



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias y Artes para el Diseño

MDPE
MAESTRÍA EN DISEÑO
Y PRODUCCIÓN EDITORIAL

RETRATOS EDITORIALES

PARA UNA HISTORIA DE LA EDICIÓN EN MÉXICO

LA CABRA EDICIONES



IDÓNEA COMUNICACIÓN DE RESULTADOS que presenta la alumna MARÍA LUISA MARTÍNEZ PASSARGE
para optar por el grado de MAESTRA EN DISEÑO Y PRODUCCIÓN EDITORIAL

MTRO. GERARDO KLOSS FERNÁNDEZ DEL CASTILLO

LIC. CARLOS ANAYA ROSIQUE | DR. JESÚS EDUARDO GARCÍA CASTILLO

Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco | División de Ciencias y Artes para el Diseño
Maestría en Diseño y Producción Editorial

México, D.F., julio de 2013

RETRATOS EDITORIALES

PARA UNA HISTORIA DE LA EDICIÓN EN MÉXICO

LA CABRA EDICIONES



*A Daniel, quien nunca ha estado de acuerdo
con mi manera de ver y estar en el mundo,
mucho menos con mi forma de trabajar,
pero que siempre que ha sido necesario,
en las buenas y en las malas, me ha
brindado su apoyo incondicional.*

*A mi madre y a mi abuela Luisa,
que estarían felices con la que soy.*

Índice

Presentación 9

Antecedentes 13

Editorial Cvltvra 13

La primera “Feria del Libro Independiente.
50 editoriales mexicanas en el Fondo” 16

Coda 22

La edición independiente 25

El mercado 26

La independencia de las editoriales 29

El caos 32

El retrato 35

Los retratos

Alias 38

Una conversación con Sara Schulz 39

Taller Ditoria 44

Una conversación con Roberto Rébora 45

La Cabra Ediciones 48

La voz de La Cabra 49

Alforja, Arte y Literatura, A.C. 49

La Cabra Ediciones 60

La imagen gráfica de La Cabra 62

La Cabra, el retrato 70

Conclusiones 75

Bibliografía 82

Agradecimientos 87

Presentación

La tradición editorial cultural mexicana sobrevive, como en casi todo el mundo, entre los intereses comerciales de las grandes editoriales transnacionales y librerías, la concentración de la comercialización del libro, la “amenaza” de los soportes digitales para la lectura y el trabajo-hormiga que llevan a cabo una serie de pequeñas y medianas empresas editoriales cuyo número, contra todo pronóstico, va en aumento. El deseo por dar a conocer el *modus operandi* de estas pequeñas editoriales mexicanas nace de la propia experiencia como diseñadora gráfica dedicada a la edición de libros y revistas culturales y universitarias desde los primeros años de la década de 1980, y del hecho de ser directora y dueña de La Cabra Ediciones.

¿Qué impulsa a estas pequeñas empresas a hacer lo que hacen, cuáles son sus motivaciones? ¿De qué se mantienen? ¿Quiénes son las personas que dedican una parte importante de su vida profesional a hacer un trabajo que, a primera vista, parece fuera de lógica ya que económicamente muy pocas veces recuperan lo que invierten? ¿Cómo concretan su catálogo, sus autores y contenidos? ¿Quién se ocupa de la imagen gráfica de la editorial, quién diseña las portadas, define formatos, elige tipografías? ¿Cómo y por qué toman las decisiones que toman?

Durante 2011 llevé a cabo una serie de entrevistas con algunas pequeñas editoriales que funcionan en la Ciudad de México. Una breve presentación de los datos recabados en esas conversaciones —concretamente con Alias, Taller Ditoria y Editorial Cvltvra— sirven de marco preparatorio a la relatoría de la experiencia de La Cabra Ediciones, que se abre como un primer intento por confirmar —o no— varios de los tópicos que, en una primera instancia, definen a estas pequeñas empresas, entre otros: son independientes (¿de quién, de qué?), idealistas, románticos; su existencia conlleva un gran significado de resistencia y esperanza, ya que la diversidad de opciones, la búsqueda y sus encuentros, la ruptura de la homogeneidad, son sus expresiones de lucha contra el hastío y la vaciedad que suelen dominar a las sociedades de consumo y a los convencionalismos provinciales. La diversidad en este campo es inclusión, diferencia, extrañeza, asombro, interés, apertura, movimiento, alteridad, riqueza, respeto, convivencia, divertimento, creatividad, es decir: bibliodiversidad.

El hecho de proponer el análisis como una intervención participativa en la que soy objeto de investigación y actor que investiga para sí parecería comprometer

en cierta manera la objetividad de esta investigación. Sin embargo, antes de avanzar en otro momento con la radiografía de otras editoriales, me parece importante comenzar con una esta especie de *striptease* operativo de La Cabra por dos razones: la primera —absolutamente personal y sí, arbitraria— es una necesidad por poner en papel el funcionamiento de mi editorial con el íntimo deseo de que este ejercicio me ayude a dilucidar las razones por las que trabajo como trabajo; y la segunda, porque de entre las editoriales que entrevisté y las que conozco, La Cabra es la única en la que todas las decisiones —directivas, productivas, editoriales, financieras, mercadotécnicas, etc.— hasta los procesos concretos de diseño, formación y cuidado editorial son realizados por la misma persona.



Hablar en México de la historia del libro (por lo mismo, de su futuro) y de la edición independiente significa hacerlo desde un terreno poco conocido. La cuantificación sistemática de la cultura recién comenzó hacia mediados del siglo xx, y el objetivo del registro de las ediciones mexicanas ha sido o catalográfico (Biblioteca Nacional, universidades, centros de estudio), o estadístico o económico (Dirección General de Estadística, Unesco, entre otras instancias). El primer estudio precursor en este sentido fue “La industria editorial y la cultura”, de Daniel Cosío Villegas (segunda conferencia de la Unesco, México, 1974). La Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana (Caniem), por su parte, fundada en 1964, se abocó durante años a hacer sólo recopilaciones de las estadísticas oficiales relacionadas con el libro y con las publicaciones periódicas (Zaid, 1999). A partir de 1991, esta Cámara realiza una encuesta anual (dos cuestionarios: uno sobre libros y otro sobre publicaciones periódicas) entre sus agremiados. Sin embargo, los datos resultantes cubren sólo la parte de la edición privada agremiada; es decir, no se revela mayor información sobre la actividad editorial de universidades y otras instituciones cuya actividad central no sea la edición, ni sobre las muchas editoriales no afiliadas.

Los grandes grupos editoriales son empresas que compiten por porciones de mercado. Las lógicas de producción son esencialmente financieras y los grupos que las ejercen están en posesión de las herramientas y las estructuras de difusión y distribución. El modelo de gestión se orienta principalmente hacia la rentabilidad del capital invertido. La decisión de publicar un libro no está, por lo general, en manos de los editores, sino de un comité editorial entre cuyos integrantes desempeñan un papel principal los responsables financieros y comerciales. Al transformar la cultura en inversión financiera, de manera errónea se atribuye a los bienes o servicios culturales el papel de inversiones, con la obligación de ser rentables en un tiempo y según una tasa determinada. La concentración editorial en todos los eslabones de la cadena del libro (adquisición de textos y de autores, traducciones, estructuras logísticas de producción, distribución, marketing, etc.) por parte de estos grandes consorcios es una práctica común en muchos países latinoamericanos.

La coexistencia de estos grandes grupos con diversas empresas editoriales, medianas y pequeñas —llamadas también *alternativas* o *independientes*—, sobre todo en países latinoamericanos, entraña un asunto de políticas públicas, pero también una responsabilidad social por parte de quienes asumen su participación en la diversificación de la lectura y su fomento en géneros, obras y autores que no son del interés del mercado ni de los administradores gubernamentales en turno.

En virtud de que el término *independiente* ha devenido problemático y poco representativo en la práctica “real” de las editoriales, considero más pertinente diferenciarlas de los sellos manejados por grandes grupos corporativos a partir de su producción, rotación y capacidad de distribución. Así, las editoriales independientes o alternativas son pequeñas porque no tienen una producción estable ni en cantidad ni en periodicidad (una editorial pequeña puede publicar dos libros en un mes o dejar pasar más de seis meses, y hasta años, sin presentar material nuevo), pero además lo son en su capacidad económica (y técnica) de salir con grandes tirajes y, posteriormente, de colocarlos en puntos de venta muy diversificados.

Cabe hacer notar un hecho importante que se presenta cada vez con una mayor y alarmante naturalidad: la compra, por parte de gigantescos conglomerados editoriales, de estos pequeños sellos. La editorial Grijalbo, por ejemplo, fue el sello independiente de Juan Grijalbo hasta que, primero, el grupo italiano Mondadori la compró en 1989 para después unirse a Random House, quien finalmente compró el total de las acciones en 2012. Otro caso es el de Plaza & Janés, editorial española fundada por Germán Plaza y Joan Janés hacia finales de la década de los cincuenta y vendida también a Bertelsmann, corporativo de Random House Mondadori, en 1984. Finalmente, se puede incluir a Alianza Editorial, fundada por José Ortega Spottorno en 1966 y que desde 1989 pertenece al Grupo Anaya, dueño también de sellos como Cátedra o Larousse.

La falta de información sobre las editoriales independientes es evidente: no hay investigaciones sistemáticas que informen de su cantidad, su forma de trabajo, sus catálogos, sus fundadores, etc. Este trabajo encuentra en esta razón su sustento: en la ausencia de investigación especializada y rescate del valor cultural que los catálogos (y el trabajo) de estos sellos constituyen se asoma precisamente la necesidad de hacer un estudio que subsane —aunque sea un poco— la carencia. El medio editorial está en continuo movimiento; cambia con la sociedad y con la historia, de la misma manera que cambian los escritores, el pensamiento, los conocimientos.

Entre estas editoriales hay varios denominadores comunes, principalmente, una concepción editorial con un marcado carácter cultural y la convicción de que los libros valiosos deben apoyarse por encima de su desempeño en el mercado; el género de sus productos es poco comercial, a saber, poesía, cuento, ensayo, arte; aunado a esto, abonan de manera más decidida y fiel a la publicación de obras que ninguna editorial con fines contundentes de lucro editaría. Pero además —y retomo aquí las ideas de Uberto Stabile¹—, lo que las determina es que emprenden sus acciones desde la perspectiva de la opción, de lo alternativo, y no precisamente

¹ Uberto Stabile | Valencia, España, 1959| Poeta, promotor cultural y director de Edita, “foro de ámbito internacional que se celebra anualmente desde 1994 en la localidad de Punta Umbria en Andalucía, España. Este foro reúne cada año a editores independientes y ediciones alternativas de carácter cultural para dar a conocer su trabajo y exponer nuevas fórmulas de distribución y difusión de las publicaciones. Es un escaparate singular de las nuevas tendencias del arte y la literatura, al mismo tiempo que un punto de encuentro e intercambio de experiencias, donde los editores promotores de la bibliodiversidad y la cultura alternativa tienen oportunidad de dar a conocer sus últimos proyectos, así como reflexionar y plantear nuevas formas de colaboración y cooperación en el terreno de la edición”. <http://bibliodiversidad.com/index.php?entry_id=1296895568&title=convocatoria-de-edita-2011>.

² Conversación personal con Uberto Stabile.

desde la autonomía.² Para llamarlas independientes, las editoriales tendrían que poder editar de forma completamente autónoma al resto del mercado editorial en todas sus aristas (diseño, producción, distribución, venta), pero como llevar a la imprenta un libro (si bien fluctúa según el proyecto, los insumos y las salidas) sigue siendo una inversión importante, estos sellos echan mano de fondos estatales: becas, financiamientos, presupuestos destinados a la difusión local (regional) de la cultura, etc., que los mantienen si no dependientes, al menos vinculados de forma constante a recursos y estrategias de mercadeo que les son ajenas. Y, sin embargo, esto no significa que sus directores pierdan independencia sobre lo que se edita (para qué, por qué, cómo...). Es por eso que en adelante preferiré llamarlas “pequeñas”, en contraste con las medianas (de rotación media y recursos más predecibles) y grandes.

Antecedentes

Para entrar en el tema de la edición independiente se presentan a continuación, de manera breve, dos momentos en la historia de la edición mexicana que contribuyen a la definición del camino por recorrer en esta investigación. Por un lado, la fundación de la editorial Cvltvra, una de las más importantes casas editoras en México durante la primera mitad del siglo xx, y por el otro, la I Feria del Libro Independiente llevada a cabo en la Ciudad de México en junio de 2010. Con la editorial Cvltvra da inicio, en 1916, el trabajo editorial moderno, entendido éste no sólo como la impresión de títulos aislados llevados a cabo por una empresa, sino como la selección de autores y títulos conformados de acuerdo con un proyecto específico definido por sus directivos. La I Feria del Libro Independiente representó, en ese momento, uno de los resultados más palpables del trabajo colectivo llevado a cabo por una serie de pequeñas editoriales en busca de una mayor presencia y reconocimiento por parte de los diferentes actores de la cadena de producción editorial, en especial, las librerías, las distribuidoras y los lectores.

EDITORIAL CVLTVRA³

Aparece en 1916 como un proyecto independiente llevado a cabo por un grupo de amigos que compartían el gusto por la literatura, y que buscaba cubrir la necesidad que había, en tiempos revolucionarios, de materiales literarios de buena calidad. Julio Torri y Agustín Loera y Chávez se dan a la tarea de reunir a un grupo de escritores mexicanos para publicar, como ellos mismos lo anunciaban, “una selección de buenos autores antiguos y modernos”. En el primer aniversario de la editorial aparecen como colaboradores, entre otros destacados escritores y artistas mexicanos, Julio Torri, Enrique González Martínez, Alfonso Reyes, Ramón López Velarde, Manuel Toussaint, Manuel M. Ponce, Alfonso Cravioto, Agustín Loera y Chávez, Carlos Chávez, Efrén Rebolledo y Carlos Pellicer.

El trabajo de la editorial inicia con la serie Cuadernos Literarios Cvltvra; se publicaron 87 cuadernillos que aparecieron mensualmente y que se agruparon en seis por cada tomo. La suscripción semestral costaba 6.25 pesos.⁴ En total, se publicaron

³ Agradezco a la heredera de Editorial Cvltvra, Verónica Loera y Chávez, la información proporcionada para esta breve presentación durante una conversación realizada en Coyoacán, Ciudad de México, en agosto de 2010.

⁴ <<http://marcofabr.blogspot.mx/2008/08/editorial-cvltvra.html>>, consultado el 25 de febrero de 2011.

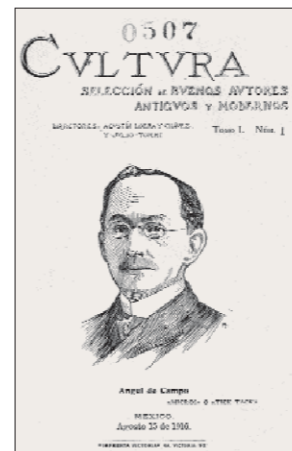
Primer aniversario de Editorial Cvltvra | Siempre de izquierda a derecha, primera fila: Francisco Zenteno, José Tovar, Luis Castillo Ledón, Alfonso Cravioto, Carlos González Peña y Manuel A. Chávez. Segunda fila: Antonio Castro Leal, Saturnino Herrán, Julio Torri, Rafael Cabrera, Rafael Loera y Chávez, Manuel Toussaint, Francisco González Guerrero, Jorge Enciso, Agustín Loera y Chávez, Enrique González Martínez, Manuel M. Ponce, Ramón López Velarde y Rubén M. Campos. En la puerta: Efrén Rebolledo, Conrado Tovar y Carlos Aceves.



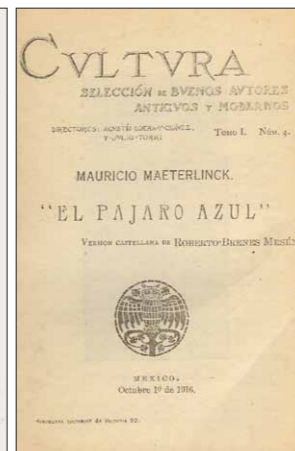
quince tomos entre 1916 y 1923. En esta serie se dieron a conocer en México algunos autores de las vanguardias europeas. Entre los autores publicados se puede mencionar a José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Rubén Darío, Guillermo Prieto, Enrique González Martínez, Ramón del Valle Inclán, sor Juana Inés de la Cruz, Xavier Villaurrutia, Antonio Caso, Amado Nervo, Mauricio Maeterlinck, Goethe, Jules Renard, Federico Nietzsche, Selma Lagerlöf, André Gide, Marcel Schwob, Enrique Heine, Julio Torri, Rafael Cabrera y Jaime Torres Bodet, sólo por citar algunos. También colaboraron con Cvltvra artistas plásticos que aportaban las ilustraciones para las portadas o para los interiores, como Jorge Enciso, Saturnino Herrán, J. Ruelas, Diego Rivera y Alfonso Garduño. La colección Cuadernos Literarios Cvltvra es particularmente importante, ya que conforma la selección de autores de una generación hoy pilar en la historia de la literatura en nuestro país.

En 1919, Agustín Loera y Chávez, Manuel Toussaint, Enrique González Martínez, José Vasconcelos, Rafael Loera y Chávez y Antonio Caso, entre otros, fundan la editorial Ediciones México Moderno, que, además de continuar con la colección de los Cuadernos Literarios (en ese momento dirigida por José Gorostiza), publicó la colección Biblioteca de Autores Modernos, donde aparecieron títulos como *La palabra del viento*, de Enrique González Martínez; *El alma nueva de las cosas viejas*, de Alfonso Cravioto, y *Sinfonía del Popocatepetl*, del Dr. Atl, así como las revistas *México Moderno*, dirigida por Enrique González Martínez, y *Revista Musical*, dirigida por Manuel M. Ponce.

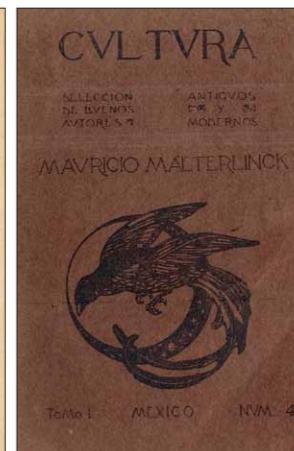
La Editorial Cvltvra continuó su labor y publicó otras colecciones, entre ellas, Biblioteca Universo, con una selección de cuentos hecha por Salvador Novo (1923); Nueva Cvltvra, dirigida por Xavier Villaurrutia, quien, además, prologó todos los



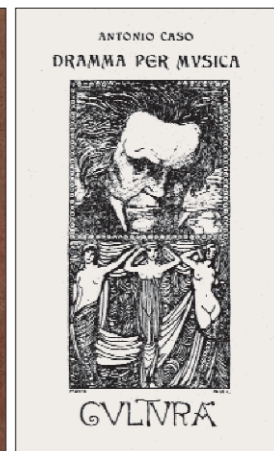
Primer ejemplar de la colección Cvltvra.



Tomo 1, núm. 4.



Portada de Saturnino Herrán.



Portada de Roberto Montenegro.

títulos de la serie (1929-1943); Colección RLCH, donde aparecieron títulos como *Muerte sin fin*, de José Gorostiza; *Cripta*, de Jaime Torres Bodet; *Muerte de cielo azul*, de Bernardo Ortiz de Montellano (1938-1940); Biblioteca del Mundo Nuevo (1965-1966), así como títulos aislados de varios autores relevantes: *Pedro Galin y Crucero*, de Genaro Estrada; *Panchito Chapopote* y *El retablo de Nuestra Señora de Guadalupe*, de Xavier Icaza; *Campanas de la tarde*, de Mariano Silva y Aceves; *El trompo de siete colores*, de Bernardo Ortiz de Montellano; *Canciones para cantar en las barcas*, de José Gorostiza; *La sangre devota*, de Ramón López Velarde; *Andamios interiores* y *Ensayos japoneses*, de Manuel Maples Arce, entre muchos otros.

Aconsejados por el Dr. Atl, los directivos de Cvltvra compraron el equipo de impresión necesario y constituyeron los Talleres Gráficos Cvltvra. Además de hacer aquí sus propias publicaciones, imprimieron también otras revistas, entre las que destacan *México Moderno*, *Revista Musical de México*, *Los Contemporáneos*, *Nuestra Música*, *Taller*, *Revista Mexicana de Literatura* y *Cuadernos Americanos*.



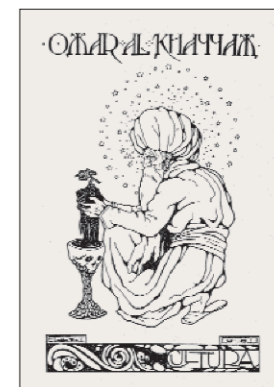
Portada de Jorge Enciso.



Portada de Roberto Montenegro.



Portada de Antonio Cortés.



Portada de Fernando Leal.

LA PRIMERA “FERIA DEL LIBRO INDEPENDIENTE. 50 EDITORIALES MEXICANAS EN EL FONDO”

La Feria del Libro Independiente nació gracias a la iniciativa de Pablo Moya, de Ediciones El Milagro, quien, como parte de la Alianza de Editoriales Mexicanas Independientes (AEMI), organizó en 2005 una pequeña feria en la zona de los teatros, atrás del Auditorio Nacional de la Ciudad de México. Hacia septiembre de 2009 se reunieron algunos integrantes de la AEMI con Joaquín Diez Canedo —entonces recién nombrado director del Fondo de Cultura Económica (FCE)— y la experiencia del 2005 se puso sobre la mesa. Ahí se acordó organizar una gran feria abanderada por la AEMI con la complicidad y el apoyo del FCE, con su librería Rosario Castellanos como sede. El comité organizador original estuvo conformado por Pablo Moya (Ediciones El Milagro), Mariela Calcagno (Juan Pablos Editor), y Fernanda Sordo y Gerardo González (Editorial Aldus), todos pertenecientes a la AEMI. En enero de 2010 tuvieron lugar las primeras reuniones de trabajo del comité organizador con el FCE. Entre los primeros acuerdos, y con el ánimo de acercar a otras editoriales a la AEMI, el comité decidió incorporar a una editorial ajena a la Alianza, por lo que Luigi Amara y Vivian Abenshushan, de Tumbona Ediciones, fueron invitados a formar parte de la organización. Además de la exhibición y venta de la producción de las cincuenta editoriales participantes (más de mil quinientos títulos en los campos de la literatura, el arte, la filosofía, las ciencias sociales y la literatura infantil), se organizó una serie de mesas redondas con el objetivo de “impulsar la reflexión y el debate, ampliar los espacios de interacción en torno a un grupo cada vez más numeroso de publicaciones, que no siempre encuentra el mejor lugar de exhibición en el ámbito librero, y hacer que se conozcan mejor las características, problemas y alcances de la edición independiente en nuestro país”.⁵

La Feria se inauguró el 1 de junio de 2010 a las 18:30 horas, con palabras de bienvenida de Joaquín Diez Canedo y de José María Espinasa, en ese momento director de la AEMI. La presentación del folleto dice:

Quince días de libros a contracorriente || 50 sellos de distintas regiones de la República mexicana reunidos por primera vez en una feria de exhibición y venta, pero también de reflexión y debate, despliegan sus catálogos y muestran la vitalidad de la escena editorial independiente, que en distintos lugares del mundo, y en particular en México, hoy vive una efervescencia notable.

Convocados por la Alianza de Editoriales Mexicanas Independientes (AEMI), con la complicidad del Fondo de Cultura Económica, y bajo el lema “Libros a contracorriente”, sellos de larga trayectoria o marginales, de reciente creación o ya consolidados, ofrecen durante quince días más de mil quinientos títulos diferentes que refrescan, complementan e incluso se deslindan de la oferta que suele encontrarse en los grandes almacenes y librerías del país.

Concebida para que las apuestas más arriesgadas y con menos visibilidad de México estén en el horizonte de los lectores, pero también como un espacio de encuentro y discusión para editores, autores, libreros y público, esta feria propone una serie de

⁵ Folleto de presentación.

mesas redondas sobre la importancia de la edición independiente en el panorama cultural mexicano, sobre su contribución a la bibliodiversidad en un medio cada vez más regido por intereses comerciales y, en fin, sobre el grado de riesgo que corren al aventurarse en una empresa quizá disparatada y quijotesca, pero para ellos necesaria.

Literatura, arte, filosofía, teatro, ciencias sociales y literatura infantil son algunos de los géneros que estarán al alcance de los lectores en un mismo espacio. Quince días de feria y discusión que se proponen mostrar que, en este país, también hay cabida para otro tipo de libros.⁶

En la siguiente tabla se presentan cuarenta y cinco editoriales participantes. Verdehalago (n° 5) y Editorial Colibrí (n° 24) presentaron la primera documentación, pero finalmente no participaron. Las razones expuestas fueron, en ambos casos, que estaban involucrados en otros proyectos y que no tenían personal que los apoyara para atender los requerimientos de esta Feria. Atemporia, El Poeta y su Trabajo, Librería, Literalia Editores, Lunarena, Mangos de Hacha y Sur+ no enviaron la documentación completa solicitada para la participación en la Feria, por lo que, al momento de elaboración de esta tabla, no se contó con los datos para incorporarlos.⁷

⁶ Folleto-cartel de presentación de la Feria del Libro Independiente. 50 editoriales mexicanas en el Fondo.

⁷ Los datos están tomados de los formatos que cada editorial entregó al comité de organización de la Feria.

Editorial	Año de fundación	Ubicación	Género	Total títulos publicados (2009, 2010)*	Pertenece a la CANIEM	Pertenece a alguna alianza
1 Juan Pablos Editor	1971	DF	ensayo, investigación académica	—	Sí	AEMI
2 Editorial Praxis	1981	DF	todos	700 (27, 7) offset	No	No
3 Ediciones del Ermitaño (Solar Ediciones)	1987	DF	literatura, fotografía, ensayo	— digital	—	—
4 Editorial Aldus	1989	DF	ensayo, narrativa, poesía y filosofía	360 (14, 5) offset	Sí	AEMI
5 Verdehalago	1990	DF	ensayo, narrativa	55 (15, 18) digital	No	No
6 Petra Ediciones	1990	Zapopan (Jalisco)	arte, fotografía, ficción, referencia	75 (5, 0) offset	Sí	No
7 Trilce Ediciones	1991	DF	poesía, arte	59 (5, 0) offset	No	AEMI
8 Ediciones El Milagro	1992	DF	teatro, cine	148 (7, 5) offset, digital	No	AEMI
9 Doble Hélice Ediciones	1993	Chihuahua	todos	Sin datos offset, digital	Sí	No
10 El Tucán de Virginia	1993	DF	poesía, ensayo, narrativa	220 (4, +6) offset	No	AEMI
11 Arlequín	1994	Guadalajara (Jalisco)	literatura, libro de texto	100 (6, 5) offset	Sí	AEMI

* Las cantidades en el paréntesis corresponden a los títulos publicados en 2009 y hasta junio de 2010 (2009, 2010).

Editorial	Año de fundación	Ubicación	Género	Total títulos publicados (2009, 2010)*	Pertenece a la CANIEM	Pertenece a alguna alianza	
Taller Ditoria	1994	DF	literatura, libros manufacturados	— (5, 2+3) artesanal	No	No	12
Ediciones Sin Nombre	1995	DF	ensayo, poesía, narrativa	350 (36, 6) offset, digital	Sí	AEMI	13
Libros del Umbral	1995	DF	literatura, historia	58 (3, 0) offset	Ya no	AEMI	14
Editorial Moho	1995	DF	relato, novela	20 (2, 2) offset	No	No	15
Editorial Ítaca	1996	DF	ensayo, novela, cuento, poesía	150 (16, 5) offset	No	AEMI	16
Mantis Editores	1996	Tlaquepaque (Jalisco)	poesía, narrativa	150 (14, 14) offset	Sí	AEMI	17
Ediciones Monte Carmelo	1997	Sin datos	poesía, novela, ensayo, aforismos	53 (4, 1) digital	No	No	18
La Cabra Ediciones	(1997) 2008	DF	poesía, ensayo, arte	77 (14, 2+4) offset	Sí	AIEI	19
Nitro/Press	1997	DF	narrativa, ensayo	8 (1, 0) offset	No	No	20
Endora Ediciones	1998	DF	literatura, ensayo literario y de opinión	28 (9, 15) digital	Ya no	3de2 Riepa	21
Cal y Arena	1998	DF	literatura, crítica	200 (14, 0+12) offset	No	No	22
Resistencia	1998	DF	poesía, cuento, novela, ensayo, epistolar, mujeres	62 (9, 6) offset	No	No	23
Editorial Colibrí	1999	DF	literatura, interés general	100 (0, 0) offset, digital	Ya no	No	24
Ficticia Editorial	2000	DF	cuento, ensayo, novela	122 (15, 1) offset	No	AEMI	25
Mantarraya Ediciones	2000	DF	novela, cuento ensayo, poesía	20 (3, 1) offset	No	No	26
Paso de Gato	2001	DF	teatro, cine	70 (7, 12) offset	No	No	27
Ediciones de Educación y Cultura	2002	Puebla	literatura, arte, libro de texto	53 (3, 6) offset	No	No	28
Sexto Piso	2002	DF	literatura, ensayo, cómic, novela gráfica	112 (26, 9) offset	Sí	No	29
Proyecto Literal	2003	DF	poesía joven	22 (10, +2) digital	No	No	30
Nostra Ediciones	2003	DF	infantil, divulgación, ensayo, literatura, economía, derecho	98 (20, 16) digital	No	No	31

* Las cantidades en el paréntesis corresponden a los títulos publicados en 2009 y hasta junio de 2010 (2009, 2010).

+ Indica títulos en proceso, a publicarse después de junio de 2010.

Editorial	Año de fundación	Ubicación	Género	Total títulos publicados (2009, 2010)*	Pertenece a la CANIEM	Pertenece a alguna alianza	
32 Laboratorio de Novela	2004	DF	primeras novelas	8 (4, 0) offset	No	No	
33 Almadía	2005	DF	novela, ensayo, poesía, periodismo literario	Sin datos	No	No	
34 Bonobos Editores	2005	Toluca (Edomex)	poesía, ensayo	20 (9, 3) offset, digital	No	No	
35 Ediciones El Billar de Lucrecia	2005	DF	poesía	13 (4, 2) offset	No	No	
36 Editorial Lenguaraz	2005	DF	literatura mexicana, ilustradores	3 (3, +2) offset, digital	No	No	
37 Tumbona Ediciones	2005	DF	ensayo, narrativa breve, aforismos	40 (8, 2) offset	No	No	
38 Alias	2006	DF	arte	12 (4, 2) offset	No	No	
39 Azafrán y Cinabrio Ediciones	2006	Guanajuato	literatura, música	51 (16, 10) offset	No	Editores y Escritores	
40 Libros Magenta	2006	DF	poesía, cuento, ensayo, novela	14 (7, 2) offset	No	No	
41 Efímera	2007	DF	cuento	2 (2, 0) offset	No	No	
42 Quimera Ediciones	2007	DF	novela, poesía, teatro, aforismos	15 (2, 5) offset	No	No	
43 Textofilia Ediciones	2007	DF	narrativa, ensayo, poesía	13 (10, 3) offset	Sí	No	
44 Bonilla Artigas Editores	2008	DF	historia, teoría literaria, sociología	18 (14, 5) offset	Sí	No	
45 Vaso Roto	2009	Barcelona c/distribución en México y España	poesía, arte, relato, ensayo digital	15 (6, 3)	No	No	

* Las cantidades en el paréntesis corresponden a los títulos publicados en 2009 y hasta junio de 2010.

La Feria estuvo abierta al público en el horario de la librería Rosario Castellanos (de 9 a 23 horas) durante quince días. Las mesas de discusión abordaron los siguientes temas: “Dime con quién publicas y te diré quién eres” (Jorge F. Hernández, Fabrizio Mejía Madrid, José de la Colina, Ana García Bergua, Mario Bellatín; moderador: José María Espinasa), “Edición independiente: alto riesgo” (Vivian Abenshushan, Adolfo Castañón, Leonardo da Jandra, Víctor Manuel Mendiola, Rafael Lemus, Marcial Fernández; moderador: Tomás Granados Salinas), “El libro y los derechos del lector en la era del marketing” (Luigi Amara, Alejandro Zenker, Edwin Culp, Felipe Garrido, Ilán Semo, Gerardo Jaramillo; moderador: Nicolás Alvarado) y “Las

políticas del libro” (Álvaro Enrigue, Diego Rabasa, Heriberto Yépez, Martí Soler, Carlos Anaya, Néstor García Canclini; moderadora: Déborah Holtz). Expresamente se pidió a los ponentes no llevar textos escritos y más bien presentar al público una suerte de diálogo y discusión entre actores de la cadena de producción del libro. El sábado 12 de junio hubo una “Fiesta de autores” con la idea de que los autores publicados por las editoriales pudieran conversar con el público asistente y firmar libros. Finalmente, el sábado 15 de junio hubo un coctel de clausura, se leyó la Declaración de las Editoriales Independientes, redactada el día anterior, y se dio un reconocimiento a don José Sordo, de Aldus, por su trayectoria editorial.

A ojos del FCE, de los participantes y de la mayoría de los integrantes de la AEMI, la Feria fue un rotundo éxito. Esta percepción es, sin embargo, ligera y superficial. El trabajo realizado a partir de febrero, cuando comenzó el proceso de invitación a las editoriales participantes, hasta el 1 de junio, sólo puede definirse como cuesta arriba. El comité organizador tuvo que lidiar con factores como la incompetencia administrativa, la desidia, la arrogancia y la falta de profesionalismo de varias de las editoriales convocadas. En efecto, haber reunido en un solo espacio más de mil quinientos títulos de cincuenta pequeñas editoriales es un gran logro. La contundencia de este acervo habla del importante trabajo que lleva a cabo el gremio: excelentes títulos, importantes autores desconocidos o poco conocidos, planteamientos gráficos novedosos, ediciones muy cuidadas.

Sin embargo, el problema reside en que esta Feria se presentó como resultado del trabajo conjunto de “un gremio”, lo que, a mi modo de ver, es falso: no hubo tal trabajo *conjunto*, la mayoría de estas cincuenta editoriales no participó de manera activa en la construcción del “éxito” del proyecto. El comité organizador tuvo que lidiar y encontrar, en el camino, la solución a diversos problemas, entre otros:

- muchas editoriales entregaron los libros después de la fecha que el FCE había puesto como límite (hubo que “pelearse” con los administrativos del Fondo para que aceptaran los libros que llegaron con retraso);
- casi todas entregaron tarde su logotipo, así como cinco portadas de su catálogo que se les pidió con la finalidad de diseñar un folleto de promoción (por esta razón, dicho folleto no se hizo);
- a casi el setenta por ciento de las editoriales participantes hubo que rehacerles una hoja de Excel en la que debían registrar los títulos que expondrían en la Feria porque “no sabían cómo llenarlas”, o las entregaron incompletas, sin el precio de los ejemplares, sin el ISBN, etcétera;
- a las mesas de discusión sólo se presentó el veinte por ciento de los convocados;
- el sábado 12 de junio se convocó a las editoriales para presentar su fondo a los vendedores de las diferentes sucursales del Fondo, invitados expresamente a conocer el material: sólo se presentaron tres editoriales;
- cincuenta por ciento de las editoriales envió la noche anterior a la fiesta de los autores la lista de los escritores a los que supuestamente habían invitado: el comité organizador estuvo haciendo gafetes hasta un poco antes de dar inicio la fiesta, a la que acudió menos del quince por ciento de los autores.

El único momento en el que más de la mitad de los integrantes de las editoriales estuvo presente fue durante la clausura. Mariela Calcagno, directora de la distribuidora Tinta Roja, integrante de la AEMI como representante de Juan Pablos y, en esa ocasión, parte del comité organizador, señala en una entrevista del 18 de enero de 2011:

Han pasado ya seis meses de esa experiencia y veo las cosas con más calma, con cierta distancia. Efectivamente, la organización fue muy difícil. Fue un trabajo que nos dejó exhaustos a todos: hablar e insistir a las editoriales para que entregaran los libros a tiempo, para que se registraran en el FCE, para que la remisión dijera “título-precio” y no “precio-título”, qué sé yo... todo este tipo de detalles. Fue muy cansado, porque sí es cierto que la mayoría no está acostumbrada a hacerlo... Para mí, desde mi percepción, siento que la mayoría de los pequeños editores piensa que el trabajo de la edición de un libro termina cuando el libro está impreso. Ya está. Pero hay que venderlos, hay que llevarlos a las librerías, y luego hay que recoger las devoluciones, y después hay que facturarlos. En fin. Y esa parte, como que se sale de su ámbito profesional. Ahí es donde ya no le ponen la atención, donde ya no se ocupan. Ahí está el descuido. Entiendo que la preocupación puede ser, en general, conseguir el papel, buscar al diseñador, ir a dar clases, trabajar en una oficina, yo qué sé. La mayoría no vive de su editorial y tiene que hacer otras cosas. Pero ahí es donde descuidan; las cosas se hacen al aventón y, a la menor dificultad, claudican. Con las editoriales de la Feria, fue una especie de consigna: vamos porque vamos, y vamos todos juntos. El interés y el entusiasmo sí estuvo, porque si no, no hubieran hecho ni siquiera ese esfuerzo. Es decir, hubo un interés real, hubo ganas, y al final, lo hicimos. Por ejemplo, varias de las editoriales no eran proveedores del Fondo, por lo que había que hacer un simple trámite de registro. Les dijimos: “Hay que hablarle a Fulanita —aquí está el teléfono—, hay que llenar un formatito, mandar



tres papeles y ya quedas registrado como proveedor del Fondo de Cultura.” Y de pronto hay parálisis. “Ay, no, qué difícil mandar el papelito.”

Como que sí nos falta ahí pelearle un poco más. Pero aún así, yo sí sentí que hubo una respuesta padre por la Feria, un interés por estar juntos, por saber que hay otros editores, por conocer lo que hacen. Hubo más solidaridad en algunos momentos, por ejemplo, en la reunión para redactar el comunicado final, sí hubo un poco más de participación, hubo una respuesta, interesó. Pienso que cuando prendes un foquito, la gente se acerca; sí hay un interés por saber qué está pasando con nosotros. Lo que creo es que no hay todavía quién o qué instancia lo encauce, que logre conjuntar y decir qué hacemos con todo este esfuerzo, con todo este interés, mucho o poco de cada uno, y dentro de sus posibilidades, y que esto logre tomar un rumbo.

Después de esta Primera Feria del Libro Independiente en la Rosario Castellanos, la AEMI entró en un proceso de reestructuración: renunció el presidente que recién había sido electo (el nuevo presidente fue entonces Pablo Moya, de Ediciones El Milagro), dos editoriales se dieron de baja (La Cabra Ediciones, una de ellas) y, de acuerdo con Mariela Calcagno, “tendremos nuestra primera reunión de este año [2011], y a ver qué decidimos”.

CODA

El 23 de mayo de este 2013 se inauguró la IV Feria del Libro Independiente, con la exhibición y venta de más de dos mil títulos de sesenta y tres editoriales mexicanas, entre las que se incluye por primera vez una que produce sólo libros electrónicos: Mala letra. De acuerdo con los comentarios que se generaron alrededor de este evento, la Feria ha ganado su espacio en la Rosario Castellanos, hay un público atento a las actividades que se desarrollan durante la Feria, los diferentes comités organizadores trabajan mejor y la cantidad de editoriales participantes crece cada año, así como su intervención en las diferentes actividades de la Feria.

La Feria del Libro Independiente tiene como objetivo colocar frente al lector propuestas de editoriales audaces y novedosas que no siempre cuentan con canales de distribución y promoción. Desde su creación en 2004, la Alianza de Editoriales Mexicanas Independientes (AEMI) ha tenido la misión de promover la bibliodiversidad, colaborar en el fomento del libro y la lectura, diseñar estrategias conjuntas para otorgar una mayor visibilidad a las producciones editoriales independientes, compartir experiencias y crear nuevos mecanismos de promoción y difusión.⁸

Sin embargo, sigue la otra cara de la moneda. Por ejemplo, algunos miembros del equipo organizador (que pidieron expresamente no dar a conocer sus nombres) se mostraron arrepentidos de “haberle entrado” por la dificultad que representó para ellos —otra vez— lidiar con la arrogancia, incompetencia y desidia de muchas de las editoriales participantes. Otra queja, expresada por Mariela Calcagno, de Juan Pablos Editor, en una conversación informal, es que a pesar de que ya está instituido el mes de junio para la Feria, la AEMI tuvo que “pelear” con el Fondo de Cultura

⁸ “La semana de frente”, <<http://www.frente.com.mx/ya-llego-la-cuarta-feria-del-libro-independiente/>>, 23 de mayo de 2013, recuperado el 15 de junio de 2013.

las semanas de exhibición, ya que otro evento propuesto para ocupar la galería Luis Cardoza y Aragón (espacio donde se instala la Feria) pugnó por estar en el mismo mes, por lo que el FCE planteó a la AEMI atrasar la Feria hasta julio. El arreglo al que finalmente se llegó es que la Feria comenzaría y finalizaría una semana antes (23 de mayo-19 de junio), para que el otro evento pudiera entrar a partir de la última semana de junio.⁹

Sobre el desarrollo de la Feria, que el 19 de junio llevó a cabo su fiesta de clausura, hay opiniones diametralmente diferentes: Diego Rabasa, de Sexto Piso, publica en “La semana de frente”:

La edición independiente mexicana tiene un estado de dinamismo que no se le había visto desde hace tiempo. Nuevos sellos han emergido en los últimos años con propuestas originales, con una clara y muy definida identidad, llenando algunos huecos que existían en la oferta de nuestro país.¹⁰

Por otro lado, José Manuel Recillas¹¹ me autorizó a incluir su comentario (completo) aparecido el 3 de junio en *Facebook*:

En su cuarta emisión, la Feria del Libro Independiente me pareció más aburrida y sin los atractivos de sus emisiones anteriores. Las razones son varias. La primera: al irse haciendo habituales las visitas a la Feria, la presencia de casi siempre las mismas editoriales, ya consolidadas, da la impresión de que lo independiente ya no existe y que lo que vemos es el fortalecimiento de pequeños grupos editoriales que se comportan, en sus apuestas editoriales, no muy distinto a las grandes casas editoras; muchas hasta parecen sus sucursales. No veo espacio para la experimentación o el atrevimiento, con unas cada vez más contadas excepciones. En sus primeras dos emisiones, la Feria contó con la presencia de editoriales del interior de la República con propuestas realmente notables, en especial en el área de diseño y de literatura infantil. Desde la anterior emisión, esas propuestas editoriales brillaron por su ausencia y el nivel de lo expuesto comenzó, por así decirlo, a estandarizarse con un cierto tipo de publicaciones y no otro. Incluso las pocas que parecían arriesgarse, como alguna cartonera, terminaron haciendo libros que son una vergüenza en materia editorial, con escasa idea de lo que es realmente usar material de reciclamiento y presentando objetos que son indignos de un trabajo editorial. Con escasas opciones editoriales realmente atractivas (digo, en términos personales de lo que yo, como lector y autor, espero), la mayoría de los libros exhibidos carecen de atractivo, de propuestas editoriales. En cambio, ahora comienzan a aparecer editoriales universitarias del interior de la República como si se tratase realmente de editoriales independientes, cuando no lo son, y que quitan espacio a otras propuestas que, como ya mencioné, brillan por su ausencia. Las razones para que ya no estén estas propuestas pueden ser muchas: los costos de envío, del stand en la misma feria, el pago de salarios a quienes estén allí, las presentaciones editoriales. El resultado es que esta feria independiente del libro (o del libro independiente) parece haber perdido el atractivo (lo digo a título personal) en virtud de que en su mayoría las editoriales exhibidas son del Distrito Federal, con autores del Distrito Federal, y que en su mayoría parecen remedos de modelos editoriales ya existentes, en lugar de buscar nuevas formas de promoción. Esto redundará en una visión reductiva, endogámica casi, de la oferta editorial, que pretende ser representativa del mercado, pero que en realidad

⁹ Comparto plenamente los argumentos de Mariela: “no puede ser que siempre nos dejan como los segundos, para ellos no somos tan importantes como para defender nuestro espacio”. Sin embargo, debo aclarar que el evento “intruso” es uno presentado por La Cabra Ediciones. Hago mención de este proyecto en el “retrato” de La Cabra (p. 74).

¹⁰ “La semana de frente”, <<http://www.frente.com.mx/radiografia-de-las-editoriales-independientes/>>, 12 de junio de 2013, recuperado el 15 de junio de 2013.

¹¹ José Manuel Recillas | Escritor, poeta, traductor, ensayista y melómano. Impartió la cátedra Sergio Pitlor 2012 en la Universidad de Guadalajara con motivo de la aparición, en 2009, de los volúmenes I y II de *Gottfried Benn. Un peregrinar sin nombre | Ein Wallen namenlos*, que recopilan la poesía (bilingüe), el ensayo y la prosa de este importante poeta alemán (1886-1956). Los volúmenes fueron editados por La Cabra Ediciones en coedición con la Universidad Benito Juárez del Estado de Durango.

sólo es reproductora de un modelo de dominación editorial y cultural, una sola forma de ver y reproducir el mundo.

Y sólo como ejemplo de lo que digo está el caso de Cal y Arena, una editorial que de independiente no parece tener nada, nacida oscuramente del salinismo y cuya orientación no es precisamente la de apostar por escritores jóvenes ni la de arriesgarse en ningún sentido. Y es en la narrativa donde se observa este enquistamiento de rutas muy similares y de propuestas planas y sin apuestas serias. La excepción aquí sería Nitro Press, elegante, arriesgada, de auténtico primer mundo, apostando como nadie más por escritores jóvenes y propuestas refrescantes. Pero una golondrina no hace verano.

Y el 10 de junio, José Manuel me escribe:

La mejor prueba de la decadencia de la Feria del Libro Independiente es que los “lectores” por FB [Facebook] hayan elegido como “libro del año” uno que no tiene nada que ver ni con la literatura ni con escribir buenos libros.¹² ¿Ves a lo que me refería, María Luisa Martínez Passarge? No era de oquis lo que te comenté en su momento. Triste realidad. Los tacos de sesos por delante del juicio razonado. Un logro más de la cruzada contra el hambre de Peña Nieto: no leamos libros, traguemos tacos. ¡Bravo, señores editores! Un triunfo digno de celebrar... con el “Paisa”.

De acuerdo con mi percepción, esta cuarta emisión de la Feria del Libro Independiente tuvo poca atención por parte de los diferentes medios de noticias, y menos participación del público en general en los diferentes eventos. Habrá que esperar a que la AEMI lleve a cabo la evaluación del evento y confiar en que hagan público el resultado de su análisis.

Sin embargo, coincido con @culturacolectiv¹³ en el sentido de que la Feria del Libro Independiente 2013 se concreta como “el mayor encuentro editorial independiente en la Ciudad de México [al] reunir a numerosas editoriales en un esfuerzo por promover la escena de la edición independiente mexicana”.

¹² En cada emisión, la Feria lanza un “concurso” por Facebook para votar por el “libro del año”. Los libros por los que se vota son aquellos que cada editorial presenta como sus mejores producciones del año. El libro ganador en esta emisión fue *La tacopedia. Enciclopedia del taco*, con textos e investigación de Alejandro Escalante, editado por Deborah Holtz, de Trilce Ediciones, en 2012.

¹³ <<http://culturacolectiva.com/hoy-termina-la-iv-feria-del-libro-independiente/>>, recuperado 19 de junio de 2013.

La edición independiente

La Feria del Libro Independiente del Fondo de Cultura Económica, en su primera emisión (1-15 de junio de 2010), fue uno de los detonadores de esta investigación. La experiencia ahí reunida de los cincuenta sellos editoriales invitados dejó al descubierto una serie de problemas que se vinculan a los aspectos más operativos de la labor de editar o, más propiamente, a la cadena del proceso editorial (rentabilidad, administración, relaciones públicas, distribución, etc.). Si en un principio dicho nudo de problemas pareciera ser peculiar de la realidad actual mexicana, a la luz de los estudios de Pierre Bourdieu, estos rasgos de caos, de incompatibilidad entre necesidades comerciales y contenidos o ideologías no son sino el síntoma de una añeja y compleja relación entre arte, conocimiento, mercado y poder. Bourdieu dedica el capítulo “Una revolución conservadora de la edición” de su libro *Intelectuales, política y poder* (1999) al desmenuzamiento del “campo” editorial francés, a partir del que es posible desplegar algunos conceptos pertinentes para tratar de definir un marco conceptual.

El extenso marco de la edición, de la edición independiente en particular y de los conflictos que se establecen en función de esta división de categorías parecería atender en primera instancia —y sobre todo— al capital económico con el que se sustenta la producción del objeto libro (así como su capacidad de distribución). Sin embargo, responde a otros factores tan importantes como éste, aunque más complejos.

La dinámica del campo no puede comprenderse como el conjunto de las evoluciones separadas y paralelas que describen las monografías históricas de empresas editoriales, y que uno desliza espontáneamente en el molde cómodo de la metáfora biológica: nacimiento, juventud, grandeza, decadencia (Bourdieu, 1999: 248).

Bourdieu habla de “poder simbólico”, “capital simbólico” y “recursos raros” cuando se refiere a los libros, específicamente a los libros de literatura, acotaciones todas suficientes para tener en cuenta al momento de reflexionar acerca de ellos. De acuerdo con Bourdieu, el capital se presenta de tres maneras fundamentales, cuya definición se asienta en el campo en el que este capital se aplique, así como en el costo de transformación de este capital. Así están el *capital económico* (derecho de

propiedad; se convierte directamente en dinero), el *capital cultural* (títulos académicos; puede convertirse en dinero) y el *capital social* (títulos nobiliarios; de obligaciones y relaciones sociales posibles de convertirse en dinero) (Bourdieu, 2001: 135).

La tradición editorial contemporánea podría ser en realidad una especie de *separata* sofisticada de la tradición librera más antigua —de mayor “nobleza”, para seguir a Bourdieu—, aquélla abreva de ésta la noción de prestigio y refunda la “transmisión de poder simbólico”, traducido mayormente en un catálogo fuerte que, basado en ciertas variables medibles y *habitus*, conforma su coto dentro del campo editorial, lo que garantiza —en apariencia— su supervivencia, independientemente de la posición que ocupe respecto de las condiciones mercantiles y económicas.

EL MERCADO

En el siglo XIX se consolida el mercado para las letras, cuando la subsistencia del escritor no depende ya de un mecenas, sino del interés y el gusto de un público lector. Pero, de acuerdo con Escalante Gonzalbo, en México, “no hay prácticamente ningún escritor del siglo XIX que viva como artista libre: todos hacen política, todos —desde Lucas Alamán hasta Guillermo Prieto, Ignacio Ramírez, Manuel Payno o Francisco Zarco, Emilio Rabasa o Victoriano Salado Álvarez— son en algún momento funcionarios, diputados, diplomáticos; hacen también —y justifican— una literatura de intención pedagógica [...]” (Escalante Gonzalbo, 2007: 19). La razón: no existía un mercado suficiente para poder vivir sólo de la escritura.

A principios del siglo XX, los escritores participan de la vida social del país no estrictamente como escritores, sino como *intelectuales*⁸ (este grupo incluía, además, a poetas, pensadores, filósofos, periodistas), que con base en el valor simbólico conferido al trabajo intelectual, los ubicaba como autoridades morales. De acuerdo con Malva Flores (Ciudad de México, 1961), durante la primera mitad de este siglo, esta imagen del escritor intelectual se concreta en el poeta, ensayista y editor veracruzano Jorge Cuesta (1903-1942):

Cuesta plantea una nueva manera de asumir la tarea crítica, enfrentando no sólo a la tradición como un problema de legitimidad frente al canon universal sino, asimismo, como un problema del hombre de ideas frente al poder. Ahí radica la originalidad de *Examen* y de su director: el intelectual ya no será aquel que con la pluma participa en la construcción de una identidad cultural; su figura se exalta como un poder alterno e independiente cuya fuerza radica en el valor de sus ideas y la repercusión que éstas puedan tener en el conjunto de la sociedad, representada por sus élites culturales y políticas. Se trata del intelectual estrictamente moderno que asume su tarea como crítico del poder en cualquiera de sus manifestaciones [...].

El juicio legal entablado por el Estado en contra de la revista *Examen* por la publicación de algunos fragmentos “inmorales” de *Cariátide*, la novela de Rubén Salazar Mallén, representa el primer capítulo de una historia donde la figura del intelectual mexi-

cano se va separando, paulatinamente, de su colaboración con el Estado. Así, la serie de ensayos de crítica cultural y política realizados por Cuesta hoy se reclaman antecedentes de un tipo de reflexión que hizo escuela en los ensayos de Octavio Paz, Gabriel Zaid, Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco, entre otros. Se trata de escritores que intervienen en la vida pública de las ideas más allá de la esfera de influencia de la literatura.⁹

En la actualidad, el valor simbólico que detentaba la reflexión crítica e intelectual se ha transformado debido, entre otros factores pero de manera importante, a los medios audiovisuales y a las nuevas tecnologías de información, que conllevan cambios en la vida pública, el trabajo académico, la cantidad y calidad de los lectores y la industria editorial. Es decir, sigue vigente la influencia de los intelectuales y escritores sobre la opinión pública, aunque hoy la representación moral se define más por la cultura de la imagen y de la fama, que por la objetividad, seriedad y autonomía de sus opiniones. En otras palabras, la norma que los nuevos medios de comunicación han ayudado a crear implica una explotación mayor de los recursos de la publicidad por la necesidad inmediata que tienen estos espacios de captar lectores y sostenerlos. Para ello se sirven de “personalidades” conocidas por nichos específicos que les permitan visibilizarse a sí mismos, mucho más que comunicar un contenido. Un caso representativo es el programa de televisión de Oprah Winfrey (*The Oprah Show*), presentadora famosísima y muy influyente en Estados Unidos: durante su emisión ella misma dedica una sección a comentar libros. Sus recomendaciones significan una gran influencia para las casas editoriales en general, tanto las que eran recomendadas como las que no, ya que se traducen en compras reales.

Es importante matizar la idea de que las nuevas tecnologías para la información y la lectura, así como el desarrollo de los medios de comunicación, están en camino de sustituir a los libros y a su respectiva práctica de la lectura. Es decir, no cumplen la misma función. Las nuevas tecnologías son fundamentales para localizar información, pero coincido con Escalante Gonzalbo en que “hay un tipo de conocimiento, de formas de reflexión y de autoconciencia que sólo se dan en papel impreso”. Puede ser que llegue el día en que no sea así, pero de momento, el soporte de los medios electrónicos y su relación técnica con quienes recurren a ellos continúa siendo insuficiente para aquello que la edición impresa está. Más allá de la subjetividad fetichista que podría increparse en relación con el libro impreso, prevalece la idea de que ciertos conocimientos o cierta profundidad o recurrencia y su memoria inscrita en la cultura necesitan de un soporte que pueda sobrevivir al paso del tiempo histórico, y resistir al paso del tiempo inmediato, apresurado.

La maquinaria de promoción y publicidad propagada por los nuevos medios de comunicación ha transformado las viejas formas de diálogo y de participación reflexiva en el espacio público en actitudes básicamente pasivas y de consumo. Si volviéramos al caso de Oprah Winfrey (o a algún otro equivalente), tendríamos que detenernos a pensar si esos televidentes que salen disparados de sus casas (oficinas, negocios) a comprar el libro que su referente cultural cotidiano y de confianza les

⁸ El concepto de *intelectual* es histórico, depende de la época a la que pertenezca. Pero hay ciertos rasgos indispensables comunes siempre presentes: están inmersos en la cultura del libro y, en general, su actitud respecto al orden vigente es reflexiva y crítica. Agrega Escalante Gonzalbo: “El intelectual se constituye en su relación con el público, en lo que podríamos llamar el espacio de un diálogo culto” (Escalante Gonzalbo, 2007: 28).

⁹ En el “Prólogo” a *El ocaso de los poetas intelectuales y la “generación del desencanto”*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2010, p. 14.

ha recomendado, entran de verdad en una relación con el libro-contenido y no únicamente con el libro-objeto, o si sólo lo compran por asociación, intentan leer las primeras páginas y lo abandonan, o lo tienen guardado por si algún día lo leen.

El consumo permea hoy en día prácticamente todos los campos de la actividad humana, incluido el mundo editorial: desde la producción del libro hasta su acceso al lector-consumidor. De acuerdo con Escalante Gonzalbo, “lo que intranquiliza es ver que los espacios de valoración pública del trabajo intelectual obedecen también a la lógica del mercado” (2007: 47). De aquí que, considerando el valor simbólico intelectual del libro —valor adicional al de su posible utilidad o disfrute como objeto de consumo, es decir, cuando su valor material y simbólico “sirve para algo” dentro de un universo de objetos similares y puede competir con ellos, encontrando un valor de cambio en determinado mercado—, la manipulación de los espacios y de los instrumentos de valoración del libro adquiere una gran importancia desde el momento en que el consumo es el criterio básico de reconocimiento e identificación, y que es el mismo criterio con el que se guía un considerable segmento de la población alfabetizada.

La oferta en las mesas de novedades de las librerías es tan grande que el lector-consumidor regular —que no es conocedor ni lector frecuente, que no tiene familiaridad con géneros y con nombres, que identifica vagamente a los “grandes autores” y que, por lo mismo, admite sin reparo lo que los aparatos de promoción de las grandes editoriales le presentan ya digerido— compra lo que se le pone en la mano, lo que se anuncia más o lo que se entera que los demás compran y leen. A decir de Ricardo Nudelman, “libros de calidad flexible para un público de exigencias flexibles” (Zenker, 2001: 141). Este mercado de la gran industria editorial es diferente al de los pequeños públicos a los que Escalante Gonzalbo llama “lectores habituales”, es decir, “quienes leen veinte libros o más al año [y que] son los que mantienen la vitalidad de la cultura del libro” (*Congreso... Memoria*, 2009: 70).

En esta lógica de la nueva industria editorial pareciera haber poco espacio para libros y autores no comerciales, especializados, así como para géneros como el teatro, la poesía, el ensayo de crítica y análisis. Sin embargo, en eventos como la I Feria del Libro Independiente y sus subsecuentes ediciones, así como en las múltiples ferias del libro que se realizan por todo el país a lo largo del año, se puede comprobar la efervescencia de pequeñas empresas editoriales que deciden publicar, a contracorriente del mercado, las ediciones que —están convencidas— hacen falta. En efecto, no hay datos que comprueben que se lea más por la existencia de estas editoriales, pero sí es un hecho que ofrecen alternativas a lectores inquietos, y que este tipo de lector está atento a lo que ofrecen.



LA INDEPENDENCIA DE LAS EDITORIALES

El término *independiente*¹⁰ se utiliza en la mayoría de los países de habla hispana para referirse a pequeñas empresas editoriales que no pertenecen a ninguno de los grandes grupos o consorcios editoriales. Sin embargo, muchas de las pequeñas editoriales dependen, casi para la totalidad de su producción, de las coediciones con otras instancias, principalmente con el Estado, los gobiernos de los estados, las universidades, así como de las becas. Es decir, son *autónomas* en cuanto a las decisiones editoriales, pero son *dependientes* en lo relativo a su producción. Tomás Granados expone así su percepción acerca del uso de este término para definir a las pequeñas editoriales:

[...] lo que me disgusta es el uso del término [independiente] como bandera, que en realidad es una excusa para no ser eficaces, para no atender el mercado [...]. Es un buen pretexto para ser torpes comercialmente. No me gusta la idea de acomodar al independiente y usarlo como motivo de orgullo o como pedigrí [...]. Santillana, por ejemplo, es independiente: es parte de Prisa, pero es independiente del Estado. Planeta es independiente. Claro, depende de sí misma. Entonces es un poco falsa esta distinción, y a veces conformista el uso de la palabra independiente (Granados, 2008: 106).

Sin embargo, poner en duda la pertinencia del uso de este concepto no implica necesariamente el hecho de proponer uno diferente. Sucede lo mismo con el cine de arte o cine independiente y el cine comercial, o con la música. El problema del concepto toca a todos. El asunto es, más bien, encontrar qué es lo que les falta a las pequeñas editoriales para llegar a ser efectivamente independientes.

A propósito, Heriberto Yépez titula su columna “Archivo Hache” del 25 de mayo de 2013 como “Editoriales independientes, ¿de quién?”, y dice:

La literatura mexicana ya no puede comprenderse sin un nuevo fenómeno: las llamadas editoriales independientes. Editoriales independientes, a veces, de los lectores: esa democracia y esa tiranía.

Estas editoriales, al contrario de las transnacionales, publican libros *independientemente* de si tendrán suficientes lectores-compradores. Hacen colecciones de obras raras o de autores emergentes, libros no comerciales. Libros para pocos. Ese lujo no lo pueden pagar los propios editores de libros para los *happy few*, porque, aunque sus valores son de élite o minoría, incluso los escritores mexicanos más exquisitos viven en el subempleo.

Para la mayoría de estas editoriales ser independientes de los lectores significa ser dependientes de subsidios gubernamentales. Si les preguntamos, no dirán que son independientes de los “lectores”, sino del “mercado”. Dicho abstractamente no se escucha mal. Incluso se escucha moral.

Llamarlas editoriales independientes es inexacto o involuntariamente cómico. Prefiero llamarlas editoriales pequeñas. [...] A pesar de que casi todas usan fondos públicos, estas editoriales no abren convocatoria pública. Publican lo que sus editores deciden personalmente y los jurados de las convocatorias gubernamentales aprueban en paquete.

¹⁰ RAE: 1. adj. Que no tiene dependencia, que no depende de otro. || 2. adj. autónomo. || 3. adj. Dicho de una persona: Que sostiene sus derechos u opiniones sin admitir intervención ajena. || 4. adv. m. Con independencia. *Independiente de eso.*

¹¹ Suplemento *Laberinto*, periódico *Milenio*, núm. 519, 25 de mayo de 2013, p. 12.

Para entender la literatura mexicana hoy se necesita conocer la historia reciente de las editoriales pequeñas. Su lugar es extraño.¹¹

El trabajo de editar, en general, tiene mucho que ver con un desarrollo de sentido y de significado en el que la relación entre imagen y palabra, técnica y creación, es consustancial. El dato duro, el marco conceptual, la reflexión y el riesgo de lanzar conjeturas en un tema que de suyo muestra ya complicaciones conceptuales (como aquella que plantea el uso del adjetivo-sustantivo *independiente* o el hecho de que la labor editorial se encuentre mediando el polo del autor y el del lector en un terreno que inmiscuye al mercado y la cultura) empuja esta investigación a acercarse, retratándolas, a las fuentes primarias de información: las pequeñas editoriales.

Para tratar de entender el fenómeno de las pequeñas empresas es Michel Foucault quien ofrece, en *La arqueología del saber*, una opción teórica que bien puede ayudar a sortear las lagunas. Se trata de la noción de *discontinuidad* como eje de estudio de la historia y del análisis de las transformaciones epistemológicas en la historia misma. La ruptura vista no como un accidente en la supuesta linealidad espacio-temporal a la que se había supeditado tradicionalmente el devenir histórico, sino como su dinámica adyacente:

Uno de los rasgos más esenciales de la historia nueva es sin duda ese desplazamiento de lo discontinuo: su paso del obstáculo a la práctica, su integración en el discurso del historiador, en el que no desempeña ya el papel de una fatalidad exterior que hay que reducir, sino de un concepto operatorio que se utiliza, y por ello, la inversión de signos gracias a la cual deja de ser el negativo de la lectura histórica (su envés, su fracaso, el límite de su poder), para convertirse en el elemento que determina su objeto y la validez a su análisis (Foucault, 2006: 14).

Foucault opone la discontinuidad a la linealidad y a la tradición. Es posible construir un canon (una tradición) porque es *necesario*, ya que hacerlo implica agrupar, organizar, condensar, dar linealidad, “dominar el tiempo”, para decirlo en sus palabras:

Tales son las nociones de desarrollo y evolución: permiten reagrupar una sucesión de acontecimientos dispersos, referirlos a un único principio organizador, someterlos al poder ejemplar de la vida (con sus juegos de adaptación, su capacidad de innovación, la correlación incesante de sus diferentes elementos, sus sistemas de asimilación y de intercambios), descubrir, en obra ya en cada comienzo, un principio de coherencia y el esbozo de una unidad futura, dominar el tiempo por una relación perpetuamente reversible entre un origen y un término jamás dados, siempre operantes (*ibid.*, 2006: 34).

¿Es necesaria la agrupación en el tiempo de este conjunto diverso? Si es así, ¿para quién es necesario y con qué finalidad? Es probable que las pequeñas editoriales no escapen a la formación de “cuadros” que conlleva la tradición lineal de la historia sucesiva; ontológicamente, sólo es necesario por la incapacidad natural del hombre de abarcar la totalidad, precisamente porque la totalidad es más bien di-

námica. Pero, siguiendo a Foucault, es más connatural a ellas entrar en el curso epistemológico (y hasta en el mercado) desde la discontinuidad: “[...] Y más que dejarlas valer espontáneamente, aceptar el no tener que ver, por un cuidado de método y en primera instancia, sino con una población de acontecimientos dispersos”. Todo lo que para el canon editorial (ya sea establecido por la estética o por el mercado) es ruptura, para las pequeñas editoriales es ley. Según la noción de discontinuidad de Foucault e incluso en el marco de la teoría del caos, todo canon es solamente uno entre varios posibles.

El límite que delimita el campo de las pequeñas editoriales es acotado o amplio dependiendo del contraste que parece establecer con las grandes editoriales, pues éstas trazan el cuadro que rige el medio editorial actual, supeditado a reglas de mercado, mercadotecnia y rentabilidad. Sortear la contradicción en la que la cultura escrita y el fenómeno de las pequeñas editoriales se encuentran inscritos es tan aparentemente inevitable que quizá no merezca la pena hacerlo, para entonces enfrentar mejor su complejidad, y es que aun cuando la edición independiente esté asociada a la discontinuidad y a la ruptura con las vías convencionales de creación y distribución, en realidad parece forjar su sostén en la defensa constante de la tradición lectora más añeja, es decir, la del placer de leer, de hacer libros y de hacerlos llegar al mayor número de lectores competentes. Esto explica el hecho de que Bourdieu llame “revolución conservadora” a la última revolución editorial después de las vanguardias de la primera mitad del siglo xx —aunque anterior a la aparición de los *e-books* y la escritura digital, que está cambiando los *habitus* de los lectores e incluso los de los escritores—, porque entraña una reinterpretación de los *habitus* derivados de la invención de la imprenta: editores que son lectores de primera mano, libreros cuya relación con los materiales que comercializan es igual a la de un anticuario o un corredor de arte.

La pregunta sería: ¿cómo hacer sostenible un proyecto pensado en función de su importancia cultural y no de su rentabilidad?, ¿cómo, cuando “valor simbólico agregado” es sencillamente imposible de medir —e incluso de predecir— y, por lo tanto, resulta estimado en términos comerciales? Las editoriales de gran rotación han encontrado la manera de hacerlo por medio de la importación de las estrategias de publicidad y mercadotecnia propias de la venta de otros productos, traicionando —a ojos de directores y fundadores de las pequeñas empresas— el espíritu del ejercicio editorial, a caballo entre el arte y la técnica de producción.

Y es porque los márgenes de un libro no están jamás neta ni rigurosamente cortadas: más allá del título, las primeras líneas y el punto final, más allá de su configuración interna y la forma que lo autonomiza, está envuelto en un sistema de citas de otros libros, de otros textos, de otras frases, como un nudo en una red. Y este juego de citas y envíos no es homólogo [...] Por más que el libro se dé como un objeto que se tiene bajo la mano, por más que se abarquille en ese paralelepípedo que lo encierra, su unidad es variable y relativa (Foucault, 2006: 37).

Es cierto que Foucault usa la imagen del libro como una red de redes de información y conocimiento para explicar la manera como entiende la historia del conocimiento, del “saber”. Es decir, que el libro le sirve para ejemplificar la discontinuidad propia de la historia del saber y no se concentra en las particularidades del fenómeno librero, pero acaso sirva para comprenderlas mejor. De pronto puede pensarse a las pequeñas editoriales como dentro de una zona temporalmente autónoma, pues en esencia se definen fuera del control de los grandes capitales o de los intereses culturales coaccionados, y buscan desde ahí ingresar al mercado y a la distribución sin perder su autoorganización. Sin embargo, las desventajas son contundentes en extremo y los márgenes se ensanchan sin que, aparentemente, puedan evitar depender de presupuestos públicos o sin condenar a sus producciones a quedarse en bodegas.

Sin embargo, es en ese mismo sentido que las pequeñas editoriales encuentran su definición, esto es, que más allá de que en ocasiones dependen de capitales y factores externos que les facilitan la producción y la distribución, la autoorganización de sus jerarquías internas, contenidos, estéticas, canales, etc., sigue siendo de su total competencia. La mayor parte de las pequeñas editoriales prefieren cerrar que cambiar la línea de su catálogo.

Tomo las siguientes palabras de Mírcea Eliade que definen, a mi manera de ver, algo de la esencia de lo que considero que esta “independencia” significa en términos de filosofía de vida:

Ser libre significa, antes que nada, ser responsable para con uno mismo. Tener una vida libre es estar comprometido con todo acto que uno realiza. Habrá que darse cuenta de eso. [...] Uno no puede ser libre si no es responsable. La verdadera libertad no implica derechos, porque, siendo otorgados por otro, no comprometen. [...] El miedo a las responsabilidades lleva al hombre moderno a renunciar a la libertad en beneficio de los derechos (Eliade, 2011: 151).

EL CAOS

El transgresor es el superviviente astuto, el travieso desvalido que desafía la convención, subvierte el sistema, rompe la estructura de poder y alumbra nuevas ideas. En algunas tradiciones es el zorro o el cuervo; en otras, el coyote. [...] Es Hermes, el transformista; Prometeo, el conquistador del fuego; Dionisio, el dios de la ebriedad y la destrucción.

John Briggs, David Peat

¿Cómo abordar la forma de trabajo de las pequeñas editoriales? Como cualquier organización, éstas son un conglomerado de variables internas y externas en interacción y cambio continuos. Los resultados de las acciones de estas variables conforman

sistemas dinámicos en constante evolución hacia niveles de mayor complejidad, y alimentan procesos y conductas de otras variables, en una serie de ciclos y lazos de retroalimentación invisibles, pero con vida propia. Además, cada organización convive con otras organizaciones, cada una negociando de diferente manera su propia supervivencia. Son situaciones y relaciones complejas.

Entre otras, las principales variables con las que una pequeña editorial debe lidiar cotidianamente van desde el espacio físico en el que se localizan, hasta el deseo (y la razón de ese deseo) de publicar determinado género o a determinado autor, pasando por las limitaciones económicas para la producción del propio libro, el pago de renta, sueldos, derechos, producción, promoción, difusión, distribución, además de las relaciones e interacciones personales que se dan entre los mismos integrantes.

Esta complejidad de lo cotidiano enfrenta a las editoriales con situaciones que se deben manejar de manera tal que no dañen a la organización. Los problemas que suceden son a veces más el resultado de decisiones que en principio podrían considerarse equivocadas, que de complejidad y dinámica internas. Tienen que ver con la velocidad de respuesta ante determinado evento, la sincronización de actividades, el aprovechamiento de los recursos, los ciclos de recuperación e innovación, etc. El hecho de tomar una decisión equivocada depende, en primer lugar, del control y la creatividad con la que se enfrenta determinada situación. Dice Carlos López Beltrán (2005):

Y sí, Ptolomeo y Descartes erraron. Pero también Newton, Heisenberg y Hawking. El verbo errar describe aquí el hilo de la búsqueda, que asciende tembloroso e inseguro por las profundidades del misterio buscando un sitio donde asir las modestas preguntas cuyas respuestas son imágenes, teorías, “prodigiosos aparatos intelectuales” (Valéry).

Orden y caos aparecen como conceptos opuestos alrededor de los cuales giran las interpretaciones del mundo. El término *caos* (del griego χάος: “abertura, oscuridad insondable”) conlleva de inmediato la idea de una serie de acontecimientos aparentemente aleatorios. Sin embargo, la teoría del caos se centra en la noción de que el análisis de lo aparentemente impredecible conduce al esclarecimiento de un orden. El caos no es aleatorio porque tiene un orden subyacente. Es decir, un proceso caótico puede *parecer* aleatorio (al azar, sin orden), pero el análisis total de este proceso alcanza a distinguir algunos episodios ordenados (que dejan de ser caóticos) entremezclados con otros aleatorios (de los que quizá sólo se desconocen las reglas que establecen su causalidad).

La noción fundamental de la ciencia en el siglo XVIII fue el determinismo, doctrina filosófica formulada por Pierre-Simon Laplace, quien sostenía que todo acontecimiento físico, incluidos el pensamiento y las acciones humanas, estaban regidos por la irrompible cadena causa-consecuencia. Las leyes de la física se consideraban fundamentales en el universo y se expresaban de manera determinista, es decir, se pensaba que era posible pronosticar lo que ocurriría en cualquier instante por-

que podía modelarse con ecuaciones matemáticas. Este concepto constituyó durante mucho tiempo la noción fundamental de la ciencia. Pero hacia el final del siglo XIX surgieron preguntas que no pudieron ser resueltas con supuestos deterministas, lo que llevó a los físicos a la teoría de la relatividad, por un lado, y de la mecánica cuántica, por el otro.

Hacia la década de 1960, científicos e investigadores de diversas disciplinas conformaron un campo de investigación acerca del significado del caos en un intento por comprender cómo lo impredecible conduce a algo nuevo: desde una colisión de galaxias, una piedra lanzada a un estanque de agua, pasando por cualquier construcción matemática compleja y por los fractales, hasta la escena más cotidiana de caos en nuestra sociedad —una avenida de cualquier ciudad mediana, a la hora pico de saturación vehicular, por ejemplo—. Este conjunto de descubrimientos e ideas fue ordenado en un todo coherente por el físico ruso Ilya Prigogine (Premio Nobel de Química, 1977), quien los englobó bajo el nombre de *teoría del caos* o *teoría de las estructuras disipativas*. Esta teoría dice que el comportamiento de un sistema se puede predecir en el corto plazo con una alta probabilidad de ocurrencia, pero que esta predictibilidad se vuelve errática en el mediano y largo plazo, ya que depende de pequeños cambios en múltiples condiciones ambientales que habían sido consideradas estables. Es decir: se pueden conocer las condiciones iniciales de un sistema, pero nunca las finales, debido a la existencia de múltiples variables en constantes cambios aleatorios, difíciles de analizar y controlar por separado. Uno de los principios medulares de la teoría del caos establece que dentro del caos existe orden, y dentro del orden, caos.

El caos ha dejado de ser sólo una teoría científica para devenir una metáfora cultural que favorece nuevos modos de pensar y de vivir la realidad, que permite deducir el orden subyacente que ocultan fenómenos aparentemente aleatorios. Cuando Copérnico sostuvo que nuestro planeta se movía alrededor del Sol, no sólo subvirtió la convicción imperante centrada en Dios y la vida después de la muerte, sino que cambió la perspectiva de la sociedad al ubicar en el centro a los seres humanos y las leyes del mundo natural. La teoría de la evolución de Darwin modificó también la visión común que las personas tenían del mundo y de los seres humanos.

Caos no es lo mismo que complejidad. El primero es algo difícil de entender por la dinámica de variables que participan en una situación determinada; la segunda es algo difícil de resolver, pero posible de afrontar. La teoría del caos describe el comportamiento dinámico de sistemas y no tanto de relaciones causales, mientras que la complejidad tiene que ver con la diversidad de elementos que componen una situación. El caos se relaciona con lo que no podemos saber con certeza. Esta teoría hace una importante distinción entre la estructura de un organismo o sistema y su organización, la cual no tiene tanto que ver con sus componentes particulares, como con el sistema de relaciones de retroalimentación. Al trascender dualidades como simplicidad y complejidad, objetividad y subjetividad, orden y

azar, control e incertidumbre, que subyacen en el pensamiento y que manifiestan su energía en la creación de estereotipos, la teoría del caos se concentra en los procesos dinámicos, en el movimiento y en el flujo. De hecho, las diferencias individuales constituyen la base para alcanzar las soluciones de los problemas que se llegan a presentar. Rosario Aldana-Franco, Ana G. Gutiérrez-García y Carlos M. Contreras mencionan tres rasgos característicos de los sistemas caóticos:

Son deterministas, es decir, no azarosos, porque existen ecuaciones matemáticas que determinan su comportamiento. [...] Son sensibles a las condiciones iniciales, porque un cambio muy pequeño en los datos de inicio producen resultados totalmente diferentes al final. [...] Parecen desordenados, pero no lo son, porque hay reglas que determinan su comportamiento (lo que pasa es que no se conocen todas). Se pueden modelar con ecuaciones matemáticas deterministas, pero presentan atractores. Un *atractor*, en teoría del caos, es la representación geométrica de la dinámica del sistema en el tiempo. Un atractor es como un imán que atrae al sistema (Aldana-Franco *et al.*, 2011: 71-72).

Otras dos características particulares de la teoría del caos están muy presentes en el funcionamiento de las pequeñas editoriales: la *autoorganización* —proceso por el cual la organización de cualquier sistema complejo se crea, reproduce o mejora; es decir, cambia su estructura interna para permanecer— y la *intermitencia*, es decir, que alterna en su comportamiento episodios de orden y de caos. De acuerdo con Prigogine, el equilibrio no es, por definición, evolutivo. La evolución requiere “inestabilidad, irreversibilidad y la posibilidad de dar sentido a los pequeños acontecimientos para que se produzca un cambio de estructuras” (Cazau, 1995).

Las pequeñas editoriales son sistemas vivos que cuentan con la capacidad de autoorganización, lo que les permite mantener sus componentes integrados para lograr equis fin. Estas organizaciones administran la complejidad por medio de la subdivisión en partes: en departamentos, especialidades, proyectos, equipos de trabajo. Cada parte está subordinada al todo mayor que engloba las propiedades que caracterizan al sistema. Sobreviven y crecen desarrollando ciclos virtuosos de evaluación de sus procesos para mejorarlos, es decir, aprenden (casi todas) de sus actuaciones, lo que implica evaluar los procesos para modificar la estructura.

EL RETRATO

La redacción de un análisis documental o de una investigación da por hecho la existencia de un marco teórico (anticipado o derivado) que dé sustento a toda una serie de reflexiones sobre algún problema específico. En el decurso de la investigación hasta llegar a su concreción escrita se identifican y desentrañan los elementos que conceptualmente permiten dar forma al tema, luego se confrontan con la realidad contextual (y epistémica, si se quiere) a la que se vinculan, para indagar sobre su pertinencia. Investigar es rastrear y desplegar el sistema de relaciones que

conectan elementos de significación, aislados e inconexos, con un núcleo de significado mayor. Este *despliegue* hace visibles las evidencias de la hipótesis o de las presunciones intuitivas que orientan, en un primer momento, el curso de la investigación. Así, la intuición es reorientada según argumentos de orden epistemológico. El hecho —en términos del código— no es suficiente como portador de su propia problematización, por eso la organización lingüística resulta único vehículo de explicación, y el ejercicio teórico puesto en palabras es su soporte más pertinente.

¿Por qué retratos entonces?, ¿por qué en el núcleo medular de este texto retomo la noción “retrato” de la fotografía (y no de la pintura), si como investigación busca ahondar en el problema de las pequeñas editoriales y llegar a una hipótesis?, ¿por qué a partir de fragmentos? En el párrafo anterior aparece resaltada la palabra *despliegue* por una razón que a continuación aclaro. Dice John Berger (1997) en *Otra manera de contar*:

Y en la vida, el significado no es instantáneo. El significado se descubre en lo que conecta y no puede existir sin desarrollo. Sin una historia, sin un despliegue, no hay significado. Los hechos, la información, no constituyen significado en sí mismo. Se pueden introducir sucesos en un ordenador y convertirse en factores de cálculo. No obstante, del ordenador no se obtiene significado alguno, porque cuando damos significado a un suceso, ese significado es una respuesta no sólo a lo conocido, sino también a lo desconocido (Berger y Mohr, 1997: 89).

El trabajo de editar, en general, tiene mucho que ver con este desarrollo de sentido y significado para el que la relación entre imagen y palabras, técnica y creación, es consustancial. El dato duro, el marco conceptual, la reflexión y el riesgo de lanzar conjeturas en un tema que de suyo muestra ya complicaciones conceptuales (como la que plantea el uso del adjetivo-sustantivo *independientes* o el hecho de que la labor editorial se encuentre mediando el polo del autor y el polo del lector en un terreno que inmiscuye al mercado y la cultura) empuja esta investigación a acercarse, retratándolas, a las fuentes primarias de información: los pequeños editores.

Adolfo Vásquez Rocca pasa revista a los estudios del filósofo Peter Sloterdijk y señala algo que me gustaría traer a colación: “De allí que haya que interrogar: ¿cómo realizar un retrato de un hombre que posee una identidad en fuga? [...] Todo hombre se construye así, por sus palabras, por lo que dice y se dice de sí mismo” (Vásquez Rocca, 2008). El fenómeno de la edición independiente se ha considerado tangencialmente en los estudios sobre cultura y producción editorial, quizá porque como fenómeno sea tan contemporáneo como la fotografía (o más) y porque “la idea” de “edición” no había constituido una necesidad toral del estudio cultural, social o humanístico, no sólo como revisión historiográfica o sociológica que atañe al soporte de la cultura escrita, sino como un problema en sí mismo. De aquí que, para el caso de un estudio de este tipo, es necesario complementar la mirada subjetiva y objetiva del analista con el modo como los propios gestores de las pe-

queñas editoriales se miran a sí mismos. Vuelvo a Berger: “El que mira puede explicar *después*; pero antes de cualquier explicación existe la expectativa de lo que las apariencias mismas están a punto de revelar” (Berger y Mohr, 1997: 117). La puesta en palabras y mirar al interior de una pequeña editorial son dos actos que se encuentran en un vértice de sentido y de relación de importancia.

Existe un apartado de “presuposiciones” respecto de lo que entiendo como problemática de las pequeñas editoriales, de su lugar, situación y labor; sin embargo, es sólo después de retratarlas cuando la verdadera hipótesis asoma su forma, se hace manifiesta y contrastable, se integra a un conocimiento de causa particular pero ya representativo.

Si, como afirma Berger, el retrato (y la fotografía) no traduce apariencias, sino que las cita, y además, estas apariencias “dan a luz” ideas (*ibid.*: 95 y 122), entonces los retratos de las pequeñas editoriales permitirán algo más que capturar impresiones. Finalmente, son parte de las evidencias que, desplegadas, otorgan significado al elemento retratado.

La mirada, en este punto, será doble, pues como señala Susan Sontag en *Al mismo tiempo* (2008: 133-151), el retrato permite que el retratado se mire a sí mismo mediatizado, inmerso en una cultura de imágenes que ha sido cooptada por el mercado, y pese a esto, ser capaz de reconocerse. Ruta alternativa del conocimiento-reconocimiento. El retrato no compete ya solamente al ojo que fotografía ni al ojo espectador que mirará esa imagen, sino también (y sobre todo) al involucrado en los sucesos que ahí se registran. Esa lectura será, de esta manera, determinante en el *cómo* habrá de interpretarse la imagen y habrán de decodificarse los elementos de sentido y significado: “Así consideradas, las fotografías *somos nosotros*” (Sontag, 2008: 140).



Bajo estas premisas se presenta a continuación, a manera de breve bosquejo, el retrato de Alias, que nació a partir de la necesidad de su fundador por llenar un vacío en la publicación de libros de arte contemporáneo en México, y el de Taller Ditoria, ensamble entre arte, poesía y edición artesanal. Después, el retrato de La Cabra.

alias

Nombre completo

Alias

Nombre abreviado

Alias

Fundación

2006

Director / Responsable

Damián Ortega/ Sara Schulz

Personas que trabajan en la editorial

2

Géneros

Arte

Tiraje promedio

1 000

Técnicas de impresión

Offset y digital

Coediciones

No

Distribución

Local, nacional e internacional

Distribuidor

Propia

Información general

Heriberto Frías 1115-9,
Col. Del Valle,
Del. Benito Juárez,
03100, México, D.F.

52 55 55751689

informes@aliaseditorial.com

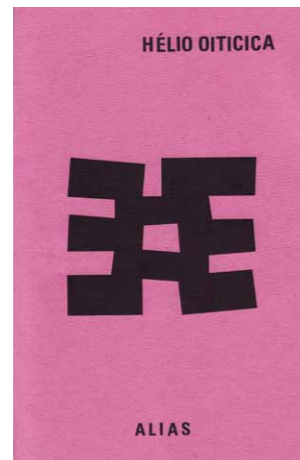
http://www.aliaseditorial.com

[Un significado en desuso de la palabra *alias* es precisamente “de otro modo”. Alias publica textos de otro modo: copiando el original o adaptándose a él; propone otra forma editorial al desprender al original de su sitio y recontextualizarlo. Alias es el libro gemelo, el “libro apodo”, el libro mote.

Esta iniciativa busca resaltar las virtudes del sobrenombre, ya que considera que el alias suele ser más certero y adecuado que el nombre de pila, al tiempo que guarda una relación más cercana con el aspecto físico, la personalidad y los oficios del “renombrado”. Más que un segundo nombre, alias es el otro nombre: aquel que los amigos otorgan y que, a través del tiempo, adquiere vida propia y nutre una identidad diferente a la oficial y legal asentada en el acta nacimiento.

El propósito de Alias es la difusión de la obra y el pensamiento de autores particularmente significativos para el arte contemporáneo. Creaciones que, por razones y circunstancias difíciles de enumerar en este espacio, no han sido traducidas, impresas y difundidas en habla hispana; o bien, cuyas ediciones anteriores están descontinuadas o nunca han sido distribuidas en México.

Alias es un proyecto independiente sin fines de lucro.]*



UNA CONVERSACIÓN CON SARA SCHULZ*

La necesidad de leer textos en inglés y no tenerlos en español —en concreto, una entrevista realizada a Marcel Duchamp en los setenta— fue el punto de partida que llevó al artista Damián Ortega¹ a fundar Alias. Tanto Ortega como Sara Schulz² —ambos base del proyecto— consideran Alias no como una empresa, sino como un proyecto editorial que nace del mundo artístico.

Decidieron hacer doce libros, no más.³ El primero fue *Conversando con Marcel Duchamp*, de Pierre Cabanne,⁴ en 2006 (500 ejemplares impresos en offset), y en él se aprecia el espíritu que mueve a los directivos de Alias: cada capítulo está formado con tipografía diferente aludiendo a los diferentes traductores; en la página legal aparecen sólo las iniciales de las personas que participaron; es decir, no importa quiénes hicieron el libro, sino el autor del libro, el contenido, y el hecho de compartirlo y difundirlo. Ven sus productos más como una pieza de arte, que como un producto editorial que debe ser vendido para recuperar los costos. Como ejemplo de

* Entrevista realizada el 1 de febrero de 2011, en las oficinas de Sara Schulz. Todos los entrecorridos en el texto y las transcripciones son palabras de la entrevistada.

¹ Damián Ortega | Ciudad de México, 1967 | Alumno de Gabriel Orozco durante los ochenta. Escultor e instalacionista. Actualmente vive en Berlín, Alemania.

² Sara Schulz. Filósofa, editora.

³ Al momento de la entrevista estaba en prensa el número 12.

⁴ Pierre Cabanne, *Conversando con Marcel Duchamp*, trad. de Abraham Cruzvillegas, Damián Ortega, Laureana Toledo, Manuel Rocha, María Gutiérrez y Richard Moszka. Alias, vol. 1, México, 2006, 104 pp.



[]* Tomado de la página web.

esto, más que una presentación del libro de Duchamp, se llevó a cabo, en la Casa del Lago, una develación casi teatral del libro.

El libro estaba cubierto con una manta, como cuando develas un busto... Entonces se *develó* el libro de Alias, incluso se invitó a un notario a que diera fe de los hechos. Se elaboró una carta donde se deja constancia de que “se encuentran reunidas estas personas...”. Es un poco jugar con esto de la legalidad y la ilegalidad, la formalidad de lo legal; es un poco una ironía, pero a la vez dándole su lugar, ¿sabes? No es un desprecio tampoco por eso, no, sino que tenga un sentido. Entonces, tenemos un acta notariada, con un sello, muy formal... escribimos un texto donde decimos que “Alias presenta este libro, traducido por estas personas, y se propone publicar tantos libros más, y hemos constar esto públicamente para que todos sepan...”.

Manejan las cifras de la manera más sencilla: costo de traducción, diseño, formación, impresión, entre la cantidad de ejemplares. No tienen margen de ganancia. La venta de los ejemplares es puesta en segundo término, y aunque tratan de no descuidar el círculo de recuperación del dinero que invierten en cada título, reconocen que siempre hay una pérdida: casi nunca se venden todos los ejemplares, o se venden en un plazo muy largo, se regalan libros de más, se maltratan algunos, etcétera.

Al cumplir con la publicación de los primeros doce títulos decidieron continuar con el proyecto gracias a la recepción que tuvieron sus libros. En ningún momento definieron un plan de lanzamiento o alguna campaña de promoción y difusión. Vendían los libros de mano en mano en galerías, escuelas de diseño y arte, universidades, y así dieron a conocer el proyecto. El objetivo que los impulsa es, sobre todo, que sus libros se lean, que circulen. Les importa que estén en librerías — los primeros títulos aparecieron sin ISBN, hecho que cambió a partir del momento en que empezaron a trabajar con una distribuidora—, pero no buscan la venta masiva ni el hecho de recuperar lo invertido: “Sabemos que eso no va a suceder —sería magnífico que sucediera—, pero la realidad es que, desde cómo está planteado el esquema de precios, no es así.” Publican de dos a tres libros al año, sin una programación anticipada, lo que “contrasta mucho con los ritmos y la voracidad de las editoriales y del mercado”.

La conceptualización del proyecto y el diseño está muy determinado por Damián Ortega, aunque también participan los diseñadores de cada título. Para cada nuevo título contratan *free lance* a los proveedores que cada proyecto necesita: traductores, diseñadores, ilustradores.

Cada título es diferente, pasa por un proceso distinto. El de John Cage,³ a Damián le regaló ese libro, le dijeron: tienes que leerlo, te va a interesar muchísimo. [Después] él lo prestaba y siempre andaba persiguiendo al que se lo había prestado —“me lo regresas, ¿eh?”—, y bueno, el libro regresaba. Entonces fue pasando de mano en mano. Y Damián se dio cuenta que por el contenido, por el autor, por todo, era un libro que cabía muy bien en Alias.

³ John Cage, *Para los pájaros*, Alias, vol. 2, México, 2007, 320 pp.

Damián Ortega vive actualmente en Berlín y viaja un par de veces al año a México. Está en permanente contacto con Marisol a través de Internet, aunque ella reconoce que a veces la distancia complica un poco el trabajo.

Cosas que resuelves en persona en diez minutos, por correo [electrónico] te puede tomar semanas, porque realmente no puedes saber... Por ejemplo, para *Mi libro es su libro*,⁴ la primera idea era que fuera azul. Se hicieron las pruebas, le saqué una foto, se la envié a Damián. No le gustó, entonces, bueno, qué hacemos, ya está el libro listo, ya están los archivos, definido el color. Entonces a pensar cuál, que si verde, que si amarillo. Y pruebas y pruebas y pruebas. Finalmente vino Damián, nos reunimos, le enseñé las pruebas, ¡y escogió el azul! ¡Era el primero! Pero es como tan difícil hacerlo a distancia, porque tiene que ver la textura, cómo se ve el papel...

⁴ Lawrence Weimar, *Mi libro es su libro*, trad. de Abraham CruzVillegas, Carolina Caycedo, Eduardo Abaroa, Eurídice Arratia, Francois Bucher, Gabriel Escalante, Gabriel Kuri, Jonathan Hernández, Julieta Aranda, Mariana Castillo, Minerva Cuevas, Paz Aburto y Sandra Sánchez, Alias, vol. 5, México, 2008, 128 pp.

Una decisión de los directivos fue no pagar derechos de autor, para lo que recurren a diferentes estrategias. Por ejemplo, *Rock mi religión*:⁵

Es un libro muy bueno y que no se ha vuelto a publicar en inglés, que es el [idioma] original, porque son tan caros los derechos, porque son de rockeros que no, no lo pueden hacer. Entonces, un poco para darle la vuelta a eso, las fotos se volvieron ilustraciones; las fotos, en vez de ser fotos, son ilustraciones de las fotos, y esto se hizo con el taller de dibujo de Daniel Guzmán, otro artista. Son chavos que se pusieron a copiar las fotografías. En este caso, por ejemplo, tenemos el permiso del autor. Las que son las imágenes del autor, no hay problema con ellas; pero donde salen otros personajes, o son las fotografías de otros fotógrafos, que no se pueden usar, pues se hizo así.

⁵ Dan Graham, *Rock, mi religión*, trad. de Eva Quintana Crellis, coord. gráfica de Daniel Guzmán, Alias, vol. 6, México, 2008, 416 pp.

O *Teignmouth Electron*, de Tacita Dean:⁶

[...] todas éstas son fotografías de Tacita Dean. Ella, incluso, nos envió película, obra suya, entonces cada libro tiene [en la portada] un fragmento de película de 16 mm de una obra suya. Por eso, en este caso, los ejemplares están foliados, porque la película tiene una secuencia. Entonces, yo aquí tengo el número 0027 de la secuencia... Son mil libros, y a mí me tocó éste. [En este caso, la autora] nos proporcionó todo el material. Por ejemplo, esta imagen, que en el original es un dibujo, Damián hizo los dibujos basándose en esa idea...

⁶ Tacita Dean, *Teignmouth Electron*, trad. de José I. Rodríguez Martínez, Alias, vol. 11, México, 2010, 104 pp.

En muchos casos llegan a acuerdos con los artistas:

Muchos de los libros son acuerdos directos con los artistas. Éste, por ejemplo, también es un libro de los setenta, que nunca iba a circular en México. Es un libro de Robert Filliou,⁷ uno de los iniciadores más importantes del Fluxus, este movimiento artístico. Es un libro muy lindo basado en un manual para aprender japonés. El original estaba en alemán y en inglés, y nosotros lo hicimos en inglés y en español. Es un libro muy pequeño [...]. Cuando te metes a analizar o desmembrar un libro, te das cuenta de un montón de cosas de las que no te das cuenta quizá como lector. Por ejemplo, en este libro, todo el diseño estaba muy tirado hacia la izquierda en el original. Quizá a nosotros no nos gustaba eso, pero decidimos respetarlo. Igual, por ejemplo, con la traducción de las palabras, aunque hay cosas con las que editorialmente podríamos no estar de

⁷ Robert Filliou, *Una selección de 1000 poemas japoneses básicos / A selection from 1000 Basic Japanese Poems*, caligrafía de Takako Saito, trad. de Cristina Rascón y Damián Ortega, Alias, vol. 3, México, 2007, 76 pp.

acuerdo, pero para respetar realmente la idea del alias... Por eso los libros son tan diferentes entre sí, tienen tantas diferencias, son libros con una personalidad muy muy distinta, aunque sí hay cierta uniformidad en el formato...

La casa de Marisol funciona también como oficina, y ahí también se llevan a cabo las reuniones con los diferentes colaboradores. Los libros de Alias se producen con materiales relativamente baratos (la mayoría, papel bond o cultural, cartulinas bristol, etc.), por lo que sus libros tienen precios muy accesibles para el estándar de un libro “de arte” (el más caro que tienen en su lista es de cuatrocientos veinte pesos —Paul Schimmel (comp.), *Campos de acción: entre el performance y el objeto* (tres volúmenes), 1 036 páginas en total—; el más barato, setenta pesos —Lawrence Weiner, *Mi libro es su libro. Selección de textos y obras traducidas*, 128 páginas—). Han logrado posicionar a Alias, nacional e internacionalmente, como una editorial atípica, de libros *de colección*.

Lo que también es cierto es que Alias, al ser una colección, ha generado a los coleccionistas. Se ha encontrado con sus coleccionistas. Entonces, es muy bonito cuando llega la gente [...] y dicen: “¡Ése ya lo tengo, pero me falta éste! Y quiero el otro, que también me falta”, o “Me llevo éste, porque lo voy a regalar”, o “es que mi amigo me dijo que le comprara éste, que no lo tiene”, en fin. Entonces hay una intención de tener la colección. No es sólo comprar un libro. [...] Esto, finalmente, es algo muy exitoso para un proyecto editorial: que te reconozcan por tu propuesta, más allá del autor o por la mercadotecnia que hagas de tu producto. Es decir, me gusta la propuesta y me proponen otro libro, entonces seguramente me va a gustar porque ya tengo éste y éste otro, ya conozco aquél, y me gustan. Un poco lo tomo sin saber, pero es de Alias...

Marisol considera que los principales problemas que enfrenta Alias son la política de novedades de las librerías (“las condiciones de las librerías son insostenibles para las editoriales independientes o pequeñas. Ésa es la realidad. [...] también el ritmo de publicación: nosotros no podemos tener dos libros al mes. No creemos tampoco que éste sea el objetivo”) y el alto costo del envío de libros al extranjero (“es carísimo. Nos escriben mucho, y ya cuando ven que al precio se le debe sumar el costo del envío, hay varios que desisten. Por fortuna sí hay muchos que están de acuerdo y aceptan el envío”).

Alias no forma parte de ninguna alianza o asociación de editores, aunque mantiene una relación estrecha con la Alianza de Editoriales Mexicanas Independientes (AEMI), con quienes van a algunas ferias, como la de Guadalajara.

[Hay] esta generosidad, que es también muy digno de decirse, que creo que eso es algo que hay mucho en el terreno editorial. Así como hay competencia a ciertos niveles, en ciertos otros hay mucha generosidad y colaboración y trabajo en equipo. Y eso me parece algo muy padre. El hecho de poder encontrar esas afinidades que, además, se traducen en apoyos entre unos y otros.

Se promueven por medio de la página web de la editorial, en Facebook y con el envío de promociones y anuncios de novedades por correo electrónico. Son creativos en la búsqueda de opciones de promoción, por ejemplo, el “carrito de Alias”:

Alias [...] ha concebido este medio como una manera de acercar sus publicaciones a los lectores. Basado en el tradicional carrito chicharronero, funciona como exhibidor y vehículo de transporte [...]. A partir de septiembre de 2010, la librería-biblioteca ambulante visitará diferentes espacios para ofrecer una alternativa de distribución y propiciar un encuentro con los libros en la vía pública.

Los libros de Alias están en bibliotecas de Madrid, Barcelona, Zurich y otras ciudades europeas y de Estados Unidos, gracias a los *scouts*⁸ que los han contactado, interesados en su proyecto.



Marisol Schulz, como muchos, llegó a la edición sin tener este objetivo en mente. Estudiaba el segundo semestre de Filosofía en la UNAM cuando se dio la huelga de 1999 y, con ella, la incertidumbre para miles de estudiantes. Consiguió entonces trabajo con Miguel Ángel Porrúa como correctora.

Leía desde poesía hasta jurídico. Me eché la Constitución dos veces [...]. Después entré a *Artes de México* de planta... Todo esto entre que estudiaba y trabajaba, toda esa etapa... Y luego entré a Santillana. Realmente ésa fue como mi trayectoria; es decir, una vez que empecé con Porrúa, pues ya me seguí, y fui conociendo cada vez más sobre las cosas de la edición.

Actualmente está dedicada por completo a la edición, pero siempre como parte de un proyecto integral.



Nunca hablamos de mercado ni de compradores ni de clientes. Son nuestros lectores. A mí me gusta mucho más pensar en los libros que se leen que en los libros que se venden, porque realmente la cifra de las ventas no es la misma que la cifra de los libros leídos.

alias EDITORIAL

Librería y biblioteca ambulantes

Alias, editorial que publica libros de arte contemporáneo, ha concebido este medio como una manera de acercar sus publicaciones a los lectores. Basado en el tradicional carrito chicharronero, funciona como exhibidor y vehículo de transporte de su primera colección.

A partir de septiembre de 2010, la librería-biblioteca ambulante visitará diferentes espacios para ofrecer una alternativa de distribución y propiciar un encuentro con los libros en la vía pública.



⁸ También conocidos como “espías” o “cazadores” literarios. Su labor consiste en “detectar cuanto antes un libro o una tendencia”. A diferencia de los agentes, no representan a autores y sus ingresos no se marcan por porcentajes. Llegan a cotizar su trabajo hasta en doscientos mil dólares anuales (< <https://www.escritores.org/recursos-para-escritores/agentes-literarios/60-scouts-los-sabuesos-de-libros>>).

TallerDitoria

Nombre completo
Taller Ditoria

Nombre abreviado
Ditoria

Fundación
1994

Director / Responsable
Roberto Rébora Gómez

Personas que trabajan en la editorial
6

Géneros
Poesía, ensayo, cuento

Tiraje promedio
300

Técnicas de impresión
Offset, artesanal

Distribución
Local, nacional e internacional

Distribuidor
Propia

Coediciones
Instituciones públicas
Apoyos

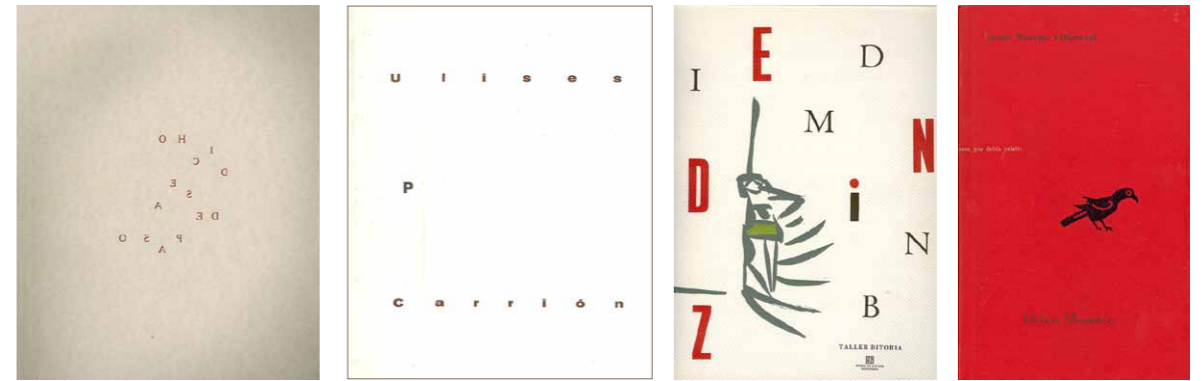
Información general
Parque España 3-8,
Col. Condesa
Del. Benito Juárez,
06140, México, D.F.
(52 55) 5207 0088
trilce@trilce.com.mx
contacto@tallerditoria.com.mx
www.tallerditoria.com
http://tditoria.blogspot.com
http://www.facebook.com/
taller.ditoria

[Taller Ditoria nace un domingo de febrero de 1994 con la llegada de “la Dominga”, una sencilla prensa plana de tipos móviles y una caja de letras tipográficas.

En la actualidad, editar libros manufacturados se ha convertido en una excepción. Ditoria concede, al fondo sensible de la poesía, una forma tangible, por lo que cada ejemplar es una pieza artesanal única. Así, lo que inició como un ejercicio de aficionados, se ha convertido en una experiencia rigurosa y comprometida con la fabricación del libro elaborado a mano. Compartimos hoy esta sencilla e íntima manera de cultivar el oficio con un creciente número de suscriptores nacionales y extranjeros, que año con año adquieren nuestras ediciones.]*



[]* Tomado de la página web.



UNA CONVERSACIÓN CON ROBERTO RÉBORA*

Roberto Rébora¹ se presenta como pintor antes que como editor, aunque desde muy joven tuvo interés en el oficio editorial, principalmente porque se involucraba de manera personal en la edición de sus catálogos de pintura. Vive de su trabajo como artista y considera a Taller Ditoria “un lujo personal”. A los 19 años de edad recibió una beca del gobierno italiano, gracias a la cual pasó diez años de estudios pictóricos en Florencia, Italia. A los 29 regresó a México y, en 1994, a raíz de su pertenencia a la segunda generación de jóvenes creadores del Fonca, entabló amistad con diversos poetas con quienes se reunía regularmente para leer y comentar poesía. Según sus palabras, el azar jugó entonces un papel determinante:

Un amigo de Guadalajara, Clemente Orozco Farías,² me pidió que le guardara, aquí en mi taller, un grupo de familias de letras tipográficas, porque [...] se iba a estudiar una maestría a Estados Unidos, su carrera como diseñador gráfico y como artista, como pintor también. Él, muy interesado en la tipografía desde entonces, me pidió que le guardara esas letras. En principio yo me opuse. Era como si me pidieran que guardara un mueble, digamos. Mi taller era ya de por sí un taller completamente agitado y febril, que siempre se va multiplicando en las cosas que contiene, porque hay producción, en fin... Para mi sorpresa, llegaron las letras con las que hemos trabajado desde hace dieciséis años. Entonces, aquí nos juntábamos para leer poesía de tarde en tarde, y las letras sembraron una inquietud, que es el origen de Taller Ditoria.

Esa inquietud se concretó en la compra, en Guadalajara, de “Dominga”, una pequeña prensa plana de tipos móviles, llamada así porque llegó un domingo de febrero de 1994 al taller de Rébora. Junto con Jorge Jiménez, un artesano que trabajaba preparando las telas para las pinturas, buscaron información y comenzaron a aprender lo que se necesitaba “para echar a andar esa máquina”. Después de varios meses de pruebas aparece finalmente *Imanes*, de Josué Ramírez, diez ejemplares encuadernados en forma plegable, impresos a seis tintas, numerados y firmados por el autor. A través de Ramírez, que trabajaba en ese entonces como editor de la revista *Vice-versa*, Roberto se comenzó a relacionar más con gente de las letras y de la edición.

* Entrevista realizada el 24 de marzo de 2011 en el taller del artista Roberto Rébora. Todos los entrecorchetos en el texto y las transcripciones son palabras del entrevistado.

¹ Roberto Rébora | Guadalajara, Jalisco, 1963 | Pintor. En 1983 inicia un largo viaje de formación artística y profesional en Florencia, Italia. Regresa a México en 1991. Ha participado en numerosas exposiciones individuales y colectivas en México y en el extranjero.

² Nieto del muralista José Clemente Orozco.

Roberto Rébora y su esposa Dominique, además de Josué Martínez (poeta), Samuel Noyola (poeta), Jorge Jiménez y Clemente Orozco son los fundadores de Taller Ditoria. A punto de imprimir la primera página de *Imanes* se decide este nombre para el taller, determinado principalmente por Roberto, a quien le atrajo por la idea de transgiversar la palabra *editorial*, sin la “e” del principio ni la “l” del final.

Desde su fundación hasta la fecha, la decisión de los títulos a publicar está precedida siempre por una ceremonia: entre los integrantes del Taller —y a veces, algunos invitados— se dedican horas de lectura en voz alta de los textos propuestos seguidos de un ejercicio crítico con respecto al texto y a su autor. Los primeros títulos publicados no se vendían:

Los regalábamos. Durante muchos años regalábamos. Su sentido siempre fue ése. Su sentido en todo momento era que, en tanto que la poesía no se vende, se comparte. Entonces hacíamos cien ejemplares, invitábamos a cuates, amistades, escritores... Vinieron Tito Monterroso y Bárbara Jacobs en su momento, vino Adolfo Castañón...

Las ediciones manufacturadas, así como la estética de principios del siglo xx han sido los referentes de Taller Ditoria. Rébora considera a Juan Pascoe³ como el gran decano de la impresión e imprescindible referencia y ejemplo a seguir. Presumen de contar con ediciones tan cuidadas que prácticamente carecen de erratas. Aunque no se han salvado.

Ha habido erratas para nosotros verdaderamente dolorosas e históricas, en el sentido de que en verdad fueron hechos que nos dolieron muchísimo y que uno no entiende cómo es que pudieron pasar. En un libro de Ida Vitale, como 103 páginas, impreso en papel biblia a dos tintas, uno de nuestros ejercicios editoriales más extenso, más exigente, más minucioso, más absolutamente sensible... *El ABC de Byobu*, es el biombo, es el ser periférico que lo ve todo... ¿ves?, por eso se hizo en papel biblia, a dos tintas... [...] es una experiencia de lectura esto. El personaje es tan transparente y diáfano. Es el típico personaje marginal de los grupos sociales, que nadie lo pela, pero él desde ahí tiene la capacidad de observar todas las debilidades del prójimo, las características del ser. Entonces quisimos hacerlo transparente porque era como si tú pudieras ver a través de sus propios pensamientos... [...]. Era el sentido, digamos; era la interpretación del texto. Pero la primera línea, en la primera página... [...] “presición”... hay una s-c equivocada... ¿Te das cuenta? Es la única errata en ese libro y está en la primera línea... En fin.

Taller Ditoria se sostuvo durante muchos años —“prácticamente hasta hace muy poco, unos cuatro años quizá” [2007]— gracias a la pintura de Rébora. “Todos esos primeros libros son hijos económicamente de mis cuadros”, hecho que cambió con la llegada de don Gilberto Moctezuma Romero, primera persona a quien se le formalizó el pago de un salario. A partir de ese momento decidieron llevar una estricta contabilidad y un análisis de gastos buscando siempre el mayor ahorro:

³ Juan Pascoe, Illinois, Chicago, 1946. Editor, tipógrafo e impresor. Vive desde hace más de treinta años en el municipio de Tacámbaro, Michoacán, donde fundó el Taller Martín Pescador. Diseña joyas bibliográficas impresas en finos papeles con una prensa Washington Imperial de tipos móviles, de 1837, encuadradas a mano. Octavio Paz, Efraín Huerta, José Luis Rivas, Alfonso D’Aquino, Tomás Segovia, Gabriel García Márquez, así como artistas de la talla de Jan Hendrix, Francisco Toledo y Vlady, entre muchos otros, han sido publicados por Pascoe. En 1973 recibió el Premio Eréndira de Artes Tradicionales por su magnífica y singular labor en el rescate de la tipografía.

Aquí cada peso vale oro. Evaluamos incluso dónde compramos la gasolina para que nos salga más barata. Todos nuestros papeles son nacionales; hemos hecho asociaciones de papeles que de repente la gente nos dice: qué finos papeles. No, son franciscanos todos, es decir, son papeles que cuestan cinco pesos el pliego. Nunca hemos comprado un papel importado. Y lo ves, además.

Taller Ditoria publica un promedio de dos libros al año, por lo que elige a sus autores de forma muy selecta, entre otros, Juan Gelman, Ida Vitale, Gerardo Deniz, Adolfo Castañón, David Huerta, Verónica Volkow. “Taller Ditoria quiere producir menos, pero mejor. Ése es el fin de Taller Ditoria. El ejercicio de Taller Ditoria es desde la imaginación.”

Gracias a su trayectoria como artista y editor, Roberto Rébora se ha visto favorecido varias veces con diferentes apoyos y estímulos que otorga el Estado, por lo que se sostiene como un defensor agradecido de esta práctica.

Taller Ditoria se mantiene gracias a un esquema de suscripciones⁴ —cada suscriptor paga una anualidad de mil ochocientos pesos [en 2011], por la que recibe los dos libros que Ditoria publica ese año—, a las ventas de sus libros a través de su página web, principalmente a librerías y bibliotecas de otros países, y en las ferias del libro a las que asiste:

En la FIL tenemos un lugar que cada año ha sido ascendente en ventas, en la circulación de gente que nos busca, de todas partes del mundo nos buscan. Es decir, pasa la gente común por nuestro stand, y de repente alguien hace... [se levanta y como que toca suavemente la pared], y se acercan a tocar los libros.

Rébora percibe el panorama editorial mexicano como uno con “una vitalidad verdaderamente extraordinaria”, y pone como ejemplo la I Feria del Libro Independiente.



Desde su fundación hasta la fecha, la decisión de los títulos a publicar está precedida siempre por una ceremonia: entre los integrantes del Taller —y a veces algunos invitados— se dedican horas de lectura en voz alta de los textos propuestos seguidos de un ejercicio crítico con respecto al autor y su texto.

⁴ Para 2011, cuando se realizó esta entrevista, contaban con poco más de cien suscriptores.



Nombre completo
La Cabra Ediciones, S.A. de C.V.

Nombre abreviado
La Cabra

Fundación
2008

Directora / Responsable
María Luisa Martínez Passarge

Personas que trabajan en la editorial
2

Géneros
Poesía, ensayo, arte

Tiraje promedio
1 000

Técnicas de impresión
Offset

Distribución
Local, nacional, internacional

Distribuidor
Tinta Roja, Tabaquería y Educal

Coediciones
Sí

Información general
Callejón del Atrio
8-1 bis, casa 3,
Col. Cuadrante de San Francisco,
Del. Coyoacán,
04320, México, D.F.
(52 55) 5554 3968
www.lacabraediciones.com
lacabraediciones08@gmail.com
passarge@gmail.com

[La Cabra es instinto, voluntad, pasión, riesgo, audacia, lealtad, trabajo y placer; perseverancia y conocimiento del terreno editorial; obstinación para continuar apostando por la poesía que no se vende, porque no se vende. La Poesía es nuestro camino regio para diseñar nuevas rutas y atajos al quehacer editorial, para pensar el arte y convocar otras letras.

La Cabra es un proyecto y una casa abierta a todas las posibilidades que dan la literatura y el arte.]*



Frente de la invitación a la inauguración del proyecto celebratorio de los cincuenta años de la primera edición de la novela *Rayuela*, de Julio Cortázar.

[]* Tomado de la página web.

LA VOZ DE LA CABRA*

La Cabra Ediciones, S.A. de C.V. nace como empresa el 26 de agosto de 2008 como la continuación de la experiencia en Alforja, Arte y Literatura, A.C., proyecto fundado en 1997 y finalizado en 2008. Los fundadores de La Cabra: José Ángel Leyva¹ y yo.

ALFORJA, ARTE Y LITERATURA, A.C.

La publicación trimestral *Alforja. Revista de Poesía* dio cuenta, de manera ininterrumpida durante once años (n° 1, primavera 1997-n° 45, verano 2008) del devenir poético nacional e internacional a través de entrevistas, ensayos, reseñas y producción poética. En palabras de José Vicente Anaya,² uno de sus fundadores:

Quando nació *alforja* no había en México ninguna otra revista dedicada exclusivamente a la poesía y con formato de libro, características que pretenden darle a la poesía un lugar distintivo en tanto arte de los más grandes. Sólo teníamos un antecedente: la revista *El Corno Emplumado*, y aunque feneció allá por 1968, fue una publicación que unió y divulgó a poetas de todo el continente americano sin que faltaran europeos, africanos y asiáticos. Esta revista era nuestro único antecedente y buen ejemplo.³

En efecto, en 1997, después de la saga de *El Corno Emplumado / The Plumed Horn*, dirigida por la poeta estadounidense Margaret Randall y el poeta mexicano Sergio Mondragón (31 números que variaban entre las cien y las doscientas cincuenta páginas cada uno, publicados entre 1961-1969, con un tiraje promedio de dos mil ejemplares, se convirtió en una plataforma transnacional de poesía en América), *alforja* irrumpió en la escena literaria nacional como una revista dedicada a la poesía, hecha por poetas, amparada por un importante consejo editorial, concretada en un cómodo formato tipo libro, y declarada por sus gestores como de la “Fraternidad Universal de los Poetas”. En palabras de José Ángel Leyva:

* Relatoría en primera persona.

¹ José Ángel Leyva Alvarado | Durango, 1958 | Poeta, narrador, ensayista, editor y promotor cultural. Fue codirector de *Alforja. Revista de Poesía* y actualmente director de *La Otra. Revista de Poesía + Artes Visuales + Otras Letras*, en su versión impresa y virtual. Mantiene el programa de radio *Yo es Otro* en Código DF. Radio Cultural en Línea.

² José Vicente Anaya | Villa Coronado, Chihuahua, 1947 | Poeta, ensayista, traductor y editor. Fue uno de los fundadores del movimiento conocido como *infra-realismo* en 1975 y autor de uno de sus manifiestos.

³ < <http://www.revista.agulha.nom.br/ag42revista1.htm>>, consultado el 26 de junio de 2012.

Me parece [...] que la fraternidad poética se da, desde mi punto de vista, en esa perspectiva de la generosidad, del anhelo de compartir las emociones que nos brinda la conciencia, los sentidos despiertos, la capacidad de soñar y de imaginar mundos alternos. También de construirlos. Hacer más público lo público, ampliar su radio de acción y de presencia. Una revista nos acerca no sólo a los libros y a sus autores, sino también a los acontecimientos y a los fenómenos relacionados con la materia que tratan dichos temas, al movimiento tangible de la historia de las emociones, de la cultura, de las mentalidades, de la palabra. *alforja* en ese sentido era, y es, para mí, la oportunidad de poner en práctica mis convicciones literarias más allá de mi propia sombra, de mi imagen narcisista. Es la complicidad con otros poetas que, como yo, pretenden buscarle las costillas a la poesía y a los poetas, a los lectores, para abrir nuevos horizontes y derrocar la complacencia y la certidumbre.

alforja estaba diseñada en un formato tipo libro (15 × 23 cm), 160 páginas impresas a una tinta en papel cultural de 90 gramos, los forros en una cartulina texturizada, al inicio del proyecto a dos tintas, y después incluso con selección de color. Se consideró siempre una revista de colección por su estructura: un tema principal monotemático (aproximadamente un sesenta por ciento de la revista) acompañado de breves secciones misceláneas. Otra característica que definió a esta revista fue el hecho de involucrar a artistas plásticos nacionales y extranjeros, quienes colaboraban con dibujos y bocetos para los interiores y para la imagen en la portada. Además, los directivos, apoyados en la generosidad y el entusiasmo de los artistas, concibieron un sistema para hacerse de recursos: casi todos los artistas participantes donaron la edición de cien ejemplares de un grabado hecho especialmente para la revista, con el objetivo de que su venta aportara los recursos necesarios para solventar la producción. En un principio, los grabados eran del mismo tamaño que la revista, pero poco a poco se fueron haciendo de mayores dimensiones. En las páginas 52-55 se presentan los números de *alforja* especificando el tema principal, el artista plástico que participó en cada uno de ellos, así como las imágenes de las portadas y los grabados respectivos. La mayoría de los grabados sigue a la venta en <<http://www.alforjapoesia.com/grabados/grafica.htm>>.

Sus primeros directores —el mismo Anaya y Jorge González de León— presentaron el número 1 de *alforja* en la librería Pegaso de Casa Lamm, en la Ciudad de México, el 11 de marzo de 1997. El número IV-V (primavera-verano de 1998) aparece como un solo volumen, con 252 páginas, reflejo de las diferencias que ya se sucedían en la dirección de la revista. Finalmente, Jorge González de León, junto con algunos otros colaboradores, deja la revista y quedan al frente José Vicente Anaya y José Ángel Leyva.

El primer número de *alforja* que yo diseñé fue el VI, en 1998. Durante un año trabajé en el diseño y la formación de la revista sin tener contacto con ningún miembro del colectivo Alforja; sólo con Leyva, quien me entregaba el material para cada número, las correcciones, las imágenes, etcétera. José Ángel me pagaba en efectivo tres mil pesos de ese entonces por cada número diseñado. Invitada por

Leyva, comencé a asistir a las reuniones que semanalmente celebraban los directores y algunos poetas que conformaban el consejo editorial. El hecho de asistir a estas reuniones motivó que me involucrara en el quehacer de la revista más allá de la cuestión formal y me di cuenta de que lo que me pagaban por el diseño salía la mayoría de las veces de los bolsillos de Leyva y de Anaya. Poco a poco abracé el proyecto también como mío y decidí no cobrar más por el diseño.

La revista se sostuvo con la poca venta que se lograba de los grabados que aportaban los artistas y de lo que se recuperaba de la venta de los ejemplares; algunos números fueron apoyados por instancias particulares, como el Ministerio de Prensa de la República Helénica (número X) o la Embajada de España (número XIV), y recibió, durante su trayectoria, dos veces el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y a las Artes a través de la Beca Edmundo Valadés para revistas independientes. A partir del número XXVI y hasta el 39, la Universidad Autónoma Metropolitana fungió como coeditora; después hizo lo mismo la Universidad Autónoma de Sinaloa hasta el último número. Es importante mencionar que estos apoyos cubrían estrictamente el pago de la impresión de los mil ejemplares que se hacían de cada número.



En la actualidad circula un número nada despreciable de revistas —culturales y comerciales— que incluyen poemas en sus páginas, pero en muchos casos, el tratamiento que se le da a estos textos es el de funcionar como “adorno”, como relleno de espacios donde no hay ya nada que poner. Por otro lado, la publicación de títulos de poesía —de autor y de análisis poéticos— que pugnan por seducir a sus lectores es también considerable. ¿Cuál es entonces la razón de ser de la poesía en un mercado consumista y mediático como el nuestro?, ¿cómo presentarla, cómo abordarla? “La poesía no se vende porque no se vende.” Esta frase —plena de sugerencias poéticamente ambiguas— refleja los valores sociales de una época en la que predominan los tópicos relacionados con el hábito de la lectura: “la gente no lee”, “los libros son muy caros”, “nadie lee poesía”, “la literatura y la poesía son sólo para enterados, para gente culta”.

A mediados del siglo XVI, el mercado editorial veneciano acuñó los términos “mercancía de honor” y “mercancía de utilidad” para referirse a la doble naturaleza del libro: como bien cultural por excelencia, transmisor de ideas y de conocimientos, y, al mismo tiempo, como mercancía de consumo. El término “mercancía de honor” daba cuenta de la reputación del editor y del lector. La honra del primero quedaba plasmada en la selección de los autores que editaba y en la calidad y cuidado con que elaboraba sus productos. El prestigio del lector se basaba en su deseo y capacidad de hacer uso de esos productos culturales. “Mercancía de utilidad” aludía, además de a la economía de producción del libro y a su distribución, a las propiedades físicas del libro y a las relaciones corporales que se establecían entre el objeto y el usuario (Pibernat, 2009).

Notas

1) Los grabados marcados como "agotados" no fueron fotografiados ni digitalizados.

2) *alforja* n° VIII: Eduardo Cohen ya había fallecido al momento de hacer este número. Su viuda nos entregó el material sólo para los interiores.

3) *alforja* n° X: Arturo Rivera consideró que su grabado se estaba ofreciendo a un precio muy bajo, por lo que pidió que se le devolviera la edición. No recuerdo el precio.

4) *alforja* n° XXIII: El número estuvo ilustrado por los mismos poemas visuales.

5) *alforja* n° XXV: Sebastián participó dos veces; la primera vez en el n° II; la segunda vez no dio grabado.

6) *alforja* n° XXX: Vlady entregó tres grabados diferentes, con 35, 35 y 30 ejemplares de cada uno, para completar así la edición de cien.

7) *alforja* n° 33: Francisco Quintanar entregó dos piezas, cincuenta ejemplares de cada una.

8) A partir del n° 35 se comenzó a hacer evidente el desgaste del equipo. No se lograban vender los grabados y los nuevos artistas convocados no se entusiasmaron lo suficiente como para aportar su pieza. Sólo Iván Gardea (n° 39) entregó su grabado.

9) *alforja* n° 36: El número se ilustró con el material gráfico de *El Corno Emplumado*.

Los artistas de alforja

I	primavera 1997 Misceláneo <i>Plástica</i> Gilberto Aceves Navarro Grabado: agotado
II	verano 1997 Misceláneo <i>Plástica</i> Sebastián Grabado: agotado
III	otoño-invierno 1997 Misceláneo <i>Plástica</i> Guillermo Ceniceros Grabado: 7 × 7 cm; papel: 23 × 14.5 cm
IV-V	Primavera-verano 1998 Poesía y rock, Poéticas <i>Plástica</i> Gabriel Macotela Grabado: 14.5 × 8.5 cm; papel: 23 × 15 cm
VI	otoño 1998 Poesía de Chipre / Pintura y poesía <i>Plástica</i> Leonel Maciel Grabado: 14.5 × 8.5 cm; papel: 23 × 15 cm
VII	otoño-invierno 1997 Cine y poesía <i>Plástica</i> Alberto Castro Leñero Grabado: 14.5 × 10 cm; papel: 23 × 15 cm
VIII	primavera 1999 Etnopoesía <i>Plástica</i> Eduardo Cohen (1939-1995) s/grabado
IX	verano 1999 Poesía y crítica / El exilio español / Poetas granadinos / Poesía visual <i>Plástica</i> Manuel Felguérez Grabado: agotado
X	otoño 1999 Poesía neohelénica <i>Plástica</i> Arturo Rivera grabado retirado
XI	invierno 1999 Los humorosos / Poesía chilena (el humor en la poesía chilena) <i>Plástica</i> Eko Grabado: 14.5 × 10 cm; papel: 23 × 15 cm
XII	primavera 2000 Principio y fin de los tiempos <i>Plástica</i> José Luis Cuevas Grabado: agotado
XIII	verano 2000 Poetas mujeres <i>Plástica</i> Nunik Sauret Grabado: 26.5 × 22.5 cm; papel: 55 × 37.5 cm
XIV	otoño 2000 Poesía contemporánea española <i>Plástica</i> Francisco Aliseda Grabado: 31 × 23.5 cm; papel: 46 × 37 cm
XV	invierno 2000 ¿Quién mató a las vanguardias? <i>Plástica</i> Jordi Boldó Grabado: agotado
XVI	primavera 2001 La poesía ecuatoriana <i>Plástica</i> Esther González Grabado: 37 × 30 cm; papel: 53 × 39.5 cm
XVII	verano 2001 El budismo en la poesía <i>Plástica</i> Adolfo Torres Cabral Grabado: 27 × 32 cm; papel: 40 × 49.5 cm
XVIII	otoño 2001 Nueva poesía colombiana <i>Plástica</i> Kijano Grabado: 38 × 28 cm; papel: 57 × 42 cm
XIX	invierno 2001 Poesía brasileña <i>Plástica</i> Hélio Rola Grabado: 37.5 × 29 cm; papel: 50 × 39 cm
XX	primavera 2002 Crítica de la poesía y de los poetas en México <i>Plástica</i> José Luis Calzada Grabado: 24 × 23.5 cm; papel: 37.5 × 37.5 cm
XXI	verano 2002 Ellas son poetas / Poesía palestina <i>Plástica</i> Irene Dubrovski Grabado: 29.5 × 39 cm; papel: 38 × 50 cm
XXII	otoño 2002 Sólo un instante aquí en la Tierra <i>Plástica</i> Felipe Ehrenberg Grabado: 39.5 × 28 cm; papel: 50 × 38.5 cm
XXIII	invierno 2002 Poesía visual en México <i>Plástica</i> Poemas visuales



Grabado agotado

I | Gilberto Aceves Navarro



Grabado agotado

II | Sebastián



III | Guillermo Ceniceros



IV-V | Gabriel Macotela



Grabado agotado

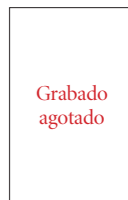
VI | Leonel Maciel



VII | Alberto Castro Leñero



VIII | Eduardo Cohen



IX | Manuel Felguérez



Grabado retirado

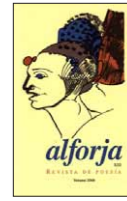
X | Arturo Rivera



XI | Eko



XII | José Luis Cuevas



XIII | Nunik Sauret



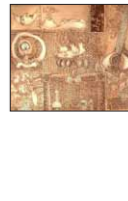
XIV | Francisco Aliseda



XV | Jordi Boldó



XVI | Esther González



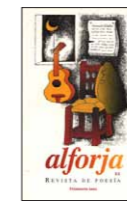
XVII | Adolfo Torres Cabral



XVIII | Kijano



XIX | Hélio Rola



XX | José Luis Calzada



XXI | Irene Dubrovski



XXII | Felipe Ehrenberg



XXIII | Poemas visuales



XXIX | Antonio Ramírez



XXV | Sebastián

XXIV	primavera 2003 Boca que arrastra mi boca / Poesía erótica <i>Plástica</i> Antonio Ramírez Grabado: 30 × 23 cm; papel: 54 × 39.5 cm
XXV	verano 2003 Los poetas de Dios <i>Plástica</i> Sebastián s/grabado
XXVI	otoño 2003 Poesía en reborujo <i>Plástica</i> Luis Lombardo (1955-2011) Grabado: 26.5 × 18 cm; papel: 40.5 × 30 cm
XXVII	invierno 2003 Poesía de dos islas: Cuba y Chipre <i>Plástica</i> Manel Pujol Grabado: 22 × 16.7 cm; papel: 39.5 × 27 cm
XXVIII	primavera 2004 Sirenas y toros en la poesía <i>Plástica</i> Reinaldo López Grabado: 29.5 × 39.5 cm; papel: 38 × 56 cm
XXIX	verano 2004 Ardor de hombre. Muestra de poesía homoerótica <i>Plástica</i> Carlos Gutiérrez Angulo Grabado: 29.5 × 39.5 cm; papel: 50 × 36 cm
XXX	otoño 2004 Poesía rusa en el cruce de dos siglos <i>Plástica</i> Vlady (1920-2005) Grabado: 29.5 × 24 cm; papel: 50 × 33 cm Grabado: 29 × 21.5 cm; papel: 50 × 33 cm Grabado: 25 × 21.5 cm; papel: 50 × 33 cm
XXXI	invierno 2004 Poética del cuerpo enfermo <i>Plástica</i> Marisa Lara y Arturo Guerrero Grabado: 50 × 44 cm; papel: 76 × 56 cm
XXXII	primavera 2005 Poesía nicaragüense contemporánea <i>Plástica</i> Demián Flores Serigrafía: 21 × 27 cm
33*	verano 2005 Poesía de República Dominicana <i>Plástica</i> Francisco Quintanar Grabado: 15.8 × 22.2 cm; papel: 22.5 × 25.3 cm Grabado: 21.8 × 16 cm; papel: 30 × 22 cm
34	otoño 2005 Poesía de lengua alemana <i>Plástica</i> José Castro Leñero Grabado: 16 × 38 cm; papel: 26 × 45 cm
35	invierno 2005 Poetas de Perú <i>Plástica</i> Juan Manuel de la Rosa s/grabado
36	primavera 2006 Nuestra memoria de <i>El Corno Emplumado</i> <i>Plástica</i> Gráfica de <i>El Corno Emplumado</i>



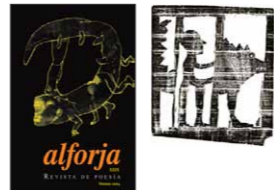
XXVI | Luis Lombardo



XXVII | Manel Pujol



XXVIII | Reinaldo López



XXIX | Carlos Gutiérrez Angulo



XXX | Vlady (3 grabados)



XXXI | Marisa Lara/Arturo Guerrero



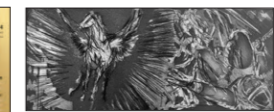
XXXII | Demián Flores



33 | Francisco Quintanar (2 grabados)



34 | José Castro Leñero



35 | Juan Manuel de la Rosa



36 | *El Corno Emplumado*



37 | Victor Hugo Núñez



38 | Flor Minor



39 | Iván Gardea



Grabado agotado



40 | Benjamín Domínguez



41 | Marcos Límenes



42 | Germán Londoño



43 | Nahum B. Zenil



44 | Mario M. Reyes



45 | Carolina Kerlow

37	verano 2006 Rubén Bonifaz Nuño. Semblanza / Poetas de la década de 1980 <i>Plástica</i> Victor Hugo Núñez s/grabado
38	otoño 2006 José Emilio Pacheco <i>Plástica</i> Flor Minor s/grabado
39	invierno 2006 Enriqueta Ochoa <i>Plástica</i> Iván Gardea Grabado: 29.2 × 19.8 cm; papel: 49 × 38 cm
40	primavera 2007 Ferreira Gullar por él mismo <i>Plástica</i> Benjamín Domínguez s/grabado
41	verano 2007 Eunice Odio <i>Plástica</i> Marcos Límenes s/grabado
42	otoño 2007 Juan Bañuelos / Juan Manuel Roca <i>Plástica</i> Germán Londoño s/grabado
43	invierno 2007 Poesía boliviana <i>Plástica</i> Nahum B. Zenil s/grabado
44	primavera 2008 Jazz & blues: muestra poética <i>Plástica</i> Mario M. Reyes s/grabado
45	verano 2008 Poesía uruguaya <i>Plástica</i> Carolina Kerlow s/grabado

* A partir del número 33 se marcó una nueva época, al cambiar los forros a cartulina couché con selección de color, con la finalidad de hacer la portada de la revista más "atractiva" comercialmente. El cambio no fue positivo; se vendió menos y varios lectores manifestaron su desconcierto y pesar.

En la actualidad esas categorías permanecen. Sin embargo, a diferencia del momento veneciano, cuando las propiedades “de honor” y “de utilidad” confluían en el libro, hoy se presentan separados. Las profundas transformaciones que vive el proceso de producción del libro, amparadas por la expansión del mercado editorial y las nuevas tecnologías de producción, de comercialización y de lectura, han provocado que el honor y la utilidad del libro hayan tomado caminos diferentes.

Sucede que en muchos libros se le confiere mayor importancia a la parte formal que al contenido. Se producen como mercancía de utilidad, por lo que sufren una desvaloración en el honor de su contenido, definido éste más bien por su potencial comercial, de pronta recuperación económica, y que obliga, por ejemplo, a sobrediseñar las portadas con la finalidad de llamar la atención en un ambiente de fuerte competitividad visual, y a menospreciar y descuidar, además del contenido, el diseño tipográfico y editorial de los interiores.

Por otro lado están los libros de arte, muchos de ellos ejemplares exquisitos que hacen eco del libro como vehículo de conocimiento y saber destinado a unos cuantos elegidos, cuya producción onerosa los hace inaccesibles a la mayoría del público lector. Como ejemplo quiero traer a colación el libro de María Isabel Grañén Porrúa, *Los grabados en la obra de Juan Pablos. Primer impresor de la Nueva España, 1539-1560*, hermosísimo ejemplar producido en 2010 por Adabi México, la Fundación Alfredo Harp Helú Oaxaca y el Fondo de Cultura Económica. Es una exhaustiva investigación sobre los grabados, adornos y caracteres que aparecen en los libros impresos por Juan Pablos entre 1539 y 1560. En formato de 21.5 × 30 cm, tiene en la portada y en el lomo un tejuelo impreso en una Washington decimonónica, compuesto e impreso por el artista tipógrafo Juan Pascoe, vecindado en Tacámbaro, Michoacán, sobre papel de algodón hecho por DePonte. El tejuelo está colocado sobre un lino elegante y sobrio con un par de grabados ciegos que delinear los logotipos de los editores. Los interiores —260 páginas— están impresos a una y cuatro tintas sobre papel Classic Crest de Neenah Paper que, además de su textura y color finamente logrados, cuenta con la certificación de la Forest Stewardship Council (FSC) para garantizar el reciclado y el cuidado del medio ambiente. La tipografía de interiores, Enrico,⁴ fue diseñada por Gonzalo García Barcha con adaptaciones para este libro de Cristóbal Henestrosa y José Luis Acosta. Dice Verónica Loera y Chávez en la presentación del libro que se llevó a cabo en la xxxv Feria Internacional del Libro del Palacio de Minería de ese 2010: “Juan Pascoe se valió aquí de las modernas tecnologías para diseñar un libro con la lógica de los libros antiguos: pasó de microfilms a fotocopiadoras, de ficheros mecanografiados a ficheros electrónicos, de correo postal a correo electrónico, de fotografía analógica a fotografía digital, de grabados impresos en la primera imprenta de América al escaneado y limpiado electrónico de las imágenes, de la lógica de la prensa plana a la formación por computadora y a la impresión en offset que ya no requiere el paso por negativos.”

Pocos lectores interesados en este tema podrán comprar este libro.

⁴ Basada en una tipografía utilizada por el impresor alemán Enrico Martínez (nació en Alemania en 1550 y castellanizó su nombre al mudarse a México en 1589).



A partir de 1999, el grupo de Alforja, Arte y Literatura decide incursionar en la publicación de libros de poesía, con las siguientes colecciones: Azor (los seis primeros títulos de esta colección aparecieron en 2006 con apoyo de Conaculta-FONCA, ya que participamos en la convocatoria de proyectos de coinversión),⁵ Cinosargo, Ediciones Alforja, Entrevistas y Sol Jaguar. El formato de financiamiento: las coediciones. Además, de 2006 a 2008 se llevó a cabo un proyecto de fomento a la lectura de poesía auspiciado por las librerías Gandhi a través de su programa Metro de Libros: breves antologías poéticas temáticas en formato de libro de bolsillo que aparecieron en tres series de ocho títulos cada una, con un tiraje de 2 500 ejemplares por título. Las portadas de las dos primeras series se ilustraron con fragmentos de diversas pinturas del artista plástico mexicano Benjamín Domínguez.⁶ En este sentido cabe mencionar que, después de la primera serie, se invitó al artista plástico brasileño Helio Rola⁷ para ilustrar las portadas de los siguientes ocho títulos. Los libros se imprimieron con las imágenes de Rola, y poco antes de enviarlos para su distribución, la señora Nelly Achar, quien fungía como coordinadora del proyecto por parte de las librerías Gandhi, decidió —aun habiendo aprobado las portadas antes de entrar a prensa— que no le gustaban. Los ejemplares se desencuadernaron y se pusieron nuevos forros con imágenes de Benjamín Domínguez. Las portadas de la tercera serie —“Los siete pecados capitales”— fueron ilustradas por el artista Leonel Maciel.⁸

Los once años de Alforja se concretaron en 62 títulos de poesía publicados, 45 números de la revista, y personalmente, una vivencia rica en aprendizajes sobre la práctica editorial, además de una serie de relaciones que fructificarían tiempo después durante el ejercicio de La Cabra.

El fin de Alforja comenzó con el paulatino abandono por parte de los miembros que en un principio participaban de manera activa, hasta que todo el proyecto quedó en manos de sólo tres personas: José Vicente Anaya, José Ángel Leyva y yo. Con las relaciones interpersonales gastadas y sin lograr remontar una serie de deficiencias en la manera de manejar las cuestiones operativas, a mediados de 2008 decidimos cerrar el proyecto. El texto de presentación que, a manera de despedida, aparece en el número 45 de la revista, es un reflejo de esto:

alforja cumple once años de trabajo ininterrumpido desde aquel grupo inicial que se debatió entre el escepticismo y la incompreensión, alejada de un eslogan —“fraternidad universal de los poetas”— tan poco legítimo a esta comunidad.

alforja fue una puerta que se levantó y abrió gracias al esfuerzo de muchos, un acceso que se pretendió colectivo, sin dueño ni patrón, sin autores específicos y sin herederos singulares. No podemos dejar de reconocer que la fraternidad fue, en su momento, motivo para la permanencia. La gratitud ha sido también el otro motor de cada entrega, del sentido de la ofrenda, del tributo, porque no dudamos que la poesía es eso, un regalo de la vida para evitar la muerte de la memoria. Sólo se olvida cuando se deja de agradecer el esfuerzo, el sacrificio de los otros.

⁵ De las colecciones de Alforja, Azor es la única que se mantuvo en La Cabra Ediciones, por lo que el cuadro de los títulos de esta colección se presenta en el apartado de La Cabra (pp. 64-65).

⁶ Benjamín Domínguez | Jiménez, Chihuahua, 1942 | Participó en el n° 40 de *alforja* (primavera de 2007).

⁷ Helio Rola | Fortaleza, Brasil, 1936 | Pintor, diseñador, grabador, escultor y poeta. Participó en el n° XIX de *alforja* (invierno de 2001).

⁸ Leonel Maciel | Petatlán, Guerrero, 1939 | Participó en el n° VI de *alforja* (otoño de 1998).

Las colecciones de Alforja

Cinosargo 11 × 22 cm Interiores: papel cultural de 90 gr, 1 tinta Forros: couché de 250 gr, 2 tintas Como falsa guarda, al principio y al final del encuadernado, papel iris de color de acuerdo con la segunda tinta en forros Rústica	Ludmila Biriukova	<i>Adagio con una taza de té</i>	2001	76 pp.
	Sandra Galina Fabela	<i>La metáfora del llanto</i>	2001	60 pp.
	Marcos García Caballero	<i>Infinitos dispersos</i>	2001	112 pp.
	María Merced Nájera Migoni	<i>Cristales cromáticos</i>	2001	112 pp.
	María Merced Nájera Migoni	<i>Auge de sombras</i>	2003	120 pp.
	Federico Corral Vallejo	<i>Sin fecha de caducidad</i>	2004	64 pp.
Guillermo Carrera	<i>Repugnantes ángeles humanos</i>	2004	96 pp.	
Ediciones alforja 16 × 20 cm Interiores: papel bond de 90 gr, 1 tinta Forros: cartulina texturizada de 250 gr, 1 tinta Rústica con solapas	Francis Mestries Benquet	<i>Latidos de la noche</i>	1999	96 pp.
	Daniel Mir	<i>Partevientos</i>	1999	92 pp.
	José Vicente Anaya	<i>Peregrino</i>	2002	96 pp.
	Margarita León	<i>Caminata</i>	2002	96 pp.
	Pablo Molinet	<i>Poemas del jardín y del baldío</i>	2002	108 pp.
	Dolores Castro	<i>Antología</i>	2003	180 pp.
Sol Jaguar 13,5 × 21 cm Interiores: papel cultural de 90 gr, 1 tinta Forros: couché de 250 gr, 2 tintas Rústica	Nery Córdova	<i>Ileana y la Luna</i>	2006	80 pp.
	Guadalupe Flores	<i>Una espera infinita</i>	2007	80 pp.
	Dora Moro	<i>La apuesta</i>	2007	80 pp.
	Claudia Santa-Ana	<i>Oratorio del agua</i>	2008	80 pp.
Entrevistas 16 × 20 cm Interiores: papel bond de 90 gr, 1 tinta Forros: cartulina texturizada de 250 gr, 1 tinta Rústica con solapas A partir de <i>Versos comunicantes II</i> , el formato cambió a 16 × 23 cm, con forros en couché de 250 gr, 2 tintas; rústica con solapas	José Ángel Leyva (coord.)	<i>Versoconverso. Poetas entrevistan a poetas</i>	2001	320 pp.
	José Ángel Leyva (coord.) (3 volúmenes)	<i>Versos comunicantes I, II y III</i>	2002	412 pp.
		<i>Poetas entrevistan a poetas iberoamericanos</i>	2005	368 pp.
			2008	472 pp.
	María Vázquez Valdez (coord.), ed. bilingüe	<i>Voces desdobladas / Unfolded Voices. Entrevistas con mujeres poetas de México y Estados Unidos</i>	2004	260 pp.
Poesía en el Andén 11 × 15,5 cm Interiores: papel cultural de 90 gr, 1 tinta Forros: couché de 250 gr, 4 tintas Rústica Tres series Los autores son compiladores	1ª serie			
	José Vicente Anaya	<i>El rompimiento amoroso</i>	2007	80 pp.
	José Vicente Anaya	<i>El gozo del sexo</i>	2007	80 pp.
	Alejandro García	<i>Sirenas y otros animales fabulosos</i>	2007	80 pp.
	José Ángel Leyva	<i>Rumor de alas. Poesía de ángeles</i>	2007	80 pp.
	H. Pascal	<i>Poemas de vampiros y fantasmas</i>	2007	80 pp.
	Begoña Pulido Herráez	<i>De raíz entraña. Poemas de la patria</i>	2007	80 pp.
	Begoña Pulido Herráez y José Ángel Leyva	<i>Sin límite ni puerta. Poesía de los sueños</i>	2007	80 pp.
	Sergio Téllez Pon	<i>Poesía homoerótica</i>	2007	80 pp.
	2ª serie			
José Vicente Anaya	<i>El viaje en la poesía</i>	2006	80 pp.	
Mariángeles Comesaña	<i>Poemas de las cosas que no sucedieron</i>	2006	80 pp.	
Grissel Gómez Estrada	<i>Versos puercos</i>	2006	80 pp.	
José Ángel Leyva	<i>Poemas de ángeles caídos</i>	2006	80 pp.	
José Ángel Leyva	<i>Beso a verso. Besos, besos, besos</i>	2006	80 pp.	
María Luisa Martínez Passarge	<i>Poesía del tiempo</i>	2006	80 pp.	
H. Pascal	<i>Brujas y duendes</i>	2006	80 pp.	
Begoña Pulido Herráez	<i>El reflejo del ser. Poemas de espejos</i>	2006	80 pp.	
3ª serie Los siete pecados capitales				
José Vicente Anaya	<i>La ira</i>	2008	80 pp.	
José Vicente Anaya	<i>La avaricia</i>	2008	80 pp.	
Alejandra Atala	<i>Las virtudes</i>	2008	80 pp.	
José Ángel Leyva	<i>La gula</i>	2008	80 pp.	
Carlos López	<i>La lujuria</i>	2008	80 pp.	
Carlos Maciel y José Ángel Leyva	<i>La pereza</i>	2008	80 pp.	
Sergio Téllez-Pon	<i>La soberbia</i>	2008	80 pp.	
María Vázquez Valdez	<i>La envidia</i>	2008	80 pp.	

Poesía en el Andén 11 × 15,5 cm Interiores: papel cultural de 90 gr, 1 tinta Forros: couché de 250 gr, 4 tintas Rústica Tres series Los autores son compiladores	2ª serie			
	José Vicente Anaya	<i>El viaje en la poesía</i>	2006	80 pp.
	Mariángeles Comesaña	<i>Poemas de las cosas que no sucedieron</i>	2006	80 pp.
	Grissel Gómez Estrada	<i>Versos puercos</i>	2006	80 pp.
	José Ángel Leyva	<i>Poemas de ángeles caídos</i>	2006	80 pp.
	José Ángel Leyva	<i>Beso a verso. Besos, besos, besos</i>	2006	80 pp.
	María Luisa Martínez Passarge	<i>Poesía del tiempo</i>	2006	80 pp.
	H. Pascal	<i>Brujas y duendes</i>	2006	80 pp.
	Begoña Pulido Herráez	<i>El reflejo del ser. Poemas de espejos</i>	2006	80 pp.
	3ª serie Los siete pecados capitales			
José Vicente Anaya	<i>La ira</i>	2008	80 pp.	
José Vicente Anaya	<i>La avaricia</i>	2008	80 pp.	
Alejandra Atala	<i>Las virtudes</i>	2008	80 pp.	
José Ángel Leyva	<i>La gula</i>	2008	80 pp.	
Carlos López	<i>La lujuria</i>	2008	80 pp.	
Carlos Maciel y José Ángel Leyva	<i>La pereza</i>	2008	80 pp.	
Sergio Téllez-Pon	<i>La soberbia</i>	2008	80 pp.	
María Vázquez Valdez	<i>La envidia</i>	2008	80 pp.	



Con este número concluimos la existencia de *alforja* como tal, como proyecto editorial, como revista que lleva el nombre de un pueblo de Cataluña, como bolsa donde se atesora o se conserva o se transporta algo, como nombre que le dio sentido al entusiasmo por la diferencia, por la lectura. Todo acaba, pero no es el fin. Digamos que ésta es una estación que abandonamos como parte de la historia no de una persona, sino de un colectivo que dio a ratos o de manera constante su tributo por la poesía. Perteneció pues a sus fundadores y a sus continuadores, a sus directivos y a sus colaboradores, pero sobre todo a los lectores.

Una palabra es un cascarón vacío si carece de significado y movimiento. Ahora toca a cada quien nombrar la puerta, lanzarla al mar —como los antiguos escandinavos del exilio— para fundar su propio territorio, su futuro, donde encalle ese artefacto de la casa. Allí pondremos el tributo, celebraremos la palabra, la honraremos.⁹

⁹ <www.alforjapoesia.com>.

Los libros que teníamos almacenados, así como los ejemplares de la revista y la colección de grabados se repartieron a partes iguales entre Anaya, Leyva y yo. He puesto a circular los ejemplares que me correspondieron en cuanta feria de libro y de saldos se ha podido; además, he donado unas cuantas colecciones a varias bibliotecas. De *Alforja* quedan, como referencia en internet,¹⁰ los índices de los 45 números <<http://www.alforjapoesia.com/monografico/monografico.htm>>.

LA CABRA EDICIONES

Con el ánimo de profesionalizar el trabajo que veníamos realizando durante los años de *Alforja*, José Ángel Leyva y yo decidimos crear una empresa: La Cabra Ediciones, S.A. de C.V. Quedó notariada el 8 de agosto de ese mismo 2008. Pensamos dejar a un lado el proyecto de una nueva revista de poesía y dedicarnos sólo a los libros. Sin embargo, la presión por parte de escritores y poetas de muchos países fue en verdad contundente: era importante para ellos no dejar morir una publicación de esa naturaleza. El nacimiento de *La Otra. Revista de Poesía + Artes Visuales + Otras Letras* fue una fiesta. Quisimos hacer una publicación visualmente muy atractiva, por lo que se diseñó en un formato poco convencional (con el consecuente desperdicio de papel en su producción); se utilizaron papel y cartulina couché para interiores y forros; portada y contraportada con selección de color. Aunque la poesía siguió como el eje rector de los contenidos, incluimos fotografía, plástica y breves textos de narrativa (“otras letras”). El primer número aparece con un *dossier* de desnudo fotográfico de Rogelio Cuéllar, quien también pergeñó la idea de hacer un retrato en vivo de los que conformarían los distintos consejos de la revista (editorial, nacional, internacional y de arte). Se aprovecharon dos momentos en que varios poetas de otros países se encontraban en México, y los días 7 y 21 de octubre de 2008 se llevaron a cabo dos memorables sesiones fotográficas en Casa Lamm, dirigidas por Cuéllar y registradas en video por el productor y cineasta Alfonso Serrano Murino. La revista y el video se presentaron el 25 de enero de 2009 en Bellas Artes. Diversos medios reseñaron el evento.¹¹ La presentación en la revista dice:

¹¹ El video de presentación se puede ver en <<http://www.youtube.com/watch?v=8PhsYN85FDQ>>; *La Jornada* del 26 de enero de 2009: <<http://www.jornada.unam.mx/2009/01/26/index.php?section=cultura&article=a14n1cul>>; periódico *La Vanguardia*, del mismo día: <http://www.vanguardia.com.mx/presenta_la_otra_revista_de_poesia-292706.html>



Casa Lamm, 7 y 21 de octubre de 2008 | Fotografías de Rogelio Cuéllar.

La Otra estaba allí desde antes. Nació en la víspera o quizás amaneció en la perplejidad de su sombra, como anuncio de un fin o como grito de gaviero ante el vislumbre de la tierra. Ya no somos *alforja*, es cierto; somos el vástago que asoma y mira con sus propios ojos, que atiende al nombre de otra etapa, extraña y familiar por cuanto de pasado y de futuro, de incertidumbre, hay en su alumbramiento o su metamorfosis.

La Otra es parte de los otros, de aquéllos, de nosotros que no dejamos de ver en ésta lo desconocido, lo diferente. Sí, respondemos con lealtad a la propuesta de Rimbaud: el hombre moderno es siempre distinto de sí mismo. Somos aquello que no somos, lo que fuimos, lo que deseamos ser.

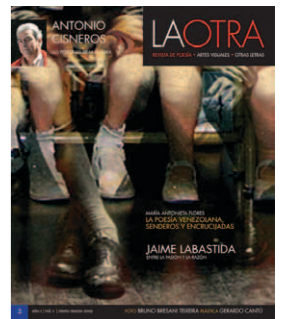
La Otra no es un nombre... lo será. No es propiedad de la imaginación de nadie, no es más que distintivo de un anhelo de poner en movimiento el quehacer de los poetas, de lograr que las palabras y las cosas transiten por la lengua, por los ojos, por los cerebros. No aspiramos a la fraternidad entre los poetas, sino entre los hombres. Quizás la lectura no haga más sabios, pero hará menos necios. Los poetas no están exentos de la tentación del poder y la injusticia, pero a menudo, contra sí mismos, escribirán con sensatez y sinceridad de su relación con el mundo, su íntima realidad emergerá a pesar de ellos. No hay que esperar nada de la poesía porque puede suceder cualquier cosa, incluso transformar a los hombres, modificar el rumbo de la historia, hacer de los poetas mejores individuos. Entonces, ¿por qué no pensar en *La Otra* como posibilidad o como imposibilidad reversible?

La Otra significa la fuerza de un tiempo de grandes movilizaciones humanas, de enormes desplazamientos culturales, de temores y celebraciones ante la presencia extranjera empujada por la necesidad o la expectativa, la contingencia o el viaje.

La Otra civilización, con todos sus cambios, será la misma, *La Otra* que nos ha enseñado a ser diferentes sin desconocernos, sin borrarlos del mapa, de la memoria. *La Otra* voz, *La Otra* sensibilidad, *La Otra* imaginación, no son más que parte de un instante en el que la poesía sobrevive, busca.

La poesía será inútil, pero no es una causa perdida...

Demos vuelta a la página y pasemos a *La Otra*.





LA IMAGEN GRÁFICA DE LA CABRA

El catálogo de las editoriales es su biografía, su carta de presentación, el rostro con el que se presentan ante la sociedad lectora y comercial. El catálogo está conformado por los títulos que lo componen, y estos títulos son un determinado contenido preso en un objeto físico, material, que es el libro. Forma y contenido.

La Cabra Ediciones nació como una editorial de poesía. Esto se explica, por un lado, por el hecho de que uno de los fundadores de la Cabra es un poeta, y, por el otro, por tener como progenitora a una revista de poesía que procuró, desde su creación, promover y difundir en México la poesía de otros países. Por eso la mayoría de los autores poetas de La Cabra son extranjeros, y por eso, sin tenerlo en realidad planeado, se definió uno de los objetivos de La Cabra: publicar a poetas y poéticas extranjeras y darlas a conocer en México. Sin embargo, al quedar La Cabra en mis manos decidí abrir el catálogo y publicar también arte y ensayo, este último otro de mis géneros preferidos, además de la poesía.



El crédito del diseño gráfico de los dos primeros números de *Alforja. Revista de Poesía* es de Jorge González de León, uno de sus fundadores; el crédito en el número III es de Salvador Chávez y Anaïck Folange Tery; en el siguiente número (doble, IV-V) aparece sólo Folange Tery como diseñadora. Yo tomo en mis manos el diseño y la formación a partir del número VI (otoño de 1998). Con respecto a los libros, estaba ya definido el diseño de las colecciones Ediciones alforja y Entrevistas (véase p. 58), bajo el crédito de Cocijo Diseño. A partir del momento que bajo mi responsabilidad queda el diseño de los libros, comienzo a ajustar los formatos y el concepto de diseño para hacerlos de acuerdo con mi gusto editorial: tipografías de corte clásico, cajas con muchos blancos, diseño sencillo y elegante. Es la línea que me gusta, que hago bien y por la que soy reconocida en el medio editorial. Así diseñé las siguientes colecciones: Cinosargo, Sol Jaguar, Poesía en el Andén y, finalmente, Azor.

La colección Azor (pp. 64-66), la única que de Alforja permaneció en La Cabra, se creó para albergar antologías poéticas de autores, presentadas siempre por otro escritor, de preferencia también poeta. El diseño gráfico estuvo guiado por una pregunta que siempre me hacía cuando leía cualquier texto literario que me gustara: ¿qué cara tiene este autor, esta autora? Al diseñar la colección decidí poner los rostros de los poetas en la portada. Esta colección ha tenido éxito, lo que significa que muchos poetas desean ser publicados en ella; que he conseguido de manera relativamente fácil el apoyo económico por parte de diversas instancias culturales y/o universitarias en la modalidad de coeditores y que, aunque las ventas en librerías son bajas y lentas, son libros que poco a poco se han ido vendiendo a través de la página web de La Cabra y que en diversos países, sobre todo de Sudamérica, tiene a sus coleccionistas. Los poetas publicados en esta colección son de Argentina

(4), Bélgica (3), Bolivia (1), Brasil (4), Colombia (5), Chile (1), Chipre (1), Cuba (1), Ecuador (2), España (1), Estados Unidos (1), México (4), Perú (1) y Uruguay (1).

La siguiente colección fue *El Desfiladero* (p. 67), antologías poéticas por países. Aunque los libros bilingües son de mis preferidos, descarté esta posibilidad desde el inicio, ya que el objetivo es abarcar un amplio espectro de poetas de cada país y con una muestra representativa de su producción literaria. Logré conciliar por un lado, mi deseo de tener libros bilingües en el catálogo y, por el otro, la enorme dificultad de financiar ejemplares voluminosos, al hacer semi bilingües los títulos de esta colección, es decir, al final de la antología aparece un poema de cada autor en la lengua original. En cuanto al diseño gráfico, opté en las portadas por un juego de plastas de color con una pequeña fotografía alusiva al país antologado.

En esta colección tengo, desde finales de 2011, una antología de poesía boliviana lista para entrar a prensa — treinta y nueve poetas en trescientas veinte páginas— y que, sin embargo, está hoy muy lejos de ser publicada. Este libro contó en principio con la promesa de apoyo financiero por parte de un par de instancias culturales bolivianas; sin embargo, con el libro ya muy avanzado en su proceso de formación, decidieron retirarse. La razón: pedían incluir a Eduardo Mitre, quien rechazó la invitación a ser parte de la antología cuando el poeta brasileño Floriano Martins, antologador de la obra, lo invitó. Martins no aceptó volver a pedirle a Mitre su participación, y el apoyo financiero voló. Aquí en México no he podido encontrar a un coeditor lo suficientemente interesado en la poesía boliviana como para apoyar la impresión de un libro de trescientas veinte páginas.

Después apareció *Cuadernos del Mirador* (p. 68), libros de pequeño formato —11 × 17 cm—. Son poemarios de autores, con una característica formal: utilizo una cartulina texturizada negra como forro, sin impresión, y una camisa a dos tintas en cartulina Bristol. Es también una colección en la que los poetas buscan publicar. Sin embargo, me es más difícil conseguir el apoyo para estos libros por la cartulina negra, que eleva el costo total del libro.

El formato —16 × 23 cm— y los interiores en papel cultural de 90 gr son las características que unifican a la colección *Ensayo* (pp. 67-68). Al igual que la colección de arte, el tipo de contenido es el que define finalmente la parte gráfica de los forros, a cuatro tintas en cartulina couché de 250 gr.

La colección *Arte* (p. 69) abrió con el libro *Guillermo Ceniceros. Setenta años*, volumen celebratorio de la trayectoria de este prolífico artista duranguense: pasta dura en cartón, trescientas veinte páginas a todo color en un formato de 30 × 23.5 cm, fue un libro pedido por los gobiernos de Durango y Nuevo León en 2009. Ese mismo año aparecieron además el catálogo de obra del artista plástico José Luis Calzada —también un pedido esta vez del Instituto de Cultura del Estado de Durango—, y un pequeño volumen —15.5 × 15.5 cm, 144 páginas— a pedido de un grupo de ilustradores —El Ilustradero— que querían un libro-catálogo para promoverse y lo concibieron a manera de un juego: *Destinario*.

En las siguientes páginas se presentan las colecciones de La Cabra.

Las colecciones de La Cabra

Azor 13 × 20 cm Interiores: papel cultural de 90 gr, 1 tinta Forros: couché de 250 gr, 2 tintas Rústica Antologías poéticas de autores presentados siempre por otro poeta o escritor.	Rodolfo Alonso Argentina	<i>Poesía junta (1952-2005)*</i> Coeditor Conaculta-Fonca	2006	168 pp.
	Jotamario Arbeláez Colombia	<i>Paños menores*</i> Coeditor Conaculta-Fonca Premio Internacional de Poesía Víctor Valera Mora, 2008	2006	128 pp.
	Alfredo Fressia Uruguay	<i>Eclipse. Cierta poesía, 1973-2003*</i> Coeditor Conaculta-Fonca	2006	144 pp.
	Jaime Jaramillo Escobar Colombia	<i>Tres libros. Los poemas de la ofensa, Sombrero de ahogado y Poemas de tierra caliente*</i> Coeditor Conaculta-Fonca	2006	280 pp.
	Niki Ladaki-Filippou Chipre	<i>Hacia Kerini y otros poemas*</i> Coeditor Conaculta-Fonca, Embajada de Chipre en México	2006	192 pp.
	José Ángel Leyva México	<i>Duranguraños*</i> Coeditor Ayuntamiento del Municipio de Durango, Instituto Municipal del Arte y la Cultura	2006	80 pp.
	Florian Martins Brasil	<i>Tres estudios para un amor loco*</i> Coeditor Conaculta-Fonca	2006	128 pp.
	Margaret Randall Estados Unidos	<i>Dentro de otro tiempo: reflejos del Gran Cañón*</i> Coeditor Conaculta-Fonca	2006	136 pp.
	Juan Manuel Roca Colombia	<i>Las hipótesis de Nadie*</i> Coeditor Conaculta-Fonca, Instituto Chihuahuense de la Cultura	2006	120 pp.
	Máximo Simpson Argentina	<i>A fin de cuentas*</i> Coeditor Conaculta-Fonca	2006	80 pp.
	José Vicente Anaya México	<i>Peregrino*</i> Coeditor Conaculta-Fonca, Gobierno del estado de Chihuahua, Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2ª ed.	2007	96 pp.
	Carlos Montemayor México	<i>Los poemas de Tsin Pau*</i> Coeditor Conaculta-Fonca, Gobierno del estado de Chihuahua, Instituto Chihuahuense de la Cultura	2007	80 pp.
	Régis Bonvicino Brasil	<i>Poemas (1990-2004)*</i> Coeditor Conaculta-Fonca	2008	172 pp.
	Jorge Enrique Adoum Ecuador	<i>Claudicación intermitente (antología)*</i> Coeditor Universidad Autónoma de Nuevo León	2008	228 pp.
	Jorge Bocanera Argentina	<i>Libro del errante*</i> Coeditor Universidad Autónoma de Nuevo León	2008	104 pp.
	Antonio Cisneros Ecuador	<i>A cada quien su animal*</i> Coeditor Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León	2008	128 pp.
	Rafael del Castillo Colombia	<i>Aires viciados (antología personal, 1981-2006)*</i> Coeditor Universidad Autónoma de Nuevo León	2008	128 pp.
	Juan Gelman Argentina	<i>Los otros*</i> Coeditor Universidad Autónoma de Nuevo León	2008	180 pp.
	Lêdo Ivo Brasil	<i>Poesía en general (antología 1940-2004)*</i> Coeditor Universidad Autónoma de Nuevo León	2008	176 pp.

* Títulos bajo el sello de Alforja.

**Azor**

13 × 20 cm
 Interiores: papel cultural de 90 gr, 1 tinta
 Forros: couché de 250 gr, 2 tintas
 Rústica

Antologías poéticas de autores presentados siempre por otro poeta o escritor.

Roland Jooris Bélgica	<i>Inerme Weerlos [bilingüe]*</i> Coeditor Flemish Literature Fund	2008	140 pp.
Eduardo Lizalde México	<i>Todo poema está empezando. Antología 1966-2007</i> Coeditor Universidad Autónoma de Nuevo León	2008	152 pp.
Stefaan van den Bremt Bélgica	<i>Matando al héroe Helden doden [bilingüe]*</i> Coeditor Flemish Literature Fund	2008	152 pp.
Ferreira Gullar Brasil	<i>Animal transparente*</i> Coeditor Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León	2009	160 pp.
Lêdo Ivo Brasil	<i>Réquiem [bilingüe]*</i> Coeditor Instituto de Cultura de Morelos Premio Casa de las Américas, 2009	2009	80 pp.
Eduardo Langagne México	<i>Lo que pasó esto fue</i> Coeditor Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León	2009	104 pp.
Omar Lara Chile	<i>Argumentos del día (antología personal, 1973-2005)</i> Coeditor Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León	2009	172 pp.
Eduardo Lizalde México	<i>Baja traición. Crestomatía de poemas traducidos</i> Coeditor Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León	2009	172 pp.
Víctor Rodríguez Núñez Cuba	<i>Todo buen corazón es un prismático (antología personal, 1975-2005)</i> Coeditor Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León	2009	224 pp.

* Títulos bajo el sello de Alforja.

**Azor**

13 × 20 cm
 Interiores: papel cultural de 90 gr, 1 tinta
 Forros: couché de 250 gr, 2 tintas
 Rústica

Antologías poéticas de autores presentados siempre por otro poeta o escritor.

Stéphane Chaumet Francia	<i>La travesía de la errancia La traversée de l'errance</i> [bilingüe] Coeditor Universidad Autónoma de Sinaloa	2010	160 pp.
André Doms Bélgica	<i>Piedra de agua (antología poética, 1963-2008)</i> Coeditor Universidad Autónoma de Sinaloa	2010	160 pp.
Luuk Gruwez Bélgica	<i>Cosas perdidas Verloren Dingen</i> [bilingüe] Coeditor Universidad Autónoma de Sinaloa	2010	152 pp.
Jordi Virallonga España	<i>Por si no puedes (antología poética, 1981-2010)</i> Coeditor Universidad Autónoma de Sinaloa	2010	168 pp.
Xavier Oquendo Troncoso Ecuador	<i>Alforja de caza</i>	2012	128 pp.
Armando Romero Colombia	<i>Alquimia del fuego inútil (antología poética, 1961-2010)</i> Coeditor Universidad Autónoma de Nuevo León	2012	194 pp.
Blanca Wiethüchter Bolivia	<i>El festín de la flama (antología poética)</i> Coeditor Universidad Autónoma de Nuevo León	2012	232 pp.
Dinu Flamand Rumanía	<i>El frío intermediario</i> [semibilingüe]		160 pp.
Jorge Ariel Madrazo Argentina	<i>Algunas escenas del mundo (antología personal, 1966-2012)</i>		208 pp.
Vasilis Vasilikós Grecia	<i>Antología poética</i> [bilingüe]		252 pp.

DE PRÓXIMA APARICIÓN
 (títulos listos para prensa, para los que sólo falta encontrar al coeditor)

**El Desfiladero**

16 × 23 cm
 Interiores: papel cultural de 90 gr, 1 tinta
 Forros: couché de 250 gr, 4 tintas
 Rústica, con solapas

Antologías poéticas de países. Versiones semibilingües: se presenta un poema de cada poeta antologado en el idioma original. El autor, en este caso, es el compilador.

EN PROCESO

Emilio Coco Italia	<i>Antología de la poesía italiana contemporánea</i>	2010	298 pp.
Ludmila Biriukova Rusia-México	<i>Otoño desnudo. Poesía rusa no oficial de la segunda mitad del siglo xx</i> Coeditor Conaculta-Fonca, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vélaz Pliego-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla	2011	176 pp.
Xavier Oquendo Troncoso Ecuador	<i>Poesía ecuatoriana. De César Dávila Andrade a nuestros días</i> Coeditor Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión	2010	200 pp.
Miguel Ángel Flores México	<i>Poesía portuguesa contemporánea</i>	2011	548 pp.
Víctor Rodríguez Núñez Cuba Katherine M. Hedeon Estados Unidos	<i>Poesía indígena estadounidense contemporánea</i>	2011	200 pp.
Thomas Rain Crowe Estados Unidos Florian Martins Brasil	<i>A living legacy. US poetry Un legado viviente. Poesía de Estados Unidos</i> Bilingüe Traductores: Eduardo Uribe y Francisco Martínez Negrete		680 pp. aprox.

**Ensayo**

16 × 23 cm
 Interiores: papel cultural de 90 gr, 1 tinta
 Forros: couché de 250 gr, 4 tintas
 Rústica, con solapas

José Manuel Recillas México	<i>Gottfried Benn. Un peregrinar sin nombre Ein Wallen, namenlos. Obra selecta</i> vol. I Poesía [bilingüe] vol. II Ensayo y prosa Coeditor Editorial de la Universidad Juárez del Estado de Durango	2009	352 pp. 320 pp.
Nebojsa Vasovic Serbia-Canadá	<i>Contra Kundera</i>	2012	112 pp.

DE PRÓXIMA APARICIÓN Ensayo (títulos listos para prensa, para los que sólo falta encontrar al coeditor)		Daniel González Dueñas México	<i>Alteroscopio. Cuaderno de lectura sobre metáfora y visión</i>	168 pp.
		Ricardo Vinós México	<i>Realidad, fotografía, deseo y otros escritos</i>	128 pp.
		Daniel González Dueñas México	<i>Para leer Rayuela. Cuaderno de lectura en el cincuentenario de la novela de Julio Cortázar</i>	240 pp.

Cuadernos del Mirador 11 x 17 cm Interiores: papel bond blanco de 90 gr, 1 tinta Forros: cartulina Classic Linen negra de 216 gr, sin impresión Camisa: cartulina bristol de 150 gr, 2 tintas Rústica		Julia Erazo Ecuador	<i>tu verano en mis alas & verbal</i>	2012 80 pp.
		Alfredo Fressia Uruguay	<i>Poeta en el Edén</i>	2012 64 pp.
		Omar Lara Chile	<i>Voces de Portocaliú</i> Coeditor Instituto Estatal de Cultura de Tabasco	2012 120 pp.
		Blanca Luz Pulido México	<i>La tentación del mar</i> Coeditor Universidad Autónoma Metropolitana	2012 72 pp.
		Margaret Randall Estados Unidos	<i>Como si la silla vacía As if the empty chair</i> [bilingüe]	2012 88 pp.
		Jacobo Rauskin Paraguay	<i>Estrella estremecida</i> Coeditor Arandurá Editorial (Paraguay)	2012 80 pp.
		Francisco Torres Córdova México	<i>Berenice</i> Coeditor Universidad Autónoma Metropolitana, La Jornada	2013 64 pp.
		Rodolfo Alonso Argentina	<i>Entre dientes</i>	72 pp.
		María Aveiga Ecuador	<i>Poemas</i>	142 pp.
		Hermann Bellinghausen México	<i>Ver de memoria</i>	160 pp.
	Rafael Courtoisie España	<i>Santa poesía</i>	116 pp.	
	Rodolfo Häsler Cuba-España	<i>Cabeza de ébano</i>	104 pp.	

Arte Formatos diferentes, dependiendo del proyecto		Varios autores 25 x 31 cm, pasta dura cartoné, papel couché de 135 gr, 4 x 4 tintas, 3 000 ejemplares	<i>Guillermo Ceniceros. Setenta años</i> 2009 320 pp. Coeditor Gobierno del Estado de Durango, Gobierno del Estado de Nuevo León, Pinacoteca de Nuevo León Al momento de escribir esto, el libro se encuentra en proceso de reedición, en versión corregida y aumentada, para celebrar los 450 años de la fundación de la ciudad de Durango.	
		Evodio Escalante y Nadia Piamonte (textos) 23 x 28 cm, rústica, con solapas, papel couché de 135 gr, 4 x 4 tintas, 1 000 ejemplares	<i>José Luis Calzada. Retrospectiva de obra gráfica (1988-2009)</i> 2009 64 pp. Coeditor Instituto de Cultura del Estado de Durango, Gobierno del Estado de Durango, Museo de Arte Contemporáneo Ángel Zárraga	
		Varios autores 15 x 15 cm, rústica, con solapas, papel couché de 135 gr, 4 x 4 tintas, 1 000 ejemplares	<i>Destinario</i> 2009 144 pp. Coeditor Grupo Kimérica	
		Iván Gardea 11 x 17 cm, rústica, sin solapas, papel couché de 90 gr, 1 x 1 tinta, 1 000 ejemplares	<i>Iván Gardea</i> 2012 112 pp. Grabado Coeditor Instituto de Cultura de Morelos, Fundación Alfredo Harp Helú Oaxaca	
		Rogelio Cuéllar María Luisa Passarge 19 x 28 cm, rústica, con solapas, papel multiart mate de 150 gr, 4 x 4 tintas, 2 000 ejemplares	<i>De la Tierra al Cielo. 50 años de Rayuela*</i> 2013 96 pp. Pintura. Catálogo de la exposición del mismo nombre Coeditor Alfaguara Patrocinadores Gran Numeronce Producciones, Universidad del Claustro de Sor Juana, Universidad Iberoamericana	
		Ricardo Vinós 16 x 23 cm, rústica, con solapas, papel couché de 150 gr, 1 000 ejemplares	<i>Eros crónico</i> 112 pp. Fotografía	
		Rogelio Cuéllar 26 x 29 cm, pasta dura cartoné, papel couché de 150 gr, 2 x 2 tintas, 1 000 ejemplares	<i>El rostro de las letras El rostro de la plástica</i> 156 pp. Fotografía 2 libros c/u	
		Daniel González Dueñas México	<i>Para leer Rayuela. Cuaderno de lectura en el cincuentenario de la novela de Julio Cortázar</i>	240 pp.
		Daniel González Dueñas México	<i>Alteroscopio. Cuaderno de lectura sobre metáfora y visión</i>	168 pp.
		Ricardo Vinós México	<i>Realidad, fotografía, deseo y otros escritos</i>	128 pp.

* Sobre este proyecto se presenta una relatoría en la p. 74.

LA CABRA, EL RETRATO

El afán que subyace en este trabajo es el deseo de saber qué tan válidos son los lugares comunes que asoman a la sola mención de “editoriales independientes”. Para ello es necesario conocer no sólo cómo funcionan, sino quiénes las dirigen, cómo son las personas que hacen que estas empresas existan de maneras tan particulares. A largo plazo, un trabajo a fondo debe ir más allá de la investigación editorial-cuantitativa de estas pequeñas editoriales y adentrarse a conocer a sus integrantes y los motivos que los impulsan. Como menciono páginas atrás, en el apartado del retrato, será de mi reconocimiento *cara a cara* con aquellos que constituyen la categoría de pequeñas editoriales de donde saldrán las conclusiones: incompletas, como cualquier retrato, pero vívidas y trenzadas con el tiempo/espacio presente.

¿Cómo es La Cabra? ¿Cómo soy? Un retrato breve, sincero y, creo, revelador. Soy diseñadora gráfica egresada de la licenciatura de Diseño de la Comunicación Gráfica, de la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Xochimilco. Cursé la licenciatura de 1975 a 1979. Al inicio de mi labor profesional trabajé en el diseño de museos y poco después me dediqué de lleno al diseño editorial. El libro ha sido para mí, desde que recuerdo, un objeto precioso, valioso, no sólo por sus contenidos, sino por el objeto en sí. Además, desde pequeña he disfrutado todo lo relacionado con las artes gráficas y plásticas: el papel, las tintas, la tipografía, los colores, las texturas, las ilustraciones, además de la pintura, la fotografía, la escultura, en fin, el arte en general.

En trece pasos, voy de María Luisa a La Cabra:

1. Desde que recuerdo me ha gustado mucho la lectura. Lo que había para leer en la casa de mis padres eran la revista *Selecciones*, fotonovelas que mi madre compraba y leía a escondidas de mi padre, y el periódico *Ovaciones*.
2. Mis primeras lecturas, más allá de las escolares, fueron en la secundaria, cuando un grupo de amigos formamos un club —afortunadamente no de Toby— en el que leíamos poesía, novelas, ensayos, e íbamos al cine. Nos reuníamos para compartir y discutir las vivencias.
3. Soy tímida, y siempre me ha costado trabajo expresar mis sentimientos. La literatura y la poesía me atraparon por ahí: me maravillaba descubrir que las palabras dichas por otro podían ser exactamente las que yo necesitaba para expresar mis sentimientos. Entonces comenzó mi apasionada relación con los libros.
4. Dejé la casa de mis padres, que vivían en Puebla, a los diecisiete años, y me vine a la Ciudad de México en busca de una familia con la que pudiera compartir mis sueños y mis pasiones.
5. Cuando me di cuenta cabal de que nunca sería escritora o poeta, decidí que me dedicaría a hacerle sus libros a los poetas y a los escritores.
6. Comencé el trabajo editorial haciendo portadas para Siglo XXI Editores. Tiem-

po después, Martí Soler dejó en mis manos la colección Historia de la Cuestión Agraria Mexicana. Echando a perder esa colección hice mis pininos en la coordinación de un proyecto editorial, desde el trato con los autores, el marcaje de originales, el diseño gráfico de la colección, hasta la revisión de pruebas de imprenta antes de dar el tiraje.

7. Gracias a la generosidad del fotógrafo Rogelio Cuéllar entré a trabajar al periódico *La Jornada*, diseñando las portadas y después la revista completa del suplemento dominical *La Jornada Semanal*, dirigido por Roger Bartra. Comencé con las portadas, un juego: hacía *collages* con fotografías, papeles, crayolas, lápices de color, tintas. Un día, Bartra me preguntó si sabía manejar los programas de diseño de la computadora. Le dije que sí, cuando en realidad no había tocado un *mouse* en mi vida. Fue un aprendizaje de choque, intensivo y eficaz.
8. Fue también mi primer encuentro con poetas reales, de carne y hueso. Descubrí que varios —afortunadamente no todos— de los personajes a quienes leía, admiraba y había puesto, literalmente, en pedestales, eran personas de carne y hueso, muchas veces más miserables y cortos de corazón y de espíritu que gente común y corriente, sin el don de la palabra y de la escritura, como yo. Pero, más allá de esto, el hecho de convivir con escritores y poetas ha enriquecido mi forma de ver y vivir el mundo.
9. En *La Jornada* se fraguó mi primer acercamiento al hecho de ser una editorial independiente. José María Espinasa y yo fundamos Ediciones Sin Nombre. Como diseñadora editorial me es muy difícil hacer maquetas con texto simulado (esto me ha metido en varios problemas bastante bochornosos). Al diseñar la primera colección del proyecto hice la maqueta sin tener todavía el nombre de la editorial. Así que, para cubrir el espacio donde, en algún momento, iría el logo, puse “Ediciones Sin Nombre”. Estuve dos años en este proyecto.
10. El segundo intento fue Alforja, un proyecto conformado por poetas. La asociación civil Alforja, Arte y Literatura, A.C. nació en 1996, con la publicación de *Alforja. Revista de Poesía*; yo me incorporé al proyecto en 1998. En 1999 apareció el primer libro de poemas. Fueron diez años de trabajo intenso, productivo, por puritito amor a la literatura, a la poesía y —he de confesar— a un poeta. El proyecto (y el amor por el poeta) terminaron en 2008. Resultado: cuarenta y cinco números de la revista, que apareció cuatrimestralmente, sin fallar, a lo largo de once años; poco más veinte títulos publicados, entre poesía de autor, antologías poéticas y libros de entrevistas a poetas; varios viajes nacionales e internacionales a diferentes encuentros de poesía; la conformación de una enorme red de poetas en varios continentes (y entre ellos, el descubrimiento de grandes y entrañables amigos), además de un aprendizaje y una experiencia rica en cuestiones editoriales.
11. La Cabra aparece como la natural continuación del proyecto Alforja, aunque ya con una personalidad bien *marialuisa*. Es mi proyecto. En La Cabra caben la literatura, el ensayo, la poesía, el arte. La Cabra es instinto, voluntad, pasión,

riesgo, audacia, lealtad, trabajo y placer. Perseverancia y conocimiento del terreno editorial. Obstinción para continuar apostando por los libros bien cuidados y bien diseñados, con respeto por el lector y por el autor.

12. Amo profundamente el libro como vehículo de experiencias y de conocimiento. Hago los libros con pasión y estoy involucrada en todo el proceso: desde el contacto con los autores, las decisiones de publicación, la lectura de originales, la corrección de estilo, el diseño, la formación, la engorrosa incorporación de correcciones, hasta el proceso de impresión y la distribución de los libros, además de todo lo que conlleva el manejo de una empresa.
13. María Luisa es La Cabra; La Cabra es María Luisa.



A finales de 2009, y ante el hecho de que casi un año después de conformada la empresa no habíamos encontrado una forma de trabajar que permitiera vislumbrar una (posible, futura) estabilidad financiera, José Ángel Leyva planteó la posibilidad de cerrar La Cabra. Yo decidí continuar con el proyecto. ¿Por qué? En ese momento no veía otra posibilidad inmediata de hacer los libros que me gusta hacer, y no me sentí a gusto con la incómoda sensación de aceptar o reconocer un fracaso. El 12 de abril de 2010 se formalizó la venta de acciones por parte de Leyva y su salida de la empresa. El acuerdo al que llegamos fue que yo me quedaba con la editorial y él con la revista *La Otra*. Gracias a las gestiones de Leyva, *La Otra* contó desde su inicio —hasta la actualidad— con el apoyo económico de la Universidad de Sinaloa. Yo participé en la revista hasta el número 9. A partir del número 10 otros diseñadores se encargaron de su formación, basados en mi diseño.



La Cabra es manejada sólo por mí: yo tomo todas las decisiones, además de que soy la diseñadora, la formadora y la editora de todos los libros del catálogo. Yo hago las lecturas de originales, pero contrato por fuera a diferentes correctores —dependiendo del tipo de libro— para que me apoyen con las lecturas de corrección y de cotejo. Tengo una asistente que se encarga de las funciones secretariales y que lleva al día los trabajos administrativos y de distribución nacional e internacional; un contador *free lance* maneja mi contabilidad y la de La Cabra. La parte de mensajería la hacemos entre mi asistente y yo; cuando tengo que hacer alguna entrega importante de libros (por ejemplo, a Educal), contrato a un taxista. De la distribución se encargan tres empresas:

- a) Tinta Roja, quien lleva los libros de La Cabra a las principales librerías de la Ciudad de México, a la Feria del Libro Independiente y a algunas otras ferias en la ciudad; asimismo, maneja el catálogo para universidades nacionales y extranjeras;

- b) Tabaquería Libros, que lleva los libros a diversas ferias de los estados y a aquellas en las que Tinta Roja no participa, y
- c) Educal, la distribuidora del Estado, que maneja los libros de La Cabra para sus diferentes librerías en los estados de la República.

Tinta Roja cobra una mensualidad por el manejo del catálogo, además del cuarenta por ciento de descuento; Educal y Tabaquería, cincuenta por ciento. Por ventas, La Cabra no ha recuperado nunca lo invertido en cualquiera de las ediciones. Sin embargo, las ventas de libros de La Cabra son constantes: muy pocos ejemplares, pero hasta la fecha se siguen comprando —ya sea a través de las distribuidoras o por medio de la página web—, tanto de los títulos recientes como de los más antiguos, como Arbeláez, Simpson, Fressia, etcétera.

El tiraje promedio por título es de mil ejemplares; sólo de *Destinario*, Iván Gardea (ambos de la colección Arte) y Montemayor (de la colección Azor, y cuyas ventas se dispararon al momento de la muerte del autor) se han agotado los ejemplares de La Cabra (de *Destinario* se agotaron también los de los coeditores; Iván Gardea y Montemayor siguen, al parecer, guardados en sus bodegas). A principios de este año hubo un repunte en la venta de los dos títulos del brasileño Lêdo Ivo, provocado también por su muerte en diciembre de 2012, aunque no llegó a agotarse la edición.

No me he decidido a hacer libros electrónicos, principalmente por dos razones: uno, la idea del libro electrónico no me ha entusiasmado nunca, aunque las posibilidades de difusión y venta que conllevan su producción y comercialización llaman sin duda mi atención. Sin embargo —y es parte de la segunda razón—, no tengo tiempo. La mayor parte de mis horas de trabajo están dedicadas al diseño editorial por el que cobro y del que vivo, me mantengo y mantengo a La Cabra. Y el tiempo que no dedico a la vida personal, está cooptado por los libros y proyectos de la editorial, que me apasiona hacer. Así que dedico muy poco tiempo, por ejemplo, a promover a La Cabra y su catálogo, aunque procuro hacer siempre una o dos presentaciones de cada novedad.



Sin ahondar en cuestiones psicológicas que no vienen al caso en un trabajo como éste, puedo definirme como apasionada, desordenada, trabajadora, responsable, muy impulsiva y terca. Cuando un proyecto me interesa, me vuelco a hacerlo; trabajo los proyectos que me apasionan (casi) siempre sin considerar mis honorarios por el trabajo que realizo, y en principio simple y sencillamente no pienso de dónde saldrá el dinero para su realización. Sí, es increíble, pero absolutamente cierto. Los siguientes puntos dan un breve panorama de los proyectos en los que La Cabra está involucrada para este 2013:

1. Hay muchos autores que desean ser publicados en La Cabra. Lo que los motiva principalmente es, de acuerdo con lo que me han externado, el diseño editorial

y el cuidado con el que se hacen los libros, la complicidad con el autor y el cariño por el proceso de edición que —dicen— se siente y se nota. Por mi parte, de entre muchos proyectos que me presentan, aquellos que me atraen, que se me antojan, tienen mi atención completa e inmediata. Y los hago, inmediatamente los hago, no lo puedo evitar. Esto explica que a la fecha (junio de 2013) tenga catorce títulos listos para entrar a prensa (tres de la colección Azor, tres de Ensayo, cinco de Cuadernos del Mirador y tres de Arte), detenidos en espera de un coeditor que financie por lo menos la impresión de los ejemplares.

2. En el mismo sentido, por invitación de autores, La Cabra está participando este año en dos convocatorias con el Conaculta: una, la traducción de una serie de ensayos sobre arte del escritor francés Henri Meschonnic, y otro, un conjunto de libros sobre el arquitecto y poeta Adam Rubalcava.
3. También por invitación de autores, y contra la decisión que había tomado de no publicar antologías bilingües, tengo en proceso una importante antología totalmente bilingüe de poesía viva de Estados Unidos (*A living legacy. us poetry | Un legado viviente. Poesía de Estados Unidos*, de seiscientos ochenta páginas), que debe aparecer este año por haber ya firmado contratos de edición con los compiladores, los traductores y los poetas antologados. Por fortuna, los compiladores firmaron un compromiso como corresponsables activos en la búsqueda del financiamiento.
3. También de manera impulsiva, sin planear, me involucré, junto con el fotógrafo Rogelio Cuéllar, en el desarrollo de un proyecto celebratorio de los cincuenta años de la primera edición (1963) de *Rayuela*, de Julio Cortázar. La idea surgió en febrero y nos propusimos concretarla en junio, justo el mes de aniversario. La inversión que hicimos de trabajo, tiempo y dinero es enorme, pero logramos nuestro cometido: la inauguración se llevó a cabo el 26 de junio en la Galería Luis Cardoza y Aragón de la librería Rosario Castellanos del FCE. Además, el proyecto ha alcanzado por fortuna dimensiones importantes y su proyección para este año y el próximo (en el que se celebra el centenario del nacimiento de Cortázar) promete para ambos una recuperación económica en un tiempo relativamente corto, sin contar la satisfacción personal y la proyección profesional que este proyecto nos ha dado a cada uno.

Este último proyecto, además, abre el camino a una idea que desde hace poco más de un año busco concretar, que es la de convertir a La Cabra en algo más que una editorial: en una empresa generadora de proyectos culturales integrales que abarquen no sólo la publicación (de poesía, ensayo y arte), sino el desarrollo de otras áreas afines y actividades afines a estos géneros.

Quiero hacer realidad lo que se enuncia en la página web: “La Cabra es un proyecto y una casa abierta a todas las posibilidades que dan la literatura y el arte.”

Conclusiones

*Una personalidad creativa sólo tiene dos posibilidades:
poner en valor la existencia en un sentido nuevo,
personal, o restaurar las normas.*

Mircea Eliade
Fragmentarium

Las siguientes conclusiones se basan, primero, en mi papel como directora y diseñadora de La Cabra Ediciones; segundo, en la cercanía que tuve al proceso de coordinación de la primera Feria del Libro Independiente, y, por último, en las entrevistas y las conversaciones informales que sostuve a lo largo de 2011 con algunos actores y directores que forman parte del mundo de las pequeñas editoriales. Las entrevistas se realizaron con Alias, Editorial Cvltvra, Lenguaraz, Taller Ditoria y Trilce Ediciones; las conversaciones informales que quedaron en la promesa de una futura entrevista formal se realizaron con Ácrono y Solar Ediciones.

Tomo a Editorial Cvltvra (Ediciones México Moderno) como referente del inicio de la edición independiente contemporánea, por lo que no la incluyo como parte de las editoriales retratadas. Cvltvra dejó de existir hacia finales de la década de 1960. Una gran parte de su acervo fue por desgracia rematado al mejor postor, y lo que quedó es propiedad de sus herederos, principalmente de Verónica Loera y Chávez. Durante muchos años, la señora Loera y Chávez trató de hacer una reedición de las principales colecciones de Cvltvra, en especial, los Cuadernos Literarios, pero le fue imposible encontrar un coeditor con el suficiente interés como para aportar la parte financiera del proyecto.

De las otras seis editoriales, cuatro no cuentan con el capital económico necesario para ser autosuficientes como editoriales, y defienden su permanencia en el mercado con la creación y manutención de su capital cultural (concretado en su catálogo) y con el manejo de su capital social (la red de conexiones que manejan y el volumen del capital económico, cultural o simbólico que poseen aquellos con quienes están conectadas). Salvo Ácrono (cerrada de manera temporal e indefinida), Solar Ediciones y Trilce Ediciones (ambas económicamente autosuficientes, aunque de manera lateral, es decir, los ingresos para la supervivencia son generados

por una empresa comercial de la cual la editorial forma parte —la impresión digital en el caso de Solar Ediciones, y la edición comercial de lujo en el caso de Trilce Ediciones—), así como Alias, Lenguaraz y Taller Ditoria se presentan y manejan como pequeñas empresas editoras independientes, definida esta independencia ya en páginas anteriores como la libertad y autonomía que guía su política editorial; por el hecho de no formar parte de grupos empresariales editoriales; porque sus ideas y proyectos no están sujetos a negociaciones entre grupos de poder; porque los directivos de estas editoriales se ocupan más de la importancia intelectual de los contenidos y menos del aspecto comercial debido a que el libro es considerado valioso por ser un vehículo de conocimiento; porque concentran a autores que no son del interés de los grandes grupos editoriales; porque su catálogo está desarrollado de manera congruente con su política editorial y porque, por lo general, sus productos están cuidados de manera personal y cercana. Además, los directivos actúan también como gestores culturales, por lo que su labor va más allá de la estrictamente editorial, y permanecen activas gracias a que sus directivos aportan el capital económico —poco o mucho— para su supervivencia. Salvo Solar y Trilce, que sí funcionan como empresas, ninguna se considera como tal en el sentido administrativo del término —ninguna, por ejemplo (al menos hasta 2011) había pensado de manera formal en conceptos como visión, misión y estrategias formales claras y definidas—. Se manejan como sistemas vivos que cuentan con la capacidad de autoorganización, lo que les permite mantener sus componentes integrados para lograr equis fin. Administran la complejidad por medio de la subdivisión en partes: en departamentos, especialidades, proyectos, equipos de trabajo. Cada parte está subordinada al todo mayor que engloba las propiedades que caracterizan al sistema. No tienen una obsesión por el control y la predicción, y sí una sensibilidad hacia el cambio y hacia lo emergente. Sobreviven y crecen desarrollando ciclos virtuosos de evaluación de sus procesos para mejorarlos, es decir, aprenden (casi todas) de sus actuaciones, lo que implica evaluar los procesos para modificar la estructura. De acuerdo con Bourdieu,

Para evaluar el capital simbólico ligado a una editorial y a su nombre y, a través de ella, a todos sus miembros y a todos sus autores, habrá que apoyarse en un conjunto de características que contribuyen a la representación colectiva de esta editorial como perteneciente a la “nobleza” de la profesión: la antigüedad (que, en todos los universos sociales está asociada a la nobleza), la importancia y calidad del fondo editorial [...] (Bourdieu, 1999: 225).

El catálogo de estas pequeñas editoriales concentra a autores que los grandes grupos editoriales consideran no comerciales o poco redituables: desconocidos o poco conocidos, jóvenes, minorías sociales y étnicas, etc.; la relación entre autores y editores es muy cercana y colaborativa; son lugares de encuentro de escritores y/o investigadores, quienes tienen la oportunidad de intercambiar y reflexionar sobre diversos aspectos, además de ser editados.

A diferencia de Trilce o Solar, los títulos que conforman los catálogos de Alias, Lenguaraz, Taller Ditoria y La Cabra no cuentan con una proyección importante de venta a corto o mediano plazo, pero, de acuerdo con los estándares de calidad de cada una de ellas, sus autores son aquellos por los que deciden apostar y arriesgar. En general, estas editoriales manejan la promoción, difusión y venta de sus libros de manera bastante *sui generis*, de acuerdo con sus propias características de funcionamiento interno y posibilidades financieras. El cuadro de la página 78 presenta de manera esquemática algunas de las características de funcionamiento de las editoriales entrevistadas y que a continuación se enuncian:

- Las estrategias de venta de estas editoriales no se basan en un plan previamente desarrollado, sino que se realizan de acuerdo con las posibilidades de acción y de recursos económicos con los que cada una cuenta en el momento.
- La promoción y difusión de los productos editoriales descansa con frecuencia en las redes personales y sociales, y salvo la distribución (que sólo Alias hace de manera interna), las estrategias para promover y difundir su catálogo es realizado por los mismos integrantes. Alias utiliza recursos como el “carrito chicharronero” para promocionar sus libros; en algunos lugares lo ha utilizado como “punto de venta”.
- La distribución: salvo Alias, que distribuye sus productos con personal propio, las demás contratan a un distribuidor que coloca los títulos en diferentes librerías de la Ciudad de México, así como en algunos estados del país. Lenguaraz lleva a cabo un importante ejercicio de distribución de mano en mano, además de que reparten su revista en lugares como cafés, restaurantes, pequeñas librerías, bares, etc. Taller Ditoria y Alias tienen una importante presencia en bibliotecas y librerías en el extranjero, principalmente Estados Unidos, España y otros países de Europa. El catálogo de La Cabra Ediciones es conocido y reconocido en una parte importante de América del Sur y en algunas ciudades de Europa gracias principalmente a la página web y a la difusión que de la editorial hacen los propios autores, y aunque no está en ninguna librería de esos países, logra pequeñas pero continuas ventas por internet.
- El público lector y consumidor de estas editoriales es, en su mayoría, un público cautivo. Están atentos a las novedades, y las editoriales mismas están en constante comunicación con este público por medio de correos electrónicos, redes sociales, reseñas en periódicos y revistas (impresas y virtuales) e información que circula de boca en boca. Tienen también un público consumidor y lector esporádico, pero constante. Esto se refleja en las ventas, que se mantiene incluso con títulos de varios años atrás.
- Todas llevan un control aceptable de sus inventarios.
- Todas conocen en lo general la Ley de Fomento para la Lectura y el Libro.
- Ninguna está al corriente en la entrega de sus respectivos depósitos legales (Biblioteca del Congreso, Biblioteca Nacional, Indautor).

—Todas mantienen la página web actualizada, aunque Lenguaraz, Alias y Solar hacen un uso mucho más efectivo: involucran a su comunidad lectora a participar e incluyen aspectos que van más allá de los libros o de la revista que editan. En el caso de Lenguaraz y Alias, invitan a sus lectores a participar con comentarios y sugerencias; Solar mantiene activos varios blogs y páginas de los diferentes proyectos editoriales, fotográficos y culturales que su director, Alejandro Zenker,

	Alias	Lenguaraz	La Cabra Ediciones	Taller Ditoria	Trilce Ediciones	Solar Editores
Página web (www.)	www.aliaseditorial.com	www.lenguaraz.com	www.lacabraediciones.com	www.tallerditoria.com	www.trilce.com.mx	www.solareditores.com
Página web en inglés y español						
Pertenecen a la Caniem						
Pertenece a alguna asociación o alianza de editoriales						
Conocimiento de la LFL* [*]						
Registrados en Indautor						
Inventarios al día						
Depósitos legales al día						
Facturación digital						
Presentaciones de novedades						
Distribución: librerías del DF (distribución interna)						
Distribución en librerías del DF (con distribuidor externo)						
Distribución: otros estados del país						
Distribución internacional						
Promoción y difusión a través de redes sociales						
Ventas por internet						
Ventas directas						
Suscripciones						
Publicación de comentarios y reseñas en periódicos y revistas						
Participación en ferias nacionales						
Participación en ferias internacionales						
Publicidad por intercambio (revistas, televisión, etc.)						
Publicidad pagada						

promueve y lleva a cabo: la revista *Quehacer Editorial*, <www.traduceme.org>, el Instituto del Libro y la Lectura, A.C. (ILLAC, <www.illac.com.mx>), la Red Internacional de Editores y Proyectos Alternativos (RIEPA, <www.riepa.org>), la Red Independiente de Proyectos Artísticos y Culturales (RIPAC, <www.ripac.com.mx>), etcétera.

—Lenguaraz es la más activa en cuanto a la utilización de diferentes medios (televisión, revistas, redes sociales) para la promoción y difusión de sus productos.



En vista de lo expuesto en las páginas anteriores, puedo decir que, al menos en lo que se refiere a las pequeñas editoriales mencionadas en estas páginas, todas respondemos a los principales tópicos que conlleva el hecho de ser una pequeña editorial: sí, somos románticos, idealistas; manejamos nuestras pequeñas empresas editoriales siguiendo la idea de lo que deseamos publicar y perseguimos este objetivo a costa de cualquier argumento empresarial y/o económico. Algunas editoriales lo logran más, otras menos, y esto tiene que ver con la personalidad y las capacidades lúdicas, profesionales, administrativas, etc., de los que tienen en sus manos las decisiones editoriales. Pero no sólo las editoriales, sino también los demás actores que participan al unísono en la producción de estas empresas: desde los autores y otros profesionistas —traductores, diseñadores, correctores, impresores—, hasta pequeñas y medianas distribuidoras y librerías, que se involucran de diferentes maneras y logran mantener en marcha vital a este importante y sin duda necesario sector de la industria editorial mexicana.

La Alianza de Editoriales Mexicanas Independientes (AEMI) nació en 2004 como “[...] un grupo de editoriales independientes [que] ha decidido unir fuerzas para dotar de voz y voto a quienes representan un acervo unido de cientos de títulos, de cientos de autores, con un programa de acción conjunto”.¹² Entre los objetivos que sus fundadores se plantearon en su inicio se encuentran:

[...] ii. Perseguir la competencia ilícita o desleal; [...] iv. Informar a la opinión pública acerca de la actividad editorial cultural, sus problemas y perspectivas; [...] vi. Gestionar, informar y organizar apoyos para la edición cultural en general ante las autoridades federales, estatales y municipales, así como ante los cuerpos legislativos federales y estatales; [...] xv. Contribuir al desarrollo cultural y artístico en México y en especial la edición y la letra impresa, para [lo que] buscará: [...] e) Establecer espacios de exhibición para la difusión del trabajo de la edición y publicación; f) Diseñar los mecanismos apropiados para la edición y publicación de obras y materiales relacionados con la edición y la publicación; g) Fomentar el intercambio cultural, artístico y técnico dentro de la República Mexicana y con el extranjero; asimismo y en forma específica buscará: [...] xvi. Contribuir al desarrollo cultural y artístico en México, y en particular al de la edición y la publicación mediante la prestación de los servicios que lo propicien; [...] xix. Proporcionar todo tipo de asesoría, incluyendo las de organización, supervisión y promoción para la edición y publicación; [...] xxvii. La venta,

¹² <http://www.edicionesdelermitano.com/portal/faq/32-alianza-de-editoriales-mexicanas-independientes-ac-aemi.html>, recuperado 13 de junio de 2013.

¹³ Documento en Word, sin fecha ni membrete, enviado por correo electrónico a los agraciados en 2004.

comercialización, subasta, renta y exposición de todo género de artículos, diseñados, producidos o adquiridos por la Asociación [...].¹³

A mi modo de ver, la AEMI está muy lejos de ser ese organismo en el que las pequeñas editoriales podamos vernos reflejadas y sentirnos apoyadas. Sin embargo, es importante tomar en cuenta que quienes dirigen la Alianza son también directivos de pequeñas editoriales que, además de trabajar para vivir y para sacar adelante su propia empresa, llevan a cabo este esfuerzo por contar con una entidad que, mal que bien, nos represente. Además, considero que para que la AEMI logre sus propósitos, es indispensable la participación activa, crítica y asertiva de las pequeñas editoriales —afiliadas o no a la Alianza— en los eventos relacionados con la industria editorial para construir entre todos este inacabado proyecto de la historia de la edición en México.



¹⁴ Juan Cruz | España, 1948. Periodista de *El País*; fue director de Alfaguara.

Quiero finalizar con una de las más inspiradas definiciones que he leído sobre lo que es ser un editor, fruto de las reflexiones de Juan Cruz¹⁴ sobre el editor español Javier Pradera (1934-2011):¹⁵

La plenitud y el vacío

[fragmento]

Un editor es el que llena el vacío; un escritor es el que adivina el vacío, lo describe, lucha contra él, llena el espacio de su inquietud, al fin ve una luz, la traslada.

La plenitud la producen ambos, el editor y el escritor, y es el lector el que completa el círculo. La escritura es una manera de llenar el vacío, pero si no hay quien la perciba en primer lugar, quien la canalice, quien la lleve al lector, la plenitud jamás hallará su punto máximo de existencia.

La vida intelectual depende del pensador, del escritor, pero la relación de la vida intelectual con el público es cosa del editor. Sin el editor no existirían la discusión, la polémica, el conocimiento.

Editar depende, a su vez, de una voluntad, de una luz; los editores son seres dotados de un sentido superpuesto: los escritores imaginan o deducen, están en su escritorio o en su rincón confrontándose con la realidad o con ellos mismos; los editores disponen de un enorme espejo en el que se reflejan las ansiedades de la gente. Él observa si el escritor ha conectado con ese rumor.

Lo que la gente quiere ver, lo que la gente quiere saber, lo que la gente necesita para llevar la plenitud, o un amago de plenitud, a su vacío.

Así me imagino al editor. 

¹⁵ En *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, n° 508, abril de 2013, p. 15.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio, *Signatura rerum. Sobre el método*, Anagrama (col. Argumentos), Barcelona, 2010.
- ALDANA-FRANCO, Rosario, Ana G. GUTIÉRREZ-GARCÍA, Carlos M. CONTRERAS, “¿Es tan caótico el caos?”, *Ciencias. Revista de la Academia Mexicana de Ciencias*, México, vol. 62, núm. 2, abril-junio de 2011, pp. 68-75.
- BERGER, John, *About looking*, Vintage International, Nueva York, 1991.
- , *Photocopies*, Vintage International, Nueva York, 1996.
- y Jean MOHR, *Otra manera de contar*, Murcia, Mestizo, 1997.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 2008.
- BERMAN, Sabina y Lucina JIMÉNEZ, *Democracia cultural*, FCE, México, 2006.
- BLANCHOT, Maurice, *El libro por venir*, Trotta, Madrid, 2005.
- BONNET, Jaques, *Bibliotecas llenas de fantasmas*, trad. de David Stacey, Anagrama, Barcelona, 2010.
- BOURDIEU, Pierre, *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.
- , *Poder, derecho y clases sociales*, España, Desclee, 2001.
- BRIGGS, John y F. David PEAT, *Las siete leyes del caos. Las ventajas de una vida caótica*, Grijalbo (col. Revelaciones), Barcelona, 1999.
- , *Espejo y reflejo. Del caos al orden*, Barcelona, Gedisa, 1994.
- CAZAU, Pablo, “Antroposmoderno. La teoría del caos”, Buenos Aires, <http://galeon.com/pcazau/artifis_caos.htm>, 1995; recuperado: 21 de febrero de 2011.
- CHARTIER, Roger, *Escuchar a los muertos con los ojos*, Katz, Buenos Aires, 2008.
- COLE, David, *Marketing editorial: la guía*, FCE (col. Libros sobre Libros), México, 2010.
- COLLEU, Gilles, *La edición independiente como herramienta de la bibliodiversidad*, AEI/AEMI/Alpe/Edinar-Editores de Chile, REIC, Buenos Aires, 2004.
- Congreso internacional del mundo del libro. Memoria*, FCE, SEP, Conaculta, México, 7-10 de septiembre de 2009.
- CORTÁZAR, Julio, *La casilla de los Morelli*, Tusquets Editor, Barcelona, 1973.
- COSÍO VILLEGAS, Daniel, “La industria editorial y la cultura”, conferencia pronunciada en la II Conferencia de la UNESCO, UNAM, México, octubre de 1974.
- DARNTON, Robert, *Las razones del libro. Futuro, presente y pasado*, Trama Editorial, Madrid, 2009.
- ECO, Umberto (1989), “Sobre la dificultad de construir un Ars Oblivionalis”, *Revista de Occidente*, núm. 10, Universidad de La Rioja, España, 1989.
- y Jean-Claude CARRIÈRE, *Nadie acabará con los libros*, fotografías de André Kertész, Lumen, Barcelona, 2010.
- ELIADE, Mircea, *Fragmentarium*, trad. de Daniel Gutiérrez Martínez, Nueva Imagen-Grupo Patria Cultural, México, 2001.
- ELOSUA, Marcelino, *Informe Omniprom 2009 sobre el libro en México (2009)*, Oficina Económica y Comercial de la Embajada de España en México/Ixe Grupo Financiero, Omniprom [omniprom.com], México, 2009.
- ESCALANTE GONZALBO, Fernando, *A la sombra de los libros. Lectura, mercado y vida pública*, El Colegio de México (col. Jornadas, núm. 151), México, 2007.
- EYMAR, Carlos, *El funcionario poeta. Elementos para una estética de la burocracia*, Fórcola, Madrid, 2009.
- FERREIRA, Vergílio, *Invocación a mi cuerpo*, trad. de Isabel Soler, Acantilado, Barcelona, 2003.
- , *Pensar*, trad. de Isabel Soler, Acantilado, Barcelona, 2006.

- FERRERO, Jesús, “¡Guillotina para Gutenberg!”, periódico *El País*, sección La Cuarta Página, 5 de marzo de 2011, p. 27.
- FLORES, Malva, *El ocaso de los poetas intelectuales y la “generación del desencanto”*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2010.
- FLORESCANO, Enrique (comp.), *El patrimonio cultural de México*, FCE, México, 1993.
- FONTANA, Rubén, “Gallo ciego”, *Encuadre. Revista de la Enseñanza del Diseño Gráfico*, Encuadre. Asociación Mexicana de Escuelas de Diseño Gráfico, México, abril-octubre, 2004, pp. 5-12.
- FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber*, 22ª ed., Siglo XXI, México, 2006.
- GALEANO, Rey, *Sobre las teorías del caos*, Universidad Libre, Colombia, <<http://groups.google.com/group/teorias-del-caos-caologia-?pli=1>>, recuperado 13 de febrero de 2011.
- GÓMEZ DE LIAÑO (ed.), *Mundo, magia, memoria*, Taurus, Madrid, 1973.
- GRANADOS, Tomás, “Hacen falta más librerías, mejores libreros y mejores editores”, entrevista de Alejandro Zenker, en *Quehacer Editorial*, núm. 7, Solar Servicios Editoriales, México, 2008.
- Guía práctica para profesionales del libro en América Latina. Principales organismos de apoyo, legislación, derecho de autor, circulación y estímulos*, Cerlalc/Embajada de Francia en Colombia/LunaLibros, Bogotá, 2009.
- HERRALDE, Jorge, *El optimismo de la voluntad. Experiencias editoriales en América Latina*, FCE (col. Tezontle), México, 2009.
- ILLICH, Ivan, *En el viñedo del texto. Etología de la lectura: un comentario al “Didascalicon” de Hugo de San Victor*, FCE, México.
- La edición independiente como herramienta protagonista de la bibliodiversidad*, AEI, AEMI, Alpe, Editores Independientes de la Argentina, Editores de Chile, REIC, Argentina, 2008.
- LÓPEZ BELTRÁN, Carlos, “Trenzas”, en *La ciencia como cultura*, Paidós, México, 2005.
- Los editores independientes del mundo latino y la bibliodiversidad*, Unión Latina/Alianza de Editores Independientes/Conaculta-Dirección General de Publicaciones, México, 2007.
- MARCUSE, Herbert, *El hombre unidimensional*, Ariel (col. Filosofía), Barcelona, 2010.
- MCKEON, Richard, “La creatividad y el lugar común”, *Encuadre. Revista de la Enseñanza del Diseño Gráfico*, En-

- cuadre. Asociación Mexicana de Escuelas de Diseño Gráfico, México, octubre-abril, 2005-2006, pp. 30-39.
- OZUNA, Mariana, “Los tópicos como liberadores de la creatividad”, <<http://topicaydiseno.blogspot.com/2007/09/los-tpicos-como-liberadores-de-la.html>>, 2007, recuperado 28 de enero de 2010.
- PIBERNAT, Oriol, “Objeto libro o libro objeto, lo que el libro tiene de mediador espiritual, de transmisión de ideas y conocimientos”, <<http://www.librodeartista.info/Objeto-libro-o-libro-objeto-lo-que>>, 2009, recuperado septiembre de 2009.
- Quehacer editorial* (revista), varios números, Solar Servicios Editoriales, México.
- RICHMAN, Sheldon, *La teoría del caos*, trad. Alberto Mansueti, <http://www.taciturno.be/spip.php?page=imprime&id_article=19>, 2007; recuperado 13 de febrero de 2011.
- RIVERA, Luis Antonio, *La retórica en el diseño gráfico*, Encuadre. Asociación Mexicana de Escuelas de Diseño Gráfico, México, 2007.
- RUIZ DUEÑAS, Jorge, *Cultura, ¿para qué? Un examen comparado*, Océano (col. El Ojo Infalible), México, 2000.
- SAMETBAND, Moisés José, *Entre el orden y el caos: la complejidad*, FCE, Argentina, 1991.
- SANTIBÁÑEZ, Cristián, “Para una retórica evolucionada: a propósito de tópico, respaldo argumental y verosimilitud”, *Trabajos lingüísticos*, Universidad de Concepción, Chile, <<http://www2.udec.cl/~prododcli/serie/ARTICULO3.htm>>, 2003, recuperado 3 de marzo de 2010.
- SIREM, *Estudio estratégico y programa sectorial para elevar la competitividad y el desarrollo sustentable de la industria editorial mexicana*, Funtec/Secretaría de Economía/Caniem, México, marzo de 2007.
- SLOTERDIJK, Peter, *Normas para el parque humano*, Siruela (col. Biblioteca de Ensayo), Madrid, 2008.
- SONTAG, Susan, *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias*, pról. David Rieff, trad. Aurelio Major, Mondadori (col. De Bolsillo), España, 2008.
- TAFALLA, Marta, *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria*, Herder, Barcelona, 2003.
- Taller Martín Pescador*, Juan Pablos Editor, Ediciones Sin Nombre, Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, México, 1999.
- TAPIA, Alejandro, “Esquema pentiádico de Kenneth Burke”, *El árbol de la retórica*, blogspot, <<http://elarbol-delaretorica.blogspot.com/2008/08/hazard-adams.html-lins>>, 2007, recuperado 12 de marzo de 2010.

—, “El libro como pieza retórica”, *El árbol de la retórica*, blogspot, <<http://elarbodelaretorica.blogspot.com/2008/08/hazard-adams.html-lins>>, 2008, recuperado 13 de febrero 2010.

TROCONI, Giovanni, *Diseño gráfico en México. 100 años, 1900-2000*, Artes de México, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2010.

VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, “Sloterdijk; entre rostros, esferas y espacio interfacial. Ensayo de una historia natural de la afabilidad”, *Eikasía. Revista de filosofía*, año III, núm. 7, marzo de 2008.

VILLORO, Luis, *En México, entre libros. Pensadores del siglo XX*, FCE (col. Cuadernos de la Gaceta, núm. 87), El Colegio Nacional, México, 1995.

YÉPEZ, Heriberto, “Carta a un librero mexicano”, <<http://revistareplicante.com/columnas/nowwhere-vortex/carta-a-un-librero-mexicano>>, 2010; recuperado: 4 de marzo de 2011.

ZAID, Gabriel, *Crítica del mundo cultural*, El Colegio Nacional, México, 1999.

—, “Las cuentas del libro en México”, *Letras Libres*, México, febrero de 1999.

—, “El libro y la cultura económica”, *Letras Libres*, México, febrero de 2007.

ZENKER, Alejandro (comp.), *El libro y las nuevas tecnologías. Los editores ante el nuevo milenio*, Ediciones del Ermitaño (col. Minimalia), México, 2001.

—, “La vinculación profesional del editor a través de las redes internacionales y el surgimiento de nuevos paradigmas de colaboración”, México, <www.alejandrozenger.com>, recuperado 27 de noviembre de 2009.

Siglas y acrónimos

FCE | Fondo de Cultura Económica

SEP | Secretaría de Educación Pública

UNAM | Universidad Nacional Autónoma de México

UAM | Universidad Autónoma Metropolitana

AEI | Alianza de Editores Independientes para Otra Mundialización

AEMI | Alianza de Editores Mexicanos Independientes

Alpe | Alianza Peruana de Editores

Edinar | Editores Independientes de la Argentina por la Diversidad Bibliográfica

REIC | Red de Editores Independientes de Colombia

Cerlalc | Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina, el Caribe, España y Portugal

Sirem | Sistema de Información Regional de México

Funtec | Fundación Mexicana para la Innovación y Transferencia de Tecnología en la Pequeña y Mediana Empresa

Caniem | Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana

Conaculta | Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Agradecimientos

Gracias a Daniel, mi hijo, por todo.

Gracias a Gerardo Kloss, mi tutor, por el entusiasmo que mostró siempre en el tema de este trabajo, por sus observaciones, sus regaños y su paciencia de santo.

Gracias a mis amigos —mi familia—, que me animaron siempre y se sentaron infinitas veces conmigo, al calor de un café o de un tequila, a discutir qué sí, qué no, por qué un camino y por qué no otro: Rosanela Álvarez, Mariela Calcagno, Carmina Estrada, Ramón Herrera, Carlos Jiménez, Sol Levin y Verónica Loera y Chávez. Un agradecimiento muy especial a Isaura Leonardo, que fue parte esencial en la definición de la primera estructura de este trabajo y en la redacción.

Gracias a Carlos Anaya, un amigo generoso cuyas conversaciones, consejos y palabras de aliento me sacaron varias veces de aquellos atolladeros a los que no les encontraba la salida. Gracias también a Jesús Eduardo García Castillo, atento y entusiasta lector de este *striptease* editorial.

Gracias a todos mis maestros y a mis compañeros de la primera generación de la Maestría en Diseño y Producción Editorial de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco (2009-2011); a los primeros por la terquedad con la que emprendieron el proyecto de la Maestría y por la confianza que depositaron en nosotros; a los segundos —en especial a Guadalupe González y a Irma Muñoz Viveros— por haberse lanzado a ser parte de esta aventura de la UAM.

Finalmente, gracias a Rogelio Cuéllar, mi compañero; su interés por este trabajo traducido en largas conversaciones llenó de aire fresco muchos de los momentos más densos de mi transitar por el camino de su elaboración.

RETRATOS EDITORIALES

Para una historia de la edición en México
La Cabra Ediciones

se terminó de imprimir el 9 de julio de 2013
en la Ciudad de México.