

Editar la vida

Javier FRESÁN

Para Iñaki Arbeloa

La distinción unamuniana entre historia e intrahistoria también es aplicable a la literatura. Como otra cara del relato, entrando y saliendo de lo que Umberto Eco llama los *bosques narrativos*, el mundo que rodea al escritor —sus inquietudes, qué pudo hacer o no hacer, y hasta qué punto vida y obra caminan de la mano— sigue siendo un importante motivo inspirador de literatura, bien sea mediante técnicas ensayísticas y biográficas, o de ficción. Las vidas de literatos vienen escribiéndose ininterrumpidamente desde el siglo XVIII, cuando aparecen, por ejemplo, la primera biografía de Cervantes y *The life of Samuel Johnson*, referencia obligada en la literatura anglosajona. Varios libros recientes desvelan los rituales de escritura de algunos grandes autores, mostrando a un Delibes en zapatillas, en necesaria convivencia con el ruido; a Vargas Llosa rodeado de hipopótamos, o a Saramago en su costumbre de no superar nunca los dos folios diarios. Por otra parte, en los últimos años, tras el enorme éxito de títulos como *Soldados de Salamina* o *Las horas* y sus adaptaciones cinematográficas, se ha popularizado un estilo de novela biplanaria en la que el protagonista ras-trea algún episodio incierto de la vida de escritores ya clásicos (Dostoievski, Kafka, Virginia Wolf o Graham Greene...), que también aparecen como personajes.

43

Ajeno a este fenómeno no podía mostrarse el mundo editorial, aunque en lo que a visibilidad se refiere "el autor sea la estrella", como apunta Jorge Herralde. Con menos espacio que el que suele reservarse a traductores y prologuistas, los editores no aparecen siquiera nombrados en la página destinada al *copyright* y otros detalles técnicos, de forma que sólo aquellos que por uno u otro motivo están más familiarizados con las gentes librescas conocen quién se esconde tras sellos como Anagrama, Tusquets o Siruela. Sin embargo, su papel en la selección de los libros publicados, el descubrimiento de nuevos autores, y el desarrollo de la cultura española más reciente y la formación de un pensamiento plural y alternativo ha sido determinante. Para suplir esta falta, camino ya de convertirse en género propio, llegan las memorias escritas por nuestros editores, paralelamente a un fenómeno con cierto arraigo en Europa (Gallimard, Einaudi) y, aunque de modo muy distinto, en las librerías estadounidenses.

Fue Carlos Barral el pionero en la publicación en España de esta clase de libros, con los tres volúmenes —*Años de penitencia* (1975), *Los años sin excusa* (1978) y *Cuando las horas veloces* (1988), reunidos a principios de 2001 en un solo tomo¹—, que conforman su obra memo-

1. BARRAL, Carlos (prólogos de Josep Maria CASTELLET y Alberto OLIART), *Memorias*, Ed. Península, Barcelona, 2001. De aquí en adelante, todas las citas de Barral proceden de esta edición y se señalan únicamente con la página.

rialística. No son exclusivamente unas memorias de editor, pues en ellas conviven todos los hombres que fue Barral (el poeta, el escritor e intelectual comprometido, el *bon vivant*), convocados al hilo del "curso natural de la memoria":

"Fiel a una forma de contar basada en la espontaneidad de la memoria, al compromiso de respetar sus lagunas e imprecisiones [...] para la redacción de estas páginas no me he valido sistemáticamente de consultas y resucitados documentos" (p. 298).

No extrañará, entonces, que a menudo incurran en imprecisiones fruto de la vaguedad de los recuerdos. Pero esto no impide que se trate de un testimonio único de quien fue sin duda el editor más importante durante el franquismo. Por otro lado, Barral es el primer miembro de la generación del cincuenta en escribir sus memorias —"clásico del memorialismo contemporáneo español", a juicio de Castellet—, donde muestra que la maestría en la poesía, la novela y el ensayo alcanzada por estos autores también era ampliable al género autobiográfico por excelencia.

Por los mismos años en los que Seix Barral empezaba a afianzarse, comenzaría su andadura Esther Tusquets, que ha retrasado hasta este mismo año la publicación de sus interesantísimas *Confesiones de una editora poco mentirosa*², nacidas de una cena entre amigos en la que la editora cuenta tantas anécdotas profesionales que su hija le termina comentando:

"¿Ves? Esto es lo que quiero que escribas para mí. No unas memorias solemnes, hablando de los grandes problemas y acontecimientos de la edición, sino estas pequeñas anécdotas que constituyen la vida cotidiana de una editorial y que cuando tú las cuentas resultan divertidas" (p. 10).

44

Pese a ello, Tusquets sabe trascender perfectamente el territorio de la mera anécdota para dejar constancia de cuáles son sus ideas sobre lo que un editor debe y no debe ser.

También Mario Muchnik es autor de tres obras en las que pone negro sobre blanco sus experiencias al frente de las distintas editoriales por las que ha pasado. *Lo peor no son los autores*³ narra el modo en que llegó a editar a escritores como Elias Canetti o Susan Sontag. *Banco de pruebas*⁴ se nos presenta como unas "memorias de trabajo", en las que no sólo escribe acerca de sus últimos trabajos editoriales, sino también recoge sus otras tres grandes pasiones: la ciencia —estudió física e hizo un importante descubrimiento para la teoría de partículas—, la música y la fotografía. *A propósito*⁵, aparecido en las últimas semanas, completa la trilogía.

Aunque desde un punto de vista formal no sean *stricto sensu* unas memorias, sino una colección de artículos publicados en distintos periódicos y revistas, resulta de gran interés la lectu-

2. TUSQUETS, Esther, *Confesiones de una editora poco mentirosa*, Ed. RqueR, Barcelona, 2005.

3. MUCHNIK, Mario, *Lo peor no son los autores 1966-1997*, Ed. Taller de Mario Muchnik, Barcelona, 1999.

4. MUCHNIK, Mario, *Banco de pruebas. Memorias de trabajo 1949-1999*, Ed. Taller de Mario Muchnik, Barcelona, 2000.

5. MUCHNIK, Mario, *A propósito. Del recuerdo a la memoria 1934-2005*, Ed. Taller de Mario Muchnik, Barcelona, 2005.

ra de las *Opiniones mohicanas*⁶ de Jorge Herralde. En ellas, habla sobre escritores, editores y libreros a los que ha conocido durante sus años al frente de Anagrama e incluye un diario pormenorizado de lo que puede ser la vida de un editor en los tres días que dura una feria internacional o un salón del libro como los que se celebran en Frankfurt y París.

Por último, dos gruesos volúmenes, *La batalla de Waterloo*⁷ y *La guerra de los planetas*⁸, componen las memorias de Rafael Borràs Betriu que, desde una filosofía completamente opuesta a la de Barral —la obra está jalonada de abundantes citas (437 sólo en el primer tomo) de cartas, libros y documentos varios del Archivo Rafael Borràs Betriu—, pretenden ser un testimonio lo más fiel posible. El subtítulo, "Reflexiones políticamente incorrectas con el mundo editorial como telón de fondo", anuncia el alto contenido político del libro, lo que no sorprende en quien ha dirigido sobre todo colecciones de esta índole.

En las páginas que siguen haremos una lectura atenta de estos textos, buscando puntos comunes que nos permitan definir, en la última parte, en qué consiste exactamente esa idea de edición cultural a la que Barral, Tusquets, Herralde, Muchnik o Borràs se refieren en numerosas ocasiones.

Lecturas y clases de literatura

Parece claro que antes que el editor está el lector. Las lecturas han sido un elemento indispensable en la formación de nuestros editores, de modo que sus memorias dan buena cuenta de aquéllas que más les impactaron. Aun así, Carlos Barral escribe: "no tengo la impresión de que aquel hojear libros y leer a saltitos las páginas frontales tuvieran mucha relación en aquella etapa [...] con la fundación de la personalidad cultural del niño" (p. 47) y renuncia de forma expresa en dos ocasiones a "caer en la obscuridad" del Jean-Paul Sartre que exagera la importancia de sus primeras lecturas en *Les mots*. De niño, Barral leyó fundamentalmente novelas de aventuras: *La isla del tesoro*, *Las minas del rey Salomón* o los relatos del capitán Wilson. Recuerda haber hojeado la edición en cinco volúmenes del *Quijote* de 1819 (Real Academia Española), aunque duda de que el contacto con el libro fuera más allá de los grabados. Ya adolescente, entró en la literatura de manos de autores franceses, a los que leyó en los restos de la biblioteca de su padre, con la ayuda de la profesora Mademoiselle Barros: Maupassant, Stendhal, *La cartuja de Parma*; o Mallarmé —a quien reconoce haberle enseñado a leer poesía y establecido sin remedio su idea sobre ella—, cuya poesía conoció en un libro francés editado en Buenos Aires, y cuya prosa (*Igitur*, *Coup de dées*) buscó y rebuscó por librerías de viejo. Más adelante, con la milicia universitaria, llegarían también *Fausto*, Rilke, Ortega y Gasset y los poetas del 27.

45

6. HERRALDE, Jorge (prólogo de Sergio Pitoll), *Opiniones mohicanas*, Ed. El Acantilado, Madrid, 2001.

7. BORRÀS BETRIU, Rafael, *La batalla de Waterloo*, Ed. B, Barcelona, 2003.

8. BORRÀS BETRIU, Rafael, *La guerra de los planetas*, Ed. B, Barcelona, 2005.

De modo similar, dice Tusquets que "leía, desde que aprendí, a todas horas y en todas partes, con una pasión que no he recuperado con igual intensidad en ninguna otra etapa de mi vida" (p. 15). Pese a ser en esencia una pasión escrita aquella a la que se refiere, no resta importancia a los relatos orales, a esos fantásticos cuentos que le contaban tanto su madre como sus hermanas, "narradoras de excepción":

"El gusto por la lectura se adquiere casi siempre en la niñez y me sorprende que parezca tan difícil inculcarlo. ¿Cuántos niños conocemos que se resistan, cuando les metemos en cama, a que nos sentemos a su lado y les contemos o leamos un cuento? [...] ¡Qué pésimos narradores deben de ser muchos adultos [...] y, sobre todo, qué poco les debe de gustar leer a muchos maestros!" (p. 26).

Jorge Herralde, por su parte, identifica la importancia de algunas de sus lecturas con la bellísima metáfora de un "machete despejando el camino de un viaje interior" (p. 37): sobre todo Sartre (*La náusea, Qué es la literatura*) y Camus (*El extranjero, El mito de Sísifo, Calígula*), cuando ambos autores estaban enfrentados a raíz de la publicación de *L'Homme revolté*. Su primer proyecto editorial, abortado por el sentido común, sería una traducción de las obras completas de Sartre y Camus encuadrada en piel.

A nuestros editores, sin embargo, las clases de literatura causarían un efecto más bien contrario al de estas lecturas tempranas, dado que:

46

"Los métodos pedagógicos eran abominables, los textos escolares inmundos y el plan de estudios medioeval. [...] Porque no se trataba de textos literarios, que nunca vio nadie, sino por su cuenta, a sus riesgos, y en su casa, sino solamente de listas de títulos, resúmenes de argumentos y circunstanciadas biografías de autores, de los centenares de autores, hasta los más oscuros y mediocres de todos los tiempos, que conservan las risibles tradiciones antológicas" (p. 130).

Cómo acierta a describir Barral una escuela de la enseñanza de la historia de la literatura que difícilmente podía despertar cualquier clase de gusto por los libros. Por eso, entendemos muy bien a Esther Tusquets cuando explica que a la hora de elegir su especialidad dentro de Filosofía y Letras no se decantó por lengua y literatura, pues quería conservar esa dimensión de la lectura como puro placer, ajena al ejercicio de la crítica literaria en cualquiera de sus formas.

Primera experiencia editorial

Les viene a casi todos nuestros editores de familia su orientación profesional: Carlos Barral y Mario Muchnik se inician en el oficio de manos de su padre, que poseía en ambos casos una editorial; y Esther Tusquets se ve inmersa de la noche a la mañana en un cambio completo de rumbo de una empresa que antes había pertenecido a su tío, aunque sus inicios fueran muy similares a los de quienes empezaron de cero.

Se refiere en algunas ocasiones Barral a la editorial que poseía su familia como "su destino de editor degradado". Rápidamente cambió, pese a ello, de lo que llama la "casa oscura" (el edificio de oficinas) al "cuarto de sabios" donde se iría gestando poco a poco "un futuro diferen-

te", la Seix Barral que todos conocemos. Allí, en compañía de Joan Petit —filólogo de muchas lenguas para quien "el culto a la obra literaria [...] redime de casi todos los pactos de resignación con la vida diaria" (p. 317)—, fue donde realizó el que considera su primer trabajo serio, la traducción al francés de una guía de Mallorca, mientras Petit empleaba muchas horas en:

"buscar versos griegos para unos sofisticados programas de conciertos que producían con regularidad, o localizar un capitel románico sobre el tema de la matanza, o una cita adecuada para resaltar la nobleza de la apicultura" (p. 302).

Alrededor de esa mesa nacerían también las colecciones literarias y los premios que cambiaron completamente la marcha de Seix Barral.

La de editora, según confiesa, no fue una profesión elegida por Tusquets. Su tío poseía una pequeña editorial "franquista, religiosa y moralizante" llamada Lumen, que publicaba textos "para devolver a la España eterna la fe de sus mayores y poner feliz término a tanto pecaminoso dislate" (p. 17). Llegado un cierto punto, su padre la compra para hacerle un favor a su hermano y la traslada a Barcelona, donde propone a Esther que, manteniendo aquellas antiguas obras a modo de sustento económico de la empresa —en especial, un libro de gran éxito titulado *A Dios por la ciencia*—, sacarían todos los años "dos o tres libros distintos, de los que de veras nos gustaban a nosotros, de esos que yo lamentaba a veces con extrañeza que, siendo tan interesantes, no los publicara nadie en español" (p. 17-18). Pero el compromiso inicial pronto se convertiría, en palabras de Tusquets, en una "locura colectiva sumamente extraña y de difícil diagnóstico y curación" (p. 18), en la que se vería involucrada casi sin enterarse y sin apenas conocimiento del oficio:

"Y nosotros no sabíamos en qué consistía una resma de papel ni una cuatricromía; las técnicas de impresión y encuadernación constituían misterios insondables; los únicos críticos cuyos nombres nos sonaban eran aquellos de los que leíamos reseñas en *La Vanguardia* o en *Destino* y ni habíamos oído hablar, ¡oh feliz ignorancia!, de argumentos de venta y de promoción" (p. 22).

En pocas semanas, ignorando la determinación inicial, la familia Tusquets decidiría unánimemente eliminar todos los libros del viejo catálogo y empezar una línea editorial que sólo conservaría el nombre de la anterior. El acierto de Lumen fue comenzar editando dos clases de libros por los que nadie se interesaba en la España de aquel momento: libros de fotógrafos o bellamente ilustrados, en compañía de textos literarios (la colección *Palabra e Imagen*, con textos de Cela, Ignacio Aldecoa, Delibes, Juan Benet, Vargas Llosa, y fotografías de Oriol Maspons y otros nombres de primera fila); y libros para niños que no partieran del presupuesto tan común de que los niños son lectores estúpidos (una colección en la que publicarían únicamente "textos íntegros y divertidos"). Sólo más tarde se abrieron camino en la narrativa, el ensayo y la poesía.

Los autores

Coinciden todos los editores a los que nos venimos refiriendo en destacar la relación con los autores de sus casas, no sólo como una de las piezas clave del modo de enfocar su trabajo,

sino también como fuente de grandes satisfacciones. En *Lo peor no son los autores*, Muchnik da buena cuenta de su trato con una lista de nombres a los que ha editado, que deja sin respiración: Elias Canetti, cuya obra introduce en España antes de que recibiese el premio Nobel; Susan Sontag, Primo Levi, Ismael Kadaré, Bruce Chatwin, Oliver Sacks y el español Javier Reverte. Fue precisamente Mario Muchnik quien publicó *El sueño de África*, su primer libro de viajes, que entró de forma inmediata en la lista de los más vendidos, ante la sorpresa de sus compañeros de editorial, que se interesaron rápidamente por saber si tenía amañada la lista de *best-sellers*: "No concebían —escribe— que yo no lo hubiera hecho, que no supiera hacerlo y que nunca quisiera hacerlo" (*Banco de pruebas*, p. 267).

Desde las primeras páginas de sus memorias, reconoce Esther Tusquets la vital importancia que ha tenido en su carrera el trato que se establece entre el autor y el editor, potenciada sin duda en el caso de los pequeños editores. Con cariño recuerda su primer encuentro con una escritora, Ana María Matute, que se convertiría con el tiempo en una de sus mejores amigas. Con motivo de la publicación de *El saltamontes verde* para la colección de textos infantiles de Lumen, concertaron una entrevista en su casa:

"Ana María y yo no abrimos la boca. Supongo que yo por timidez y ella porque andaba camino de una obstinada huelga de silencio. Me pregunto si estaríamos esperando la previsible llegada de la Liebre de Marzo o el Sombrerero Loco. Que, en cualquier caso, faltaron a la cita" (p. 29).

48

También Delibes, Neruda, Vargas Llosa, Pere Gimferrer o Carmen Martín Gaité recorren *Confesiones de una editora poco mentirosa* en calidad de amigos. Desde su experiencia, Tusquets llega a decir que ser editor no consiste, como podríamos pensar, en el dominio de las técnicas de la impresión, la encuadernación y la distribución, sino en elegir, conseguir y apostar por los escritores que le gustan para ir formando poco a poco "una mera carpetita llena de contratos de derechos de autor" (p. 31).

No siempre, sin embargo, es fuente de alegrías la relación con los escritores. Por estas memorias también desfilan manuscritos postergados una y otra vez, que no llegarían nunca a publicarse, correctores obsesivos, traducciones que se retrasan, o simplemente novelistas con los que no merece la pena tratar; tal es el caso de Cela, en el que Tusquets no logra descubrir, pese a sus esfuerzos, "un ser que humanamente pudiera interesarme" (p. 49).

Los críticos

En general, los editores pasan bastante de puntillas por la problemática figura del crítico, centro de un conflicto de intereses. Dejando a un lado algunas alusiones aisladas a que ciertos libros tuvieron buena acogida —Herralde se refiere varias veces a las excelentes críticas de algunos de sus novelistas, como Álvaro Pombo—, nuestros editores parecen seguir el consejo de Muchnik de usar discreción con los críticos, también abrumados de trabajo, y no responderles nunca. Otra perspectiva muy diferente da Ignacio Echevarría en *Trayecto. Un recorrido por la nueva narrativa española*⁹, antología de sus reseñas de los últimos quince años pre-

9. IGNACIO ECHEVARRÍA, *Trayecto. Un recorrido crítico por la reciente narrativa española*, Ed. Debate, Barcelona 2005.

cedida por un interesante prólogo, donde insinúa cómo la presión de algunos editores y, en especial, de los grandes grupos empresariales que poseen, al mismo tiempo, editoriales y periódicos con suplementos de libros, dificulta enormemente el ejercicio serio de la reseña¹⁰. No parece ser el caso de Barral, Tusquets, Herralde o Muchnik. Con los tiempos que corren, habrá quien llegue a incluir las críticas muy negativas entre los argumentos de venta de la campaña publicitaria. ¿No se multiplicó el número de ejemplares vendidos de *Sabor a hiel* una vez destapado todo el escándalo del negro plagiaro de Ana Rosa Quintana? ¿No da la sensación de que las infectas novelas de Lucía Etxebarria o Zoé Valdés ganan adeptos cada vez que un crítico las destroza? ¿No propuso César Vidal, tras la concesión del premio Ciudad de Torreveija, que el libro premiado incluyera una solapa con el "ideológicamente detestable"—acertado, no me cabe ninguna duda—que le dedicó Caballero Bonald?

Los premios

Otro de los temas recurrentes en las memorias de nuestros editores es el proceso de nacimiento, convocatoria, elección del jurado y votaciones de algunos de los premios literarios con más resonancia, así como el papel que cumplió cada uno en su momento. El ya mítico premio Biblioteca Breve, donde al principio sólo se *concedía* una medalla al vencedor, contribuyó a regenerar nuestra literatura introduciendo a autores sudamericanos hoy en día en boca de todos, y tuvo un papel determinante, como describe Joaquín Marco en *La Llegada de los bárbaros*¹¹, en lo que más tarde se conocería como el "boom". Con ese modelo se formó precisamente Jorge Herralde, que reconoce ser uno de los miembros de "aquella secta que compraba todos los libros de aquella colección con la seguridad de no ser defraudados" (p. 195).

49

Tusquets va más allá y considera:

"Casi un milagro que pudiera florecer en un país tan chato, tan depauperado material e intelectualmente, tan deprimido desde los organismos que detentaban el poder, un fenómeno tan insólito" (p. 25).

La editorial Anagrama, por su parte, nace dedicada al ensayo, de tal forma que su director se decide a convocar el premio homónimo para obras de este género, en unas circunstancias "abiertamente antifranquistas" que le acarrearían "los lógicos problemas con la censura, que bloqueó durante más de un año el permiso para convocarlo, el obligatorio permiso de aquella época para tantas cosas" (p. 119). Las bases dejaban claro que se preferirían los trabajos de "imaginación crítica" a los de "carácter erudito o estrictamente científico", y el premio pronto adquiriría el arraigo y calidad —basta ver los nombres de sus ganadores y los ensayistas a los que ha descubierto para comprobarlo— que lo distinguen. Unos años después, en 1982, la

10. También critica Echevarría que una reseña positiva de un escritor que se inicia en la literatura parezca conllevar un determinado compromiso con el resto de su obra, tópico que se esfuerza en desmentir a lo largo del volumen, con casos como los de Antonio Soler o Rafael Chirbes, cuyas últimas novelas, *El camino de los ingleses* y *La larga marcha* no siguen, a su juicio, la línea ascendente marcada por las anteriores.

11. MARCO, Joaquín, *La Llegada de los bárbaros*, Ed. Edhasa, Barcelona, 2004.

misma editorial convoca el premio Heralde de narrativa con la hipótesis fundacional de ahondar en

“la posible existencia de una narrativa española aún ignota después del páramo de los años setenta, marcados por el imperio de la Teoría, del Texto, del más escarpado Experimentalismo” (p. 109).

El feliz resultado fue, como describe el propio Heralde, que existía una "nueva narrativa española", aunque agazapada. Buena muestra de ello es que gran parte de los ganadores se han consolidado entre los novelistas de primera fila y han recibido muchos otros galardones (Premio de la Crítica, Premio Nacional de Narrativa, etc.).

A la pregunta tan repetida de si están amañados todos los premios literarios o, por el contrario, existen jurados independientes que premian la que, a su juicio, es la mejor obra entre las presentadas, contestan varias veces nuestros editores. Por ejemplo, en relación al premio de poesía El Bardo, que ganaría en su primera convocatoria Álvaro Pombo con *Variaciones*, Tusquets escribe:

“Un año la polémica fue tan enconada y de difícil solución —llegamos incluso a repetir las votaciones— que a las siete y cuarto seguíamos sentados a la mesa del Orotava, sabiendo que desde las siete nos esperaban periodistas y amigos en el local de Lumen para tomar una copa y que se les comunicara quién era el ganador. No creo que premio alguno se haya dado jamás de forma tan honesta” (p. 105).

50

Muchos autores tienen, sin embargo, la costumbre de comentar con su editor que se presentan al premio convocado por la casa, lo cual impide, en cierta medida, su imparcialidad. Carlos Barral cuenta en *Los años sin excusa* cómo él y José María Castellet habían aceptado a última hora la participación de Jaime Ferrán en el Biblioteca Breve:

“Castellet y yo sabíamos muy bien, en ese momento final de la convocatoria, qué era lo que había en concurso; es decir, que al aceptar, tras consulta, la tardía concurrencia de Jaime, entrábamos en complicidad con él” (p. 336).

Pese a ello, en la ronda final de votaciones, Castellet, en un arranque dramático, destaparía dicha complicidad y acabaría apostando por otro candidato. Lo que seguramente no imaginaba Barral es que Castellet "repetiría el numerito" siempre que pudiese.

No parece, en cualquier caso, que los premios sigan respondiendo al propósito con el que fueron creados, ni sean tan necesarios hoy en día —el Adonais o el Biblioteca Breve, por ejemplo, han bajado el listón estrepitosamente—, con una industria potentísima que publica más de sesenta mil títulos anuales. Esther Tusquets se muestra crítica ante su proliferación y acaba manteniendo una tesis similar —la de la contraproducción— a la de Ignacio Echevarría en la cala final de *Trayecto*:

“Aprovecho la ocasión para comentar que la enorme profusión de premios, algunos espléndidamente bien dotados, a libros inéditos en España, y que obedece en la mayoría de casos al propósito de facilitar la promoción, cuando no a hacerse con un autor que pertenece a otro sello, me parece un despropósito y no existe en ningún otro país” (p. 105).

Sueños de editor

Las gentes libreas también sueñan, aunque Freud no prestara la suficiente atención al tema. En varias ocasiones ha relatado Umberto Eco su sueño de bibliófilo: encontrar una de las primeras biblias políglotas en manos de una viejecita que aceptara desprenderse de ella a un precio razonable. Por su parte, los pequeños editores tienen claro que no se encuentran en condiciones de ejecutar ninguno de los rituales que exige la caza de *best-sellers* ("convocando premios millonarios, firmando cheques en blanco o pujando en las subastas internacionales por títulos que se suponen van a ser de gran venta"). A muchos tampoco les interesa, de modo que sus sueños se orientan preferentemente hacia la búsqueda de obras de gran calidad literaria, aunque su venta posterior no responda a las expectativas.

A veces los manuscritos llegan solos y esperan apartados en un rincón hasta que alguien los lee. Es el caso de Tusquets y Gustavo Martín Garzo, cuya novela *El lenguaje de las fuentes* apareció por casualidad entre sus papeles cierto tiempo después de haber sido remitida a Lumen:

"Descubrir a Martín Garzo (descubrir hasta cierto punto, pues forzosamente tenían que ser muchos los que sabían de él y, en cualquier caso, un talento como el suyo no iba a permanecer largo tiempo oculto), discutir con él sus libros, mimar la edición de sus obras, ha constituido una de mis grandes satisfacciones profesionales y personales" (p. 184).

Otras veces, llegan a través de amigos o escritores. Le ocurre también a Tusquets con la obra *Fragmenta* de Javier Pastor, presentada por Juan Goytisolo, que le promete escribir una reseña muy favorable en *El País* si lo publica. O a Jorge Herralde con Carmen Martín Gaité:

"Podría mencionar a varios autores cuyos manuscritos me fueron enviados por recomendación suya. Por ejemplo, primeras novelas tan excelentes como *Mimoun* de Rafael Chirbes y *La escala de los mapas* de Belén Gopegui. Huelga decir que, en cuanto los leí, compartí su entusiasmo. También me pasó *La negra provincia* de Flaubert, un excelente libro de Sánchez-Ostiz ya publicado, y a partir de ahí empezó mi relación con este autor. Quiero agradecer, pues, públicamente, a Carmiña el haberme puesto en contacto con estos escritores" (p. 58).

Pero quizá la expresión más genuina de lo que representa el sueño de un editor proceda de Roberto Calasso, escritor y director de la editorial italiana Adelphi, al ver los cinco primeros tomos de la biblioteca Nabokov publicada por Anagrama: "¡Una biblioteca Nabokov! ¡Éste es el sueño de todo editor".

Y pesadillas

Los editores nunca dejan de soñar, pero leyendo las memorias de nuestros editores, pese a que casi todos los grandes quebraderos de cabeza, pasados por el tamiz de la distancia y el buen humor, acaban convirtiéndose en anécdotas más o menos divertidas, es fácil darse cuenta de que más frecuentes que los sueños y hallazgos de obras maestras inéditas son las pesadillas.

"Tres pesadillas para el editor" titula Esther Tusquets el capítulo de *Confesiones de una editora poco mentirosa* en el que da cuenta de los problemas que acarrear las malas traducciones, los autores a la búsqueda desesperada de alguien que los publique y, en su momento, la censura.

El de traductor literario, al contrario que el de intérprete, es por definición un oficio mal pagado; pero eso no separa las traducciones entre las bien o mal pagadas, sino entre las hechas por buenos o malos traductores, pues como explica Tusquets:

"El buen traductor ocasionalmente mal pagado sigue haciendo (supongo que no puede evitarlo) un buen trabajo, y el mal traductor sigue produciendo bodrios aunque se los pagues a precio de oro" (p. 67).

Los malos traductores desconocen palabras de uso relativamente frecuente, que no se molestan en consultar en diccionarios —¿cuántas veces habremos leído en un texto vertido del inglés expresiones como "las llaves del piano"?—, y suelen moverse por un afán sorprendente de corregir los originales llenando el texto de casticismos y haciendo hablar a Joyce o Flaubert como si fuesen Baroja, lo cual convierte, como es lógico, los procesos de revisión en un auténtico calvario.

En cuanto a la censura que sufrían los libros publicados durante el franquismo, bien sirve de retrato de época el siguiente párrafo de Tusquets:

52

"Casi todas las palabras relacionadas con el sexo estaban prohibidas (polla, coño, joder, orgasmo, clítoris eran sistemáticamente eliminadas, pero me llamaba la atención que no colara tampoco ni en una sola ocasión algo tan inocente como pezones). De modo que, si el protagonista tenía una erección, quedaba en que la deseaba apasionadamente; si la penetraba, en la estrechaba con fuerza entre sus brazos; si le lamía el sexo o le chupaba los nefandos pezones, podías arriesgarte a le acariciaba la espalda o, como mucho, los senos. Todo descafeinado y en clave de novela rosa" (p. 66).

Todavía con más ahínco que para las referencias sexuales, la censura bloqueaba cualquier intento de difundir el pensamiento de la izquierda. Los primeros textos de Anagrama hubiesen tenido mayor importancia, dice Herralde, si "la censura no lo hubiese impedido", y el hecho de que el local de Distribuciones Enlace en Barcelona fuese bombardeado pone en evidencia que el trabajo de Barral, Tusquets o Muchnik representaba una amenaza real para la derecha, por lo que la censura se encargaría de poner el mayor número de trabas posible.

Con la Ley de prensa de Manuel Fraga, se suspende la censura obligatoria previa, pero esto no hace sino obligar al editor a autocensurarse —"la más antipática de las censuras"— para evitar el secuestro de toda la tirada. Carlos Barral lo ha explicado muy bien, refiriéndose a un libro sobre el pensamiento trotskista, en un pasaje que comienza diciendo "fue censurada una página entera relativa a la Unión Soviética" y, para sorpresa del lector, aclara "censurada por Víctor [Seix], prudentemente, ya que yo me hacía cargo de que era un libro propuesto a la docencia" (p. 315). Y narra algún episodio en el que, por mediación de Cela, cuyas relaciones con el régimen no terminan de esclarecerse, el "jefecillo del ministerio" obvió las tramas iniciales.

Otro trámite desagradable parece ser el trato con esa especie tan común de los autores con un manuscrito bajo el brazo, que quieren publicar a toda costa. Si en algo coinciden los editores es en que un no a tiempo es fundamental. Tusquets apunta a que en su catálogo, que roza los mil títulos, "pueden contarse con los dedos los que han sido editados por compromiso" (p. 69). En su última etapa editorial, Mario Muchnik ya no acepta manuscritos no solicitados, aun a riesgo de perderse alguna obra maestra; pero esto no le impide poner como ejemplo —desbordante de ironía— del modo en que debe decirse no a un autor el siguiente texto chino:

"Hemos leído su manuscrito con infinita delectación. Si lo publicásemos, nos sería imposible publicar otras obras de calidad inferior. Y como es poco probable que en los próximos mil años nos llegue algo comparable a lo suyo, nos vemos lamentablemente obligados a devolverle su divina obra y a rogarle clemencia para con nuestra miopía y timidez" (p. 290).

Y prosigue contando que un editor italiano tenía en su despacho un óleo con letras negras sobre fondo amarfilado con la palabra NO:

"Decir no a un autor nunca es cómodo. El autor tal vez ha invertido años de su vida en lograr un texto "digno" de ser editado, y hete aquí que el editor, con "apenas" una lectura somera, se lo rechaza" (p. 289).

Son muchas las anécdotas relativas a rechazos e insistencias que pueden traerse ahora a colación. El propio Muchnik, en la crítica de *Confesiones a una editora poco mentirosa*, cuenta cómo quince años después de haber rechazado un texto mamotético, su autor le llamó para comunicarle que ya había concluido la poda que necesitaba. Cuenta que Barral rechazó *Cien años de soledad*, y Gide *À la recherche de le temps perdu*, aunque su excusa es que no la había leído, y un texto de esas dimensiones asusta a cualquier editor. Algo similar le ocurriría a Sánchez Dragó, que tuvo que recorrerse muchas editoriales con los más de mil folios de *Gárgoris y Habidis* a la espalda —en el prólogo a la edición definitiva cuenta cómo el duque de Alba le preguntó si se trataba de una "obra catedral" o podían quitarse cosas—, hasta dar con Jesús Munárriz, que se los publicó en Hiperión. Pero, como ha dicho el editor francés Oliver Cohen, y recuerda a menudo Herralde en sus *Opiniones mohicanas*: "un editor no debe ser juzgado por los buenos libros no editados sino por los malos que publicó".

53

Por qué editar. La edición cultural

¿Por qué editar, entonces, si en el balance entre sueños y pesadillas a menudo prevalecen los problemas sobre los grandes éxitos? Al hablar sobre los motivos que los llevaron a crear editoriales, recuerdan nuestros editores la precariedad librera durante los años del régimen, en un momento en el que los pocos títulos publicados apuntaban a una única dirección abiertamente franquista, y apenas podían encontrarse muchos de los libros señeros de la literatura extranjera. Carlos Barral, por ejemplo, describe con precisión aquellas librerías en las que se afanaba inútilmente en conseguir algún Mallarmé:

“No buscaba rarezas ni ediciones preciosas [...], sino libros elementales, pero es que hay que hacer un verdadero esfuerzo para representarse la indigencia de las librerías de aquellos años. Los libreros iban almacenando lo que el país iba produciendo, toneladas de libros con tapas de tela descoloridas y espantosas sobrecubiertas que envejecían ante la indiferencia de los escasos clientes y parecían ignorar la existencia de otros títulos; pedirlos era una impertinencia” (p. 198).

De gran importancia fueron también las razones políticas, reflejadas en el deseo de crear mecanismos intelectuales de oposición a la dictadura y difusión, hasta donde fuese permitida, del pensamiento de la izquierda. Mario Muchnik, en *Banco de pruebas*, llega a considerar la edición como una alternativa a la peligrosa militancia en el Partido Comunista u otras formas de activismo político:

“Con la excepción de los que eran o empezaban a ser militantes del partido y habían escapado a la represión, los más nos encerramos en el castillo de la dignidad de la inteligencia sumisa y de la seriedad de la obra insojuzgada y bien hecha. Yo asumí, por entonces, también esa filosofía en lo tocante a mi profesión de editor” (p. 359).

Varias colecciones nacerían con similares propósitos. Por ejemplo, *Espejo de España* en la editorial Planeta, al frente de la cual se sitúa Rafael Borràs con la idea de ofrecer buenos libros que esclareciesen los episodios más cercanos de la historia de España, en especial todo lo referente a la llegada, desarrollo y caída de la Segunda República.

54

Anagrama comienza su andadura a finales de los sesenta con el objetivo de "cuestionar la cloroformizada vida cotidiana de las sociedades burguesas" y "reivindicar una sexualidad libre" (p. 10), sobre todo desde la perspectiva del feminismo y los movimientos gays, que destacaron entre sus primeros intereses editoriales.

Tras estos propósitos comunes, enunciados de una forma u otra, late un mismo concepto de editor: el de pequeño editor o editor cultural. De ahora en adelante, los consideraré sinónimos, siguiendo la reivindicación que hace Tusquets en el prólogo de *Confesiones de una editora poco mentirosa* del pequeño editor, no sólo como aquel que sufre abundantes limitaciones económicas, que le impiden hacer frente a los grandes grupos de empresas; sino como una auténtica "opción ideológica", que cuesta cierto tiempo reconocer, pero una vez asumida es muy difícil de abandonar. Se abre así una gran brecha entre los editores comerciales, según el modelo norteamericano —José Manuel Lara, por estas lindes—, del que Herralde escribe:

“Si nuestro futuro ha de parecerse al modelo americano, el panorama es desolador: una concentración editorial pilotada por grandes grupos de comunicación cuyos productos desembarcan en grandes cadenas de librerías, al servicio del pensamiento único y la maximización de beneficios, sofocando las voces críticas y los nuevos autores, todo ello en la más pura lógica del capitalismo” (p. 203).

Y estos pequeños editores, de los que resulta inseparable la idea de edición cultural. Esta es precisamente la diferencia que se desprende de los artículos del italiano Giulio Einaudi, atravesados todos ellos por el leitmotiv de lo que, con gran acierto, ha dado en llamar "edición sí" —"la que investiga, se arriesga, busca la parte oculta, lo prohibido, desvela los intereses profundos", en palabras de Herralde (p. 199)— frente a la "edición no" —"a favor de lo obvio,

del mercado, del caballo ganador, sin más preocupaciones que la cuenta de los resultados", lamentablemente la más practicada.

Editores sí son nuestros memorialistas, por lo que, como no podía ser de otra manera, en sus obras encontramos pinceladas dispersas de un hipotético perfil del editor perfecto. Un editor cultural debe ser, antes de nada, un lector empedernido, presa de una curiosidad intelectual "que se traduce en una función imprescindible de agitador cultural". Nunca podría responder algo parecido a lo que le dijo a Carlos Barral quien iba a editarle su traducción de varias obras de Molière: "Así que son cuatro obras de Molière, ¿cuatro novelas?". Ni mantener una conversación como la que sigue, recogida por Muchnik:

—¿Novela o ensayo?

—Aforismos

—¿...?

—Aforismos, aforismos, pensamientos.

—¿Autor?

—Elias Canetti. Elias sin acento.

—¿Quién es?" (p. 258).

Ese conocimiento profundo del terreno en que se mueve lleva al pequeño editor a publicar sólo aquellas obras de cuya calidad literaria está firmemente convencido, lo cual implica, en ocasiones, la obligación moral de dar a la imprenta libros importantes que serán seguramente deficitarios. Así es como va construyendo un catálogo coherente, reconocible y riguroso —"pero sin llegar al *rigor mortis*"—, en el que cada título funciona de forma similar al capítulo de una novela.

Un editor cultural es del todo ajeno al *modus operandi* de los holdings editoriales, porque entiende, quizá víctima de un optimismo ingenuo, que:

"Fabricar libros no es para nadie, o para casi nadie, lo mismo que fabricar otro producto cualquiera. [...] Para mí siempre fue importante mantener una relación personal con cada uno de los títulos que publicaba" (*Confesiones de una editora poco mentirosa*, p. 11).

El pequeño editor abomina de los principios que rigen estos grandes grupos de empresas, es decir, de la sinergia (acción combinada de dos o más causas cuyo efecto es superior a la suma de los efectos individuales) y de los argumentos de venta (posibles adaptaciones cinematográficas, apariciones en televisión, temas de vivísima actualidad, escándalos públicos relacionados con gente famosa, etc.), de los que, por supuesto, la calidad literaria o el placer intrínseco a toda lectura de un buen libro están totalmente excluidos. Por eso, es realmente significativo el relato de la venganza de Tusquets en una de esas reuniones de ejecutivos a las que tuvo que empezar a asistir después de que Random House Mondadori comprase Lumen:

"Y en uno de esos gestos aparentemente inútiles, pero que justifican seguir vivo y adelante, ninguno de los cuatro habló de argumentos de venta, ninguno habló de

televisión ni de cine ni de personajes y temas mediáticos: durante casi una hora, y sin que seguramente nos escuchara nadie, hablamos solamente de libros y de literatura” (p. 195).

Distribuciones Enlace, tal y como nos cuenta Muchnik, fue un caso igual de claro que improbable de concentración de editores sí, entre los que se encontraban varios de los autores de estas memorias:

“Ocho editores atípicos, que no consideraban que una editorial fuera simplemente un negocio más y vender libros se equiparara a vender chorizos, que creían, por el contrario, que estaban llevando a cabo una importante misión política y cultural. Es raro que haya uno y nos juntamos ocho...” (p. 128).

Para el editor cultural, como hemos señalado, la relación con sus autores, de los que termina siendo amigo en la mayor parte de los casos, es una de las piezas claves del proceso. Por esta razón, es preferible para él negociar directamente con los escritores que con su agente literario. Es cierto que una agente, la celeberrima Carmen Balcells, ha sido fundamental en la mejora de la posición de los autores ante su editor, considerando que antes los contratos apenas tenían límite de tiempo, comprometían libros futuros, y no se llevaba un control riguroso de los ejemplares vendidos para la liquidación anual:

“Pocos, poquísimos autores, vivían de sus libros y apenas ninguno se hacía rico. Gracias a Carmen Balcells, son muchos los escritores que han ganado unas cantidades de dinero y han accedido a un nivel de vida que no podían ni soñar, lo cual ha repercutido, como es lógico, también en aquellos que no son de su agencia. Hay que reconocer que esto supone el fin de una situación abusiva e injusta y que es un cambio importante” (*Confesiones de una editora poco mentirosa*, p. 76).

56

A ella se debe también la liberación de muchos títulos y autores fuera del mercado, como Joyce. Pero el modelo editorial que inicia, llevado al límite, ha generado una situación no deseable, en la que los escritores ya no cobran realmente por el número de libros vendidos, sino en forma de anticipos que se perciben a la firma del contrato, y todo ello repercute en que la descatalogación de los libros que no aparecen en las listas de *best-sellers* sea casi inmediata.

El de la edición cultural es un aprendizaje que no cesa, al mismo tiempo que un trabajo duro, en el que abundan las anécdotas de fines de semana, o incluso días de huelga, en los que algún empleado llegaba a la oficina para terminar un proyecto pensando que sería el único, cuando, para su sorpresa, más de media editorial se le había adelantado.

“Quizá sea otra característica del pequeño editor, que lleva siempre puesta su condición de tal, lo mismo que el escritor, que va de escritor por todas partes y a todas horas, aunque en aquellos momentos no esté escribiendo nada, aunque no tenga siquiera en la mente la próxima novela o el siguiente poema, aunque no vaya a volver a escribir jamás” (Ibid, p. 43).

Resume bien, en definitiva, aunque con palabras poco esperanzadoras, Jorge Herralde la situación de los pequeños editores al principio de sus *Opiniones mohicanas*:

“El editor independiente se encuentra nadando entre tiburones, es decir, con los grandes grupos, también bailando si no con lobos sí con egos, los egos de ciertos autores convenientemente hinchados por ciertos agentes literarios y por ciertos colegas, y todo al himno de la apoteosis neoliberal, del pensamiento único que naturalmente aspira al fin del precio único con la catástrofe cultural que supondría para este ecosistema nuestro” (p. 15).

Pero merece la pena, por lo visto, sólo para esperar ese momento sublime en el que el editor abre el manuscrito de un perfecto desconocido y se encuentra ante una obra importante.

Consejos a un joven aprendiz de editor

En las memorias de los editores españoles a los que me he venido refiriendo, se dibujan muchas cosas: una historia de la edición en España desde mitades del régimen franquista, que sirve de contrapunto a textos más académicos como los de Xavier Moret¹² o Sergio Vila San-Juan¹³; un horizonte de amistades y escritores que aparecen en sus páginas con perfiles distintos de los que conocíamos, la intrahistoria de muchos libros ya clásicos, y desde luego, una idea muy precisa de en qué consiste ser editor y cómo debe ejercerse esta vocación y este oficio. No se me ocurre, por tanto, mejor modo de terminar estas reflexiones que citando los consejos de Mario Muchnik al final de *Banco de pruebas* a todo aspirante a editor cultural. Que así sea:

—“Antes de meterte, busca quien te distribuya.

—No edites nada con preconcepto mercantil. Nunca juzgues un libro por sus valores comerciales.

—No edites más de lo que puedas leer.

—Fija tus normas de estilo. El autor tiene la última palabra.

—Prescinde de todo personal. Usa el ordenador.

—Paga bien a tus colaboradores, te saldrá más barato.

—No te disperses: fija tu línea editorial.

—Edita poco y pon tu esfuerzo en la promoción.

—Busca el carácter distintivo de tus portadas y séle fiel.

—No hagas presentaciones: no sirven para nada.

—Cuidate de tus socios, pero vierte tu desconfianza sólo en los contratos.

—Un *best-seller* te dará sólo calderilla.

12. MORET, Xavier, *Tiempo de editores. Historia de la edición en España 1939-1975*, Ed. Destino, Barcelona, 2002.

13. VILA-SAN JUAN, Sergio, *Pasando página*, Ed. Destino, Barcelona, 2003.

- La calidad termina por prevalecer.
- Aprende todo sobre tu oficio. Toca todos los instrumentos de tu orquesta.
- No participes en subastas. No te empecines por un libro: se escribe mucho más de lo que puedas editar.
- Hazte amigo de tus autores. Fija con ellos, no con los intermediarios, las condiciones del contrato.
- Aprende a decir No, pero con gracia.
- Cultiva tu imagen de editor: que no se parezca a la de ningún competidor.
- Cuida tu independencia: es tu único capital.
- Pon en cada día toda una vida de trabajo.
- Usa discreción con los críticos. Ellos también están abrumados de trabajo.
- Sítuate en la vanguardia de la técnica.
- No des premios. Que tú edites un libro ya es un premio.
- No respondas jamás a los críticos.
- Sé fiel a tus autores. Si se marchan, no intentes retenerlos.
- Y no olvides nunca que más importante que tu editorial son los libros que editas. Son los libros, no la editorial, los que contienen y transmiten tu visión del mundo y de la vida” (p. 296).