tan interiorizada, tan pulida, que puedan prometer calidad a la vez que cantidad.

Teniendo esto en cuenta, vuelvo al análisis sobre la *producción restringida* y la *gran producción*, especialmente en lo referente a la aplicación de esta división para definir la producción de las editoriales comerciales. Pensar en una editorial *comercial* sin tener en cuenta a los agentes que realizan la labor editorial hace que esta separación sea totalitaria y resulte impersonal, ya que agrupa a los distintos profesionales de la editorial bajo una misma idea de producción, sin tener en cuenta los matices que pueden existir. ¿El énfasis en lo económico excluye inmediatamente la búsqueda de textos de calidad? Desde mi experiencia, no: los profesionales que trabajan en la editorial son la garantía de esa calidad, la editorial busca la calidad en sus publicaciones en la confianza que depositan en las habilidades de estos editores. En ese sentido, las preguntas dirigidas a la edición comercial podrían dejar de enfocarse en el “qué es lo que se prioriza en la selección de textos” para preguntarse “qué habilidades se priorizan en la selección del equipo que escogerá dichos textos”. ¿Existe un cambio en los resultados editoriales (comerciales, culturales) cuando se cambia el equipo editorial?

He charlado con algunos de los editores sobre estos cambios. Luis Fernando Páez me comentaba que las dinámicas editoriales se modifican cuando el director editorial cambia y, si bien no entramos en detalle de cómo estas dinámicas pueden afectar la producción de los libros, sí que se sienten las tendencias en la búsqueda de nuevos profesionales. El ejemplo más inmediato en el que puedo pensar es en el reemplazo de Salomé Cohen por Alejandra Algorta: ambas jóvenes, ambas con antecedentes laborales en editoriales independientes. ¿De dónde sale esta decisión, esta tendencia? ¿En qué momento se dejaron de buscar los editores mayores para favorecer a los jóvenes? ¿Qué significa esto en la línea editorial de Ficción que quiere Planeta? Estas inquietudes, si bien ambiciosas, creo que dan pie para pensar este tipo de edición menos como un monolito de élites ansiosas por ganar dinero, y más como un conjunto de profesionales con intereses editoriales propios que, a pesar del ritmo de producción, tienen clara una línea y una base de calidad a la que no están dispuestos a renunciar.

Los errores que se me habían pasado en la primera neutralización, Cris los atrapó en el aire. Mientras me comentaba cómo ejercer este tipo de corrección, también me enseñó a

identificar algunos errores ortotipográficos que no son ampliamente conocidos. Este conocimiento de los profesionales que trabajan en la editorial también puede interpretarse como valor simbólico en una editorial comercial: habilidades pulidas, certeras y con visión. Es de esta interacción con los profesionales de donde estoy sacando las mayores enseñanzas.

Proyecto: Libros de colorear y de actividades Disney / Licitaciones

En diciembre de 2021, Planeta cerró un contrato con Disney para crear y distribuir libros de colorear y de actividades para la Zona Andina y Panamá. A la fecha, si bien Planeta poseía un contrato de publicación con Disney, este no incluía el formato de colorear y actividades, un tipo de libros que son *low cost* que tenían permiso de publicación con una editorial diferente, a quienes no se les renovó el contrato.

Carolina Venegas me invitó a ser parte del equipo que se encargaría del proyecto. Los objetivos principales eran darle ruedo a esta nueva línea de publicación y construir las bases que permitirían que este proyecto funcionara con fluidez de aquí en adelante. Los otros integrantes del equipo son Cristiam Muñoz y Laura Duarte, esta última contratada exclusivamente para que liderara esta línea editorial. Luego de unos meses, cuando ya todo estaba sobre ruedas, solamente Laura quedó encargada de estas licencias. Este proyecto es particularmente retador porque deben publicarse un mínimo de cinco libros por mes. Durante los primeros meses, se recurrió a adaptar o publicar cesiones de productos previamente publicados por otras filiales del grupo Planeta, pero a partir de mayo empezaron a salir al mercado libros ideados y desarrollados completamente de ceros por nuestro grupo de trabajo.

En el primer bloque, de publicación en marzo, se incluyeron 12 títulos: 9 de 48 páginas que fueron construidos utilizando material de otras publicaciones hechas en la filial de Planeta España, 1 de 32 páginas que fue una cesión (es decir, no se hizo ningún cambio sustancial) y 2 de 16 páginas que, al igual que los primeros 9, fueron construidos a partir de otras publicaciones, pero con un objetivo de mercado diferente, ya que al ser más cortos se espera un número mayor de venta y un PVP más bajo. En el segundo bloque, de publicación en abril, se incluyeron 5 títulos de la misma colección de 16 páginas del bloque anterior, pero con diferentes propiedades de Disney. Esto para no saturar el mercado, a la vez que se aprovecha la oleada de ventas que trae la renovada Feria del Libro. El tercer bloque, que se

publicó en junio, tiene los primeros 5 títulos completamente originales, los cuales cuentan con 80 páginas y 100 actividades ideadas por nosotros (**Anexo III**).

Mis tareas en este proyecto fueron más allá de la labor del editor de mesa: estuve presente y colaboré en procesos de gestión, como la petición de ISBN, la creación de escandallos, el cálculo de márgenes de ganancia y la planeación de estrategias de marketing.

Uno de los desafíos más grandes, sin embargo, fue la novedad de estas actividades editoriales, así como la del equipo. Si bien Cristiam conocía del tema, Laura era nueva, tanto en Planeta como en la edición de libros impresos, ya que antes solo había editado revistas digitales. Teniendo muy reciente en mi experiencia el choque de trabajo y de exigencia que requiere el ritmo de producción de Planeta, tuve también en como responsabilidad secundaria impulsar los procesos editoriales de estos libros mientras la nueva editora se acostumbraba a la empresa y la línea empezaba a tomar fuerza en el mercado. Nunca habría imaginado al iniciar la práctica que el conocimiento ganado lo podría poner a disposición de otros tan pronto y dentro de la misma empresa, pero a pesar de lo inesperado, no fue algo desagradable y me ayudó a reforzar mis conocimientos.

Si bien las características propias de la *gran producción* las pude observar más presentes en los procesos editoriales de No Ficción, fue en este proyecto, trabajando directamente para una compañía de una magnitud y poder tan grande como Disney, que sentí que la descripción hecha por Bourdieu se cumplía al pie de la letra. Al igual que ocurrió en el concepto de texto para LIJ (2.5.1), en este caso también percibí autocensura en las directrices que otorgaba Disney para la publicación de su material, pero multiplicada a su décima potencia. La intención de obtener valor económico no solamente dejaba de lado el valor simbólico, sino que lo arrasaba. Atendiendo a los intereses del público *medio*, “el gran público”, las propiedades de Disney censuran todo aquello que les pueda dar una imagen problemática o que pueda reducir la rentabilidad económica, “en beneficio de los personajes y los símbolos euforizantes y estereotipados, ‘lugares comunes’ en los cuales pueden proyectarse las categorías más diversas del público” (Bourdieu, 2010). En el caso de una propiedad en la que había explícitamente representación LGBT, la instrucción de Disney era la decisión de incluir dicha imagen quedaba a discreción del editor, contando con que este, a su vez, basara su opinión en los beneficios a partir del mercado objetivo. Estas decisiones representan, no solamente la búsqueda del valor simbólico, sino también “cierto tipo de

dominación ideológica propio de la burguesía capitalista” (Dubois, 2014, pág. 112), por lo que esta producción es también *literatura de masas*.

Sin embargo, la complacencia con la que Planeta accede a seguir las instrucciones de Disney también es indicativa de la priorización del bien económico en procesos de *gran producción*. La misma concepción de este proyecto (*low cost*) da cuenta de un interés en aumentar el beneficio económico explotando el mercado infantil mediante una asociación con otro agente del campo editorial que cuenta con personajes “marca” e intereses similares. Así pues, la producción de este tipo de licencias es la manifestación más clara de la *gran producción*, pero, a pesar de esto, también requiere cierto grado de creatividad y un atento seguimiento a cada etapa del proceso editorial para poder ofrecer un mínimo de calidad que no haga que el valor simbólico general de Planeta decaiga.

Reflexión general

Más que cualquier otra área, Infantil y Juvenil es la viva imagen de la naturaleza dual del editor, tanto en el balance entre el valor simbólico y económico, como en el de distintos géneros, pero además, en la apelación a diferentes rangos de edad (con características muy diferentes entre sí). Ser editor de LIJ en una editorial *comercial* implica estar preparado para editar de todo y dedicar el mismo cuidado a cada una de las producciones. Pero es gracias a esta búsqueda de capital económico que los editores pueden, de vez en cuando, “permitirse ‘infracciones’ a la regla, lo que les permite enriquecer la imagen de marca con algunos actos transgresores” (Dubois, 2014, pág. 72). Así pues, gracias a la enorme rentabilidad de la serie de libros de *Yolo Aventuras* es que también es posible financiar “locuras editoriales” como *Todo esto era nuestro* y *Chao, closet*, las cuales, si bien no producen el mismo nivel de ingresos económicos, traen consigo un enorme valor simbólico.

Puse intencionalmente como ejemplos dos títulos de cómic porque en LIJ también es posible evidenciar los desplazamientos de legitimidad en los que, gracias a “transformaciones sociales particulares [...] ciertas formas o ciertos géneros de la literatura de gran producción pueden introducirse en la esfera de las producciones legítimas” (Dubois, 2014). Dubois mismo menciona el cómic como uno de esos desplazamientos que pasaron de ser *literatura de masas* a ser parte de los géneros que pueden ganar capital simbólico por sí mismos, pero

esto también puede ser aplicado a otros géneros como la ciencia ficción (el prestigio de Minotauro) y la fantasía.

Así pues, realizar tareas para LIJ se sentía cada vez como abrir una caja de sorpresas y cruzar los dedos para que yo contara con las habilidades suficientes para poder realizar estos desafíos de manera eficiente. Enfrentarme a estos retos me hizo darme cuenta de que yo misma también debía labrar mi naturaleza dual como editora, y un campo tan cambiante, pero tan diverso como la LIJ me permitió adquirir nuevas perspectivas y empezar a hacerlo.

Conclusiones

A partir de las actividades realizadas durante mi pasantía, he podido llegar a algunas conclusiones con respecto al oficio editorial y, especialmente, a las tensiones y desafíos que se presentan al interior de una editorial *comercial*, en la cual pude encontrar prácticas propias, tanto de la *producción restringida* como de la *gran producción*. Para llegar a ellas, sin embargo, también fue indispensable el privilegio que se me otorgó de poder participar y ser parte de los diferentes comités que se manejan en la editorial, especialmente:

- El comité editorial, semanal, que es una reunión en la que está presente únicamente el equipo editorial y en el que se comparten los avances, problemas y propuestas de los editores durante el trabajo con sus diferentes proyectos. También son lugares en los que se recuerda la presión constante de conseguir autores que sean rentables económicamente y puedan llegar a un “gran público”. La indicación de Mariana suele ser buscar “autores que no necesiten explicación”, es decir: personajes que con solo tener su nombre o su fotografía en la cubierta se conviertan en *best-sellers*. Si bien esta movida es de manual para la *gran producción*, es importante recordar que son estas publicaciones las que permiten que se hagan apuestas menos comerciales sin temor a que la empresa quiebre por culpa de que dicho libro se venda mal. Así pues, esta instrucción se puede leer bajo la óptica de preparar el músculo editorial que permita posteriores apuestas más arriesgadas.

- El comité de novedades, que es una reunión mensual en la que el equipo editorial presenta los proyectos que se publicarán el mes siguiente al área comercial para establecer tirajes. Antes de estas presentaciones, cada gerente de área se reúne con los de comercial: les presentan un *pitch* para cada libro y, con ello, ellos pueden inquirir con los libreros el nivel de interés que cada título tiene, con la intención de hacer apuestas de tiraje que sean más informadas y garanticen cierta rentabilidad. Ya en el comité, los editores vuelven a presentar cada libro, sus características físicas generales y una propuesta de tiraje estimado. Los de comercial también pueden intervenir para modificar aspectos que crean que puedan mejorar el valor económico: tal vez un cambio de sello, tal vez una sugerencia para una mejor cubierta. Preguntas sobre a qué público va dirigido y qué hace que el libro se distinga de otros similares se suelen hacer en este espacio. Finalmente, cada encargado de librerías hace una petición de ejemplares para sus determinadas áreas, a partir del sondeo que hicieron previamente, y en este punto del proceso el tiraje mismo puede cambiar. Otras razones para el cambio del tiraje pueden ser un intento de bajar o subir el PVP.

Por otro lado, también aprendí mucho de mi participación en los *petit-comités* o los comités individuales que se hacen dentro de cada área, en el apoyo logístico que realicé durante la FILBo y otros eventos con autores.

Con todo lo anterior, he llegado a diez conclusiones generales:

1. *La comunicación es esencial*

Con esto me refiero a la comunicación efectiva entre cada una de las partes involucradas del proceso editorial. El peor error que puede ocurrir es tomar decisiones *asumiendo* hechos o detalles de producción que no están muy claros, por lo que es esencial una comunicación efectiva y *continua* entre cada una de las partes. Editar un libro no es un proceso estrictamente lineal en el que cada paso involucra a un actor específico que sale de escena una vez ha terminado su papel; al contrario, se trata de un proceso que implica ir y volver al mismo actor, bien sea para rectificar, comprobar o preguntar partes del proceso. Como indica Piccolini, “la

expresión ‘edición al cuidado de’ alude a este conjunto de tareas” que exigen del editor una atención constante a cada una de las etapas de la edición (2019).

Con respecto a este punto, puedo pensar en varios ejemplos. El más vívido es el caso de un libro de Seix Barral que salió en mate, a pesar de que los acabados de esta colección siempre han sido brillantes. El error lo notaron los editores cuando ya era demasiado tarde: el libro ya estaba distribuido en todas las librerías. ¿Cuál fue la fuente del error? El grupo de editorial/diseño asumió que los impresores ya *sabían* las características asociadas con este sello, por lo que no indicaron que este libro debía llevar una cubierta brillante cuando se entregaron los archivos con sus instrucciones para imprimir (porque nunca lo habían hecho, así que esta equivocación fue una novedad por parte de Producción).

Otros ejemplos que puedo pensar son malentendidos en el número del tiraje: bien sea por desatención o por mala conexión durante el comité, puede pasar que desde comercial se piense un número diferente al acordado por los de editorial. En esos casos de evidente información dispar, la directora editorial siempre está atenta a salvaguardar estas diferencias aclarando la información luego de comunicarse con las partes involucradas, pero es debido a esta posibilidad que el editor debe estar siempre muy atento a cada una de las partes del proceso de producción: la labor no termina cuando se entrega el libro a diseño, ni cuando se imprime, ni siquiera cuando ya está publicado. La labor editorial es constante y requiere un ojo atento por parte del editor a los detalles más pequeños.

Por último, la falta de comunicación también puede ser fruto de un desconocimiento del funcionamiento de los diferentes procesos. Como lo mencionaba Piccolini, el éxito de un proyecto editorial depende mucho de la conformación y organización de un buen equipo de trabajo entre el editor y el diseñador (2017), pero esto también aplica a todas las partes del proceso. Algo que observé con frecuencia al trabajar con Derecho de Autor es que existe una desconexión entre el sector editorial y el más administrativo que se encarga de la elaboración de contratos y manejo de autores en el sistema. Esta desconexión puede originarse en la misma separación física de ambas áreas: Derecho de Autor se encuentra dos pisos abajo del equipo editorial, así que la distancia física misma puede influir en los errores comunicativos entre las partes.

Claramente la importancia comunicativa también aplica a mí como pasante en relación con el resto del equipo editorial en Planeta: es necesario mantener los caminos de

comunicación abiertos para que cada editor me pueda asignar tareas, pero también es importante para que yo pueda preguntarles sobre mis dudas, tanto en lo específico como con respecto a temas más grandes de funcionamiento editorial. Asumir que sé hacer una tarea específica solo llevará al mismo tipo de errores que, a nivel macro, se producen cuando no existe comunicación entre las partes, así que por eso es importante preguntar siempre por aquellas cosas que me causan duda.

2. *Ser editor es ser vendedor*

Desde el momento mismo en el que nace una idea de libro, el editor de una editorial comercial tiene que estar dispuesto a venderlo como si de ello dependiera su vida si en realidad se quiere llegar a publicarlo. Las diferentes etapas que conlleva trabajar en este tipo de editorial exigen que el editor se convierta en un vendedor profesional, en un creador de *pitches* hábil que pueda convencer hasta al más escéptico de las razones por las cuales publicar determinado libro es la decisión correcta. Si bien esto le añade presión a cada proyecto desde sus inicios, también es beneficioso para el libro, en el sentido de que su venta no queda relegada a las últimas instancias de la producción, sino que es algo que se piensa desde el momento mismo de su concepción y, por tanto, los argumentos vendedores se pueden pulir y fortalecer a medida que el libro va materializándose. La directora editorial es tu primer cliente: si se puede vender allí, podrá venderse al resto de lectores. A pesar del matiz de la *editorial comercial*, creo que esta habilidad también es necesaria para todos los tipos de producción en el campo editorial, pues es una de las reglas propias que garantizan la supervivencia de la misma editorial.

Por otro lado, vender un libro no se limita únicamente a la trama, a los contenidos. Cuando se vende, debe pensarse en términos de datos: el texto es tan solo uno de ellos. ¿De qué más se puede servir el editor para hacer su libro atractivo para otros públicos? Está el autor, está el sello en el que el libro se inscribe. Está la audiencia a la que se dirige, el género del texto, las ventas de libros similares, el interés por el tema en otros espacios, como las redes sociales. Es útil pensar como librero: ¿qué preguntas le hará el posible comprador? Se pueden utilizar las estadísticas de redes sociales de un autor para vender su libro, hablar de sus premios, de cómo cierto tema se trata de manera diferente que en este otro libro que salió

hace dos meses. Por qué, si te gustó cierto libro, te puede gustar este otro. Todas estas posibles variables son oportunidades de venta de las que el editor se debe agarrar para hacer su libro más atractivo.

También dentro de esta categoría está la necesidad de saber controlar los números para ser capaz, no solo de garantizar una ganancia económica, sino para poder convertir los *pitches* en discursos más elocuentes. Pilar Reyes, directora literaria de Penguin Random House, dice al respecto: “si uno entiende profundamente cómo funciona un presupuesto, o cómo funciona el escandalo de un libro, puede defender un proyecto frente a la gente de finanzas, la de marketing, la de comercial y hasta frente al mismísimo consejo directivo de una editorial” (Reyes, 2019, pág. 208).

3. Cada editor conoce quién sabe hacer qué y con quién trabaja mejor

En lo que respecta a la corrección de estilo, a la ilustración y a otros detalles del tratamiento de texto, cada editor tiene su equipo pensado. Estos profesionales con los que trabajan ya conocen sus modos de trabajo y, así mismo, los editores conocen los de ellos. Para otros procesos como la transcripción de entrevistas o la revisión de textos académicos, cada editor también tiene en mente a la persona que se ajustará mejor a la tarea en cuestión.

En la clase de Lógicas del texto, Juan David Correa había dado un gran consejo: un editor no es experto en todo, pero conoce a la persona que sí lo es. En ese entonces se refería a la búsqueda de autores, pero también es una sentencia aplicable a los otros procesos editoriales, y no solo allí, sino también en todo aquello posterior a la publicación del libro. Al preparar los nombres importantes para la FILBo 2021, recuerdo pensar en aquellas figuras que podrían ser interlocutores con los autores que se llevarían al evento: cada editor sabía en qué situaciones qué persona podría sacar lo mejor del autor, no solo dentro del catálogo editorial, sino fuera de él. Un editor está atento al movimiento cultural que lo rodea y sabe la mejor manera de inscribir su libro, y a su autor, en el ojo público.

4. Editar masivamente no es sinónimo de mala calidad... pero sí de un editor exhausto

Si hay una queja que se repite frecuentemente en el equipo editorial es lo completamente fatigados que están debido a la alta producción de la que deben encargarse. Especialmente hacia la época de preparación para el 2022, el equipo se sintió tenso y al borde de explotar debido al cierre del 2021 mezclado con la urgencia del nuevo año editorial. Se escuchan frecuentemente anhelos de más tiempo para poder trabajar en distintos aspectos del libro, pero, en últimas, cada editor conoce su ritmo y sabe cuándo es momento de soltar un proceso para entrar al siguiente sin retrasos y sin que eso signifique un bajonazo en la calidad del texto. Conocer al detalle la calidad de trabajo de cada uno de los miembros del equipo ayuda a esta preparación del texto y a la garantía de calidad que cada editor maneja.

Por otro lado, editar nunca termina. Mientras se empieza a cerrar un proyecto, el editor ya está en búsqueda de los siguientes, pues siempre se trabaja con varios títulos a la vez en un proceso editorial que es todo, menos lineal. Si bien se siguen una serie de pasos, es normal ir atrás y, en medio de arreglar algún detalle de un proyecto, tener una idea para un libro posterior. Estar atento al entorno, a las noticias, a las tendencias, es importante para facilitar el surgimiento de estas ideas y pescar los nuevos talentos.

Sin embargo, editar exhausto no debería ser el estado natural de las cosas y, especialmente con la cantidad de producción que se maneja, la editorial podría beneficiarse de aumentar cada uno de los equipos. Esta falta de personal se hace muy notable en áreas como Derecho de Autor, donde solamente una persona se encarga de estar atenta a contrataciones, regalías, detalles de autores y números esperados para cada título.

5. *Compartimentalizar es ESENCIAL.*

Este punto se relaciona directamente con el anterior, ya que para poder editar esa cantidad masiva de libros, es *esencial* saber balancear la carga, hacer malabares con cada uno de los proyectos para no descuidar uno en favor del otro, sino trabajar en todos a la vez. Cada persona tiene un sistema que le funciona para poder entregar resultados, pero no es algo que surja naturalmente y tiene que ver con el set de habilidades necesarias para poder ser un buen editor.

En mi caso, si bien inicié con una serie de tareas que de vez en cuando se acumulaban entre sí, durante el mes de octubre se apilaron varias tareas con las que luché para poder

entregar resultados en el tiempo establecido. Así pues, no se trata solamente de trabajar con varios proyectos a la vez, sino también de tener el criterio necesario para saber cuándo parar. Dedicarse en extremo solo a uno de los aspectos del proceso de edición quita tiempo de los otros, por lo que es indispensable conocer las fechas límites y repartir la carga laboral de acuerdo con dichos tiempos. Se trata de una habilidad que aún me falta pulir, pero que ahora conozco que es necesaria e indispensable para poder llevar a fruición varios proyectos al tiempo.

6. El trabajo puede caer del cielo, pero también hay que salir a buscarlo

En una editorial tan grande como lo es Planeta, los textos que se evalúan “caer del cielo”. Sin embargo, esta facilidad para acceder a material nuevo no es necesariamente positiva: un manuscrito que se evalúa no siempre es publicable y el tiempo/recursos que se gastan en la evaluación no siempre equivalen a una buena inversión. Por otro lado, si un editor se acomoda únicamente a “lo que llegue”, en lugar de buscar lo que quiere realmente editar, no logrará construir un catálogo o crear una visión editorial propia. Así pues, si bien evaluar aquellos textos que llegan a la editorial por su propia cuenta es importante y esto puede culminar en textos muy interesantes, la probabilidad de que esto pase todo el tiempo es casi nula, por lo que es imprescindible que el editor busque aquellos libros a los que le quiere apostar con fuerza.

Algo similar puede ocurrir con la práctica: si bien los editores están dispuestos a dejar caer en mi oficina tareas varias, si quiero embarcarme en tareas que correspondan a otras áreas debo proponerlo para que pueda llegar a ellas. Ocurrió cuando quise conocer cómo funcionaba el área editorial que se encargaba de preparar los e-books, la cual no me dejó tareas, pero me ofreció una mirada al manejo de los libros digitales en una editorial grande. Así mismo, han ocurrido ocasiones en las que me encuentro sin tareas y, por extraño que parezca, es porque los editores no recuerdan que pueden encargármelas. Es debido a eso que en esos momentos debo salir a buscarlas, eso o una charla sobre el oficio editorial también puede acontecer. Quedarse quieto en el negocio editorial no es una opción.

7. Es indispensable estar a la vanguardia

Como lo mencionaba con el caso de las historias de Wattpad, y también al mencionar que el editor debe estar siempre atento a cazar su siguiente historia, resulta indispensable estar atento a los acontecimientos, las tendencias y, en general, a la vanguardia, no solo de los libros o las historias, sino también de los personajes que puedan estar de moda y sobre los cuales se pueda escribir un buen libro. Acontecimientos como el COVID-19 abren una ventana de oportunidad que no dura abierta mucho tiempo, por lo que apenas se logró volver a trabajar en pandemia, se apresuraron para publicar libros sobre el tema. En pleno 2021, sin embargo, continuar con este tema es una apuesta que no resulta tan segura. El libro electrónico que ayudé a editar hace parte de lo último que se tiene planeado publicar sobre el tema, pues los editores perciben que la ventana de oportunidad alrededor del virus se está cerrando finalmente.

Así mismo, una vez se ha alcanzado un hit es necesario seguir en la búsqueda de nuevos temas que puedan resultar en un éxito similar. Un ejemplo con respecto a esto puede ser la oleada de popularidad alrededor del *lettering* que los editores aprovecharon para sacar la serie de *Lettering sin límites*. Si bien estos dos libros siguen sonando con fuerza actualmente, en los comités se sabe que se trata de un éxito temporal y la línea para motivar la búsqueda de nuevos autores y temas fue “hay que buscar el siguiente *lettering*, la tendencia que moverá masas”. En ocasiones como estas, ser editor se siente casi como ser un poco prestidigitador, una especie de Sherlock Holmes que, utilizando las pistas que nos ofrece el presente, pueda ser capaz de deducir el futuro. Pero para poder interpretar el futuro de la manera correcta, es necesario estar conectado con lo que ofrece y lo que es tendencia en el presente.

8. *Un libro no siempre nace como texto y un autor no siempre escribe*

Si bien esta reflexión ya la había realizado cuando me enfoqué en la edición editorial para libros de No Ficción, para mí fue uno de los aprendizajes más significativos que he obtuve durante mi pasantía. Se suele aprender el oficio editorial a partir de un texto ya hecho o, si acaso, de un texto encargado. Poco se habla acerca de la construcción de un texto a partir de una idea o de una figura pública, y de cómo esos suelen ser los libros que más resonancia

tienen en el mercado editorial. Muchos de los libros que son *best-sellers* en Colombia nacieron a partir de una idea, una tendencia percibida por el editor para la cual se buscó un prescriptor que supiera cómo moldearla en forma de texto. Es el caso del *Lettering sin límites* mencionado previamente. Estos son libros que nacen sin texto, a los que el editor les busca un autor que haga que dicho texto nazca.

Por otro lado se encuentran los autores que no escriben. Este es el caso de las figuras o personajes famosos, quienes traen consigo una gran cantidad de lectores solo por ser quienes son, pero que no saben escribir u organizar sus ideas en forma de texto. Sin embargo, un libro no muere solo porque un autor no sepa escribir, y en los casos en los que dichos personajes pesen más por su figura pública que por su habilidad de escritura, existen maneras de crear el libro de dicho autor, incluso si no escribe. *Ghostwriters* o incluso el mismo editor se pueden asignar para recopilar la información que el autor quiere decir y moldearla en forma de texto legible y atractivo para su audiencia. En estos casos, también es indispensable tener a un grupo de profesionales de confianza que sepan cómo hacer lo que deben hacer y que sepan trabajar en equipo con el autor y el editor.

9. *No hay edición sin riesgo: un editor debe saltar al vacío*

Una de las características de la *gran producción* es la poca toma de riesgos editoriales, prefiriendo, en su lugar, la edición de apuestas seguras con un beneficio económico más probable. Esta dualidad entre riesgo/no riesgo, sin embargo, no es tan binaria como puede parecer, es decir, no se puede afirmar como certeza porque, justamente, una de las reglas propias del campo editorial es que no hay manera de predecir el comportamiento de ventas de un título debido a las características individuales de cada uno de ellos.

Es verdad que una editorial del tamaño de Planeta pone por encima del valor cultural el beneficio económico, pero esto no implica que el valor cultural sea completamente eliminado de la ecuación, simplemente que se cambia de lugar, volviéndose dependiente de que las apuestas más comerciales sean exitosas para que las propuestas más “arriesgadas” puedan llegar a publicarse sin amenazar el futuro de la editorial en caso de que el libro no tenga éxito en el mercado. Pero ¿existe realmente una decisión editorial que no sea arriesgada? Si bien “la abundancia de información respecto del mercado y el buen desempeño

de los títulos anteriores del autor disminuyen el riesgo y la incertidumbre, [...] no los anulan” (Piccolini, 2019), por lo que es imposible hacer apuestas editoriales que estén completamente libres del riesgo de pérdida. Incluso los editores más curtidos muchas veces hacen apuestas por títulos que parecen prometedores, pero que son un fracaso porque el mercado no respondió de la manera que esperaban.

Un ejemplo del que hablaba con uno de ellos fue la publicación de *El irlandés* de Charles Brandt durante la época en la que se publicó la película basada en ese libro, dirigida por Martin Scorsese. La fórmula parecía ganadora: un libro con una adaptación audiovisual, dirigida por un director de renombre mundial, en una plataforma de *streaming* ampliamente difundida en Latinoamérica y con alto rumor de nominación a premios de la industria cinematográfica. Con todo, el libro fue un fracaso y no vendió la cantidad de ejemplares que se deseaba. Como este libro, existen muchas historias, lo que ocurre es que la producción es tan alta que estas propuestas fallidas se pierden en un océano de producción y finalmente son opacadas por un libro exitoso.

Nada ilustra mejor esta idea del riesgo editorial que los comités de novedades, en los que cada encargado de las ventas en librerías *se anota* con una cantidad de ejemplares del tiraje en una dinámica que tiene mucha similitud con actividades de azar, como las apuestas de caballos. Ciertamente en este caso hay todo un estudio detrás que, en teoría, hace que el libro se postule como un indudable ganador, pero hay muchas variables impredecibles que al final pueden llegar a hundir un proyecto que parecía prometedor. Así pues, toda actividad editorial supone un riesgo que debe asumir el editor, es lanzarse al vacío cada vez, incluso cuando se trabaja en una editorial de la magnitud de Planeta.

10. *Literatura con valor simbólico y músculo económico*

Contrario a lo que se podría pensar desde la creencia de que todas las decisiones editoriales tomadas en una editorial *comercial* están alineadas con el *campo de la gran producción*, también pude percibir durante mi pasantía tendencias y proyectos editoriales que se pueden ubicar dentro del *campo de la producción restringida*. Así pues, más que un agente editorial que propende al valor económico de manera fija, sin matices, considero que una editorial *comercial*, específicamente Planeta, se puede analizar como un micro campo literario, pues

presenta las mismas tensiones, diversidades bibliográficas y contradicciones que describe Bourdieu al referirse al campo literario de manera macro. Especialmente, creo que allí se percibe la necesidad de que estos dos campos coexistan para el funcionamiento del campo, de acuerdo con las lógicas propias que dicta la naturaleza dual del libro. La reflexión anterior halla un eco aquella acotación que se hizo al inicio de este texto, en la que Bourdieu se refería a las editoriales muy compartimentadas como “sub-campos”, cada uno con sus propias lógicas y formas de funcionamiento.

Por tanto, la respuesta al título de este informe es sí: es posible crear literatura con valor simbólico dentro de una editorial comercial, pero solo si estas apuestas más “arriesgadas” cuentan con un músculo económico que las respalden para garantizar la supervivencia de la editorial en el mercado. Si bien es claro que el enfoque de Planeta, como Grupo, como editorial, persiste en la priorización del beneficio económico, esto no descarta de plano la posibilidad de la búsqueda simultánea de un valor simbólico, el cual se encuentra si el equipo de editores y agentes que forman parte de este sub-campo literario consiguen un balance entre las tensiones y mantienen como norte el proyecto editorial al que los guía su olfato.

Mi práctica en la Editorial Planeta me permitió adquirir nuevos conocimientos, tanto en cuanto a las herramientas necesarias para poder llevar a cabo los diferentes oficios de forma eficaz, como respecto a las reflexiones en torno a la teoría que había adquirido a lo largo de la Maestría. Gracias a la buena disposición de todos los miembros del equipo editorial, pude nutrirme de la experiencia de todos los profesionales que lo conforman y experimentar diferentes formas de trabajo (remoto, semi-presencial, presencial; solitario, en grupo) en una sola pasantía. El ritmo dentro de una editorial comercial es vertiginoso, por lo que este apoyo mutuo entre los miembros resulta indispensable para asegurar buenos resultados para cada título. El corazón de una empresa editorial es su equipo editorial y considero que, en el caso de Planeta, se trata de un órgano muy saludable y abierto a crear y difundir conocimiento y literatura que sea accesible para todo tipo de público.

Anexos

Si bien por temas de confidencialidad y extensión resulta imposible poner como anexos cada una de las actividades en las que participé, seleccioné estos tres, uno para cada línea editorial (Ficción, No Ficción, LIJ) que da cuenta, al menos una parte, de las tareas realizadas a lo largo de la práctica.

1. Anexo I.

Texto de la contraportada para *El campo al fin de cuentas no es tan verde* de Víctor Gaviria.

Víctor Gaviria

El campo al fin de cuentas no es tan verde

Un programa radial para oyentes insomnes y trabajadores nocturnos ansiosos por ganar un par de boletas de cine. Un poeta anónimo cuyo único deseo es capitanear un velero que atraviese el Pacífico. La conversación bulliciosa e incomprensible de un grupo de niños ciegos jugando en la piscina. A todas estas escenas, inconexas en apariencia, las une la apasionada búsqueda de la poesía en los rincones de la cotidianidad, en los silencios perceptibles y en las palabras ordinarias.

El campo al fin de cuentas no es tan verde es un conjunto de crónicas poéticas construidas a través de un lente de curiosidad sobre lo intrascendente, pero también sobre el lenguaje mismo. Con una prosa magnética, cada relato breve dibuja imágenes palpables de recuerdos, viajes y encuentros casuales que exploran los recovecos de lo momentáneo y cuestionan todo aquello que se asume como convencional.

Al poner el foco sobre lo que es usualmente ignorado, Víctor Gaviria reivindica la lírica inherente a la quietud de la existencia mediante reflexiones que invocan la poesía civil de Evtushenko, la rebeldía ortográfica de Heli Ramírez y la nada melancólica de Pessoa. Estas narraciones reflejan el brillo de los instantes estáticos e invitan a la búsqueda infinita de la poesía cotidiana.

2. Anexo II.

Resumen de los cambios hechos al libro sobre COVID

Edición de COVID y los niños

Practicante <becario.editorial01@planeta.com.co>

Fri 10/29/2021 10:48 AM

To: Mónica Laverde Henao <mlaverde@planeta.com.co>

Hola, este es un resumen de los cambios ortotipográficos y estructurales que hice:

La edición del manuscrito se hizo, en primer lugar, a nivel ortotipográfico. Se mantuvieron las cacofonías que los autores solicitaron mantener al corrector al final del capítulo V, se corrigió puntuación y se modificaron algunas palabras para obtener la mejor legibilidad posible. En contados casos, se eliminaron frases para evitar la repetición.

A lo largo del texto se encuentran comentarios para que los autores modifiquen (o expandan sobre un tema), especialmente en lo que respecta a la citación de fuentes cada vez que se hace alguna afirmación. Dicha mención de la fuente no convierte el texto en uno académico, sino que garantiza la rigurosidad, por lo que es importante mencionarlos dentro del texto y no solamente al final. De igual manera, es importante organizar la bibliografía para que el lector tenga una idea sobre de qué se trata cada uno de los enlaces que allí se ponen, porque, de otra forma, solo es un listado de links que no le dará luces al lector sobre si el contenido de dichos enlaces le llama la atención para expandir sobre el tema o no.

También es de vital importancia completar las tablas y gráficas que están en el texto, al igual que proveer la fuente de donde se extrajeron y buenas imágenes para poder integrarlas bien en el texto, no solamente un pantallazo.

La estructura general del texto se divide en cuatro niveles de titulación:

- El primer nivel (T₁) son los títulos de los cinco capítulos, en mayúscula sostenida y numerados con números romanos.
- El segundo nivel (T₂) son las secciones internas de dichos capítulos, las cuales están numeradas y en negrita.
- Dentro de estas secciones internas, se encuentra el tercer nivel (T₃), el cual se identifica por estar en negrita, pero sin numeración.
- En algunas secciones específicas (“Los privilegiados” y “Los infantes en educación maternal e inicial”), se cambiaron los bullets del original por un cuarto nivel (T₄), el cual se identifica por estar en cursiva.

Con respecto a esta titulación, si bien en la mayoría de los casos se respetaron los títulos propuestos, hubo algunos cambios que permiten un mayor entendimiento de los contenidos de cada sección.

3. Anexo III.

Planteamiento de actividades para libro de licencias Disney.

Actividad	Personaj	Página	Texto	Notas
Colorea	Todo el equipo	Completa	¡El equipo se prepara para una nueva misión! Coloréalos con tus colores favoritos.	
Laberinto	Buzz y Sox	Media	¡Buzz ha perdido a su asistente robot favorito! Ayúdalo a encontrar el camino correcto para llegar hasta Sox.	
Colorea	Nave de Buzz	1	¿Cómo te gustaría que fuera tu propia nave espacial? Colorea la nave de Buzz con tus colores favoritos.	
Dibuja la escena	Buzz y Alisha	1	Este planeta desconocido está lleno de misterios. ¿Qué crees que encontrarán Buzz y Alisha en su exploración? Dibújalo.	Imagen de Buzz, un recuadro, tal vez con imágenes de elementos espaciales (planetas, naves, estrellas). Dentro del recuadro, espacio en blanco para dibujar.
Laberinto con diferentes salidas	Buzz y Zurg	1	¡Un ataque sorpresa! Ayuda a Buzz a escapar del ejército de Zurg. ¡Pero cuidado con las trampas!	Un laberinto con varias salidas, una salida que lleve a la imagen de la nave, el resto lleva a robots o a Zurg.
Diferencias	Buzz	Media	¿Puedes encontrar las diferencias entre estos dos Buzz? Enciérralas en un círculo.	Dos Buzz en traje con 8 diferencias.
Dibujar	Sox	Media	Sox es el robot personal de compañía de Buzz. ¿Cómo te gustaría que fuera tu propio robot de compañía? Dibújalo y decóralo como quieras.	Imagen de Sox, un recuadro en blanco para dibujar.
Busca la silueta	Todo el equipo	Media	¡Atención! Pronto iniciará una nueva misión. Conecta a cada personaje con su sombra para que puedan despegar.	Cada personaje con su sombra en diferentes esquinas para poder unirlos.
Encuentra al diferente	Zurg y robots	Media	¡El Emperador Zurg está escondido entre todos los robots! Encuéntralo y enciérralo en un círculo.	Un cuadro con varios robots, ubicar a Zurg en un lugar poco visible.
Identificar y contar	Zyclops	Media	¡Se aproxima un ataque! ¿Cuántos Zyclops se están acercando? Enciérralos en un círculo, cuéntalos y escribe el número al final.	Un cuadro con varios robots, Zyclops y otros elementos. Dispersos para que se puedan contar y encerrar en un círculo. ¿7? ¿9? Un número impar.
Sopa de letras	Buzz	Media	¡Ayuda a Buzz en su nueva misión! Encuentra todas las palabras que necesita antes de partir.	Palabras: traje, casco, guantes, cinturón, botas, nave, equipo, turbopropulsores.

Bibliografía

- Agamben, G. (2014). La dificultad de leer. En G. Agamben, *El fuego y el relato* (págs. 11-18). México D.F.: Sexto Piso.
- Bhaskar, M. (2014). El sistema editorial. En M. Bhaskar, *La máquina de contenido* (págs. 123-166). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, P. (2000). Una revolución conservadora de la edición. En P. Bourdieu, *Intelectuales, política y poder* (págs. 223-267). Buenos Aires: Eudeba.
- Bourdieu, P. (2010). El mercado de los bienes simbólicos . En P. Bourdieu, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura* (págs. 85-152). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Calasso, R. (2014). La edición como género literario. En R. Calasso, *La marca del editor*. Barcelona: Anagrama.
- De Glas, F. (1998). Authors' ouvres as the backbone of publishers' lists: studying the literary publishing house after Bourdieu. *Poetics*, 25, 379-397.
- Dubois, J. (2014). *La institución de la literatura*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Eagleton, T. (1998). ¿Qué es la literatura? . En T. Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*. . Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Esteves, F. (2016). “La economía de la empresa en la cadena del valor del libro en papel”. En *Manual de supervivencia para editores del siglo XXI*. Buenos Aires: Eudeba.
- Holguín, C. (2017). Colombia y el fenómeno de la autopublicación. *Semana*. Obtenido de <https://www.semana.com/impresalibros/articulo/autopublicacion-casas-editoriales-y-fanfiction-en-colombia/65246/>
- Karpovich, A. I. (2014). The Audience as Editor: The Role of Beta Readers in Online Fan Fiction Communities. En K. Busse (Ed.), *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays*. Londres: McFarland.
- Piccolini, P. (2017). Diseño y edición: la importancia de hacer equipo. *Contra-portada*, 2, 18-28.

- Piccolini, P. (2019). *De la idea al libro. Un manual para la gestión de proyectos editoriales*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, P. (2019). Pilar Reyes. En M. Valencia, & P. A. Marín, *Ellas editan*. Bogotá: Planeta.
- Sapiro, G. (2016). *La sociología de la literatura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Steiner, G. (1997). ¿Qué es literatura comparada? . En *Pasión intacta*. Bogotá/Madrid: Norma/Siruela.
- The New York Times. (2014). *The Innovation Report*. Nueva York. Obtenido de <https://sriramk.com/memos/nytimes-innovation-report.pdf>
- Vargas Llosa, M. (2009). "El astillero" o la vida como desgracia. En *El viaje a la ficción*. Bogotá: Alfaguara.
- Vélez, J. A. (1999). Límites del ensayo académico. *Alma Mater*(4). Obtenido de http://acreditacion.unillanos.edu.co/CapDocentes/contenidos/actualizacion_sep_2013/capacitacion_docente/produccion_textual/limites_ensayo_academico.pdf
- Zaid, G. (2010). *Los demasiados libros*. Barcelona: Random House Mondadori.