

IDÓNEA COMUNICACIÓN DE RESULTADOS

La edición artesanal en México, tres casos

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRO EN DISEÑO Y PRODUCCIÓN EDITORIAL

PRESENTA

Jacinto Martínez Olvera

DIRIGE

Dra. Marina Garone Gravier

LECTORES

Dra. Kenya Bello Baños

Mtro. Camilo Ayala Ochoa



Maestría en Diseño y Producción Editorial

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

CIENCIAS Y ARTES PARA EL DISEÑO

Idónea Comunicación de Resultados

La edición artesanal en México, tres casos

Idónea Comunicación de Resultados
La edición artesanal en México, tres casos

PRESENTA

Jacinto Martínez Olvera

DIRIGE

Dra. Marina Garone Gravier

SINODALES

Dra. Kenya Bello Baños

Mtro. Camilo Ayala Ochoa



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
MAESTRÍA EN DISEÑO Y PRODUCCIÓN EDITORIAL
Ciencias y Artes para el Diseño

La edición artesanal en México, tres casos

* Presentación	9
* Radiografías de la edición artesanal en México	14
1 El libro con énfasis material, hacia una tipología	17
El libro como objeto social	17
El libro y sus materialidades	26
El libro como objeto significativo	27
El libro y sus formas expresivas	30
El libro material, hacia una tipología	32
Libro convencional o industrializado	37
Libro de lujo	40
Libro de arte e ilustrado	41
Libro de artista	43
Libro objeto	46
Libro cartonero	48
Libro sensorial	51
Libro artesanal	53
* Análisis comparativo	
2 El libro artesanal en México, antecedentes	64
Historia mínima del libro en México	64
<i>Libros artesanales o lo artesanal</i> en los libros, antecedentes en México	68
<i>Periodo de gestación [1910-1950]</i>	
Editorial Botas	71
Editorial CVltvra	72
Libros estridentistas	73
Editorial Costa-Amic	74
* <i>Análisis Comparativo</i>	
<i>Periodo de consolidación [1950-1980]</i>	
Editorial Los Presentes	78
Ediciones ERA	79
Ulises Carrión y los bookwork	80
Felipe Ehrenberg, neólogo y brujo imprentero	82

Ediciones del Mendrugo y Papeles de Estraza	83
Taller Martin Pescador	84
Taller Leñateros y las conjuradoras	86
La Máquina Eléctrica y La Máquina de Escribir	87
* <i>Análisis Comparativo</i>	
<i>Periodo de proyección [1980 -]</i>	
Ediciones Papeles Privados	92
Taller Ditoria	93
* <i>Análisis Comparativo</i>	
3 Editoriales artesanales mexicanas, un acercamiento	96
La labor editorial en México	96
Edición institucional	97
Edición privada	101
La pequeña edición	103
Tres editoriales artesanales mexicanas	105
La diéresis, editorial artesanal	107
<i>Cuerpo de obra</i>	
Ediciones Acapulco	116
<i>Cuerpo de obra</i>	
2.0.1.3 Editorial	124
<i>Cuerpo de obra</i>	
*Algunas conclusiones	136
Fuentes de consulta	142
Anexos	146

El trabajo editorial evoluciona de la mano de los cambios tecnológicos, comerciales y culturales que se suceden en el tiempo, fenómeno que se ha acelerado con vértigo en la transición hacia lo digital, con la conversión del milenio. Los diferentes momentos que se podría identificar en la historia de lo escrito han tenido puntos de inflexión provocados por la innovación técnica, mismos que condicionan la toma de decisiones de producción en función de las obras editoriales y el contexto sociocultural en el que se desarrollan. Dicha evolución ha propiciado la aparición de diferentes tipos de libros, que son resultado de los procesos de segmentación de mercados en tanto objetos que se integran a los circuitos comerciales del campo editorial, ya sea adaptándose a los existentes o creando nuevos.

En un contexto global de transformaciones de las macro estructuras mercantiles, el comercio del libro se polariza entre la gran industria y la pequeña, este último un sector conformado mayormente por proyectos de perfil experimental y así transgresor, muchos de ellos muy relevantes no en términos económicos pero sí en dinamismo y renovación. El espacio de la pequeña edición¹ es crucial para comprender el nuevo escenario que se dibuja para la industria editorial; mediante la creatividad, la flexibilidad de método y el compromiso con el trabajo mismo como insumos básicos, múltiples proyectos conforme nacen y mueren ayudan a moldear los canales de circulación bibliográfica. Algunos de ellos desaparecieron por falta de motivación o recursos; hay otros que han desarrollado modelos y estrategias de acción sostenida para la generación de un espacio propio dentro del mercado. Para ellos, el capital social y simbólico es primordial para conformar comunidades de lectoescritura, presenciales o virtuales. Estos micro espacios de socialización son el escenario que les permite, atendiendo a la rentabilidad económica como necesidad primigenia, implementar maniobras aplicadas a la gestión, producción, distribución y venta. En colectivo, es un sector de intercambio cultural con gran vitalidad, reflejo de la importante reestructuración que viven las industrias culturales, su producción y su consumo a la luz del presente.

En el México contemporáneo, la producción editorial la concentran en partes desiguales las instituciones del Estado, las educativas y las del sector privado de

¹ Lo que aquí entendemos por pequeña edición se distancia de la noción de independiente por cuestiones prácticas. La *independencia* es más difícil de rastrear puesto que depende de una postura ética. El tamaño se puede medir o calcular mediante ejercicios varios.

corte comercial, este último integrado por un tropel de iniciativas de todos tamaños y modelos. Este análisis se centra en aquéllos proyectos cuyo perfil editorial compite en el mercado apoyado en las características materiales del objeto y la valoración de las artes de libro, en oposición simbólica al libro convencional industrializado.

Objetivos y marco teórico metodológico

La presente Idónea Comunicación de Resultados ICR, *La edición artesanal en México, tres casos* despliega una recopilación y análisis de los usos y prácticas que definen un modelo artesanal de trabajo para la producción de objetos editoriales. El objetivo de este estudio es proponer una tipología de los libros con énfasis material y con base en ella analizar los modelos de trabajo de las editoriales artesanales mexicanas. Ello se logra mediante la delimitación tipológica de los libros y la comparación del trazo de los modelos editoriales actuales y las que los anteceden. El trazo histórico funciona como excusa o soporte para analizar el fenómeno de la edición y ejemplificar los cambios que modifican las macro estructuras comerciales y las micro estructuras de socialización. La aproximación social al objeto de estudio está basada en la metodología de la bibliografía analítica y la investigación etnográfica con su valoración cualitativa de estudios de caso. Las editoriales caso son proyectos que surgieron en los primeros años de la segunda década de siglo XXI, en la Ciudad de México: *La Diéresis, editorial artesanal* (2009), *Ediciones Acapulco* (2010), *Editorial 2.0.1.3* (2011). De entre los múltiples proyectos posibles a escoger, la selección se definió con base en cuatro criterios principales: la ubicación geográfica, el periodo de tiempo en el que fueron fundadas, los procesos productivos y la capacidad de exposición y circulación de las obras.

Este texto procura atender varios de los enfoques y aproximaciones propuestos en el programa académico² para el análisis de un fenómeno social como es la edición y la producción editorial; por ello su estructura argumentativa abreva de enfoques teóricos como la historia y la sociología de los textos ejercida por Roger Chartier y Donald McKenzie; la teoría de los campos y los constructos sociales de Pierre Bordieu; la significación semiótica y dimensión social de los objetos de Roland Barthes y Jean Baudrillard; y la edición como espacio de mediación social, planteada por Roberto Calasso, André Shiffirin y Gabriel Zaid.

² Maestría de en Diseño y Producción Editorial, ofrecida por la División de Ciencias y Artes para el Diseño, en la Unidad Xochimilco, de la Universidad Autónoma Metropolitana.

También resultado de esta aproximación interdisciplinaria son las radiografías³, un modelo de captura y proyección de datos que basado en ciertos criterios delimitados para este estudio (tiraje, medios y procesos productivos, movilidad, experimentación, tamaño de la empresa y precio⁴) generan una silueta del modelo de trabajo. Estos criterios intentan ofrecer una perspectiva general de un fenómeno particular dentro de la edición local, y su proyección es resultado la investigación bibliográfica, búsqueda en la red, presentaciones y charlas, y la valoración de los ejemplares durante el periodo de la investigación (2013-2016).

Como intención tácita, este texto busca ser un referente en la segmentación, documentación y análisis de los objetos editoriales; pero además, es un manifiesto meta discursivo sobre el fenómeno de la edición contemporánea y una invitación a la auto crítica general que se traduzca en un ejercicio consciente y reflexivo en la producción de objetos culturales.

Organización de la investigación

El estudio está integrado por tres capítulos y un anexo. En la primera sección, para entender cómo los objetos significan es preciso establecerles un contexto. En *El libro material, hacia una tipología*, de inicio se explica la coyuntura de la industria editorial contemporánea mediante su contexto histórico social y sus fenómenos más destacados: la innovación tecnológica, con su digitalización y democratización productiva; y la concentración editorial como parte de la globalización de las industrias culturales. Esto permite sostener la discusión semiótica de las formas de significación y apropiación del libro, así como los argumentos a los que éstos apelan para significar en sus lectores potenciales. La segmentación y descripción de los libros con énfasis material (cuyas características los agrupan por estructura y mecanismo, sus materiales o sus procesos productivos) permite establecer un

3 Además de las gráficas radiales o en estrella propuestas, se anexa al final de este documento una variante, es decir un gráfica de barras, para ilustrar cómo funciona la diagramación de la información con dos estructuras.

4 El *tiraje* refiere al número de ejemplares producidos por cada edición. Este criterio es significativo pues revela no sólo del alcance de la publicación sino de las características productivas. *Los medios de producción* y su valoración se realizan en función del uso de técnicas tradicionales y de las artes del libro, o en su defecto, de los sistemas mecánicos industrializados para la producción en serie. La *movilidad* de los libros se vincula con el tiraje y el precio de los objetos, además de la capacidad de exposición que tenga el proyecto editorial. La *experimentación*, que puede darse a nivel conceptual, material o gráfico, dice mucho de un perfil editorial, de los riesgos que se está dispuesto a correr en tanto inversión, y del nicho de mercado al que podrían estar dirigidos dichos libros. Un criterio como el *tamaño de la empresa* revela sobre todo aspectos de la estructura de la misma y de la asignación de funciones en su interior. El *precio final* de los libros es un aspecto que es reflejo de los procesos productivos y del tiraje, y que a su vez determina la movilidad de los objetos. Todas las variables son aspectos interdependientes que perfilan modelos de trabajo al que se adscriben en mayor o menor medida las editoriales, pero que permite proyectar un espectro que unifica las prácticas.

horizonte siempre incompleto de los tipos de objetos que se producen y circulan en el espacio mercantil editorial. A partir de criterios como su temporalidad, su posición dentro de la industria editorial o del arte, sus medios de producción y algunos casos representativos, esta tipología intenta trazar aristas significativas que los objetos representan y así señalar similitudes y diferencias con las que asocian los modelos mexicanos descritos.

En la segunda sección, *El libro artesanal en México, antecedentes*, se realiza un breve trazo que ilustra el desarrollo de las prácticas editoriales en México. Aunque de manera general este estudio se ocupa por los casos contemporáneos, primero se describe el trabajo de los proyectos que les anteceden y dan contexto. Aunque brevemente, el despliegue por el México antiguo, la colonia y los procesos de las guerras civiles, permite observar algunos momentos y los cambios en la producción de los libros. Una búsqueda en el siglo veinte permite mencionar ejemplos destacados de producción editorial articulados en tres momentos: la gestación, la consolidación y la proyección. La selección de editoriales, editores y artistas (y su obra editorial) delinea modelos de socialización en los que es posible identificar afinidades y diferencias que perfilan el trabajo editorial artesanal.

La tercera sección de esta investigación, *La edición artesanal en México, tres casos* son los estudios de caso que ilustran este modelo de producción editorial en la actualidad. Primero se elabora un retrato de la industria editorial mexicana contemporánea y sus principales actores. Así, una vez descrito de manera general el funcionamiento del campo editorial en México, se explica el modelo de la pequeña edición y así el espacio social en el que se desempeñan los proyectos locales. La descripción de los editoriales caso está dirigida a entender sus criterios de gestión, motivación literaria, la selección de los medios de producción o las estrategias de comercialización. Después, mediante la descripción de dos obras de cada proyecto, se ilustran la mayoría de los aspectos descritos. De cada título se destacan los aspectos de la edición mediante una descripción general, y sus particularidades materiales en cuanto a sus características de producción (materiales, impresión, encuadernación, acabados y características especiales), además de fotografías.

Al principio de cada una de las secciones se presenta la matriz utilizada para generar las radiografías (las de la tipología del libro material y las de la gradación del modelo artesanal). La explicación de su funcionamiento se encuentra al inicio del documento. Al final de las secciones se presenta la comparación de las gráficas entre los tipos de libro, así como de las editoriales agrupadas en los periodos mencionados.

Los comentarios de cierre presentan las ideas resultantes del proceso de investigación y análisis del fenómeno de la edición, en busca de los rastros que perfilen lo artesanal dentro de estructuras sociales complejas. Para ello se sugieren algunos aspectos que las unifican o distancian, y así les delimita mediante la personalidad de las editoriales y sus publicaciones. También se interpretan los criterios utilizados en las matrices y su escenario en el campo editorial contemporáneo.

La última sección del documento está en realidad encarnada a lo largo de las demás unidades de contenido, y está integrada por diversos complementos gráficos, además de anexos textuales. El anexo gráfico incluye fotografías de algunas portadas de libros publicados por la mayoría de las editoriales descritas. También, en los anexos se encuentran listas de proyectos editoriales pequeños, experimentales, artesanales, así como espacios y de circulación y proyección de los mismos. Finalmente, se incluyen dos⁵ de las tres entrevistas realizadas a los editores a cargo de los proyectos, mismas que ilustran y exponen con voz propia las características rescatadas en las descripciones previas.

Antecedentes

Este documento busca fortalecer la bibliografía en torno a la historia y la sociología de la edición en México, enfocado a las prácticas y espacios del libro, especialmente aquellos proyectos que en su hacer editorial enfatizan las características materiales de los objetos. Aunque durante la búsqueda de bibliografía no se encontraron otros trabajos de investigación que atendieran el mismo fenómeno, esta argumentación suma de otros escritos que constituyen los antecedentes y el estado del arte del mismo. Por mencionar unos ejemplos, del ámbito académico se consultaron tesis como *El libro como producción editorial autogestiva (del objeto libro al libro objeto)* (UNAM, 2004), de Cláudia Rocha; *Ready made, de la divinidad o la caja de los hallazgos oníricos en un libro objeto*, de Pavel Ferrer (UNAM, 2005); o *Retratos editoriales, para una historia de la edición en México* (UNAM, 2013), de María Luisa Passarge. También se consultaron publicaciones como *Los otros libros*, de Raúl Renán (1999, UNAM); *Asamblea de poetas jóvenes*, de Gabriel Zaid (1980, Siglo XXI), *Manual del editor con huaraches*, de Felipe Ehrenberg (CIMCA, 1983) o *El ABC de las editoriales cartoneras en América Latina*, de Paloma Celis (Paralell Press/Norma, 2004). Además, se realizó una búsqueda hemerográfica (textos en su ma-

⁵ Se incluyen dos y no las tres debido a que por problemas técnicos la grabación una de esas entrevistas se perdió antes de realizar la transcripción. La información presentada de este caso fue rescatada de esa y otros encuentros posteriores, además de bibliografía hemerográfica complementaria.

yoría digitales) de las editoriales y sus espacios de acción, la que complementa a los textos de corte académico y las publicaciones. El horizonte bibliográfico puede ser consultado al final del escrito.

Este estudio procura ser tan objetivo e inclusivo como la investigación académica social lo demanda, y tan amplia y profunda como los medios y el tiempo académico en el que se enmarca la investigación lo permiten. Asimismo, en las páginas que siguen no cabe suponer conclusiones definitivas a interrogantes sobre fenómenos complejos como la edición artesanal, pero sí acaso situar ciertas coordenadas. Se trata, en todo caso, de sumar a los argumentos que ya nutren la discusión y provocar la reflexión entre los agentes que de manera profesional o amateur se dedican a la producción de objetos editoriales. El contexto histórico social que envuelve a la industria editorial demanda analizar las estructuras que condicionan el circuito del libro y tomar decisiones en función de esa reflexión. Se debe ejercer una labor editorial responsable (de los procesos productivos y con el medio ambiente), comprometida socialmente y con la bibliodiversidad. Sobre todo, es necesario un desempeño ético ante la cadena productiva y su valor simbólico y económico, todo ello sin desatender la rentabilidad, ponderando el instinto creativo y difundiendo el verdadero valor literario. No se trata de adoctrinar o imponer prácticas, sino de reflexionar sobre las mismas y adecuarse a las reglas y caprichos de un mercado indefinido.

Radiografías de la edición artesanal en México

Las radiografías del trabajo editorial artesanal que aquí se presentan son resultado de un ejercicio comparativo de contraste entre los tipos de libro con énfasis material, y entre perfiles de casas editoriales y artistas literarios, gráficos y plásticos, con sus productos y los procesos.

Las gráficas de estrella, obtenidas a partir de la aplicación de las variables sobre la matriz que perfila los modelos de trabajo editorial, prefiguran una imagen basada en una valoración subjetiva resultante de múltiples fuentes: algunas provienen de información documentada (entrevistas y publicaciones), otras por interpretación directa de obra (analizando muestras y productos editoriales) y en otras a partir de inferencias históricas.

Las variables consideradas en las gráficas son: los procesos productivos y su tendencia a lo industrial o a las técnicas manuales; el tamaño del tiraje de las ediciones (más pequeño o más amplio); la movilidad de las ediciones, que refiere a su accesibilidad para el público lector; el precio de los objetos (de más económico

a más costoso); el tamaño de las empresas (que podría valorar por el número de trabajadores implicados), variable que procura ilustrar si la editorial se adscribe a las pequeñas o individuales, o si procuran alcanzar un carácter y estructura de corte empresarial; y la tendencia de los proyectos a la experimentación en cualquier nivel, sea esta literario, gráfico o plástico.

Las gráficas y las matrices están elaboradas con apoyos visuales que complementan su información. En la tipología, la representación de los tipos de libros y las matrices están elaboradas con tres tipos de líneas: la continua (————), que refiere a los libros con producción industrial; la línea discontinua (- - - -), para los libros de producción artesanal; y la línea punteada (.), para los libros de producción semi industrial. Este mismo apoyo gráfico se aplica en las gráficas de las editoriales, y los tipos de líneas se utilizan para ilustrar el tipo de producción preponderante en cada uno de los proyectos.

El muestreo levantado considera diferentes momentos de las editoriales citadas y, dependiendo de la variable a considerar, en algunos casos destaca su momento inicial, mientras en otros es una caracterización en desarrollo. Por supuesto, muchos de estos proyectos aún están activos, pero acorde con los fines de esta investigación y por limitación de espacio, se decidió ilustrar una imagen estática y no su evolución en el tiempo. La variación y evolución en cuanto a protocolos y procesos, intenta reflejarse en la redacción que analiza los casos.

La segmentación de los proyectos editoriales está planteada en tres periodos históricos, identificados por colores:

- Gestación (naranja), que incluye a Ediciones Botas, Editorial Cvltvra, las publicaciones estridentistas y los libros de Bartomeu Costa-Amic;
- Consolidación (azul), que incluye a Editorial Los Presentes, Editorial ERA, Ulises Carrión, Felipe Ehrenberg, Taller Leñateros, Taller Martín Pescador, Ediciones del Mendrugo, Papeles de Estraza, La Máquina Eléctrica y La Máquina de Escribir;
- Proyección (morado), que incluye a Ediciones Papeles Privados, Taller Ditoria, La Diéresis Editorial Artesanal, Ediciones Acapulco y Editorial 2.0.1.3.

En las claves de las variables empleadas se entiende que la valoración cero [0], que aparece a la izquierda y que en la gráfica su proyección resulta más cercana al centro, hace referencia a las características que se alejan más del modelo de producción artesanal. Por el contrario, cuando la gráfica proyecte los valores más

altos, grado cinco [5], que aparece a la derecha de la clave y que en la gráfica su proyección es más alta y cercana a los extremos, se estarán representando las características más próximas a los modelos de trabajo artesanal, que son el foco de interés de este estudio.

* A manera de variante, se propone una gráfica cartesiana que ilustra el funcionamiento de la herramienta, y que además permite ilustrar el desempeño de múltiples proyectos en una sola imagen. Esta gráfica se utiliza únicamente en el comparativo final de las editoriales caso de esta investigación.

1 El libro con énfasis material, hacia una tipología

•

En esta sección, de inicio se presenta el contexto histórico social que determina el objeto de estudio y el modelo de pensamiento que rige esta investigación. Despliega después un análisis semiótico sobre el cómo los libros significan (a nivel económico, simbólico y material) y cómo el desplazamiento de conceptos y formas provocado por la actual revolución tecnológica permite nuevas convenciones al valorar y apropiarse de estos objetos. El capítulo incluye antecedentes en la clasificación de los libros en sus ámbitos naturales para poner en contexto los usos y alcances de una tipología. Finalmente, se propone una clasificación para los libros que se producen en México y cuya argumentación enfatiza sus virtudes materiales. Aunque la clasificación no es excluyente con ninguno de los tipos, se parte del libro convencional contemporáneo (cuando es resultado de una producción mecanizada y en serie) y en oposición a éste se extiende hacia la versatilidad y posibilidad material. Esta tipología se desarrolla sobre cuatro ejes fundamentales que permitirán su comparación y así ilustrar sus particularidades: su temporalidad, su posición dentro de la industria editorial y del arte, los medios de producción por los que destacan y algunos casos representativos. Finalmente, el sistema de medición del modelo de trabajo editorial y las variables que los perfilan (tiraje, medios productivos, movilidad, experimentación, tamaño y el precio de los objetos) se aplica a los tipos de libro planteados para perfilar similitudes y discrepancias. La comparación entre modelos se ilustra gráficamente.

•

El libro como objeto social

Para entender los procesos culturales que experimentan las sociedades, especialmente cuando la intención es describir casos contemporáneos, una perspectiva histórica despliega una serie de escenarios que permiten asociar los fenómenos actuales a la luz de experiencias previas, o la ausencia de éstas. Así, aunque los

límites de la competencia de este estudio se centran en un espacio definido (la edición artesanal mexicana contemporánea) y un método concreto (etnografía y valoración cualitativa), los antecedentes buscan reconocer fases asentadas en la cultura escrita para ilustrar con mayor fundamento los cambios que determinan el presente. Con miras a una descripción objetiva del campo editorial del México contemporáneo, es oportuno trazar los antecedentes que han formado el escenario cultural y literario actual. En la red histórica de genealogías, tradiciones y afinidades, es la identificación de momentos lo que permitirá perfilar los procesos de construcción de sentido a partir de las formas materiales que adoptan las publicaciones.

Entender al libro y la edición en su dimensión social implica atender necesariamente la historia de la lectura, y de lo escrito, es decir los modos en que los textos interactúan con sus lectores y las formas materiales que estos adoptan para su producción y consumo. A grandes rasgos, el vocablo *libro*⁶ nos remite a un objeto que difunde textos e imágenes, y que permite aprender, enseñar, soñar, socializar y compartir aquello que llamamos cultura (Szir: 2003). El libro moderno es el resultado de siglos de experimentación con materiales, formatos y mecanismos, y de su adaptación a diferentes contextos y demandas; finalmente, del concepto se desprende la idea común que lo apropia como un almacén de la memoria colectiva de una especie que ha hecho de la palabra su instrumento civilizatorio más eficaz. El libro es el instrumento que ordena y almacena el saber, permitiendo la difusión de la cultura. Así, como la literatura se consolidó como una de las máximas formas de expresión creativa, en este caso a través de la palabra escrita, la edición nace como la plataforma de socialización de la literatura⁷.

Si asumimos que un libro no es un ente aislado, sino un eje de relaciones, “un mundo de objetos, formas y ritos cuyas convenciones y disposiciones sirven de soporte y obligan a la construcción de sentido” (Cavallo y Chartier: 2001, p.28), en realidad, todo intento de definición es en cierta medida estéril ante la ausencia de un lector o sociedad lectora que los defina y les asigne un valor. La valoración de un libro como vehículo para la difusión cultural, objeto de colección o una obra de

6 Una definición que a este nivel nos resulta funcional sugiere al libro, del latín *liber*, como “una colección de páginas que forman una secuencia, con un orden coherente, que ofrece una experiencia espacial y temporal en una estructura portátil” (Haro: 2013, p.12).

7 “La literatura como comunicación pública es un producto histórico ideológico posible en sociedades cuya economía ha alcanzado cierto grado de complejidad que la hace posible. Si existe una historia de la literatura, esta historia no es paralela y por tanto independiente de la historia política, social y económica de los ámbitos en los que germina, sino que se explica por las características diacrónicas de ese contexto” (Larraz: 2014, p.5).

arte varía en función de las circunstancias socio históricas de la interacción entre el objeto y el lector. El libro no es un objeto cualquiera, sino uno cargado de connotaciones ideológicas y que además determina el status de su poseedor, lo que le ha consolidado como uno de los grandes fetiches de la cultura.

Desde su aparición y hasta hace relativamente poco tiempo (fines del siglo XX), la noción del libro había permanecido intacta, mientras lo que evoluciona dramáticamente eran los procesos productivos, los que en realidad han sido refinamientos técnicos, cambios que se han exacerbado en las últimas décadas. La academia ha estudiado al libro mediante aproximaciones basadas en su contenido literario (crítica textual) o desde su historia y sus características formales (bibliografía material); sin embargo, las condiciones actuales exigen entenderlo como un objeto con una historia social, resultado de una evolución dentro de un contexto comercial e industrial. Entre la escritura y su recepción hay una mediación que consiste en materializar aquello creado, y al hacerlo, la obra se transforma se ve transformada y determinada por dicho proceso. Puesto que la mayoría de las publicaciones y sus *formas* no responden a la voluntad del autor, sino que son el fruto de distintos procesos de mediación dirigidos a transformar un texto en un libro, resultado de operaciones varias que implican decisiones, técnicas y competencias múltiples; la edición, planteada como la "selección de contenidos y su publicación bajo ciertos criterios editoriales" (Calasso: 2008, p.120) es un fenómeno social y cultural que permite el análisis, con atención en los cambios que se suceden históricamente, del desarrollo de la cultura escrita y los modos en que las sociedades han ido implementando para su uso (Cavallo y Chartier: 2001, p.18). Pero ante todo, los libros son objetos que se fabrican, esto es que son resultado de múltiples procesos que implican todo tipo de competencias, materiales, costos, expectativas, propuestas estéticas, y por supuesto, productores a múltiples niveles, todo ello inmerso en un circuito mercantil y sometido a sus reglas. Como señala R. Escarpit, no es indiferente para la comprensión de las obras que el libro sea un producto manufacturado, distribuido comercialmente y sujeto por tanto a la ley de la oferta y la demanda; y que puesto que debe someterse a su realidad industrial y comercial "el editor es depositario de una responsabilidad especial en los procesos de comunicación literaria. Este ascendiente consiste en una triple manipulación que ejerce sobre los textos literarios y se resume en los verbos seleccionar, fabricar y distribuir" (Escarpit en Larraz; 2014, p.5).

El sociólogo francés Pierre Bordieu, en su análisis de los objetos culturales y su mediación social, advierte que la competencia editorial se entiende al mismo

tiempo en términos de comerciales y culturales. Asimismo, establece la doble dimensión del objeto libro, como mercancía y significación, dotada de un capital simbólico y potencial generador de capital económico. Así entendida, la labor de un editor representa el medio para introducir un texto de cierto autor en un sistema⁸ cultural, el campo, donde interactúan múltiples agentes (prensa, librerías, universidades, bibliotecas, etc.). Por campo editorial⁹ se entiende entonces aquél espacio social dentro de las industrias culturales, determinado mayormente por sus criterios lingüísticos, y que pondera el intercambio de objetos que contienen cierta obra creativa hecha pública. Por ello, el editor se establece como un agente empoderado simbólicamente, como industria juegan en el campo de la cultura, pero no es nunca un gestor neutral. El editor, al materializar y publicar a ciertos textos o autores, configura el espacio literario y cultural: son árbitros que a su vez participan en la fijación de las normas. El editor da una existencia contextualizada, significativa a un texto, siendo él mismo un elemento central de ese sistema. Puesto que es además puente para la existencia pública, el editor invierte al texto de un capital simbólico acumulado en su historia y catálogo. En la transferencia de este capital simbólico que texto y autor reciben una interpretación apriorística de su tema y contenido, significado indisociable e intrínseco al libro mismo (Larraz; 2014, p.6).

Cuando se utiliza el término industria cultural se le están aplicando categorías comerciales a la cultura. En esta dimensión, aunque la edición está determinada por los ámbitos lingüísticos, esto no significa que haya un único mercado editorial. Puesto que dentro de cada espacio social existen públicos con sensibilidades, historias e intereses diferentes, se crean así mercados parcialmente autónomos, con lo que se podría hablar de campos que se subdividen a su vez en subcampos o intercampos de socialización. Los espacios sociales son delimitados por sus paradigmas, que es un esquema formal con el que se definen los modelos de inte-

8 La teoría de los campos bourdiana parte del supuesto de que la cultura y el consumo de sus objetos no se limitan a un criterio de clases sociales, sino que estas manifestaciones adquieren una diversidad autónoma respecto a las condiciones políticas y económicas de su producción. Bordieu sugiere la existencia de un espacio institucionalizado –el campo– con lógicas de funcionamiento específicas –el habitus–, el que se entiende como las disposiciones sociales adquiridas que delimitan la socialización. Esta especificidad no implica una separación entre los agentes sociales, sino que las reglas del campo se resignifican dentro de otros campos, y con ellos sus prácticas. Las distintas posiciones de estos agentes y la desigual posesión de capital económico, cultural y simbólico permite y legitima la reconfiguración de las jerarquías internas (Bordieu: 1999).

9 El campo editorial es, según el francés, aquél “espacio social relativamente autónomo capaz de retraducir según su propia lógica todas las fuerzas externas, económicas y políticas especialmente, en el cual las estrategias editoriales encuentran su principio”. En la edición, de estas estrategias, puestas en relación con los otros agentes al interior del campo, deriva no sólo la materialización de la obra sino la producción de valor (Bordieu: 2000, p.89)

racción cultural. Este esquema condiciona la interacción de los sub campos dentro de uno mayor e incluye modos de acción en los que se objetivan ideologías. En el caso del campo editorial bibliográfico, la interacción social sucede en torno al libro, atendiendo a su producción, difusión y recepción. Así, podemos entender el campo de la edición como un espacio en el que interactúan múltiples agentes alrededor del motivo del libro, y que se participan del mismo desde su espacio de interés, como podría ser el literario, el lingüístico, el de su producción, o el de su comercialización, los que a su vez pueden subdividirse e interrelacionarse tan profundo como lo puede el interés humano¹⁰. Los campos están conformados por espacios de socialización a los que los agentes se adscriben por sus diferentes intereses y prácticas. Un agente puede colocarse en cualquier punto, en cualquier intersección, por ejemplo, para revelar su posición dentro de la estructura social. Sin embargo, los agentes y sus acciones reconfiguran continuamente los campos, pues en la práctica un editor puede operar en una intersección dentro de varios marcos que abarca de varios campos: dentro de un marco lingüístico, bajo un enfoque literario, mediante una estructura empresarial comercial y con énfasis material y en sus procesos productivos, por ejemplo. Es la conjunción de los paradigmas sociales, el perfil de los agentes y sus modelos de acción lo que configura la oferta editorial de cada proyecto. Por ello, en la producción de libros es posible trazar muy evidentes configuraciones ideológicas, como no sucede con otras industrias.

El campo editorial, como gran parte de las industrias de la comunicación, está en plena transformación, pues experimenta cambios que modifican sus estructuras e inciden en los modos en que las publicaciones se relacionan con sus lectores. Esta crisis obliga a su vez a la mutación de los paradigmas de socialización y afecta las relaciones entre los agentes dentro del campo y los espacios que ocupan. El mercado y la tecnología son dos dimensiones que determinan al campo editorial y cuyas definiciones constantemente redirigen las convenciones culturales. Sin embargo, el fenómeno no se puede comparar con los grandes cambios en la historia del libro y de lo escrito, pues hablamos de una evolución sostenida que ilustra una continuidad en la producción de libros. El desarrollo tecnológico y el modelo del libre mercado son dimensiones cruciales para el futuro de la humanidad, ya que determinan los acomodos que ya sufren las coyunturas que administran la comunicación y los medios disponibles para la transmisión de la información.

¹⁰ Dependerá del posicionamiento de los agentes dentro del campo, sea este voluntario (a manera de activismo) o condicionado (por la organización general de la estructura), las interrelaciones e incidencias entre los sub campos, dentro de una estructura estructurante.

A partir de la mecanización de la producción, y especialmente después de la revolución industrial en el siglo XVIII, el libro como producto siguió la previsible secuencia de la lógica comercial empresarial: concentración, potenciación de los mercados más rentables, introducción de la tecnología. No sería este del todo un problema si se piensa que esta coyuntura es lo que ha permitido la universalización de la literatura, de las ideas y el conocimiento. El asunto es analizar críticamente los criterios que rigen las relaciones sociales alrededor del libro bajo este modelo.

La actual coyuntura mercantil, que opera bajo los principios de la doctrina liberal transnacional, perfila al libro como un objeto comercializable a nivel masivo, y que en muchos casos lleva a las empresas a asumir un modelo donde "los libros suelen publicarse más por su supuesto interés comercial que por aspectos culturales o intelectuales" (Shiffirin: 2001, p.15). Desde inicios de la segunda mitad del siglo XX, acuerdos en las altas esferas empresariales, con sus diligencias y cabildeos con los Estados, han devenido en una imposición de consumo de medios y dispositivos que privilegian la comunicación audiovisual y el mercadeo de productos efímeros y superficiales. Puesto que los libros destinados a librería son por naturaleza deficitarios, esta coyuntura ha provocado cierta *censura del mercado*. La dictadura de la rentabilidad ha impuesto condiciones que juegan contra la bibliodiversidad¹¹ y condicionan industria editorial y a los diferentes oficios y espacios que tradicionalmente la han impulsado, sobre todo a pequeñas editoriales y librerías. Basadas en un sistema de orden capitalista, en sus extremos, las mismas editoriales impulsan el consumo de lo nuevo y desecho de lo viejo, la reutilización y la compra-venta de los nuevos productos. El régimen de la novedad que impone la gran librería determina a la industria editorial contemporánea y es también el marco que dirige y restringe las prácticas lectoras.

Y es que cambios en la orientación comercial imponen cambios en la editorial. El fenómeno de concentración editorial devenido a partir de la década de los ochenta ha transformado el panorama del mercado. Con la consigna de sinergia como motivo casi religioso, el empoderamiento desmedido de unos ha ido absorbiendo a las otras casas editoriales y les ha impuesto gradualmente sus criterios mercantiles¹². Mediante un modelo de adquisición directa de las empresas más

11 Se entiende la bibliodiversidad como el derecho humano universal de acceder a la totalidad de las obras producidas (Zenker: 2009, p.132) En una tendencia contraria, el culto al bestseller se ha apoderado de una parte importante de la producción literaria, impulsado por extremidades tan poderosas como la industria cinematográfica y la gran librería y su esquema publicitario, lo que limita la proyección de las demás obras.

12 En la actualidad hay dos ejemplos muy claros de concentración editorial: por un lado la casa Penguin-Random House, sector edito-

pequeñas, se ha impuesto un modelo en el que las empresas ya no dominan el mercado editorial mediante las exportaciones, sino que controlan el sector directamente desde sus centros de poder y a través de sus sucursales. En el conglomerado editorial el valor simbólico del editor y la editorial de los proyectos absorbidos se diluye dentro del sincretismo empresarial. Sin generalizar, en muchos de estos casos, a la función primordial del editor como mediador y selector vino a sustituirlo una colectividad en la que llegan a tomar preponderancia administradores y mercadólogos, quienes deciden lo que ha de publicarse de entre sus catálogos acumulados. Es a raíz de esto que estos han sido acusados ponderar las ganancias por encima de la virtud literaria o bibliográfica, y con razón.

Ante los espacios que ceden los proyectos de dejar de publicar con criterio literario, se observa el continuo y ahora exacerbado surgimiento de las editoriales independientes. Sin embargo, esta autoproclamada independencia no debe ser causa de confusión y por ello asumir alguna soberanía respecto a las normas del campo. El asunto está en la decisión editorial, es decir, en dónde están los criterios de publicabilidad. La visión comercial, la competencia lectora y la comprensión del campo literario son las aptitudes clásicas del editor, aquél que bajo este entendimiento determina los caminos del conocimiento y la expresión literaria, pues interviene desde la misma base de la comunicación cultural. Por ello la actividad editorial clásica provoca el asumir ligeramente que el editor debe ser un filántropo que procura el desarrollo del saber de modo altruista y desinteresado:

Esa imagen se corresponde más o menos al editor independiente, que es aquel que posee la mayoría de su empresa, lo que dota a su criterio de autonomía suficiente para tomar decisiones acordes con la política propia. Representan una suerte de resistencia editorial, pues aportan la necesaria diversidad al ecosistema cultural global, buscando en el camino convertirse en empresarios del libro (Larraz; 2014, p.6).

La tendencia a la agrupación sucede también en los pequeños espacios de socialización del libro, donde los proyectos buscan el grupo para lograr fuerza y visibilidad en una dinámica de mercado que la que no pueden competir solos, pero que

rial del grupo alemán de comunicaciones Bertelsmann, que se disputa el mercado con Grupo Planeta y Grupo Pearson, recientemente culminó la compra del Grupo Santillana, uno que algún momento fuera de los gigantes que publicaban en español, junto a sus múltiples y tradicionales sellos en América Latina, como Taurus o Sudamericana. Por otro lado Amazon, el gigante de las ventas en línea, que le ha entrado al negocio de los libros a incide de manera monumental las tomas de decisiones de las editoriales en tanto que es capaz de condicionar la salida de todos los títulos de una empresa. En el mundo digital, compiten con Amazon, aunque hasta ahora nada detiene a dicho monopolio, otras mega empresas como Barnes & Noble y Hachette, que buscan controlar grandes sectores del mercado electrónico. Algunos autores le han llamado a esta coyuntura la Primera Guerra mundial de la edición.

en colectivo representan punto de real equilibrio cultural. Mientras la gran editorial tiene su red de distribución y presencia en librerías, la pequeña editorial recurre a una serie de estrategias que les permiten ser rentables, basados sobre todo en la interacción dentro de sus espacios de socialización, presenciales y virtuales¹³. En mayor o menor medida, este es un fenómeno que se desarrolla a nivel mundial, con sus réplicas particulares de manera local.

El otro fenómeno que cimbra las estructuras de la cultura escrita es la revolución tecnológica¹⁴, pues esta es una época en la que se trasgreden de manera rotunda las prácticas de escritura y lectura. De hecho, la revolución actual es mayor que la de Gutenberg en el siglo XV, pues ahora no sólo se modifica la técnica de reproducción de lo escrito sino también los soportes. La serie de cambios jurídicos, económicos, culturales y sociales que ahora se suceden transforman la manera en que los lectores leen, los autores escriben, los editores publican y los libreros venden (Darnton: 2009, p.70). Por ello, la transición de lo analógico a lo digital promete nuevas formas para la inscripción y circulación de los textos, y supondría la realización de aquél sueño ilustrado donde cualquiera puede participar activa y críticamente en el espacio público.

En el marco de lo editorial, esta temporalidad está encarnada por la aparición de internet y la proliferación de las nuevas tecnologías para la producción y el consumo de contenidos. Nuevos espacios de trabajo han impulsado cierta democratización de la cultura donde supuestamente crece la autonomía para escoger entre lo que se consume. Esto es relativo, por supuesto, ya que estos mismos espacios están a su vez delimitados por un corte ideológico y sus alcances de circulación e influencia. En todo caso, el abaratamiento de los procesos productivos ha provocado que cada vez más gente se asuma como productor, que instituya sus propios modelos de trabajo y que publique obras editoriales de las más variadas presentaciones.

El advenimiento de la nueva era ha sido vertiginoso y ha tomado a muchos por sorpresa, entre ellos al gremio editorial que apenas se adapta a la velocidad que los cambios le exigen. Hasta hace poco, los vaticinios sobre el futuro polarizaban las

13 Traté las condiciones y estrategias de socialización de la pequeña edición en el artículo La pequeña edición, o de los nuevos espacios de socialización (2015), publicado por la Revista Estudiantil de Ciencias Sociales (RELACSO), del FLACSO. http://relacso.flacso.edu.mx/sites/default/files/docs/2016-01/de_la_pequena_edicion.pdf

14 La tecnología es entendida como el conjunto de conocimientos relativos a las habilidades de la humanidad para la producción y consumo de bienes y servicios, es decir, las artes técnicas e industriales de que dispone una sociedad. En este sentido, podría decirse que en la incidencia humana, la tecnología es la principal fuerza de cambio que existe.

actitudes, entre los defensores ultra del impreso y los que urgían a la digitalización del acervo literario mundial. Circulaba el clamor fatalista de la desaparición del libro impreso y su lectura. Hoy se entiende que aunque la innovación tecnológica es implacable y sus cambios son fugaces, no lo son así a nivel cultural o económico; como Robert Darnton recuerda “la historia lo demuestra, un medio no desplaza a otro” (Darnton: 2009, p.70). Ante las evidencias, se puede especular que conforme baje la disponibilidad del papel y por lo tanto se encarezca, y así como los dispositivos digitales se vuelvan más accesibles al grueso a población, la mayor producción de documentos editoriales recaerá en sus versiones electrónicas. Desde ya, esto obliga a la industria a modificar los sistemas de producción en cuanto a los recursos tecnológicos y humanos. Los soportes para la lectura se irán adaptando a la demanda de los lectores y con ellos los modelos de negocio. Bajo esta lógica, los libros impresos coexistirán con los digitales mientras los lectores los quieran y las editoriales vean rentable producirlos.

Hasta hace muy poco tiempo la historia del libro corría paralela a las historias particulares del papel, de la tipografía o de la encuadernación, aspectos que tienen el mérito de cobijar lo plasmado a través de la tradición escrita. En la guerra comercial de las comunicaciones, la batalla también se desarrolla en el terreno del libro, que poco a poco se convierte en apéndice del imperio de los medios. Por ello, tanto para el espacio mercantil como el tecnológico, no está de más acentuar el riesgo que implica para la diversidad cultural que el conocimiento y los medios de producción estén controlados por un puñado de empresas. El hecho de que los mismos intereses que están al frente del cambio sean quienes ven en él una fuente de ganancia potencial debe considerarse una señal de peligro (Darnton: 2009, p.72).

Si una historia del libro es también una historia de la lectura, de sus diferentes soportes y de sus lectores; es necesario comprender los modos de apropiación de las publicaciones en tanto objetos culturales, ya que el significado que les es atribuido es también un producto histórico situado en el cruce entre las competencias y expectativas de los lectores y los dispositivos que organizan los textos (Chartier en McKenzie: 2005, p.14) Se trata de conocer a las sociedades y su cultura mediante la producción de objetos, con base en los procesos históricos, momentos que nos permiten explicarnos el presente y nos sugieren futuros posibles (Chartier: 2009, p.67). Para esta finalidad, la edición nos ofrece un espacio rico en información, ya que “representa siempre un microcosmos de la sociedad de la que forma parte, refleja sus grandes tendencias y fabrica en cierta medida sus ideas” (Shiffrin: 2001, p.11). Es este espacio de socialización el campo editorial, un microcosmos de

sistemas significantes que operan dentro de otros sistemas más grandes, y que son a su vez dirigidos por sus reglas internas. Es la acción de los agentes dentro de este espacio y su posicionamiento deliberado ante los procesos estructurantes (como el mercantil o el tecnológico), acorde o en contra de las reglas del sistema que los contiene, lo que provoca los desplazamientos y la mutación de los paradigmas (editorial) dentro de la producción de objetos culturales.

El libro y sus materialidades

La historia de la cultura ha consolidado al libro como un objeto que es almacén del pensamiento y sentir de los seres humanos, donde la memoria juega como espacio de referencia inmediata de imágenes y sensaciones, evocación en permanente lucha por ganarle espacio al olvido. El libro es pues uno de los testimonios más contundentes de la reminiscencia creativa y colectiva de la humanidad. Los diferentes formatos que históricamente se han desarrollado como soportes de la escritura, aunados a las innovaciones en la tipografía, la composición, la disposición de los contenidos en las páginas o las características ornamentales, son todos factores que prosperaron con la intención de mediar en su lectura.

Si bien los libros nacieron con la función de ser un recipiente para la difusión o conservación del conocimiento mediante la expresión escrita, gradualmente, este objeto empezó a ser apreciado como algo coleccionable, y después a ser soporte de la expresión como una propuesta artística en sí misma. En tanto la escritura es un sistema de articulación de signos gráficos, la lectura es la experiencia de generación de sentido mediante la interpretación del código dispuesto, textual, material o figurado. Siguiendo las enseñanzas de Aristóteles, quien estableciera que las letras habían sido “inventadas para que podamos conversar, incluso con los ausentes”, pues son “signos de sonidos, y estos a su vez son signos de las cosas que pensamos” (Aristóteles en Manguel: 2011, p.81), queda claro que leer no es un proceso automático, sino la desconcertante reconstrucción de una red de significados, laberíntica experiencia personal, y al mismo tiempo común a todos los lectores:

¿Pero, cuál es la alquimia que las convierte en palabras inteligibles? ¿Qué ocurre en nuestro interior cuando nos enfrentamos a un texto? ¿Cómo es que las cosas vistas, las “sustancias” que llegan, a través de los ojos, a nuestro laboratorio interior, los colores y las formas de objetos y letras se vuelven legibles? ¿Qué es en realidad el acto al que llamamos lectura? (Manguel: 2011, p.55)

La sociología de los textos es la orientación que soporta el estudio contemporáneo de los usos de lo escrito desde una perspectiva histórica (marcando su distancia con la bibliografía material y la crítica textual). Donald McKenzie postuló dos fundamentos básicos para la existencia del método: se trata de 1) "comprender al concepto de texto más allá de sus acepciones de uso"¹⁵; y asimilar que 2) "las formas compositivas siempre afectan los significados". Partir de estos dos principios implica asumir que cada publicación se organiza según ciertas condiciones que determinan su sentido. Por ello, las formas y dispositivos de los libros siempre están investidos de una función expresiva y dirigen la interpretación y apropiación de las obras (Chartier en McKenzie: 2005, p.16). La bibliografía analítica, así redefinida, se convierte en una disciplina esencial para comprender cómo las sociedades dan sentido a los textos que producen e interpretan, perspectiva que obliga a rechazar que la producción de sentido es resultado del simple funcionamiento, automático e impersonal, del lenguaje. Es decir, se parte del supuesto que la apropiación de los objetos culturales es un producto histórico que se sitúa en el cruce entre las competencias o expectativas de los lectores y los dispositivos que organizan los objetos leídos (Eco: 2012, pp.63-65). Para ello, dice McKenzie, es necesario determinar las condiciones mismas bajo las que se crean los significados y reconstruir en su historicidad el proceso de generación del sentido (McKenzie: 2005, p.22).

Comprender que un texto no es tal, que no significa si un lector no se apropia de él hermenéutica, fenomenológica o estéticamente, demanda al investigador a estar muy pendiente de los momentos históricos que delimitan los fenómenos sociales y culturales que enmarcan los sistemas de significación. No hay que perder de vista que los lectores rehacen los textos al reinterpretarlos y sus nuevos significados son consecuencia de sus nuevas formas. Es por ello necesario desentrañar la lógica de los objetos a través de los cuales los mensajes son transmitidos, que afectan su sentido e interpretación mediante el estudio de los textos, las características formales y las apropiaciones que le confirieron su existencia (Cavallo y Chartier: 2001, p.19).

El libro como sistema significante

Para comprender el desempeño material de los libros en su dimensión social, y de

¹⁵ "Comprender al concepto de texto más allá de sus acepciones de uso permite designar al libro como un texto, porque es también una producción simbólica a partir de relaciones entre signos que forman un sistema cuyo sentido es definido por convención. La extensión de la categoría de texto es necesaria, pero exige una atención más precisa a los mecanismos por los que cada lenguaje particular produce sentido" (Chartier en McKenzie: 2005, p.16).

las manifestaciones del arte y la cultura a la luz de sus encarnaciones históricas, es necesario pues objetivar los fenómenos que se analizan. Si atendemos a las formas del libro como capacidad enunciativa de lo que contiene o transmite, nos hemos de preguntar por las tipologías y géneros que el diálogo entre la producción artística y las sociedades han impulsado. Examinados como objetos físicos, los libros son dispositivos para sostener secuencias. Contemplados en su esencia, los libros resultan ser secuencias que, por la fuerza del significado se mantienen a sí mismas juntas (Bringham: 2011, p.18). Semióticamente, son una construcción de significados que se lee integralmente, un sistema que encarna códigos y que implica un desarrollo secuencial, espacial y temporal, además de una anatomía. Por ello un libro es un *texto* que significa a partir del valor que se le asigna como discurso, sea como un posicionamiento político, un activo comercial o un hecho artístico. Sin embargo, el funcionamiento del concepto y del objeto depende de ciertas competencias del lector, quien reconoce sus códigos y les da uso, pues nunca es lo mismo lo que el libro implica, lo que el texto dice y deja de decir, lo que la situación de lectura permiten y lo que el lector interpreta. La hermenéutica de los objetos parte de una experiencia lógica o estética. El objeto es memoria que contiene al ser humano quien a través de lo creado o poseído se perpetúa, pues los sujetos desarrollan una actitud simbólica y afectiva respecto a lo que consumen (Baudrillard en Rocha: 2004, p.56). En consecuencia, en los libros se plasman estrategias para despertar efectos de empatía, complicidad o placer. Una tipología material dependerá necesariamente del entendimiento del uso que los editores hacen de los códigos comunicativos encarnados en el libro, y de las estrategias utilizadas para su socialización.

La lectura, en el sentido amplio del término, es un proceso regulado por sistemas que se basa en el conocimiento de sus usos y normas. Cada sistema obedece a una organización de tipo sintáctico (orden u organización conocida) y puede adscribir un código y subcódigos. El proceso no es simple, pues implica el funcionamiento de un código de reconocimiento y un código de acción, así como la existencia de referentes previos para su uso adecuado de acuerdo con el contexto y la circunstancia (Eco: 2012, p.102). Es decir, el aparato cognitivo y la lectura son facultades que se desarrollan para y después de interactuar con determinado tipo de objetos y discursos. Sólo bajo estas circunstancias puede establecerse una dialéctica, en este caso con el libro, pues sólo así la interacción revela una experiencia significativa (Barthes: 2011, p.54). La apropiación simbólica nace de una erótica en-

tre el objeto, el mensaje y su intérprete, empatía que representa el entendimiento entre códigos y redundancia en una experiencia sensible.

Para entender cómo los objetos significan en el mundo contemporáneo, los semiólogos nos recuerdan no confundir *significar* con *comunicar*. Significar implica que los objetos no sólo transmiten información, sino que su valoración se desplaza con base en las afinidades y contrastes dentro de los sistemas estructurados de signos. “¿Cuándo se produce la semantización del objeto?”¹⁶ pregunta Roland Barthes al aproximar la significación social de los objetos como valores culturales. Puesto que el imaginario humano es un hecho de la cultura, todo objeto es absorbido por una finalidad de uso, lo que se llama la función: “el objeto es una especie de mediador entre la acción, el hombre y el mundo; cumple con una función, una utilidad, un uso específico, aunque este sea puramente estético” (Barthes: 2009, p.251). Si bien se asume que los objetos sirven para algo, siempre hay un sentido que los desborda y la semantización se logra a partir de los deslizamientos del sentido de su función. Los constructos de comunicación son una constelación de signos que demandan, como el libro, las competencias, contexto y sensibilidad mínima de un lector ideal. Es así que la apropiación está demarcada por límites inciertos, pues “los márgenes del libro no son nunca nítidos... está inmerso en un sistema de alusiones a otros libros, a otros textos, otras frases, como un nudo en una red” (Foucault en Barthes: 2009, p.257). Por lo tanto, es la elaboración recíproca del significado la que finalmente lleva a la empatía, siempre única y particular, entre usuarios y objetos.

En el límite práctico los objetos adquieren un status social; dicho de otra forma, la lectura de los objetos dentro de un espacio socializado se basa en su relación simbólica, cuya significación nace del conjunto y sus relaciones. La relación que un sujeto establece con los objetos y sus discursos: dimensión de uso (práctico y subjetivo) y dimensión de apropiación (campo abstracto del sujeto, donde entran en juego connotaciones ideológicas) genera un marco afectivo que les determina. Por ello, como hecho comunicativo, el libro sólo es en tanto su relación con el lector, la interpretación que de la interacción se desprende y la valoración que ésta provoca. Así, por sus connotaciones objetivas y subjetivas, los libros son parte vital del espíritu coleccionista, donde los objetos simbólicos fincan su origen en el deseo de perpetuarse como desdoblamiento en el objeto (Baudrillard en Rocha: 2004, p.57). En este marco de sentido, al objeto no se le entiende, se le siente, ya

16 Como todo signo, el objeto se encuentra en medio de dos coordenadas o definiciones: la coordenada simbólica (una profundidad metafórica, remite a un significante) y una taxonómica (la coordenada de la clasificación, la taxonomía es la ciencia de las clasificaciones, cierta clasificación sugerida por la sociedad en la que estamos insertos).

que se le inviste de cualidades y deseos propios: el libro que se crea o se adquiere se personaliza como la extensión de uno mismo. El libro, dentro del sistema de los objetos, funciona como el espejo que devuelve no imágenes reales, sino las deseadas.

El libro y sus formas expresivas

Cuando se piensa en el libro como un objeto de diseño, que comunica a través de un soporte material y el mecanismo que lo presenta, vale la pena considerar el funcionamiento del concepto libro. Asumiendo que todo acto comunicativo es polisémico (contiene múltiples lecturas), todo producto de un acto de diseño nace como intención, esto es como una apuesta que procura cierto modo de recepción como finalidad pragmática. Lo útil o funcional, dice Barthes, es tan sólo uno de los sentidos posibles de textos y objetos, y en tanto valor transitivo parecen motivar una lucha permanente entre la actividad de la función y la pasividad de la significación. En cualquier caso, las funciones y significados dados a los actos del arte y la cultura dependen sobretodo de su lector, pues cada sujeto tiene reservas de lectura según el número de saberes de que dispone. La generación de sentido, en consecuencia, es un proceso de acción y de equivalencias donde los objetos cumplen con ser un mediador entre el hombre y el mundo:

Creemos encontramos en un mundo de usos, de funciones, de domesticación total del objeto, y en realidad estamos también, por los objetos, en un mundo de sentido. La función hace nacer el signo, pero éste es reconvertido en el espectáculo de la función. La conversión de la cultura en pseudonaturaleza es lo que define la ideología de nuestra sociedad (Barthes: 2009, p.257).

Por ello, para que un objeto opere conceptual y funcionalmente como libro, éste debe cumplir, en lo general, con lo siguiente: es un objeto manipulable, que ocupa un volumen en el espacio, que está formado por varias páginas, de papel u otro material, y que debe existir como unidad. Si bien la función de los objetos parte de su configuración como interfaz comunicativa, establecida por la disposición de sus signos, son los desplazamientos en cuanto a función, formatos o mecanismos los que han permitido su reinención. Y es la identificación de los códigos lo que permite la empatía entre el agente y el objeto, lo que desata la íntima experiencia con el libro, como dijera Robert Bringhurst: "participando activamente en la sensual vida de la mente" (Bringhurst, 2011: p.27)

Grosso modo, el trabajo editorial se puede dividir entre el diseño de la edición –una actividad de reflexión y proyección– y la producción –que refiere a la

consecución de las decisiones tomadas en el producto planeado—. El oficio de editor bien puede ser considerado un acto de creación, puesto que implica materializar una secuencia espaciotemporal en una realidad concreta, mediante la creación paralela de sistemas significantes, aunque sea utilizando la obra creativa de un tercero. Así, el planear una edición apela simultáneamente a dos argumentos simbólicos aparentemente contrarios: la tradición y la innovación. Entre estas dos dimensiones, la toma de decisiones se dirige a disparar formas de significación controladas. Si asumimos que las publicaciones no son un fin, sino un medio, es relevante preguntarse, y preguntar a aquellos que son productores editoriales: traer otro libro al mundo ¿para qué? ¿Es un libro la mejor manera de resolver la necesidad comunicativa? Y si es así, ¿cuáles son las particularidades del libro que vale enfatizar? ¿Son estas características determinadas por la misma obra o responden a necesidades, deseos o expectativas de un supuesto lector ideal? ¿Cuál es el destino de la obra, un contexto particular e íntimo o el espacio social? ¿Cómo pueden las características materiales perfilar los modelos de trabajo, enfatizar los mensajes y valorizar objetos?

La argumentación retórica, clásica y moderna, implica el análisis de un auditorio particular y el despliegue de los argumentos necesarios para establecer el “contacto de los espíritus entre el orador y su auditorio” (Perelman: 1997, p.26), es decir, su persuasión. El auditorio, sea este un público lector, es a final de cuentas una construcción del agente persuasivo, sea este un editor, puesto que delimita y caracteriza al libro en la medida de lo que se intenta persuadir. Las herramientas de la argumentación retórica nacen del conocimiento común entre los agentes y las circunstancias contextuales, a los que se recurre para enarbolar argumentos dirigidos a las expectativas particulares del auditorio determinado, no basados en verdades sino en valores de verosimilitud, para “producir o acrecentar la adhesión a las tesis que se presentaron a su asentimiento” (Perelman: 1997, p.27). En el hacer editorial, las estrategias de persuasión retórica se materializan a través de figuras aplicadas a dos dimensiones complementarias: a) el concepto y la expectativa que de este se desprende, sea en cuanto a su contenido, su función o su sentido; y b) el diseño, que recurre a las formas, colores o ritmos que dan continuidad a la secuencia. Por ello, la disposición, formato, materiales, paratextos o la tipografía, funcionan internamente como los referentes a los que un editor recurre para mediar la significación del objeto creado. Pero pensar en las formas y los materiales es apelar a la dimensión plástica, por lo que la concreción significativa sólo se logra cuando se asimilan los alcances del objeto, de su concepto y el hecho de que éstos se pueden

manipular hacia su trascendencia (las figuras retóricas son agregados, supresiones, refuerzos o alteraciones que operan sobre un lenguaje básico, el grado cero) (Sexe: 2008, p.33). El diseño de una experiencia comunicativa material consiste entonces en configurar los códigos para sumar un continente a un contenido y formar una pieza editorial. Los editores toman decisiones, adoptan estrategias textuales, materiales o simbólicas para dar cabida a la figura o al desplazamiento de sentido.

Porque en la actualidad todo tipo de gente produce todo tipo de libros con todo tipo de intenciones, parece adecuado analizar los fenómenos editoriales a la luz de su producción y su contexto, y reflexionar cómo un discurso se convierte en argumento, que se materializa en color, volumen o textura. Porque publicar es diferente a imprimir, que es diferente a escribir. Mientras escribir es crear e imprimir materializar, publicar es unificar y perfilar una obra para ser leída por otros. Los libros son objetos que buscan abrirse espacio entre los públicos y los gustos, por lo que están fincados en el espacio social. Si el libro no es un fin, sino un medio, al analizar los libros cuya argumentación enfatiza su dimensión material, es pertinente trascender esos mismos límites que antes analizara profusamente la bibliografía material (carácter descriptivo de los libros en cuanto sus materiales, formas y formatos) hacia las oportunidades de estudio de sus relaciones sociales.

El libro artesanal, hacia una tipología

En tanto objeto, un libro es determinado por el tacto y la vista humanos, vías perceptivas que implican ciertas dimensiones en el espacio y parámetros iniciales en cuanto a su forma, volumen y peso. Las formas de los libros se definen por las tradiciones a las que se adscriben o por las corrientes de cada época, que se traducen en criterios de diseño y medios de producción. Ante la justa interrogante causística, en este caso ¿por qué clasificar los libros?, podría aseverarse que en la edición, en tanto fenómeno social con aristas culturales, artísticas y económicas, las categorías ayudan a dividir un campo en porciones manejables y proporcionan algunos criterios de análisis. El momento histórico y los factores que lo condicionan, como el mercado y la tecnología mencionados, revela el fenómeno de la edición en una evolución sostenida. Dentro del campo editorial la oferta y la demanda determinan las prácticas, que son resultado de una segmentación del mercado más o menos efectiva, y las decisiones que a partir de ésta se toman.

Puesto que este estudio analiza los objetos editoriales con su dimensión material como referencia, la tipología se inserta a la bibliología desde sus lindes productivos, tomando en consideración los libros que circulan en el México contemporáneo.

neo. Los criterios que sostienen la taxonomía del libro con énfasis material perfilan el paradigma editorial que los conduce, mientras las prácticas, en tanto desplazan entre las características de los tipos de libro identificados y propuestos, delimitan los modelos de trabajo. A manera de antecedente, y con el fin de delimitar la tipificación y sus alcances, una breve descripción de otros sistemas clasificatorios permite prefigurar los tipos de libro propuestos en relación con su desempeño en sus espacios naturales: la librería, la casa editorial, la biblioteca y la industria editorial.

LIBRERÍA

Dentro de la comercialización moderna de libros, por ejemplo, para administrarse una librería segmenta su material de acuerdo con su clientela y con las razones detrás de la compra: por necesidad, recomendación o por impulso, categorías que requieren un servicio y clasificación de productos diferente. Las librerías podrían entonces segmentarse por lo tipos de libros que venden: Multiespecializada, especializada, departamental, saldos o de viejo, escolar, quiosco o el mismo internet; y dependiendo de esta definición las empresas implementan técnicas de presentación y acciones de comunicación (Brunetti: 2004, p.95).

La librería multiespecializada es aquella que incluye el rango más amplio dentro de su catálogo, por lo tanto la que requiere de estrategias tanto de autoservicio (*visual selling* o clasificación temática) como de mostrador (sistema de apartado). Un negocio como este se administra en secciones temáticas como: literatura (novela, cuento, poesía); ensayo de actualidad; ensayo especializado; arte, foto y diseño; infantil y turismo y recreación (Brunetti: 2004, p.94). A su vez, estos mismos libros pueden subdividirse dependiendo de su contenido (novela policiaca), por el tratamiento del mismo (guión de teatro), la utilidad (recetario), la producción y realización (edición facsimilar), la forma, formato y acabados (edición de lujo), la modalidad de publicación (edición conmemorativa) o la capacidad de difusión, distribución y venta (best-sellers), entre otras peculiaridades misceláneas. Un sistema como este permite identificar por un lado los intereses de un comprador potencial o ubicar la oferta en un local comercial o en un catálogo de venta (Hochuli J. y R. Kinross: 2005, p.36).

EDITORIAL

Para un editor, pensar en producir un libro se divide en dos dimensiones principales, una de más reflexión y proyección, y otra más pragmática, que en ocasiones conlleva a delegar el trabajo. Por un lado, se trata de proyectar en términos de con-

cepto, de objeto y de estrategia; en complemento, hay que coordinar la producción y operar su movilidad en el espacio público. Primeramente, para un editor de contenidos los libros toman diferentes acepciones genéricas por sus características o por su función. Por ejemplo, en este nivel la clasificación atiende aspectos relativos a los procesos de trabajo aplicados en el camino de un texto a convertirse en libro: manuscrito, original, pruebas, pruebas finas, capilla, alzado o los muy útiles *dummies*. La imprenta y los talleres, donde se producen los libros, también utilizan una clasificación propia por proceso, y en muchos casos se tienen apelativos para los diferentes momentos, como cuando los libros son resma, ramas, cuadernillos, refinados, tripas o interiores y forros.

Por su parte, un editor más enfocado a la comercialización del libro utiliza definiciones resultantes de la segmentación del mercado enfocadas en nichos por intereses o actividades. Una clasificación general que orienta a un editor en la gestión de obras monográficas podría ser: libros de texto académicos (por materia y nivel, bitácoras y guías); obras de consulta (diccionarios, enciclopedias, guías de viaje y mapas o manuales); referencia profesional (fiscales, jurídicos, médicos, computación, etc.); los de interés general, que incluyen la ficción (narrativa, poesía, teatro y ensayo no académico) y la no ficción (ciencias sociales, humanidades, artes plásticas, literatura científica o desarrollo personal); los libros prácticos (cuidado de la salud, gastronomía, manualidades o juegos y pasatiempos); los de religión, espiritualidad y esoterismo; los libros infantiles y juveniles (todos los géneros de ficción y no ficción, y administrados por edades); y los proyectos especiales (Caniem: 2011).

BIBLIOTECA

Las bibliotecas locales, universitarias, institucionales y especializadas, por su parte, también obedecen a una clasificación funcional que sirve para la consulta de su acervo. Los criterios utilizados en este tipo de reservorios se dividen en colecciones que tienden a ser generales, ya que buscan abarcar la mayor cantidad de materiales dentro de su catálogo. Así, una biblioteca se organiza en obras de consulta (enciclopedias, diccionarios y literatura), libros raros o valiosos (incunables, primeras ediciones o diarios), publicaciones periódicas (periódicos y revistas, tanto científicas como de interés general), publicaciones oficiales (documentos de instituciones de gobierno) y tesis (trabajos de investigación para obtener un grado académico). Además, de acuerdo a la capacidad de la biblioteca y su institución, los recintos pueden tener espacios destinados a albergar otro tipo de contenidos,

como música, materiales audiovisuales (microfilms, grabaciones sonoras o diapositivas) y otros materiales menores (recortes, folletos o carteles).

Con la innovación tecnológica, algunas bibliotecas han ido adaptándose a las nuevas posibilidades de conservación y oferta, y a las necesidades de los usuarios. Un ejemplo de ello son las tesis en formato .PDF, además de los acervos de libros electrónicos o la contratación de servicios de repositorios de información que operan a nivel global y al que pueden acceder los usuarios, pero que siguen los sistemas de clasificación utilizados para los impresos (Granados y Mendoza: 2014, p.30). Existen también por supuesto, las bibliotecas privadas, cuyos sistemas de clasificación serán tan variados como subjetivos, pero que seguramente se basan en la cantidad, las particularidades o los afectos de cada bibliófilo.

INDUSTRIA EDITORIAL

Ahora, la clasificación puede estar orientada a definir el posicionamiento de los proyectos dentro del campo editorial, lo que arroja luz sobre escenarios a partir de su incidencia social. La industria editorial observa a sus participantes sobre todo respecto a su capacidad económica y el tamaño de su producción, sea ésta reflejada en tirajes, puntos de venta o en las ventas anuales. Una perspectiva reduccionista como esta condiciona al campo a una realidad bilateral entre grandes y pequeñas editoriales, donde la labor de un puñado de empresas se pone en evidencia por los capitales que mueven, mientras la mayoría de las pequeñas son prácticamente invisibles. Un poco de profundidad revela una cantidad de matices dentro de un sistema de sistemas donde los proyectos tienden a agruparse por tamaño y afinidad. Es en este un espacio donde aparecen propuestas transdisciplinarias que para definirlos ya no basta lo grande y lo pequeño, pues su tamaño y sus esfuerzos son relativos y se adecúan a sus intereses, desde los corporativos monstruosos a las nanoeditoriales personalísimas.

LO ALTERNATIVO Y LA OTREDAD

Directamente ligado al tamaño está la motivación. ¿Qué lleva a alguien a producir un proyecto editorial, y a decidir si este debe ser impreso o digital, sencillo o lujoso? El ser humano, en su constante búsqueda por expresarse y comunicarse lo logra mediante la investigación y la experimentación hacia nuevos horizontes. La motivación detrás de la búsqueda, aunque parte de principios tradicionales, modifica los principios de acuerdo con su necesidad, logrando así nuevas posibilidades

creativas (Manzano en Ferrer: 2005, p.76), lo que lleva a la ruptura de los paradigmas editoriales.

La alternancia y la otredad en las publicaciones nacen de una necesidad de diferencia, y de la búsqueda de soluciones prácticas a contextos de comunicación concretos. Son proyectos que se posicionan y trabajan desde los márgenes –de la sociedad y la industria– hacia los centros. Cabrían, dentro de este modelo de trabajo creativo y producción editorial, obras como el libro de artista, libro objeto, libro híbrido, libro ilustrado, libro transitable, libro propositivo, libre libros, nuevos libros, no-libros o libros únicos, entre otras apropiaciones que han sido dadas en diferentes contextos. Bajo ese entendido, el libro alternativo es un objeto

hecho con letras o imágenes, regularmente ambas cosas, que puede ser de materiales sencillos, baratos y por ello frágiles... también los hay de lujo y calidad destacada... recorren una gama de contenidos que van de lo filosófico a lo erótico, de lo sociológico a lo personal, de lo serio a lo caprichoso (Tannenbaum en Ferrer: 2005, p.85).

De acuerdo con Raúl Renán, dentro de la producción editorial existen los otros libros, que son aquellos que “escapan de los modelos en cuanto a procedimientos, materiales y herramientas de la gran industria” (Renán: 2009, p.13). En oposición a los libros convencionales, los otros libros son un tipo de producción inclusiva que se auto descarta de los números oficiales, los que se ciñen a los modelos impuestos por los intereses comerciales editoriales. Siguiendo al poeta, un otro libro tiene una “personalidad distinta a los miembros de la familia de los convencionales, pues su especie representa una contracultura en sí misma” (Renán: 2009, p.14). Son propuestas de lectura que trastocan la convención del libro impreso y que, consecuentemente se alejan de sus espacios naturales como son la librería y la biblioteca, independientemente de quién los produce:

Muchas de estas manifestaciones rebeldes surgen de la imposibilidad económica, de los tropiezos contra la muralla del sistema, de la impotencia contra el poder y de una conciencia social. En el espacio social son objetos que se reinventan en su diferencia, por rebeldía o por esnobismo. No tienen un lugar en la mesa de lujo y no serán merecedores de reconocimientos comerciales (Ferrer Blancas: 2005, p.101).

Este tipo de segmentación, que incluye a productores y consumidores es resultado de una actitud¹⁷. Depende, en todo caso, de la autodefinition y posicionamiento

17 En El nuevo paradigma del sector del libro (2008), Manuel Gil y Francisco Giménez explican, como dos pautas significativas entre

dentro del campo. Es una tendencia sostenida que obliga a los agentes dentro del campo a repensar qué tipo de libro se quiere, cómo se produce, y dónde se busca, en la gran librería o en las populosas periferias. Libros y lecturas los hay para todos los gustos y necesidades. En los momentos efervescencia social la oferta se amplía y las propuestas comunicativas se multiplican, pues la idea, la escritura, el diseño y su impresión se convierte en un acto casi simultáneo por la emergencia de la acción (Ferrer Blancas, 2005: p.100). Este reacomodo establece una coyuntura industrial que obliga a los involucrados a cuestionar su posición dentro de los circuitos editoriales y decidir a cuál adscribirse, a la tradición, a la innovación o a la híbrida experimentación.

Las clasificaciones expuestas ofrecen un marco teórico práctico que ilustra cómo se entiende al libro en diferentes áreas del campo editorial y los alcances de una aproximación que pone en relieve aquellas obras con énfasis material. La tipología que esta investigación propone no busca establecer límites y con ello barreras excluyentes, sino derrumbarlas. Tan importantes son las conexiones como las desconexiones. Poner en evidencia los límites que caracterizan a los fenómenos sociales, es decir, alumbrar sobre su producción y sus particularidades, permitirá entender a la edición como un fenómeno que, con su mayor o menor incidencia económica, refleja el pensar de las colectividades y el cómo éstas se apropian de los objetos culturales. La clasificación que aquí se propone contrapone al libro convencional con aquellas variaciones que argumentan, compiten y significan gracias a las características materiales que los invisten. Cabe aclarar que esta segmentación no parte de su mayor o menor integración al sistema de comercialización editorial, sino de las decisiones tomadas por los editores para su publicación; y que el hecho de que un libro sea ubicado dentro de una categoría no lo excluye de la posibilidad de pertenecer a otras simultáneamente.

Libro convencional o industrializado

TEMPORALIDAD

Como resultado del periodo ilustrado, en las urbes europeas del siglo XVIII floreció una sociedad alfabetizada que consolidó al libro como su principal medio de in-

las nuevas prácticas editoriales, a los prosumidores, que refiere al productor que se perfila a su mercado como un reflejo de sí, y que es consumidor y sostén de otros proyectos de su tamaño; y la economía de larga cola, modelo sugerido por Anderson para la venta de productos en la plataformas digitales, pero que se refiere a la venta paulatina de los productos, que en la venta total permita sostener el proyecto, modelo que funciona bien para las pequeñas editoriales.

formación y entretenimiento. La revolución industrial, con la mecanización de los procesos productivos aplicada a las artes editoriales, transformó al libro formal y conceptualmente y lo arraigó como el eje de los proyectos educativos y a la lectura como el acceso al conocimiento y la cultura. Conforme se empezaron a consumir y demandar contenidos editoriales, hubo empresas que prontas procuraron satisfacer a los nuevos mercados. El inicio de la industria editorial se finca cuando los libros empezaron a ser producidos masivamente y dirigidos a nichos de mercado específicos. Desde el renacimiento ya Aldo Manuzio había aproximado la idea de este tipo de tiraje con gran éxito, sin embargo, la aparición del libro de bolsillo en la década de 1930 prefigura al libro de la actualidad, que es mucho más económico para producir, para adquirir y tiene poco valor material. Esto no significa que los libros de bolsillo sean de baja calidad o trascendencia, pues han permitido la real difusión de la literatura; sin embargo, con el tiempo, el afán comercial ha desvirtuado la identidad del objeto. En semejante ambiente, el valor simbólico del libro no tardó en ser explotado con fines mercantiles, proceso que terminó por transformar la noción ilustrada del libro en un objeto sencillo en virtud de su economía y circulación. El *establishment* comercial neoliberal nos ha enseñado a consumir y desechar, y ha impuesto la experiencia efímera y superficial como motivo. En la actualidad, así se vive en una buena parte de la cultura del libro.

POSICIÓN EN LA INDUSTRIA EDITORIAL Y DEL ARTE

Por libro convencional entendemos la actual noción colectiva de un objeto industrializado y elaborado en serie. En la producción de masas, libro es sinónimo de libro de bolsillo, el libro económico, y en un contexto escolar del libro de texto. Estamos hablando entonces de libro común, de un objeto –y un tipo de lector que lo entiende así– valioso por su contenido y que tiende a restar importancia a su aspecto formal y estético, ya que está dirigido a un público que no repara en su valor objetual. Casi todas las editoriales comerciales producen libros convencionales, y la gran mayoría de la producción de instituciones universitarias o de gobierno caben bien dentro del perfil (lo que ha de cambiar con la generalización de los soportes digitales, dimensión donde parece estar el futuro de la edición académica).

MEDIOS DE PRODUCCIÓN

Dentro de los libros convencionales se encuentran todos aquellos impresos mayores de 50 páginas, encuadernados en rústica (pegados mediante *hotmelt*, que

puede estar cosido o no) y con tapas blandas; manuales, instructivos, catálogos, listas, libros de texto y de literatura caben dentro del tipo. El libro en acabado *paperback* es sin duda la primera (y en ocasiones la única) opción de las editoriales, puesto que es la más económica y cuyos acabados (solapas, camisas, impresión a registro, barniz, retractilado, etc.) pueden variar dependiendo de la propuesta gráfica de quien desarrolla el proyecto. En la actualidad, la tecnología de los sistemas de impresión ha logrado avances impresionantes en cuanto al rendimiento de los materiales y su aplicación. Son decisión de cada editor, dependiendo de su creatividad y su capacidad económica, los recursos gráficos y plásticos que cada propuesta enarbola para la composición de la obra editorial.

CASOS REPRESENTATIVOS

Entre los ejemplos destacados del libro convencional, la imprenta aldina, del italiano Aldo Manuzio (1449-1515), fue trascendente por introducir los caracteres cursivos y lanzar al mercado los libros de bolsillo. Planteó la publicación de textos clásicos en formato de un octavo, que aunque no eran baratos ni sencillos, fue la primera opción del libro portables. El desarrollo de los formatos de los libros continuó durante los siguientes siglos, experimentando con sus materiales, procurando la comodidad, la practicidad y bajar sus costos. En la época moderna, en 1935 aparece en Hamburgo la colección Albatross, del alemán Kurt Enoch, y el sello Penguin Books, de Allen Lane en el Reino Unido, y en 1939 nació Pocket Books Inc. en los Estados Unidos, prototipos del actual libro de bolsillo, económico, barato y portable.

Llegado este punto, se ha de insistir en que esta indagación no desaprueba desde ninguna perspectiva la abundancia y creciente diversidad de voces, ni la producción de libros económicos, sin énfasis material. Pero sí observa la sobreproducción y el trabajo irreflexivo, indefinido: miles de proyectos que producen miles de libros, repitiendo temas, autores, géneros, y que están dirigidas a nichos de mercado similares. Hay demasiados libros –como dijera Zaid–, muchos sin una identidad y sin un plan que les permita encontrarse con un lector. Más allá de su tiraje o sus acabados, un libro sin identidad no podrá destacar en un área de competencia mercantil o generar un vínculo afectivo con los usuarios. Esto provoca un círculo vicioso que limita tanto la producción como la circulación y el consumo de los libros.

Libro de lujo

TEMPORALIDAD

A partir de la revolución industrial, que trajo consigo la aparición del libro económico, se polarizó la actitud que las sociedades tomaron frente a las obras editoriales. Si por un lado comenzó la producción de libros accesibles para sectores de menor poder adquisitivo, interesado en la lectura de los textos, paralelamente creció el gusto por los libros elaborados mediante las técnicas tradicionales o, en su caso, producidos industrialmente pero con gran calidad y detalle. Se podría decir que, como tal, el libro de lujo nace con y de manera opuesta al libro de bolsillo, ya que antes del renacimiento sólo existían los libros de gran formato, cuyas características habían evolucionado junto a los medios de producción, pero que más allá de la experimentación con los formatos no había mutado demasiado. Entre los cambios históricos, los libros de lujo prevalecen para enfatizar al contenedor, que a manera de vestimenta transporta una obra literaria, y que en ocasiones puede ir acompañada por recursos gráficos que expliquen al texto:

las ediciones de lujo son normalmente publicaciones de formato de gran tamaño, con valores de producción elaborados como estar coloreados a mano, impresión y encuadernación fina, uso de materiales poco comunes y en los que texto e imágenes no son sólo contenido sino una parte de un todo (Drucker: 1995, p.45).

POSICIÓN EN LA INDUSTRIA EDITORIAL Y DEL ARTE

Podemos especular que el poseedor de un libro de lujo asume la importancia de la obra literaria o plástica contenida, y paga por un valor que se hace evidente en los aspectos formales del volumen. Dichas características consignan a este tipo de objetos a una tradición de coleccionismo, espacios en los que la bibliofilia (aprecio especial por referentes relacionados a la cultura del libro) es un factor común. Tanto la edición comercial como la producción artística recurren a este formato para hacer relevante la difusión de cierta obra, en un intento de equilibrar el valor significativo detrás de la producción entre la pertinencia de los contenidos y la calidad de los acabados. Las instituciones son afectas a invertir en libros especiales o conmemorativos, que en muchos casos son más un adorno que un objeto funcional. También entre la pequeña edición se hacen libros de lujo, tanto ediciones especiales como ejemplares únicos, ocasionalmente o como estrategia comercial para valorizar el tiraje.

MEDIOS DE PRODUCCIÓN

La producción de los libros de lujo podría dividirse en dos variantes. Los que son editados, como las ediciones especiales o conmemorativas, libros que son producidos con estándares más altos que una versión económica de la misma obra, e incluso títulos pensados sólo para este formato. La otra dimensión son los volúmenes de lujo, en la que una persona o biblioteca solicita la elaboración de un ejemplar expreso para una colección. Estos libros pueden ser una reproducción facsimilar, una restauración o una edición convencional que se manda a producir con los criterios propios. La encuadernación, la impresión, la tipografía o el papel son criterios sobre los que recae el énfasis, aspectos bien valorados por el coleccionista. El libro fino o de lujo es un objeto artístico de gran complejidad, al que es fácil mirar pero difícil observar, y que sólo se puede experimentar plenamente por medio de su manipulación. Los libros transmiten a su lector un impulso sensorial que magnifica el contenido textual y visual. Esta sinestesia se logra cuando se le incorporan los materiales apropiados, buscando la resonancia al impacto con el texto, y que a la vez lo magnifique bajo las más íntimas condiciones, apelando a las manos, los oídos y al olfato del lector.

CASOS REPRESENTATIVOS

Es difícil mencionar casos específicos, puesto que el rango es muy variado. En todo caso se puede recuperar variedades de obras en las que es común encontrar libros de lujo, como: las enciclopedias, en las que cada tomo es bellamente impreso y encuadernado; los *coffee table books*, enormes libros para hojear, regularmente en las salas de espera de instituciones y oficinas; catálogos especiales de moda, autos, accesorios y demás artículos comercializables; o alguna edición comentada, ilustrada, conmemorativa, sobre la vida y obra de algún personaje importante.

Libro de arte e ilustrado

TEMPORALIDAD

Si bien la combinación entre imágenes y texto como una forma de extender la significación comenzó mucho antes, tal vez con las iluminaciones medievales o los grabados de los libros renacentistas, es hacia finales de siglo XIX cuando comienza la tradición de editar libros vinculando la obra literaria con la gráfica en un mensaje cohesionado. Los libros de arte, el *livre d'artiste* de inicios de siglo XX, fueron aque-

llos objetos que funcionaron como soporte para los grabados, pinturas o fotografías, y que eran lienzo de la expresión artística. En los libros de arte la obra visual y plástica es preponderante y el texto es relegado a informaciones introductorias o referenciales de la obra presentada. Con la aparición de los libros de arte empieza un proceso de experimentación y de combinación de lenguajes que marcaría una tendencia importante en la edición, especialmente significativa entre los círculos ilustrados. Desde entonces se ha desplegado un cambio paradigmático esencial en cuanto a la concepción y producción del libro como hecho artístico y como artefacto.

POSICIÓN EN LA INDUSTRIA EDITORIAL Y DEL ARTE

Esta clasificación sugiere tres posibles variables: el libro de arte (*livre d'artiste*), el libro de arte tipográfico y el libro ilustrado. El libro de arte es el continente para las artes visuales, en las diferentes técnicas posibles para la impresión y reproducción gráfica. Puede o no incorporar texto, pero debe incluir una suite de imágenes que resista el desmembramiento, imágenes cuya secuencia sea lo suficientemente rítmica e integral como para ser la suma de las partes.

Los libros de arte tipográfico son objetos que bien pueden ser considerados una obra de creación artística, pues son elaborados bajo determinadas condiciones, como la pintura o el poema. Son libros cuya creación está coordinada por artesanos impresores y encuadernadores, devotos que despiertos sueñan el diseño, colores y formatos, y después ensamblan tipos, escogen papeles, tintas e hilos para materializar su visión.

Los libros ilustrados son un género particular, aunque apela a la misma lógica de generación de sentido mediante la vinculación entre texto y gráfica, pero en este caso se recurre a ilustración manual o digital. Hay desde los proyectos que se han especializado en publicaciones didácticas hasta la caricatura política. Por sus características, el libro ilustrado es el más propenso a su movilidad social, hacia la producción masiva buscando la difusión, a diferencia de los otros dos, que tienden a ser exclusivos.

MEDIOS DE PRODUCCIÓN

Por ser obras cuya resolución gráfica y sus acabados son importantes, los procesos necesarios para su reproducción exigen métodos y tecnología especial, a diferencia de aquellas destinadas a un producto más sencillo. Puesto que son libros que pueden contener fotografías de alta calidad, ilustraciones a mano, grabados, pintu-

ras o algún tipo de impresión particular, regularmente son elaborados con papeles y acabados especiales para hacer destacar la gráfica o que permitan su protección, lo que se traduce en libros de un costo mayor al de los convencionales.

Podemos pensar que los libros de arte evolucionaron de la mano de las técnicas artísticas que les dieron origen. Esto fue así hasta la invención de la fotografía, que se volvió el medio de reproducción editorial para todas las demás artes plásticas. A su vez, la fotocomposición permitió a su vez la proliferación de libros ilustrados y libros de arte de todos los tipos, calidades y precios.

CASOS REPRESENTATIVOS

La obra de importantes artistas gráficos como Alberto Durero, Lucas Cranach o Edouard Manet fue publicada por editores visionarios que hicieron de los libros museos portátiles; así también, la obra de escritores de la talla de Miguel de Cervantes y William Blake fue nutrida, en hermosas ediciones ilustradas, mediante los grabados del magnífico Gustav Doré. Obras, sin duda, que marcaron un precedente en las formas de interactuar con la plástica y la literatura.

Al hablar del libro de arte tipográfico el ejemplo obligado es el trabajo de William Morris y la Kelmscot Press en el siglo XIX, obra que fecundó métodos de trabajo y de apreciación, justo en la transición de lo análogo a lo industrial, dando pertinencia al concepto de lo *artesanal*. Existen ejemplos de editoriales mexicanas que recuperan el arte tipográfico en sus ediciones, como Taller Martín Pescador, Taller Ditoria o Impronta Editora.

Los libros ilustrados son tal vez los más versátiles, pues casi cualquier tema podría ser ilustrado. Un buen ejemplo son los libros de ciencias, como la botánica o la anatomía, que recurren al dibujo científico para ejemplificar y documentar las investigaciones, libros descendientes directos de los diarios de Humboldt.

Libro de artista

TEMPORALIDAD

Desde finales del siglo XIX algunos artistas plásticos habían comenzado a interesarse por el formato del libro como campo específico de la expresión, lo que condujo al surgimiento de nuevos lindes estéticos. Así, mediante la experimentación con textos, imágenes, formas y mecanismos, que reconfiguran los sistemas y modos de comunicar, se fue rompiendo el sentido de la historia y los límites de la tradición. La apropiación y la resignificación, aprovechando la manipulación del trinomio pa-

labra-imagen-objeto, permitió el nacimiento de la poesía visual y el arte concreta, movimientos artísticos que encontraron en la elaboración de obras editoriales un espacio prolífico para su expresión (Moeglin-Delacroix en Haro: 2013, p.22). El libro de artista es una de las nuevas formas que adopta el arte contemporáneo, un lienzo al que cada vez más creadores recurren para plasmar su propuesta. La similitud en su nombre con el *livre d'artiste* (libro de arte antes ejemplificado) ha propiciado la confusión y ambigüedad entre los elementos que los caracterizan. Sin embargo, son importantes las diferencias que los separan, no sólo en la motivación que les origina sino en las formas que adoptan y en el cómo interactúan con los individuos y las instituciones.

POSICIÓN EN LA INDUSTRIA EDITORIAL Y DEL ARTE

Los libros de artista son obras de arte visual al servicio de la creación plástica. Es un objeto concebido y manufacturado por el autor y cuya principal característica es la experimentación con procedimientos de escultura, pintura y estampa, en conjunción con las posibilidades gráficas que ofrece la producción digital (Ferrer Blancas: 2005, p.83). Esta pieza es una obra de arte en sí misma y no siempre responde a los criterios funcionales del libro, pues modifica el material, el formato y las secuencias a discreción. El conjunto de signos y su disposición son los elementos que constituyen la obra y su mensaje, en ocasiones bajo la forma del libro, en muchas no.

Aunque el libro de artista nació como una alternativa a los espacios del mercado e instituciones que regulan el arte, el sistema no tardó en incorporarlo a su discurso estético: "el libro de artista nace dentro de la cultura de masas y en contraposición a una cultura de bibliofilia, a la que rechaza por su estética. Es totalmente libro siendo totalmente arte" (Moeglin-Delacroix en Haro: 2013, p.23). Este subgénero o técnica surge de la democratización productiva en un territorio que apuesta por la desmaterialización y conceptualización del hecho artístico. Su aparición tiene que ver con un proceso de abstracción del lenguaje en el que la atención se desvía hacia la idea y eclosiona con el arte conceptual. Así, este objeto deja de lado la función tradicional del libro para investirse totalmente de una estética: "los libros de artista son un género singular, en última instancia, un género que trata sobre sí mismos, de sus propias formas y tradiciones" (Drucker: 1995, p.17). Tal vez por ello el libro de artista no es considerado dentro de las bellas artes. La indeterminación entre objeto y función impiden su catalogación y clara definición como medio o como obra expresiva. Al fin y al cabo, como todo arte, la obra, al entrar a una dimensión social, se desprende de su aura *benjaminiana*, con lo que desaparece la

exclusividad de su posesión y se instituye la autoría en tanto propiedad compartida (Haro: 2013, p.23).

MEDIOS DE PRODUCCIÓN

Asumimos que un libro implica la agrupación de unidades múltiples de significado cuya reunión las dota de sentido, y que es la yuxtaposición de los elementos que se relacionan lo que genera los significados. La tactilidad es una cualidad fundamental del libro de artista (aunque no siempre pueden tocarse, ya que algunos están destinados a la vitrina) pues significa a través del volumen, material, formato y religado. Los artistas, por medio del libro, rompen el sistema monótono tradicional, imitándolo y parodiándolo con el fin de crear una nueva lectura de imágenes y visualización de textos. Con base en el poliformismo y la habilidad plástica, la creatividad y el uso de los recursos tecnológicos, el libro deja de ser un soporte para convertirse en el medio y el mensaje. Para hacer un libro de artista vale cualquier técnica escultórica, de pintura o decorado, las que se suman a la impresión o encuadernación (si acaso hay), y que codificadas en un sistema dan forma a la obra. En ocasiones, ya en los lindes de la hibridación, el libro deja incluso su materialidad característica y admite juegos e interacciones externas, mediante performance o su adaptación al espacio.

CASOS REPRESENTATIVOS

Podría trazarse un recorrido que abarcaría al expresionismo y surrealismo en la Europa tanto occidental como oriental, al dadaísmo en Europa y Estados Unidos, así como a movimientos de la posguerra tales como el letrismo, Fluxus, el pop art, el conceptualismo, el minimalismo, el *Women's Art Movement* y el postmodernismo, hasta el actual interés del mundo del arte por el multiculturalismo y la política identitaria. La lista resultaría demasiado larga y a pesar de ello, como género, los libros de artista apenas empiezan a ser estudiados, codificados e incorporados críticamente a la historia del arte del siglo XX. Aunque no es el caso más destacado, el consenso ubica el origen del libro de artista moderno en la obra de Marcel Duchamp. En México sobresale la vida y obra del veracruzano Ulises Carrión, quien representó la transfiguración total del arte y al artista. Nuevos creadores, jóvenes en los tiempos de Carrión, han seguido la escuela, como Magali Lara, Yanni Penanins, Gabriel Macotella o Marcos Kurtycz, entre muchos otros, quienes ahora, paradójicamente, representan al canon.

Es pertinente mencionar también los casos de las librerías *Other Books and So*, El Archivero y Galería Conejo Blanco, espacios especiales para la exhibición y venta de este tipo de obra, además de las bibliotecas especializadas para libro de artista que poseen instituciones como Harvard, Cambridge, Smithsonian o el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Libro objeto

TEMPORALIDAD

El siglo XX fue una época dominada por las transformaciones y el progreso científico, y en el que el valor de la modernidad, siempre mediada por la tecnología, impuso en las expectativas sociales la necesidad de lo novedoso y lo original. El primer tercio del siglo se caracterizó por los enfrentamientos entre las potencias europeas, crisis que llevaron a las sociedades al cuestionamiento de los sistemas gobernantes, controversia que alcanzó a las instituciones artísticas, y que eventualmente condujo a concebir una revolución total del objeto, del concepto, del lenguaje y de las formas expresivas. Con este razonamiento nacieron las vanguardias del arte, que rompieron la noción tradicional de la forma y función de la expresión artística. Desde finales de siglo XIX empezaba la experimentación con técnicas y la combinación de disciplinas, principalmente en la expresión gráfica y literaria, pero no sería hasta la primera mitad del XX cuando los artistas adoptaron una actitud de ruptura flagrante. Fue esta una fase histórica que se caracterizó por el desplazamiento de los conceptos y el nacimiento de nuevas tradiciones en una sociedad que se tornaba global, polifónica y surreal.

POSICIÓN EN LA INDUSTRIA EDITORIAL Y DEL ARTE

Para acercarse a los objetos del arte hay que tener en cuenta que el estudio analítico que sostiene a las clasificaciones pertenece más al mundo científico que al artístico, y que el primero se caracteriza, entre otras cosas, por imponer sus parámetros como única aproximación cognitiva a los fenómenos. El arte, en cambio, en tanto impulso estético sujeto a una hermenéutica, necesariamente responde a criterios propios. Entre ellos destaca su capacidad para reinventar y reformular cualquier principio.

Uno de los nuevos conceptos que surgieron es el llamado libro objeto, que se monta en la noción, estructura y función del libro para proveerlo de una nueva capacidad expresiva, mediante su apropiación como hecho artístico. El libro ob-

jeto es una pieza donde el discurso narrativo es el libro mismo, el cual relativiza su función de comunicación textual en beneficio de la manifestación escultórica pictórica. En la mayoría de los casos, se trata de obras en las que un escritor provee un texto y un artista le crea una estructura que lo soporta. Nace así una suerte de posautonomía del arte que se debe a la vinculación de prácticas artísticas con otras que supuestamente no lo son, circunstancia que diluye las características de lo que tradicionalmente se denominaba *lo artístico*:

un libro tradicional es soporte y vehículo de conceptos a través de la palabra escrita o la imagen, el libro objeto trasciende el concepto hasta privilegiar su carácter objetual como parte creativa de la expresión. Así, no sólo se imagina el concepto, sino que la información se objetualiza y provoca las sensaciones a través de los impulsos físicos que cada concepto encierra (Roth en Rocha: 2004, p.55).

El libro objeto, en tanto objeto de diseño, puede ser mercadeado como tal. Aunque en general son piezas únicas, en ocasiones éste tipo de piezas encuentran ciertas condiciones para ser producido en volumen y comercializado. En todos los casos, las obras en cuestión tienen su destino ligado directamente al del artista, y en el espacio del arte son múltiples los factores los que inciden en su devenir.

MEDIOS DE PRODUCCIÓN

Una vez establecidos algunos aspectos que acercan la definición conceptual empiezan a surgir las discrepancias en cuanto a su identidad, tanto en su origen como en sus procesos productivos, además de la intención con que se les crea y se les distribuye, cuando es el caso. Algunos teóricos defienden que el libro objeto es un género editorial que incluye a otros, como el libro de artista, el libro ilustrado o los libros de arte (Haro: 2013, p.17); otro argumento defiende que es el resultado de un acto creativo y catártico individual, objeto del deseo y contenedor de pasiones personales, razón por la cual el producto es único, sin posibilidad de ser reproducido (Rocha: 2004, p.75).

¿Cómo se forja un objeto artístico? Pues depende del concepto, de los materiales y la intención, todo dentro de los límites de la técnica, la experiencia y el campo social que condiciona al creador. Se puede jugar con el volumen, el espacio, las secuencias, pero en el libro objeto, contenido y contenedor se fusionan en una pieza que trasciende aquellas su origen. La constitución fundamental de estas obras se podría reducir a los siguientes tres factores: "El libro objeto sólo lo puede hacer su autor, su fin no es la reproducción y, prevalece la manualidad como facultad

orgánica" (Ehrenberg en Rocha: 2004, p.62). Esta definición parece adecuada para acotar este tipo de obra editorial y cuál es su alcance en lo general, aunque cada proyecto vive para seguir o para romper los presupuestos.

CASOS REPRESENTATIVOS

Generalmente, los teóricos que han investigado la evolución de los libros como objeto expresivo identifican el inicio de estas propuestas en los trabajos de André Breton y Marcel Duchamp, quienes condujeron la transfiguración de la noción de lo que puede ser arte y lo que no. La creación experimental en Europa, Estados Unidos y América Latina dio origen a la concepción del objeto poético, de origen artificial y apropiación individual, concepto que llevado al espacio del libro encontraría a sus mayores exponentes en Dieter Roth (Suiza) y Edward Ruscha (Estados Unidos), quienes se abocaron al estilo conceptual y su resultado estético. En México sobresale la obra de Vicente Rojo, diseñador y artista visual, ejemplo destacados de la experimentación editorial, quien diseñó, especialmente para Octavio Paz, *El castillo de la pureza* (1968), sobre la obra de Duchamp y publicado por Ediciones ERA; o los *Discos visuales* (1968), juguete que mediante el movimiento permite la formación de composiciones poéticas.

Libro cartonero

TEMPORALIDAD

Aunque el uso de cartón no es precisamente nuevo como soporte para la producción editorial, la edición cartonera es un fenómeno que en siglo XXI ha tomado enorme relevancia. El resurgimiento del libro cartonero está fincado en América Latina en un contexto de dificultad económica, donde hay comunidades editoras que no pueden acceder a los grandes circuitos de producción y distribución, y donde comunidades lectoras no son capaces de adquirir los libros en la cantidad que lo desearían. De acuerdo con Johana Kunin "entre 2003 y 2010 surgieron unas 48 editoriales cartoneras en el mundo, y actualmente se estima que existen alrededor de 90 sellos editoriales, aunque no todas están activas ni publican con la misma periodicidad" (Kunin: 2013). En un momento histórico en el que la innovación tecnológica impulsa a la producción editorial digital, los libros de cartón parecen ser una contrariedad, y sin embargo, son un tipo de producción cuya aceptación crece conforme sus contenidos y acabados mejoran.

POSICIÓN EN LA INDUSTRIA EDITORIAL Y DEL ARTE

Los libros de las editoriales cartoneras son parte importante de la nueva ola de propuestas que integran la edición alternativa, de las cuales la mayoría son mini y micro proyectos. Los cartoneros reinsertan el libro al discurso social y propician la apertura de las plataformas de edición para corrientes literarias y culturales emergentes. En la generalidad, la apuesta se materializa publicando tendencias editoriales desatendidas, con libros manufacturados y mediante estrategias propias de gestión, producción y distribución. En estos proyectos, los múltiples agentes del proceso editorial se acumulan en unos cuantos integrantes, que cumplen la totalidad de las funciones, pues su editor es un personaje multifacético que debe participar y dominar los registros, habilidades y disciplinas productivas.

Se trata de un modelo de trabajo que implica una ruptura con las relaciones verticales de jerarquización en la literatura y el arte a través de la acción directa entre sus participantes. Autores, diseñadores, encuadernadores participan en la producción de objetos cuya calidad de ornamento y acabados no es de perfección mecánica, factor que no es determinante y queda en segundo plano en virtud de la participación comunitaria, la artesanía y la unicidad de las obras: "hay cartoneras que publican textos de gran calidad y con aspectos formales de gran calidad compositiva... otras desatienden ese aspecto; en ambos casos lo más importante es el hecho de socializar y elaborar libros (Cano: 2011, p.5).

El libro impreso del futuro, aquel que sobreviva, nacerá de las propuestas que enfatizan sus cualidades materiales, y entre ellas, las cartoneras reestructuran sin cautela las expectativas estéticas, mercantiles y literarias.

MEDIOS DE PRODUCCIÓN

Los libros cartoneros lo son porque su soporte, a manera de tapas, es de cartón, el que es pintado, decorado, impreso, forrado o elaborado mediante cualquier proceso que le haga conformar una portada y una contraportada, elementos que configuran un libro editado. La publicación de libros cartoneros es un arte multidimensional que incorpora diferentes técnicas para la elaboración de cierta cantidad de piezas únicas, pequeñas obras individuales que conforman un tiraje dentro de un sello que le plasma sus criterios.

Destaca la controversia y las opiniones encontradas que surgen en cuanto a la calidad y sus factores estéticos, y que les cuestiona la impresión casera y los acabados manuales. Y es que con el cartonero la producción no pasa por una cadena de

profesionales ajena al colectivo, sino que los participantes asumen la producción. La calidad del diseño, del cuidado de la edición y los acabados depende enteramente de sus competencias y su capacidad económica. Al final, será el lector quien juzgue el contenido y el continente.

Los libros de cartón buscan a su público mediante argumentos estéticos, simbólicos y materiales, a través de una línea editorial más o menos específica. “El que estos libros encuentren a sus lectores es algo que se da manera natural y en ello interviene tanto la voluntad como el azar” – aseguran sus editores. Por ello, su actitud ante la impronta de internet y las nuevas tecnologías no es de temor, sino de confianza, porque la red nos acerca y nos acerca a los objetos: “internet es nuestro” (Zurita en Palacios: 2014, p.3). Su éxito depende no tanto de su calidad sino de cubrir los nichos de mercado, con estrategias adecuadas para la visibilización y venta, dentro de un campo heterogéneo.

CASOS REPRESENTATIVOS

La genealogía es la memoria de la explotación de una idea en diversos contextos sociales. Las genealogías son trazadas por los proyectos que desean integrarse al campo y requieren una afiliación a alguna rama generacional. Siguiendo a Aurelio Meza, en el campo de la edición cartonera se puede identificar un trazo evidente de influencias y genealogías, y un mecanismo de reconocimientos que establece un nexo común entre colectivos editoriales afines (Meza: 2013, p.33-27). Se reconoce a Eloísa Cartonera, de Buenos Aires, Argentina, creada en 2001, por Washington Cucurto y Javier Barilaro, como la primera editorial del movimiento¹⁸. Este proyecto sentó un precedente porque su trabajo trascendió las fronteras no sólo geográficas, sino ideológicas. Con el reciclaje y el trabajo colectivo como consigna, era un proyecto del pueblo y para el pueblo. A partir de entonces han surgido múltiples proyectos en toda América Latina e incluso en países de Europa. Queda claro que serán los proyectos que trascienden el culto inmediato las que más lejos llegarán hacia las fronteras comerciales y culturales.

En México hay ya muchos proyectos entre los que incluso se identifican tres generaciones¹⁹. Se coincide en que la tradición cartonera inició en 2008, con La

18 Elena Jordana impulsó en la década de los setenta el proyecto Ediciones del Mendrugo, en el que publicó libros sobre soporte de cartón, sin embargo, ninguna editorial reconoce este trabajo como un antecedente que haya influido en su definición editorial ni proceso creativo.

19 La Cartonera Cuernavaca y Santa Muerte Cartonera (1ª generación). Después, influenciadas por las primeras, surgen La Verdura, La Regia, La Rueda, La Ratona, Iguanazul, Kodama, Cohuiná, Tegus y Orquesta eléctrica (2ª generación). Entre las de reciente creación

Cartonera Cuernavaca y después surgió Santa Muerte Cartonera (Meza: 2013, p.33-27). Taller Leñateros, en Chiapas, es un ejemplo de un proyecto que no sólo utiliza cartón, sino que ellas mismas elaboran el papel de sus libros.

Libro sensorial

TEMPORALIDAD

Durante el siglo XX la segmentación de mercados llevó a los editores y diseñadores a explorar nuevos géneros y nichos editoriales, y uno de estos objetivos fue el público infantil. Entre los libros para niños dejaremos de lado aquellos que se basan sobre todo en la imagen y la ilustración en virtud de una obra trascendental en la historia del diseño editorial. Los *Prelibri* (Editorial Danese, 1980), de Bruno Munari, es un material didáctico que a través de la exploración del potencial comunicativo y paratextual de los libros enseña a los niños preescolares no a leer textos, sino a entender cómo funciona el objeto libro. Son doce tomos distintos que pueden ser asidos fácilmente, cuya propuesta renuncia a la comunicación escrita en favor de la expresión táctil y visual, quedando la obra reducida a sus cualidades del objeto y su propio lenguaje: formato, proporción, ritmo, secuencias, materiales. Por su mecanismo de libro, estos objetos operan bajo reglas secuenciales, las que se rompen provocando sorpresa, admiración o simple encanto, transformando la lectura pasiva en activa, e incluso en creativa (Vivanco: 2012). Estos libros son arquitecturas virtuales que generan espacios que el lector no lee, sino que atraviesa y experimenta el espacio allí representado.

POSICIÓN EN LA INDUSTRIA EDITORIAL Y DEL ARTE

Munari pensaba que los libros y juguetes infantiles tradicionales son elaborados en función de principios reduccionistas que adoctrinan a los niños en un pensamiento lineal y en el aprendizaje por repetición, lo que mutila su creatividad:

los mensajes no deben ser los de la historia literaria cerrada, como las fábulas, porque esto condiciona enormemente al niño en un modo receptivo y creativo. Así se destruye en el niño la posibilidad de tener un pensamiento elástico dispuesto a modificarse a partir de la experiencia y del conocimiento (Munari en Serrano: 2013).

se cuentan Del ahogado el sombrero, Bakchéia, Nuestro grito o Pachukartonera (3ª generación).

En atención a ello, Munari, prolífico hacedor, concibió los libros *ilegibles*, que inculcan el aprendizaje mediante el juego, la experimentación y el descubrimiento. Estos recursos logran que el lector se adentre en ellos de forma activa y creativa y contribuyen a construir la noción de espacio y de perspectiva del niño. De esta manera las reglas se transforman en juego, lo que fortalece el principio de casualidad, aspecto que toda persona debe asumir para llegar a ser autónomo. La estética lógica –explica Munari– es un proceso racional y estético de resolución de problemas a través de la investigación y el análisis del contexto comunicativo. El proceso de diseño es una operación de comunicación visual y como tal debe estar regida por la funcionalidad y la simplicidad, y no por el criterio personalísimo de la subjetividad artística. El diseñador aprovechó al objeto libro, así como el marco visual y material que ha envuelto tradicionalmente a las formas de narración escrita, para subvertir las nociones prejuzgadas de lo que es y debe ser un libro y quiénes sus lectores. En tanto editor y diseñador, se valió del potencial comunicativo de los elementos materiales y paratextuales de los libros no como una alternativa a la comunicación escrita, sino como elementos íntimamente ligados al objeto, al mensaje y una forma de ampliar sus alcances.

MEDIOS DE PRODUCCIÓN

Los *Prelibri* son objetos que si bien funcionan con la forma y la lógica del libro, están compuestos de páginas de distintos materiales de gramajes, texturas y tamaños, que pueden aparecer atravesadas por hilos, líneas o manchas en un juego de superposiciones y transparencias que crean una impresión cinética. Los seis primeros son de la familia del papel, los otros son de materiales distintos como telas, felpas, peluches y plásticos, cuyos estímulos visuales, táctiles, olfativos, sonoros y térmicos están dotados de lenguaje y de significado (Serrano: 2013). Los papeles y telas no son el soporte de un texto o imagen, sino que comunican su propio mensaje a través de sus características materiales. Son estos objetos de la comunicación sensorial, más que visual, que serán sonoros, olorosos, con pesos y texturas diferentes, estables o en movimiento, para ver, tocar, oler, escuchar y manipular, arrugar, acariciar, morder... objetos que propician el encontrar entre las manos algo que se parece al vestido de mamá, al mantel, a la pared, a la silla del cuarto o al muñeco favorito. Eso sí que es una aventura.

Otro ejemplo cercano, y cuya expresividad se fundamenta en sus características sensoriales, son los libros para personas con discapacidad visual y escritos

en lenguaje Braille (háptico), que utilizan relieves y la disposición de puntos para generar una significación específica. La debilidad visual es una condición fisiológica ante la que han aparecido alternativas que buscan vincular a los afectados con las prácticas culturales. Los libros codificados en este sistema de lectoescritura son materiales que si bien se basan en el concepto, la función y las formas tradicionales del libro, obligan a pensar la lectura más allá de su tradición. El Braille, inventado a mediados del siglo XIX como un sistema militar de comunicación silenciosa, y que funciona a partir del reconocimiento táctil de puntos sobre una superficie lisa, no es un idioma, sino un alfabeto, mediante el cual se puede representar letras, signos de puntuación, números y símbolos. La presencia o ausencia de puntos en una estructura secuencial permite la codificación de los significados, y de cuya combinación se obtienen hasta 64 combinaciones diferentes (De la Peña: 2009, p.23). Los libros con alfabeto Braille son una clara muestra de los valores comunicativos que escapan a la lectura visual, y hacen patente las múltiples estrategias de comunicación que pueden lograrse sin el determinismo de un código lingüístico, un idioma o un formato.

CASOS REPRESENTATIVOS

Bruno Munari (1907-1998) participó en el futurismo italiano y hacia finales de la década de 1940 funda el MAC (Movimiento de Arte Concreta), que sirve como punto de encuentro del arte italiano. Realizó obras que orientan su producción hacia un arte de composición abstracta, ambiental y multisensorial. La producción editorial de Munari se extiende por setenta años, desde 1929 a 1998, y comprende libros propios, ensayos técnicos, manuales, libros artísticos, libros infantiles, textos escolares, libros de publicidad, cubiertas, sobrecubiertas, ilustraciones y fotografías. En toda su obra está presente un fuerte impulso experimental que lo llevó a explorar formas insólitas, desde los libros sin texto hasta el hipertexto. Su labor creativa en el campo de la literatura infantil le otorgó el Premio Andersen al mejor autor infantil, y aún hoy vemos muchas de sus ideas en libros para niños.

Ediciones Tecolote, un proyecto mexicano que produce libros infantiles, tiene libros (*El libro negro de los colores*, 2008) que buscan integrar el alfabeto háptico a la lectura convencional, esfuerzo de integración social que resulta ponderable, eso sin tomar en cuenta el diseño y el concepto que son realmente sugestivos.

Libro artesanal

TEMPORALIDAD

Desde la segunda mitad de siglo XX, sobreviene un proceso de transformación integral de los sistemas para la generación y consumo de productos culturales. La democratización tecnológica ha propiciado la aparición de proyectos editoriales que experimentan con sus materiales y soportes, de entre los cuales algunos se han volcado a la producción artesanal y en pequeña escala. En ocasiones los libros artesanales son como un libro convencional, respetando sus tradicionales partes: el contenido textual, la secuencia de navegación y lectura o la lógica de la página; pero a veces no. Parte del atractivo de estas obras radica en el misterio que se esconde detrás de su transgresión a la convención de lo que los libros son o deben ser.

Para entender al libro artesanal es necesario definir lo que es la artesanía, el diseño artesanal y cómo éste se consume. Los objetos artesanales son aquellos que nacen como resultado de un proceso creativo, que son elaborados mediante técnicas tradicionales, manuales, y cuya función oscila entre la utilidad y la contemplación estética. Genéricamente, *lo artesanal* nace en oposición a *lo industrial*, que deshumaniza los objetos mediante su producción mecánica y seriada, pero que conforme evolucionan, estas mismas técnicas y herramientas pasan a ser *artesanales*, en tanto antiguas, análogas, tradicionales. Como concepto en el imaginario colectivo, la artesanía se vincula a un referente de folclor popular, sobre todo de las culturas indígenas, apreciación que varía dependiendo de los usuarios y su familiaridad con los objetos, las culturas y los contextos en cuestión. En la actualidad, a la par de esa noción que prevalece y en muchos casos demerita el valor del trabajo, aprovechándose de la necesidad del productor, se ha desarrollado una noción renovada de la artesanía que vincula los criterios comerciales y culturales con la tecnología y las artes manuales. Ahora, el valor artesanal también se consigue al lograr las cualidades estéticas con base en la creatividad y mediante la aplicación de materiales y procesos técnicos modernos a una producción limitada (Sandoval: 2005, p.5).

POSICIÓN EN LA INDUSTRIA EDITORIAL Y DEL ARTE

Dentro del campo de las industrias culturales, los proyectos artesanales ostentan una posición que viven alternativamente como riesgo, apuesta, libertad, juego o innovación. Los espacios de gestión, producción y circulación de estos libros se

despliegan *artesanalmente* en el sentido de que son procesos y estrategias particulares, casi manufacturadas. Las relaciones que se establecen entre los agentes y sus objetos se ven reflejadas en las obras resultantes, y el carácter artesanal permanece como un atributo vinculante entre los sujetos que participan en el intercambio bibliófilo, tanto en su papel de escritores, editores, hacedores, libreros o lectores.

La edición y producción de libros artesanales es un acto de nostalgia por los oficios del pasado, pues implica repensar, reinventar el objeto, el concepto y sus criterios de valoración. En una época de digitalización masiva, lo artesanal se valoriza por su autenticidad y establece una apuesta alternativa a la del libro convencional y la lectura en dispositivos digitales. Así, la objetualidad sostiene una doble significación que se suma a la calidad de los contenidos: como obra material (diseño de objetos) y como obra artística (diseño de un discurso). Si se compara la producción artesanal con los procesos del arte y el diseño, lo primero que se asoma, incluso antes que los valores estéticos, es la función para la que cada producto es concebido. La artesanía es un objeto útil y ornamental, con un elevado valor simbólico por ser piezas limitadas y por la carga emocional y cultural que se les imprime. La obra artística, en cambio, opera obedeciendo a una lógica interna mediante un lenguaje propio, y aunque depende de un *lector* para consumir su existencia, ésta puede valerse de sus valores para ser arte. En cuanto al diseño, este fundamenta sus procedimientos en la metodología del arte, pero busca dar respuesta a circunstancias sociales. Es decir, se diseña con la intención de lograr un efecto estético específico dentro de un espectro social focalizado (Sandoval: 2005, pp.3-5). El diseño y su método son una actividad social y colectiva que satisface una necesidad con objetividad, pero la artesanía funciona diferente. Si el objeto artesanal fluctúa entre los criterios objetivo y subjetivo del artesano y de quien lo consume, se trata de imponer la creatividad a las técnicas establecidas por la tradición, mismas que se renuevan y adaptan a los contextos particulares. Por ello, a diferencia del arte y en concordancia con el diseño, la artesanía y sus productores no se escapan al rigor del mercado y de sus nichos, pues dependen del actor social para consumarse como objeto comunicativo, pero sobre todo para su venta en tanto valor como mercancía.

MEDIOS DE PRODUCCIÓN

Un libro es artesanal porque enfatiza su materialidad, su proceso de elaboración, su unicidad, sus particularidades, su diferencia, características que dimensionan su valor material, económico y simbólico. Para su confección, los editores recurren a

las técnicas tradicionales de las artes del libro (impresión, caligrafía, decoración de papeles o encuadernación), pero también a la combinación de éstas con recursos tecnológicos de última generación: lo nuevo y lo viejo, la innovación y la tradición juntas en función de una obra editorial. En el caso de lo editorial, artesanal significa explotar los recursos formales y peritextuales que invisten al objeto, además de procurar formatos que susciten la interactividad, pues son objetos orientados a un público sensible. Bajo esta lógica, un libro artesanal puede ser una libreta, un libro restaurado, un *sketch book*, un libro de artista o cualquier libro editado; el criterio y la definición de las características del objeto las instituyen tanto su fabricante, que muchos casos es un editor multitarea, y su usuario, que compra e interactúa con él, lo asimila y le da un sentido.

Se puede experimentar con diversas técnicas de impresión, como el mimeógrafo manual, los tipos móviles, fotocopias, collage, grabado, serigrafía, litografía, esténcil u otras; o recurrir a tecnología digital u offset, según sea necesario. La encuadernación es otro factor de diferencia, pues los hacedores se decantan por estructuras de lo más variadas, cosidos, pegados, perforados, grapados, plegados, etc. La estructura física busca integrar soporte y contenidos de manera tal que la expresividad de los materiales acapare la atención. Los acabados son especialmente significativos, pues en muchos casos enarbolan el criterio seductor que pone en relieve al libro artesanal en comparación con otros. Camisas, troqueles, cintillos, suajes, pop-ups, texturas y relieves, cajas o accesorios de tela, cartón, piel, plástico, madera o cualquier material manipulable, son parte de la gama de opciones que encuentran su límite sólo en la imaginación del editor o en la capacidad del hacedor. Cada una de estas decisiones se encarna en el libro, resultado de un proceso profundo de reflexión y experimentación en cuanto diseño, manufactura y estrategia de marketing, factores que integran la obra editorial y definen su personalidad.

EJEMPLOS DESTACADOS

Para ilustrar el libro artesanal y las alternativas que se despliega el trabajo de sus hacedores, podemos fichar los libros en blanco y los que son editados, es decir, con contenidos. La siguiente descripción habla tanto de los objetos como de sus productores, y son tan sólo unos pocos ejemplos dentro de la producción editorial donde los objetos visten y profesan *lo artesanal*.

Consecuencia del renacimiento de las artes del libro a inicios de este siglo, la producción de libretas artesanales se ha multiplicado exponencialmente. Una buena cantidad de talleres y editoriales comercializan libretas o agendas elabora-

das artesanalmente para un mercado que es amplio y constante. En complemento, aunque mediante una producción industrializada, dos ejemplos destacables del valor simbólico y material de los libros en blanco, o para notas, son las libretas Moleskine²⁰, y las libretas Paperblanks²¹, marcas que han encontrado una estrategia basada en la materialidad y el simbolismo de sus objetos para venderlos masivamente.

En el caso de los libros editados, en los orígenes y detrás de toda una genealogía de hacedores de libros, una vez más, el trabajo de William Morris y la Kelmscott Press (1891) es pertinente. Sus libros de arte tipográfico, con su afanosa experimentación en el diseño, elaboración mediante procesos tradicionales de las artes del libro, además del tiraje limitado, selecto y diferenciado, marcaron una ruptura en el sistema comercial y productivo que se imponía en el campo editorial. En la actualidad, este modelo de trabajo está en crecimiento, y los proyectos se fortalecen amparados por las colectividades y la calidad y pertinencia de su producto. Sobre todo en América Latina, hay proyectos que han logrado establecer modelos empresariales sobre un trabajo artesanal, es decir controlado, cercano, humano, enfatizando la cercanía, las texturas. Pequeños proyectos cuya labor destaca por sus bellos libros físicos, además de su difusión y visibilidad literaria y su labor comunitaria, los que combinados con una gestión estratégica y la correcta administración, constituyen empresas totalmente sostenibles.

Una práctica creciente en el campo editorial es la autoedición, fenómeno en el que los autores asumen la responsabilidad de perfilar y producir su propia obra. Los proyectos adscritos a este modelo pueden recurrir a la producción artesanal, condición que le permite incidir de mayor manera en el diseño y características mecánicas del objeto. Un ejemplo particular en la producción artesanal privada podrían ser los trabajos recepcionales o tesis, que en el caso de los estudiantes de diseño gráfico, diseño industrial, artes visuales, arquitectura o literatura, la sensibilidad material les hace propensos a llevar la significación de su investigación a la materialidad de sus libros.

Están también las ediciones especiales. Entre este tipo de producción podemos mencionar dos ejemplos pertinentes. Por un lado, en ocasiones, alguien, un editor, familiar, empresario o colega, resuelve publicar una edición facsimilar de otro autor u edición previa. *Facsimilar* implica una reproducción, y en tanto edición especial, en ocasiones se dispone de un recurso suficiente para invertir en su

20 Sitio web: www.moleskine.com

21 Sitio web: www.paperblanks.com

producción, en técnicas que emulen o imiten los originales, además de acabados o mecanismos especiales. El otro ejemplo son los libros de artistas de la encuadernación, o que hacen diseño de encuadernación. Entre los libros de *lujo* y de *arte*, cabe cómodamente este tipo de obra, que son ejemplares especiales, muchas veces únicos, para los que se manda a hacer una encuadernación particular, con un hacedor que diseña y elabora el ejemplar. Son obras pictóricas elaboradas mediante técnicas de encuadernación que visten contenidos igualmente hermosos, y para los que existe un mercado definido y en crecimiento. Vale la pena observar el trabajo de las encuadernadoras Susana Domínguez²² y Sol Rébora²³.

Otra veta de trabajo que encaja en este perfil son los contenedores, como los portafolios de obra gráfica para fotógrafos y diseñadores, cajas y folders para libros u obra plástica, o carpetas para la presentación de currículum vitae. La producción de este tipo de material, tanto para obra editada como para obras únicas, puede recurrir a técnicas productivas de carácter artesanal.

Un último ejemplo es la recuperación y restauración de libros maltratados o viejos y dañados. Tanto rehacer las páginas de un libro que ha sido afectado por la humedad, la acidez o el descuido; como recuperar las tripas de un libro y volver a montarlo en una estructura para volver a hacerlo funcional, son procesos aplicados a objetos valorados por sus dueños. Deben ser ediciones especiales, raras o valiosas para alguien por alguna razón, para que se procure su recuperación. Para esto puede que se requiera imitar el diseño y acabados originales de la obra, integrarlo a otra preexistente o incluso diseñar un ropaje nuevo para el libro. Todo ello dependerá de la intención de su recuperación y de las capacidades del hacedor.

Radiografías de los libros con énfasis material Análisis comparativo por variables

TIRAJE

Entre los ocho tipos de libros sugeridos se puede identificar tres tendencias en cuanto a la cantidad de ejemplares que se producen: 1) el tiraje masivo del libro convencional, 2) los tirajes moderados de los libros de lujo, de arte cartonero y artesanal, y 3) el tiraje limitado de los libros sensorial, objeto y de artista. El tiraje

22 Fb: /Susana Dominguez Martin - Encuadernacion de Arte

23 Sitio web: www.estudiorebora.com.ar

tiene relación directa con la movilidad de los ejemplares y el precio, pues determina el alcance general de la obra y el tiempo que se tardará en alcanzar el punto de equilibrio y en agotarse la edición. A pesar de que en el análisis algunos tirajes se igualan en cuanto a cantidad, mientras en el caso de los libros convencionales buscan el crecimiento exponencial del tiraje, y en ocasiones el libro de lujo y de arte se adscribe al sistema masivo, a veces los acabados de lujo o los procesos de elaboración de obra gráfica, implican tirajes mínimos.

PRECIO

La variable del precio se expresa con variación en prácticamente todas las gradientes o niveles, donde el libro de lujo y el libro de artista son los que llegan a alcanzar el mayor valor en la escala propuesta, y decrece hacia el libro de arte, libro objeto y el libro sensorial, después al libro artesanal y al convencional; por su parte, el libro cartonero es el que supone los precios más bajos promedio. Esta variable se relaciona directamente con el tiraje, pues mientras en el caso del libro de artista el precio se determina por la unicidad de la obra o el valor simbólico del artista, en los de lujo lo que establece el precio es una conjunción de características como la edición, la editorial, procesos productivos, materiales o acabados. Asimismo, a quién está dirigido el libro puede determinar el precio de venta, como en el caso de los libros cartoneros o los artesanales, que con tal de promover la difusión y provocar la venta, llegan a bajar sus costos de producción y el precio de los libros.. El precio puede estar determinado además por la movilidad y disponibilidad de la obra, que en el caso de los libros de lujo, de artista, de arte y objeto, dispara su valoración y se cotizan a la alza dependiendo del punto de venta donde se difundan.

PRODUCCIÓN

Los medios de producción marcan una diferencia importante entre los modelos, pues enfatizan los aspectos materiales de los libros, en comparación con el libro convencional, que en este entendimiento desatiende sus características materiales. Aunque algunos de los libros de lujo, de arte y sensoriales son producidos con procesos industriales, suelen considerar materiales o procedimientos especiales para su confección. Sin embargo, hay otros libros en esta misma categoría –libros de arte, libros de lujo y sensoriales– cuya elaboración de forma es completamente manual –como también sucede con el libro de artista y los cartoneros–, mientras algunos otros –como el libro objeto o el libro artesanal– aprovechan una combinación de técnicas y procesos que la vuelve una producción semi industrial. Sin

embargo, es evidente que casi todos los libros responden enfáticamente a la variable producción por sus rasgos materiales, criterio que acerca a este tipo de objetos al espacio de la bibliofilia y lo aleja de su carácter exclusivamente funcional.

MOVILIDAD

La movilidad y exposición de los libros puede variar mucho y depende sobre todo del tiraje y los espacios *naturales* para los que estas obras fueron concebidas. La muestra reveló, obviamente, que el libro que graficó más bajo fue el que produce más ejemplares y llega a más librerías, es decir, el identificado como el libro convencional. Por el contrario, los libros de artista, objeto y los libros sensoriales tienen una movilidad limitada, unos por su tiraje y otros por su enfoque. El libro de lujo, artesanal, cartonero y de arte, comparten cierto tiraje y grado de especialización que les permite alcanzar cierta movilidad. Además, el tamaño de los proyectos editoriales incide en su alcance, así como su capacidad económica, pues de ello pueden depender los espacios de comercialización y promoción a los que se recurre para la circulación de los libros.

TAMAÑO Y MODELO DEL PROYECTO

El tamaño de la empresa es una variable que sitúa a la mayoría de los productores de libros con énfasis material entre los pequeños proyectos. Cualquier empresa puede hacer libros convencionales, pero proyectos editoriales sensoriales como los *Prelibri* o los libros en alfabeto háptico regularmente son elaborados industrialmente por editoriales grandes o instituciones. Los libros de lujo y los de arte son proyectos que asumen tanto los proyectos grandes como los pequeños, mientras que el cartonero, el artesanal y el libro objeto tienden a ser pequeños emprendimientos, cuando no individuales. El libro de artista, en tanto obra de arte, es más comúnmente una creación individual, aunque puede crearse de forma colectiva.

EXPERIMENTACIÓN

La experimentación se entiende como juego y apuesta sobre todo a nivel gráfico y plástico. Aunque se da el caso en el que mediante un libro convencional se procure experimentar, el libro pegado en rústica es el menos propenso a generar la experiencia lúdica. Los libros de lujo y de arte pueden ser, o bien muy apegados a la tradición y sus procesos productivos, o pueden por el contrario ensayar alternativas con su lujo o su display. El libro cartonero es transgresor pero no experimental completamente, en comparación con la lógica que conduce al libro sensorial, que

demanda del libro artesanal y objeto, y que condiciona al libro de artista. Sin embargo, la experimentación no sólo se refiere al aspecto del diseño y confección de los objetos, pues también considera el atrevimiento y mutación a nivel organizativo y estructural, buscando nuevos temas, espacios y estrategias en los modelos editoriales.

Tiraje

[grande] 0 ■ 5 [pequeño]

Precio

[bajo] 0 ■ 5 [alto]

Procesos de producción

[industrial] 0 ■ 5 [manual]

Movilidad

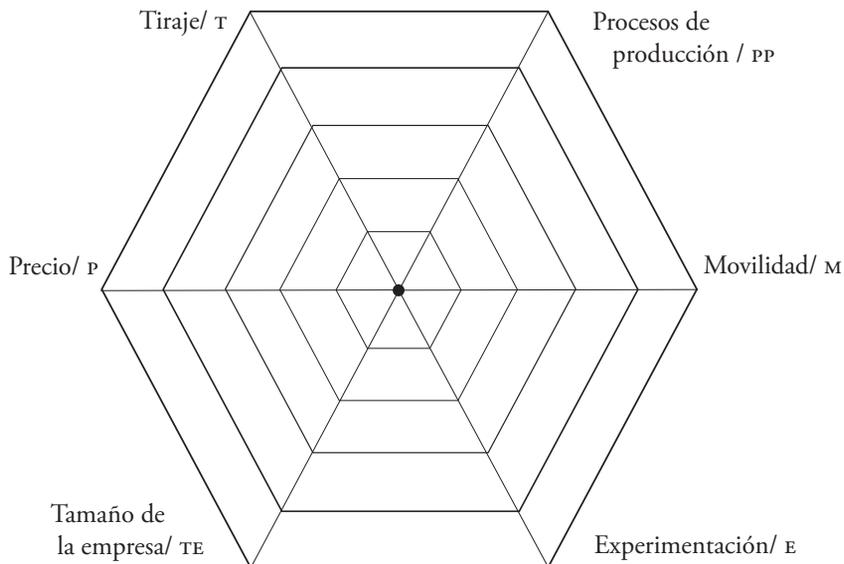
[amplia] 0 ■ 5 [limitada]

Tamaño de la empresa

[grande] 0 ■ 5 [pequeña]

Experimentación

[poca] 0 ■ 5 [mucha]



LIBRO CONVENCIONAL
producción industrial —————

LIBRO DE ARTISTA
producción artesanal — — —

LIBRO SENSORIAL
producción semi industrial

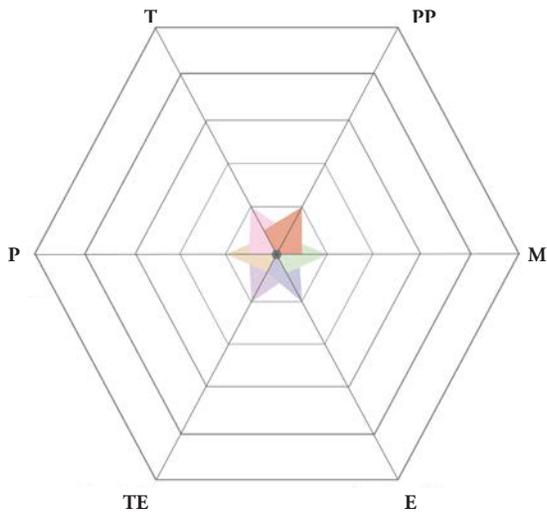
LIBRO DE LUJO
producción semi industrial

LIBRO OBJETO
producción semi industrial

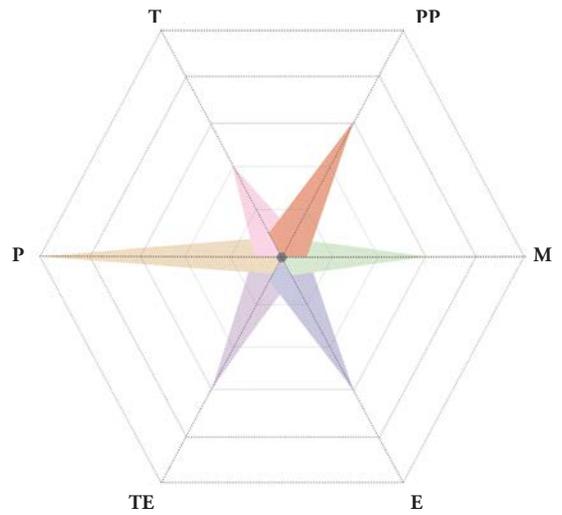
LIBRO ARTESANAL
producción semi industrial

LIBRO DE ARTE
producción semi industrial

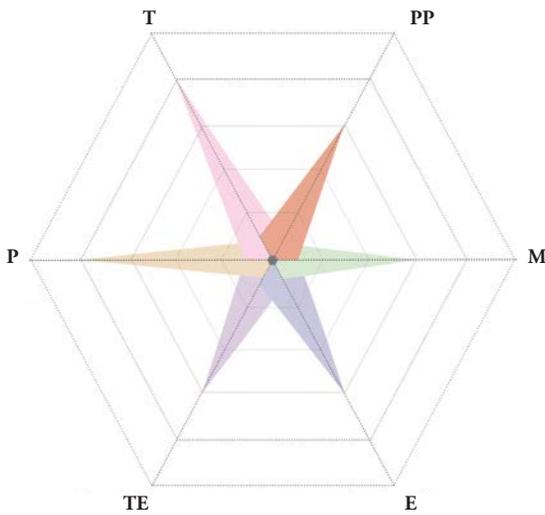
LIBRO CARTONERO
producción artesanal — — —



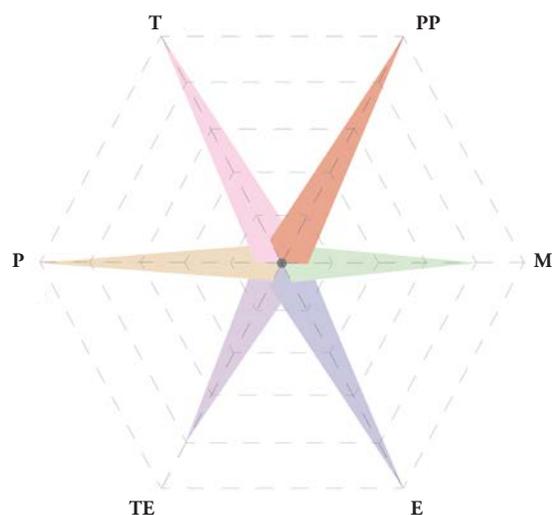
LIBRO CONVENCIONAL



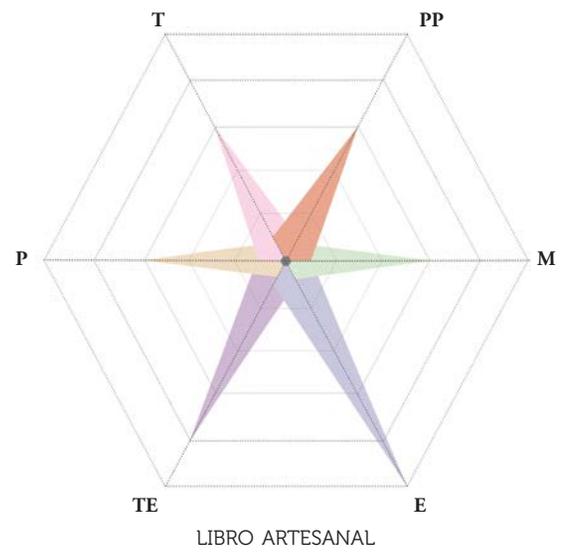
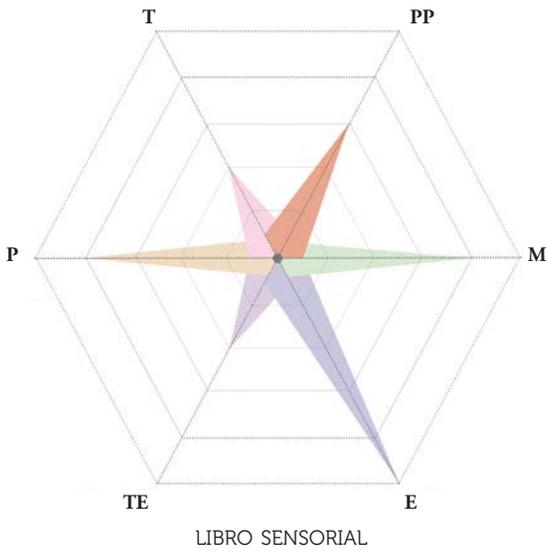
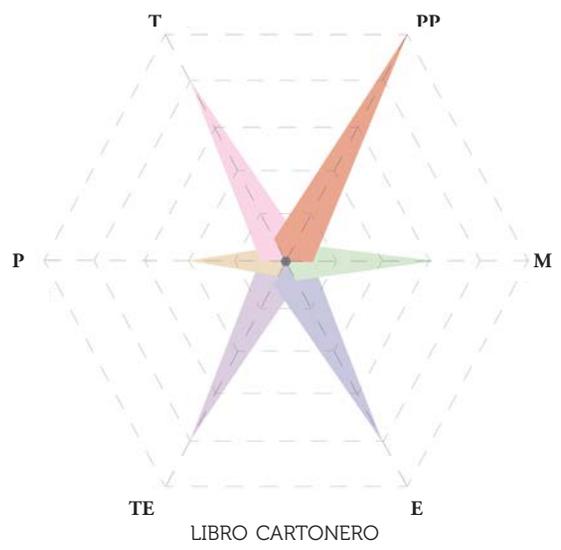
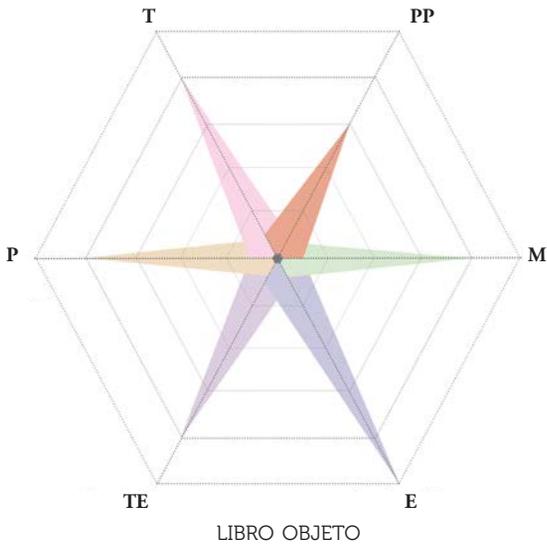
LIBRO DE LUJO



LIBRO DE ARTE



LIBRO DE ARTISTA



2 El libro artesanal en México, antecedentes



Para analizar el fenómeno de la edición artesanal mexicana, este capítulo construye el contexto histórico social del campo editorial local. El enfoque histórico permite observar los grandes cambios que globalmente determinan la práctica editorial contemporánea y los fenómenos que dentro de ella suceden. La exposición de un breve retrato cronológico de la incidencia de las publicaciones en México y América Latina será la puerta para examinar el perfil de los principales entes editores de la actualidad. Finalmente, se delinea las experiencias de ciertos proyectos editoriales del siglo XX que delimitan una estructura socio histórica en cuya producción es posible rastrear *lo artesanal*, perfil que se forma a partir de los criterios y la matriz propuestos para el análisis de los modelos de trabajo.



Historia mínima del libro en México

Hay un hilo conductor que puede rastrearse a lo largo de la historia de las naciones de América Latina que revela un modelo de asimilación cultural tardía resultado de un proceso de aislamiento, descubrimiento, conquista, independencia y una serie de guerras civiles a las que prosiguió una estabilidad relativa y consecuente crecimiento económico. A lo largo de ese desarrollo, la industria editorial también creció e influyó de manera determinante la configuración de las sociedades americanas y sus modelos de pensamiento.

La historia del libro en América no inicia con la introducción de la imprenta al continente, pues hay antecedentes del uso de objetos para el registro de textos e imágenes, y que servían como receptáculo de la memoria de los pueblos. En el México antiguo, los *amoxtli* –libros pintados o códices de origen maya, mixtecos y mexicas– combinaban sistemas de representación pictográfico, ideográfico, fonético, números y fechas, jeroglíficos y un sistema complejo de significación mediante colores y posiciones, en un volumen plegable y transportable (Weinberg: 2010, p.36). El primer libro convencional llegó al nuevo mundo en manos de los náufra-gos Juan Guerrero y Gerónimo de Aguilar, que traían una Biblia consigo. Después, durante el periodo que comprende desde el descubrimiento de las Indias (1492) hasta que se consumó la conquista (1521), los clérigos y soldados condujeron la

entrada de materiales impresos al nuevo territorio. Fueron los libros y las ideas que estos pregonaban los que animaban su imaginación y su hambre de aventura, que impulsaban a su vez el deseo de descubrimientos y la acción conquistadora.

Una vez instaurado el sistema virreinal y sus capitanías, la autoridad resolvió la conversión de los nativos y la imposición de la cultura peninsular en los nuevos dominios. Gracias a la gestión de Fray Juan de Zumárraga²⁴ y del Virrey Antonio de Mendoza, ante la necesidad latente de un instrumento de gobierno y evangelización, en 1539 se instaló en la ciudad de México la primera imprenta de América, a cargo de Juan Pablos, delegado del impresor Juan Comberger y de la Corona Española. Durante esta época se publicaron sobre todo obras de devoción, catecismos y sermonarios, y pronto se prohibieron los libros de imaginación por considerarlas distractoras y profanas. Así, durante los siglos XVI y XVII²⁵ la imprenta se utilizó para normar, mediante libros reguladores del pensamiento, las costumbres de la sociedad novohispana. Una característica unánime del periodo colonial americano fue la falta de libertades y el control que se ejerció mediante prohibiciones y privilegios para la impresión, el que se materializó en una producción de estricto carácter normativo por parte de la Iglesia y el Estado²⁶.

Las congregaciones religiosas y los centros escolares constituyeron paulatinamente nichos lectores con intereses definidos, por lo que aparecieron mercaderes con intención de satisfacer sus necesidades, mismos que harían del comercio de libros su forma de vida. Las obras que introdujeron viajeros y comerciantes²⁷, se difundieron gracias al comercio y contrabando de libros, oficio que aguzó el ingenio

24 Zumárraga tuvo un rol fundamental en la historia del Nuevo Mundo, pues además de traer la imprenta contribuyó con celo medieval a la destrucción de códices y otras manifestaciones idólatricas por atribuírseles conservar la memoria de supersticiones y hechicerías.

25 Se calcula que en los tres siglos de colonia se imprimieron cerca de 20 000 materiales: 180 corresponden al siglo XVI; 1,824 al XVII; más de 7,000 al XVIII y el resto a las dos primeras décadas del XIX (Cruz Soto: 2008: p.26). Sobre la imprenta colonial mexicana, vale mencionar el profundo trabajo de investigación de Joaquín García Icazbalceta y *Bibliografía Mexicana* (1881) y el del bibliógrafo chileno José Toribio Medina *La imprenta en México* (1912), que han rastreado y catalogado la producción de la época. Además, existe en Puebla la Biblioteca Palafoxiana, recinto que alberga originales y reproducciones de los libros incunables mexicanos. Sitio web: www.biblioteca.colmex.mx/palafoxiana/

26 Ernesto de la Torre Villar clasifica la producción editorial colonial en libros normativos, enseñantes, organizativos y literarios. Mientras la vida espiritual era conducida por la Iglesia con sus decálogos y preceptos de cumplimiento obligatorio, la vida física, social, económica y política estaba regida por el Estado, que normaba la conducta fuera de lo espiritual. Era evidente la estrecha relación entre ambas instituciones, donde ambas protegían los intereses recíprocos, fuerzas entre las que se desarrolló la acción conquistadora. Con la imprenta, los religiosos y funcionarios se dedicaron a producir obras para ajustar la mentalidad social a las normas religiosas y civiles impuestas, y la población indígena se convirtió en el objetivo principal de las atenciones, pues la evangelización sólo podría lograrse si se alfabetizaba a los indios (De la Torre Villar: 2009, p.55).

27 Cantidad de libros de historia, filosofía, clásicos grecolatinos y libros profanos, además de obras filosóficas y literarias, llegaron a territorio americano, así como documentos que promovieron el desarrollo científico y el cultivo de las ciencias puras y aplicadas, como textos de medicina, de biología, geografía, astronomía y artes, entre otros (De la Torre Villar: 2009, p.48).

para eludir los múltiples escollos de la censura (Weinberg: 2010, p.34). Estas mismas obras editoriales fueron fundamentales para la renovación del pensamiento de los criollos formados en colegios jesuitas durante los siglos XVII y XVIII, libros extranjeros imbuidos por el pensamiento ilustrado. Así la producción cultural impresa contribuyó a la conquista europea y terminaría por imponer su visión, y que en América impulsó una identidad cultural sincrética que permitió el pensamiento crítico político basado en la instrucción pública y el sentimiento libertario. El sentido nacionalista de los criollos ilustrados de inicios de siglo XIX nutrió el movimiento emancipador que a la larga propició la conformación de las naciones hispanoamericanas, incluido México (De la Torre Villar: 2009, p.66).

La circulación de noticias en hojas sueltas y volantes empezó con la llegada de la imprenta al continente, hacia en el siglo XVII comenzaron a circular las gacetas y para el siglo XVIII el concepto moderno del periódico está instalado en México (Weinberg: 2010, p.57). El proceso de independencia, que en México se consumó en 1821, significó un dislocamiento poblacional, económico, social y cultural que transformó a las instituciones que caracterizaron a la estructura colonial en toda América Latina. Los actores sociales tomaron postura de acuerdo a sus intereses y filiación política, división que en el XIX polarizó a la sociedad entre las ideologías liberal y conservadora (Weinberg: 2010, p.51), división que siguió la producción cultural. Durante este periodo, el crecimiento de la población lectora generó una demanda sin precedentes impulsó con vigor la circulación de materiales impresos, y aunque la insurgencia mexicana detuvo sus relaciones con España, las acrecentó con otros países; Francia, Alemania, Estados Unidos e Inglaterra serían la referencia comercial y artística para México durante el siglo XIX.

América Latina se encaminaba a un proceso de institucionalización comúnmente llamado "de Reforma", que apunta a la estabilidad de la vida política a través de la sanción de constituciones y códigos. En México, los intereses políticos y económicos llevaron a los grupos a enfrentarse, de lo que resultó el impulso de las medidas seculares liberales; así, en la mayoría de los países se reorganizan las instituciones y las universidades, y surgen nuevos centros educativos, científicos y culturales (Weinberg: 2010, p.62). Al acrecentarse la población crecieron los programas de enseñanza y los tirajes de nuevos libros para su educación, que hasta entonces habían sido todos extranjeros. Estas condiciones permitieron el desarrollo sostenido de una incipiente industria editorial, que mediante imprentas particulares impulsaron la tradición de la literatura decimonónica mexicana. Además, las nuevas relaciones internacionales permitieron que entraran al país nuevas

obras, con sus técnicas, procesos y diseño, además de materiales e insumos, lo que propició cierto renacimiento de las artes del libro, producción habitualmente descartada durante las épocas de inestabilidad social. La conversión de los siglos XIX al XX estuvo enmarcada por el afrancesamiento importado durante el régimen porfirista, que en las artes se manifestó sobre todo en el neobarroco, movimiento de transición que se hizo evidente también en el arte editorial.

Después de la fase revolucionaria, que en México culminó en 1921 y cuyo periodo bélico detuviera muchas de sus actividades comerciales internacionales, José Vasconcelos se alzó como el primer gran promotor de la cultura y la educación mediante el mayor programa editorial realizado nunca en México y América Latina²⁸. Fueron estos tiempos de esfuerzos por solidificar los sistemas educativos y sancionar una legislación, que se caracterizaron por la institucionalización del quehacer científico a través de las universidades, mientras las élites modernizadoras, que proponían un proyecto de crecimiento mediante la incorporación al mercado internacional, fueron ocupando el escenario latinoamericano²⁹. En consecuencia, por la industrialización global, la producción editorial en la primera mitad de siglo XX se distinguió por la explosión hacia los grandes tirajes, más autores y nuevos títulos. La Revolución Mexicana y la Reforma Universitaria de Córdoba³⁰ fueron destellos que relanzaron la consigna social e intelectual en las sociedades americanas. El renovado interés redundó en la calidad gráfica³¹, la diversificación de las temáticas y búsqueda de nuevos públicos, y la experimentación con nuevos mecanismos de venta (Weinberg: 2010, p.73). El periodo entre guerras mundiales también favoreció el desenvolvimiento de la actividad editorial latinoamericana, que crece y madura como una industria de sustitución de importaciones, y continúa su proceso de especialización de públicos.

28 Desde el Departamento Universitario y de Bellas Artes, Vasconcelos puso en marcha la primera campaña nacional de alfabetización e impulsó la publicación de textos literarios y científicos, nacionales y extranjeros, además de inaugurar notables colecciones literarias que dan forma al acervo cultural mexicano de inicios de siglo XX.

29 En México esta situación se tradujo en una relativa estabilidad económica con crecimiento cuantitativo que encauzó corrientes de capitales y manufactura, pero que a su vez multiplicó la deuda externa. La ideología del liberalismo económico latinoamericano ha reiterado actitudes paternalistas, oligárquicas y hasta dictatoriales que ha dejado en los países una multiplicación de empréstitos extranjeros y las políticas económicas y fiscales que les favorecen (Weinberg: 2010, p.72).

30 El movimiento de la reforma universitaria tuvo su origen en la universidad con mayor antigüedad de la nación rioplatense y una de las primeras que se instalaron en el continente, cuya fundación se remonta al año de 1614. La reforma tuvo desde sus inicios tres definiciones: trataba de modernizar la enseñanza superior y dar participación a los estudiantes en el gobierno, la solidaridad con todos los pueblos latinoamericanos y un principio de justicia social (Nova: 2013, p.33).

31 A mediados de siglo la enseñanza de las artes gráficas se especializó y diversificó gracias al establecimiento de instituciones educativas y asignaturas para profesionalizar a los diferentes agentes involucrados en las artes, e indirectamente a los agentes de la industria editorial, como la Academia de San Carlos, la Escuela de Artes del Libro o la Escuela Nacional de Artes Gráficas (Garone Gravier: 2012).

A lo largo del siglo XX, coinciden Fernando Larraz y Gegerio Weinberg, cabe discernir cuatro grandes momentos, paradigmas en las relaciones editoriales en América Latina (con Argentina como líder productor): a) “el meridiano intelectual” (1914-1936) (Larraz: 2014, p.8), cuando a la par del desarrollo económico de España se fortalecen las redes comerciales con América Latina, intercambio que incluye a los libros. Primero las editoriales americanas se *nacionalizan* (incorporan autores locales a su catálogo) y pronto se internacionalizan (incorporan a su circuito a autores y editoriales extranjeras con las que enriquecen sus relaciones comerciales). En este momento se ubica también la aparición de las grandes editoriales universitarias UNAM (1910), Universidad Veracruzana (1952), Eudeba (1950) y EDUSP (1960), que contribuyeron a la difusión de textos y ediciones que alcanzan público general de manera masiva. (Weinberg: 2010, p.73).

Al segundo paradigma lo llama b) “la edad de oro de la literatura argentina” (1936-1961) (Larraz: 2014, p.8), fase en la que la guerra civil española provocó el auge de Argentina hacia la primacía editorial en castellano. Asimismo, el arribo de los emigrados españoles a las naciones americanas influyó notoriamente en la producción cultural y dio origen a lo que se podría denominarse la historia contemporánea del libro en la región americana. Un tercer periodo, el más estudiado pero desde una aproximación literaria, es c) el “boom de la literatura hispanoamericana” (1961-1980) (Larraz: 2014, p.8); fase crucial que se caracterizó por un entendimiento fundamentalmente comercial para la internacionalización y explotación de *lo latinoamericano* como objeto exótico, que si bien permitió una difusión masiva, impuso también un arquetipo ideológico (Weinberg: 2010, p.80). Finalmente, d) la “globalización del libro” (Larraz: 2014, p.8) se caracteriza por una mundialización del campo editorial, a partir de la década de los años ochenta, y en la que mediante un modelo de adquisición directa de las empresas más pequeñas, se ha impuesto un modelo en el que las editoriales ya no operan en el mercado editorial mediante exportaciones, sino que los nuevos conglomerados controlan el sector directamente desde sus centros de poder y a través de sus sucursales, fenómeno que se repite con las librerías (Weinberg: 2010, p.80).

Libros artesanales o lo artesanal en los libros, antecedentes en México

El carácter artesanal en la edición es una apuesta mercantil que está ligada al taller y a sus productores, cuyos libros son resultado de un ejercicio individual o colectivo dirigido a un público con un modelo de pensamiento similar a aquel que los produce. Para entender el modelo de trabajo artesanal contemporáneo vale la

pena observar algunos ejemplos que hicieron camino en la historia de las publicaciones y cuyas experiencias soportan las propuestas actuales. La práctica artesanal en la edición surge en el momento en el que se consolida la producción mecanizada en serie y los editores tienen que decidir cómo producir, si recurrir a la fábrica, y producir tirajes grandes y en serie, o buscar el amparo de las sombras del taller para producir pocos ejemplares especiales. Con cada innovación hay una nueva decisión que tomar. Así, la caligrafía puede ser la tradición ante la impresión con tipos móviles, y en esa medida su producción es artesanal, y sus objetos artesanías.

El arte tipográfico y la encuadernación fina son los antecedentes inmediatos de la producción artesanal de libros, práctica en la que durante la época colonial mexicana destacaron impresores como Antonio de Espinosa, Cornelio Adrián César o Juan Ruiz, además de Enrico Martínez y Pedro Balli como tempranos impulsores de la encuadernación. La escasa producción de libros con énfasis material y valor simbólico se vio truncada hacia el siglo XIX y la revolución industrial, cuando el aún editor-impresor priorizó lo informativo antes que el ornamento (Lazcano: 2014, pp.38-42). La inédita producción de la máquina industrial introdujo y generalizó procesos mecánicos que limitaban la posibilidad poética y plástica. Es hasta el siglo XX, como resultado de un paulatino proceso de recuperación de las artes del libro, por un lado, y gracias a los avances técnicos de los mismos procesos industriales para la producción de materiales y herramientas, entre las nuevas generaciones de impresores, grabadores o encuadernadores, aparecerían creadores que replantearían las convenciones de producción y de valoración de los objetos. Francisco Díaz de León, Miguel N. Lira, Luis Vargas Rea o Alexandre Stols son artistas que aplicaron su técnica y creatividad a la creación de obras editoriales (Pascoe en Lumbreras: 2011).

Por otro lado, nutridos por las vanguardias, en la primera mitad del siglo XX destacaron movimientos artísticos como el Movimiento Muralista Mexicano (1920), el Estridentismo (1921), el Grupo de Artistas Independientes 30-30 (1928), la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, LEAR (1934) y el Taller de Gráfica Popular (1937), movimientos que además de la producción gráfica y pictórica difundieron exhaustivamente su ideología mediante producción impresa (Garone Gravier: 2004). Gradualmente, el sentimiento nacionalista incorporó a la producción cultural, gráfica y literaria, motivos, objetos y materiales del México tradicional, y en algunos libros se impulsó "el uso de soportes no europeos como el papel amate y los textiles bordados con iconografía indígena" (Garone Gravier: 2014, p.124). El sincretismo y el trabajo colaborativo entre escritores, editores y artistas plásticos,

y entre sus filiaciones estéticas y medios productivos, dio cabida a la experimentación con géneros y soportes, y que editorialmente permitieron, por ejemplo, la conglomeración de importantes grupos de escritores: el Ateneo de la juventud (1910), los Contemporáneos (1928) o la generación de Medio siglo (1950), o más recientemente la generación del Crack (1980).

La segmentación de mercados y su especialización de la oferta, junto a la ruptura con las tradiciones editoriales y artísticas, ha propiciado que autores, editores y artistas reinventen sus prácticas para incorporarse activamente al mercado mediante la trasgresión de los paradigmas de producción y consumo cultural. Los proyectos a continuación descritos se convirtieron en referentes del campo editorial porque abrieron camino a múltiples autores y a otros editores, y con su trabajo encaminaron al público lector mexicano en una cultura del objeto bibliográfico. Si bien la filiación con las características no es estricta, es un trazo a lo largo de proyectos que impulsan la experimentación, favorecen las técnicas tradicionales y enfatizan de algún modo las características materiales en su producción. Obstaculizados en la difusión de buena literatura, de los artistas jóvenes, de los nuevos movimientos y de la experimentación continua, y siempre con base en su círculo social inmediato; estos proyectos encarnan el modelo de edición artesanal, experiencia que puede rastrearse en mayor o menor medida en los casos contemporáneos.

Las variables que sostienen la elección de estas editoriales son: el tiraje, los medios de producción, la movilidad de los objetos, la experimentación (conceptual, material y gráfica), el tamaño de las empresas y el precio final de los libros³². Estos criterios, que perfilan el modelo de la edición artesanal, se combinan de manera indistinta a lo largo de la historia del siglo XX, que aquí se fragmenta en tres momentos manejables, los que a su vez parecen adscribirse a una tendencia productiva: periodo de gestación, periodo de consolidación y un periodo de proyección. En esta historia cada proyecto recurre a procesos análogos, mecánicos o digitales, de acuerdo con su época, para materializar su propuesta editorial. Estos momentos históricos permiten rastrear los reajustes dentro del campo editorial que han determinado las decisiones productivas y revelan cómo la proyección del libro artesanal ha evolucionado con la aparición de cada nuevo espacio de interacción.

³² Las seis variables que aquí se utilizan para diagramar y perfilar el trabajo de las editoriales tienen que entenderse a la luz de su contexto particular, y con el antecedente de que en muchos de los casos sus criterios variaron con el tiempo y las circunstancias. Asimismo, la valoración que se sugiere sobre el trabajo editorial de cada proyecto, se fundamenta en inferencias realizadas a partir de la historia de la industria editorial local, que con números y narrativa en partes iguales, conforman el archivo histórico de las esferas cultural, literaria y editorial mexicanas.

Período de gestación

Desde los albores del siglo y hasta casi la mitad del mismo puede considerarse un *periodo de gestación* del campo editorial mexicano, época que se caracteriza por ser extrovertida e inclusiva, mediante una producción novedosa, de tipo masivo y mecanizado, pero que en algunos casos destacados se permitió experimentar ampliamente con el concepto, contenido y el diseño de sus publicaciones. Dentro de esta etapa se incluye a proyectos como Editorial Botas, Ediciones Cvltvra, algunos proyectos que agrupamos como Ediciones estridentistas, y los libros derivados de la Editorial Costa-Amic.

Editorial Botas

Durante toda la época colonial y hasta el siglo XX, los editores mexicanos eran más bien impresores, es decir, técnicos que ofrecían sus servicios y cobraban por publicar libros. No se hacía el trabajo de identificar un público, hacer una selección ni procurar un catálogo, sino que se producía bajo demanda, conforme la oportunidad lo ameritaba. En México, uno de los primeros ejemplos de una empresa consolidada para la gestión de un modelo editorial es Editorial Botas.

Andrés Botas, español recién llegado a la capital mexicana, se encontró, de manera un poco fortuita, vendiendo libros españoles, mercado al que le vio potencial, hasta que finalmente se aventuró empresarialmente. En 1907 transformó su tabaquería en librería, y posteriormente en editorial. La empresa publicó libros de distintos géneros, de escritores mexicanos de la talla de Alfonso Reyes, Mariano Azuela o José Vasconcelos, todos ellos asiduos clientes, además de traducciones de autores internacionales como Paul Bourget, Anatole France, Paul Verlaine y Eça de Queiroz, entre otros. Botas procuró la difusión de nuevos valores, por lo que acogió a autores jóvenes, por ejemplo, a los ganadores del Premio Lanz Duret durante las décadas de los cuarenta y cincuenta (González: 2009, p.84)

Una de las características sobresalientes de la editorial, y la que más interesa aquí, fueron las portadas de sus libros, en las que es posible detectar una innegable influencia del arte europeo. Los libros de Botas, con sus formas y sus colores, transgreden todas las convenciones gráficas de la época, abren la puerta a la experimentación y dan rienda suelta a artistas que harán diseño aplicado. Desde tratamientos cubistas o futuristas, pasando por el art decó, hasta composiciones expresionistas, todas ellas adaptadas al carácter e identidad nacional (González: 2009, p.84). El diseño de Botas supo imprimir un inconfundible carácter mexicano y muchas de las ilustraciones fueron realizadas con grabados en madera,

técnica que renacía en México durante los años veinte. El bajo costo y la fuerza expresiva que permite esta técnica la convirtieron en la herramienta para los jóvenes artistas que transformaban integralmente el diseño editorial.

El apogeo comercial de la empresa se dio sobre todo durante los años treinta y hasta mediados de los cincuenta, período durante el que publicó alrededor de tres mil títulos, lo que la convierte en referente obligado de la cultura impresa del siglo XX mexicano.

Editorial Cvltvra

Fundada por Julio Torri (1889-1970) y Agustín Loera y Chávez (1884-1961), con la labor de Editorial Cvltvra da inicio el trabajo editorial moderno en México, entendido este no sólo como la impresión aislada, sino la selección y publicación de autores y títulos de acuerdo con una identidad específica. Este nació como un proyecto independiente impulsado por un grupo de amigos que compartían el gusto por la literatura, pues buscaban publicar “una selección de buenos autores antiguos y modernos” con la intención de cubrir la necesidad de materiales literarios de buena calidad (Passarge: 2013, p.13).

En 1915 lanzaron la Colección (revista) Cvltvra y la serie Cuadernos literarios Cvltvra. De estos últimos que se publicaron 87 números de salida mensual, que se agruparon en seis cuadernos por cada tomo. En total se publicaron quince tomos entre 1916 y 1923, serie que dio a conocer en México a autores de América Latina, Europa y los Estados Unidos. Introdujo a México la obra de Rubén Darío, Marcel Schwob y Friederich Nietzsche, e impulsó a autores jóvenes mexicanos que posteriormente se convertirían en plumas prominentes, como Alfonso Reyes, Ramón López Velarde, Efrén Rebolledo o Carlos Pellicer. Otra colección muy importante fue Nueva Cvltvra, dirigida por Xavier Villaurrutia, que publicó a autores como José Gorostiza, Jaime Torres Bodet o Manuel Maples Arce (Passarge: 2013, p.14). Bien se puede considerar que este proyecto no sólo es heredero, sino consecuencia de la integración del Ateneo de la Juventud³³, grupo que jugó un rol clave para la conformación del equipo editorial, ya que una buena parte de los colaboradores

33 El *Ateneo de la Juventud* estuvo formado por jóvenes estudiantes y profesores en los tiempos de la Revolución Mexicana con el objetivo discutir las ideas positivistas del momento e influir en la cúpula pensante del país al desafiar a la doctrina imperante y abrir el camino para leer a otros filósofos, autores y/o ideologías. José Vasconcelos hace un listado de sus compañeros ateneístas, entre quienes destacan: Alfonso Reyes, Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, Julio Torri, Enrique González Martínez, Rafael Cabrera, Alfonso Cravioto, Martín Luis Guzmán, Diego Rivera, Carlos González Peña, Manuel M. Ponce, además de otros posteriores como Carlos Pellicer y Manuel Toussaint. Todos ellos participaron en *Cvltvra*, lo que determina la importancia y el papel que jugó el Ateneo en la publicación (Esquivel: 2012).

(directores, prologuistas y autores) eran ateneístas. Así, *Cvltvra* se estableció como el medio idóneo para difundir literatura de calidad, donde participó la esfera intelectual mexicana que dirigió las riendas culturales del país durante el siglo XX.

Aconsejados por el Dr. Atl, los directivos de la editorial adquirieron su propio equipo de impresión y constituyeron los Talleres Gráficos *Cvltvra*, que además de producir las publicaciones propias se extendieron a imprimir material ajeno (paradójicamente, siguiendo el sentido opuesto al que había dictado la historia de la producción impresa). En un momento de gran innovación técnica, ésta fue una apuesta arriesgada, pues les representó integrar su sistema de producción al nuevo modelo económico y cultural mexicano.

Las publicaciones de *Cvltvra* destacan, sobre todo, por su propuesta gráfica y plástica, que juega activamente con el espacio, la forma y la tipografía, y que revelan la influencia del avant-garde europeo. Jorge Enciso, Diego Rivera y Ernesto García Cabral, entre otros tantos artistas gráficos, aportaron su arte para portadas e interiores. *Cvltvra* quiso ser una editorial de élite y para ello impuso estrategias económicas basadas en la calidad de los contenidos y los acabados, su diseño, sus precios y su distribución. Visualmente, aunque no en sus procesos productivos, las publicaciones parecen querer integrar la personalidad del *Arts and crafts*, pues en la propuesta gráfica se advierte cierta inclinación a ello.

Ediciones estridentistas

Los movimientos de vanguardia surgen como una declaración de libertad expresiva y experimentación por parte de las sociedades; fue un planteamiento que abordaba la renovación del arte y su función social mediante recursos que transgreden los sistemas establecidos en el imaginario colectivo. América latina recibió la influencia y generó sus propios ismos³⁴ en tanto "movimiento híbrido porque de las escuelas europeas aprovechó todo lo que les servía para narrar el vértigo del siglo naciente en su realidad local" (Garone Gravier: 2014, p.126). El estridentismo fue el *ismo* que arraigó en México durante un breve periodo en la primera mitad del siglo XX, materializado especialmente en la producción literaria y plástica, pero que durante el tiempo que estuvo vigente los artistas se dedicaron a difundir editorialmente.

34 Surrealismo, ultraísmo, dadaísmo, futurismo, cubismo, impresionismo y expresionismo son algunos de los movimientos europeos que cambiaron las reglas del arte a finales del siglo XIX. Los movimientos de vanguardia surgieron en América Latina estimulados por la migración de artistas e intelectuales de y hacia Europa. El modernismo, creacionismo y el estridentismo son tres de las manifestaciones de la vanguardia de América Latina que más resonancia tuvieron a nivel internacional, sobre todo en la práctica literaria y plástica.

La práctica editorial estridentista produjo tres tipos de materiales, casi todos financiados con recursos de los editores y poetas: los manifiestos, las revistas y los libros, publicaciones aisladas en las que se experimentó prominentemente con la forma tipográfica y la iconografía de la modernidad. Por ejemplo, Manuel Maples Arce publicó *Actual n° 1* (1921), el primero de una serie de manifiestos impresos en hojas volantes con gran juego espacial y tipográfico; el segundo se publicaría en Puebla, el tercero en Zacatecas y el cuarto en Ciudad Victoria en 1926, mismos que reflejan a una lógica constructiva de la identidad del movimiento. Las revistas *Irradiador* (1923), *Horizonte* (1926) y *Crisol* (1929) constituyeron medios de difusión de mayor regularidad y alcance que los manifiestos. En cuanto a los libros, Marina Garone clasifica la producción en dos momentos: uno que incluye a la recién mencionada *Cvltvra*, junto a Librería Cicerón y Ediciones estridentistas, cuya labor abarca de 1921 a 1925; el segundo momento se traslada a la ciudad de Xalapa, que ellos llamaron "estridentópolis". La capital veracruzana se convirtió en el centro del movimiento, donde Germán List Azurbide editó algunos números de la revista *Horizonte*, además de libros bajo el sello Ediciones del Horizonte³⁵, con el amparo del Gobierno del Estado (Garone Gravier: 2014, p.129).

Las características de los libros incluyeron diseños de portada muy llamativos elaborados por artistas plásticos de la talla de Fermín Revueltas, Diego Rivera o Ramón Alva de la Canal. Se trabajaba con ilustraciones, grabados y fotografía en volcados experimentos con la forma y composición tipográfica. También ensayaron con los formatos y materiales de impresión, los colores y acabados, como solapas y viñetas a varias tintas. Considerando la vibrante identidad gráfica plasmada en las revistas y los manifiestos, es de advertir que "los libros no demuestran la misma agilidad y potencia, pues no hubo un grupo de contrapunto que permitiera que en los libros se respirara el mismo vórtice renovador" (Garone Gravier: 2014, p.134).

Editorial Costa-Amic³⁶

Bartolomé Costa-Amic (1911-2002) fue un exiliado Español que llegó a México en 1940, en el marco de la guerra civil española, y es un buen ejemplo del trabajo editorial comprometido con las causas sociales, y cómo desarrollar los proyectos

35 La producción de libros estridentistas es escasa, pero significativa. De Editorial *Cvltvra* destacan *Avión*, de Kin Taniya (1923), *Urbe*, de Manuel Maples Arce (1924) y *Panchito chapopote*, de Xavier Icaza (1928). De Ediciones del Horizonte se publicaron tres libros: *El movimiento estridentista*, del que Germán List es editor; *Poemas interdictos*, de Manuel Maples Arce (1927); y *El café de nadie*, de Arqueles Vela (1926).

36 Sitio web: www.altrescostaamic.wordpress.com

desde y para los espacios marginales. Aunque no tuvo formación en ello, Bartolomé encontró en la edición virtudes innatas que lo llevaron a dedicarse a este oficio hasta su muerte. Debido a su filiación política con la democracia republicana e influenciados por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), Costa-Amic y Julián Gorkin, también exiliado, difundieron obras de profundo carácter revolucionario mediante sus Ediciones Libres (1940); posteriormente se impulsó a las Publicaciones Panamericanas, donde se intentó introducir y difundir clásicos literarios. Ambas empresas no fructificaron. Poco después Bartolomé tuvo la suerte de "heredar" Ediciones Quetzal, sello y talleres gráficos, lo que le permitió finalmente formalizar su trabajo gracias a la inyección de capital privado. Bajo su gestión (1941-1946), Quetzal publicó libros en español y francés, en un contexto en el que la nación gala estaba altamente comprometida por la ocupación nazi. La editorial representó un espacio para la expresión de escritores franceses exiliados y un verdadero centro de resistencia cultural. Paralelamente, fundó la Biblioteca Catalana (1942), desde donde esgrimió una valiente defensa de esa cultura que era perseguida cruelmente por la dictadura franquista.

Hacia 1943 Bartolomé comienza a publicar bajo el sello Costa-Amic Editor, espacio en el que a la larga enlazaría la labor de Quetzal y Panamericanas, mediante gestión local y con maquinaria propia. Tras un breve período en Guatemala, donde dirigió la Editorial del Ministerio de Educación Pública (1948-1954) promovió Ediciones del Caribe, con la que retomó el libro como arma de acción social y editó obras de "comprometido tinte político centroamericano y que eran publicadas de forma semi clandestina" (Costa-Amic: 2005, p.31). Finalmente, su extensa labor como editor franco, hispano y catalán le permitió generarse las condiciones para impulsar importantes colecciones que ayudaron a conformar la cultura bibliográfica de México, como la Biblioteca Mínima Mexicana, Panoramas y Libro-Mex Editores.

Fue una editorial que si bien parte de una intención comercial, se permitió experimentar activamente con sus modelos de negocio para capitalizar los proyectos, como la suscripción o la inyección monetaria de los mismos autores (Costa-Amic: 2005). Materialmente, los libros de Costa-Amic eran sobrios en cuanto a diseño y austeros en su materialidad (papel e impresión económicas); sólo lo necesario para soportar su función de soporte para la difusión, ya como un clásico de la literatura o un manifiesto revolucionario. En 60 años de trabajo se publicó a más de 2,500 autores tanto locales como internacionales, pero al parecer con criterios de selección muy laxos; de ahí que los trabajos a su cargo hayan sido criticados

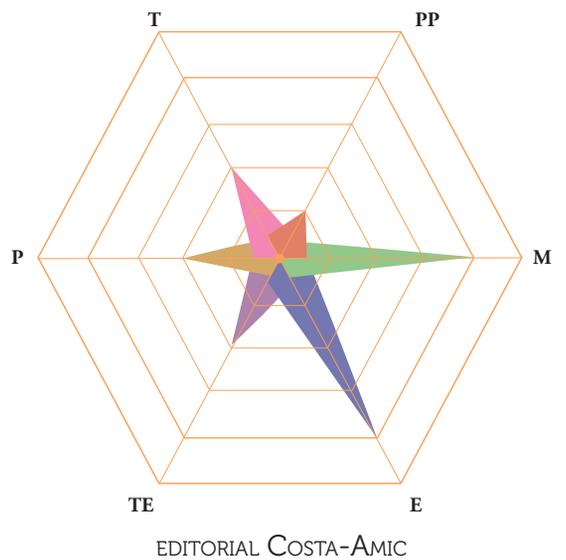
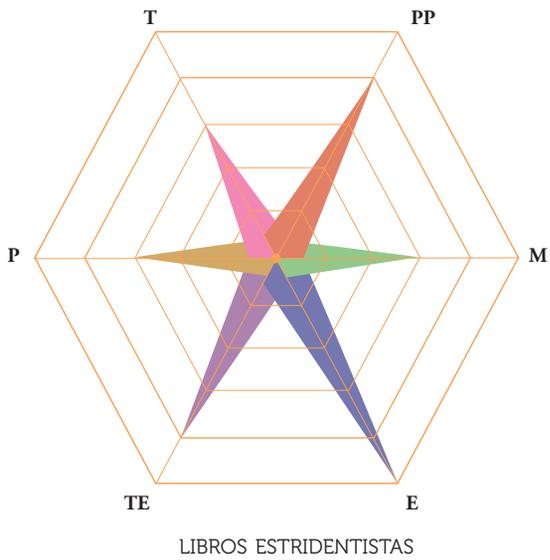
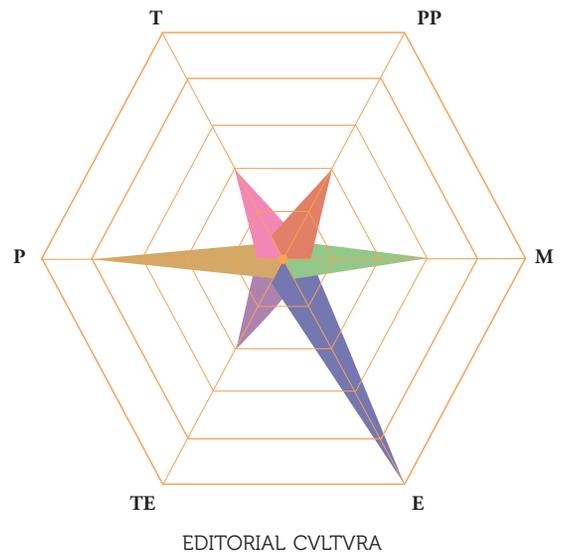
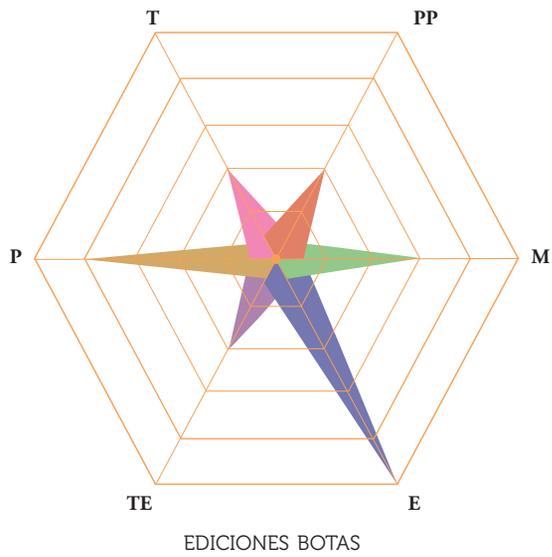
por su calidad tan desigual. De las prensas de Costa salieron obras estrictamente comerciales, como la *Picardía mexicana* de A. Jiménez, hasta colecciones³⁷ importantes como Lunes, editada en los años cuarenta bajo la dirección de Pablo y Enrique González-Casanova

Análisis comparativo: Periodo de gestación

Durante las primeras décadas del siglo XX, México experimentó un periodo de intensa tecnificación e industrialización. Resultado de las campañas de alfabetización y de la gran demanda de contenidos provocada por el periodo bélico revolucionario, la difusión de impresos se volcó a lo masivo. En este periodo, los proyectos editoriales aprovecharon la producción a gran escala para redimensionar y proyectar al libro como el símbolo y fetiche de la cultura y la educación. La apertura y el crecimiento podrían perfilar la coyuntura que determinó esta primera estación.

El análisis y contraste de las variables que nutren las gráficas revela que el trabajo editorial de esta época se decantó por una producción mayormente industrial, la que se materializó en tirajes amplios que permitieron una gran movilidad, esto debido, en parte, a los precios moderados que mantenían las publicaciones al alcance de un mayor espectro poblacional. Con la excepción de las publicaciones estridentistas, que para este estudio se considera más un movimiento que incluyó varios proyectos editoriales y que duró poco menos de una década, los emprendimientos de la época se caracterizaron por iniciar como pequeñas iniciativas, individuales y colectivas, que con el tiempo adquirieron el carácter de empresa, con los objetivos, estructura y mecanismos que ello implica (es pertinente destacar que Ediciones Botas y Editorial Cvltvra se convirtieron en proyectos que publicaron por más de 30 años, y el trabajo editorial de B. Costa-Amic puede rastrearse hasta la década de los años ochenta). Además de su amplitud, otra característica que sobresale durante este periodo es la intensa experimentación y versatilidad gráfica, manifiesta en las obras publicadas, las que expresan y hacen evidente la enorme influencia de las vanguardias europeas en pleno sincretismo con la estética local.

37 Entre del extenso catálogo de obra publicada por Bartolomé Costa-Amic, destacan algunos títulos representativos por colección, como: *Retrato de Stalin de Víctor Serge* [Ediciones Libres, 1940]; *¿A dónde va Francia?* de Marceau Pivert [Publicaciones Panamericanas, 1941]; *El libro del té* de Okura Kakuzo [Costa-Amic Editor, 1943]; *Poesies* de Stephan Mallarmé [Quetzal, 1944] y *Mon coeur mis à nu, Fusées, Choix de maximes consolantes sur l'amour* de Charles Baudelaire [Quetzal, 1945]; o el *Gravat Catalá, al Boix*, de Pompeu Audivert [Biblioteca Catalana, 1946].



TE: Tamaño de la empresa / E: Experimentación / M: Movilidad / PP: Procesos productivos / T: tiraje / P: Precio

Período de consolidación

En un periodo aproximado entre las décadas de los cincuenta y los ochenta, la labor editorial entra en un *periodo de consolidación*, especialmente lo artesanal cuando, gracias al contexto histórico social, la experimentación se vuelca a los medios de reproducción y a los materiales. Los editores asumen su producción y elaboran y difunden, *artesanalmente*, sus publicaciones. Conforme las tecnologías para la producción se volvieron más accesibles, y las opciones técnicas se multiplicaron para lograr los más variados resultados, las editoriales buscaron explotar lo mejor de cada medio a su alcance para potencializar su alcance comunicativo. Los proyectos aquí integrados son la Editorial Los Presentes, Ediciones ERA, Ulises Carrión y los bookwork, Felipe Ehrenberg, neólogo y maestro imprentero, Ediciones del Mendrugó y Cuadernos de Estraza, Taller Martín Pescador, Taller Leñateros y las conjuradoras y La Máquina Eléctrica y La Máquina de Escribir.

Editorial Los Presentes

El célebre escritor Juan José Arreola (1918-2001) fundó en 1950 la publicación Los Presentes³⁸, en trabajo colectivo con Jorge Hernández Campos, Henríque González Casanova y Ernesto Mejía Sánchez (Mata: 2002). Este fue un proyecto de amigos que publicaba a y para los amigos, la mayoría de ellos del Centro Mexicano de Escritores y del taller literario ambulante. Se trató de una publicación de circulación restringida, pues los ejemplares se repartían entre los suscriptores y los amigos de los autores. Por ello, ante los constantes problemas de financiamiento y la escasez de papel y tinta, la solución para Arreola fue que sus autores pagaran una parte del costo de sus libros.

Editorialmente, durante este periodo se experimentó intensivamente con técnicas de reproducción como el mimeógrafo, la fotocopia y el stencil, además de buscarse alternativas para la distribución de las publicaciones y la obra artística, como el correo o la entrega mano a mano (Hellion: 2006). Sin embargo, en el caso de Los Presentes, diseñados por Alí Chumacero, la colección mantuvo una imagen gráfica uniforme a lo largo de los cien títulos: en la parte superior de la cubierta estaba el nombre del autor, abajo el título de la obra, una viñeta y la leyenda de la editorial (Mata: 2002). Los Presentes fue una serie de *plaquettes* o cuadernos que se dividió en dos series, con un tiraje total aproximado de cien a ciento veinte ejemplares: la

38 La colección fue llamada Los Presentes en homenaje al notable editor decimonónico don Ignacio Cumplido y sus *Presentes Amistosos*, libros que permanecen como grandes ejemplos del arte tipográfico mexicano (Mata: 2002).

primera fue muy sencilla, pues estuvo compuesta por diez cuadernos en formato de un cuarto, de ocho a veinte páginas sin foliación, con portadas escuetas y colofones prolijos. La segunda serie inició en 1954 y se extendió hasta los cien ejemplares. Los libros de la segunda serie fueron impresos en formato de un octavo, ya con más de cien páginas, estos sí cosidos y encuadernados. En 1955 el Catálogo General de Los Presentes consigna sus primeros 34 títulos, anuncia los próximos 18 por publicar y ocho más fuera de serie. Sus tirajes pequeños, elaborados artesanalmente y de circulación controlada perfilan un proyecto cuya valoración de la obra editorial trasciende lo comercial. En ese sentido, desatiende un poco la propuesta gráfica en función de la calidad literaria y la producción personalizada.

Con textos de muy diversa índole y origen, Arreola, como mediador cultural en tanto profesor de escritura y editor, siempre justificó que “el desorden aparente de su catálogo reproduce con natural fidelidad un panorama literario que es en sí mismo diverso y antagónico” (Arreola en Mata: 2002). Siempre apostó por los jóvenes talentos y por ellos llevó a cabo una labor de enseñanza y de promoción única en México. Los Presentes se convirtió en un semillero de la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo XX, pues se publicaron quince primeras obras, cinco de ellos en la primera serie, de autores como Carlos Fuentes, Augusto Monterroso, Rubén Bonifaz Nuño o Jaime García Terrés.

Ediciones ERA³⁹

Los hermanos Jordi, Quico y Neus Espresate, junto con Vicente Rojo y José Azorín dieron con sus iniciales el nombre a la editorial ERA, proyecto emanado del exilio español y heredero del *Latinoamericanismo* de los Cosío y los Orfila. José Azorín, de oficio impresor, desembarcó de España y se instaló en la capital junto con su familia, donde sería cofundador de la Imprenta Madero en 1951. Vicente es hijo de un general republicano exiliado, de igual manera que la familia Espresate, quienes eran propietarios de la librería Madero (Peralta: 2001, pp.62-63).

La editorial comenzó gracias a un préstamo de Tomás Espresate, quien conminó a los jóvenes empresarios a pensar su proyecto en términos económicos y de capacidad de circulación. Mientras José se limitó a la administración, Vicente Rojo fue el creador de los diseños y Neus se hizo cargo del cuidado editorial (Montaño: 2012). Su primer título fue como una declaración de principios, pues *La batalla de Cuba* (1960) de Fernando Benítez, demostraba claramente su filiación cultural y

39 Sitio web: www.edicionesera.com.mx

política. También se impulsó la colección Biblioteca ERA, amparados por personalidades como Arnaldo Orfila o Jaime García Terrés, quienes en su momento les canalizaron importantes obras de autores mexicanos para su publicación; y lanzó la serie trimestral Cuadernos políticos en respuesta a los golpes militares en Sudamérica que provocaran el cierre de muchas revistas y casas editoriales:

El destinatario de las publicaciones de ERA pertenecía a la izquierda intelectual y política mexicana, además del plantel académico y universitario público, a quienes les ofrecía lecturas de México y el mundo desde las perspectivas de las luchas socialistas y el pensamiento progresista, como el castrismo, las transnacionales o el nuevo colonialismo (Monsiváis en Ochoa: 2014).

Los libros de ERA serían impresos, en su mayoría, en la Imprenta Madero, en sistema industrial, por lo que los objetos no destacan por sus características materiales, pues son sencillos y priorizan la cantidad y su movilidad por encima de los acabados suntuosos. Prominente sería su propuesta visual, esgrimida por la curaduría de Rojo, destacado artista gráfico que aprovechó interiores y portadas como lienzo para el desahogo de su creatividad. Tampoco abundan las ediciones especiales, y a excepción de los libros de arte, fotografía y diseño, producen libros en paperback (Destaca como ejemplo aislado la publicación de Marcel Duchamp, *El castillo de la pureza* (1968), un libro objeto coeditado entre Octavio Paz y Vicente Rojo, y publicado por ERA). El catálogo de portadas es reflejo de la evolución de un estilo en el que se perciben influencias y experimentos, y que abreva de los movimientos al interior y exterior de la escena artística mexicana. Por su parte, la calidad del contenido literario y ensayístico publicado es indiscutible. Dentro de su catálogo, ERA puede presumir a autores tan importantes como Carlos Monsiváis, Juan Vicente Melo, Juan García Ponce, José Emilio Pacheco, José Revueltas o Sergio Pitol, todos baluartes de la generación de medio siglo y de la literatura nacional, de los que en varios casos se han publicado varias ediciones y reimpressiones.

Ulises Carrión y los bookwork

Éste fue un personaje *sui generis* en todos los aspectos, pues de ser uno de los escritores más prometedores de la segunda mitad del siglo XX, no sólo renunció a la identidad de escritor mexicano y su tradición, sino también a la posibilidad de identificarse y que se le relacionara con la literatura latinoamericana del *boom*. Ulises Carrión (1941-1989) fue un escritor, artista y teórico veracruzano que trastocó la tradición del arte y la literatura mexicana de los años setenta. Aunque inició su tra-

yectoria como narrador, en algún momento dejó la escritura literaria y se convirtió en el mayor exponente de la teoría y el arte conceptual de la época⁴⁰. Carrión deseaba construir un mundo propio, donde pudiera vivir abiertamente su identidad de género y su experimentación artística, por lo que asumió el rol de outsider en Europa (Yepes: 2013). Carrión se estableció en Amsterdam en 1970, ciudad a la que llegó como un entusiasta desconocido que asimilaba nuevos contextos, referentes y corpus culturales, y donde al poco tiempo empezó a mutar.

El veracruzano experimentó con la poesía visual y pasó de ser prosista literario a poeta posmoderno en plena ebullición de metalenguaje, pues “abandonó metro, rima, imagen, anécdota, y las reemplazó por un método: series que se multiplican a partir de un principio rector. No quería un *ismo* huésped sino uno propio. No pertenecer a una tradición arborescente sino co-crear un epicentro temporal” (Yepes: 2013). Así desarrolló el concepto de *bookwork* (obra-libro) que representaba desafío y ruptura múltiples. La propuesta implica un trabajo contracorriente, a diferencia de la ruta convencional donde “un concepto determina un texto que luego se imprime en papel que le sirve de receptáculo” (Hellion: 2006). Carrión entendía a la obra-libro como objetos donde el concepto no sólo determina al texto, sino que establece una “bibliopoiesis matérica-semántica total. No un conceptualismo del texto, sino un conceptualismo sobre de la estructura íntegra del libro” (Yepes: 2013).

Sus primeros *bookwork* datan de 1972, cuando produjo textos experimentales sueltos y poemarios conceptuales completos. *El nuevo arte de hacer libros* (1974) es su último texto escrito en español, y el pilar de una vasta estructura teórica del arte, pues para su producción poética abandonaría esta lengua en virtud del inglés. Participó activamente en los círculos artísticos de la vanguardia conceptual, impulsó el arte correo y animó proyectos cercanos como la Beau Geste Press, Stempelplaats y Rubber, además de coeditar *Ephemera* y planear Time Based Arts, entre otras experiencias durante la década de los setenta y ochenta (Hellion: 2006).

A Amsterdam también lo ligaba su pareja Aart van Barneveld, con quien abriría Other books and so (librería especializada en productos editoriales y artísticos

40 Entre la obra de Carrión destacan sus únicos dos libros de narrativa: *La muerte de Miss O* (ERA, 1964) y *De Alemania*, (Joaquín Mortiz, 1970). Ya en Europa produjo una serie de obras efímeras que no fueron publicadas: *Conjugaciones, Poesías, Argumentos, Seis obras de teatro y Montones de metáforas* (1972). También publicó *Amor, la palabra* (In-out Productions, 1973), y Beau Geste Press le produjo *Looking for poetry* (1973) y *Arguments* (1973). Su obra cumbre es *El arte nuevo de hacer libros* (Second thoughts, 1974) con la que indujo todo un método para la producción e interpretación del libro de artista, y en la que plantea tal separación del libro tradicional que representó desafíos y rupturas múltiples.

alternativos), espacio fundamental para la difusión de la producción editorial alternativa y artística. Aunque su nacionalización no se concretó hasta 1984, desde una década antes ya definía a Holanda como su patria de elección y había abandonado la literatura por el arte. Carrión fue el primer escritor y artista nacido en México que se convirtió expresamente en posmexicano.

Felipe Ehrenberg, neólogo y maestro imprentero

Esta trayectoria destaca por su enorme influencia en la producción editorial mexicana, pues es otro de los grandes artistas mexicanos que en la segunda mitad del siglo XX desarrolló una gran labor como artista plástico, conceptual y experimental. A Felipe Ehrenberg (1941-) le gusta describirse como un neólogo, término que define como “un activista de la cultura, concebido como alguien que influye determinantemente en su desarrollo, sin verse limitado por restricciones previamente establecidas” (Ehrenberg: 2013).

En la década de los sesenta Felipe se trasladó a Inglaterra, donde se nutrió de las tradiciones y prácticas artísticas del momento. Durante este tiempo fundó con Marta Hellion y Davis Mayor la editorial Beau Geste Press, dedicada a producir libros de artista bajo la lógica de la autogestión y el trabajo colectivo. Eran libros de artistas para artistas, de los que circulan lentamente, pues son naturales al margen de los espacios comerciales. En sus cuatro años de existencia, el sello produjo más de 150 libros en donde publicó obras de los fundadores, así como de poetas visuales y artistas experimentales. Como miembro activo movimiento, sería el editor del *Catálogo Fluxus* (1972) para la FluxusShoe Expo, encuentro de artistas experimentales contemporáneos. También en Inglaterra, publicó la revista *Schmuck* (1972-1976), un compendio de aportaciones artísticas basado en el concepto de las residencias, pues los artistas gestionaban, diseñaban e imprimían sus publicaciones de manera artesanal.

De regreso en México, se involucró activamente con las causas sociales y educativas. Impartió clases de mimeografía, electrostática y técnicas offset en la Universidad Veracruzana, y posteriormente fundó los Talleres de Comunicación Haltos2Ornos (H2O), en México, donde capacitaba instructores para impartir talleres de labor editorial y muralismo colectivo (Aroeste: 2005). Ehrenberg ha sido profesor invitado en varias universidades nacionales y extranjeras, donde imparte seminarios de arte, política y producción editorial.

Durante su larga carrera, Felipe ha experimentado con múltiples técnicas de la expresión gráfica como el dibujo, sellos, stencil, grabado, estampa, pintura o la mi-

meografía, y ha aplicado su talento a un desconcertante rango de géneros como el arte-correo, el video y el performance. Para el artista, la verdadera galería (el espacio del arte) siempre fue la calle. Inscrito en una actitud anti mercado, y una ética y estética que disiente de la "alta cultura", durante su trayectoria evitó los circuitos comerciales como concursos, galerías y ferias de arte. Sin embargo, ahora su obra está en colecciones privadas y museos. La obra de Ehrenberg es heteróclita pues confluye una gran variedad de técnicas, conceptos e intenciones, entre las que rescata una actitud "guapachosa" y el mal gusto –que dice compartir con el 90% de los mexicanos–, esencial a la hora de implementar su estrategia comunicativa y visual (Ehrenberg: 2013). Su práctica transdisciplinaria y su compromiso con la educación y la cultura hacen de él y de su obra⁴¹ una referencia fundamental en la producción cultural mexicana y de América Latina.

Ediciones del Mendrugo y Cuadernos de Estraza

Hay proyectos que nacen alejados de los espacios convencionales del libro y sus sistemas de producción y comercialización, en los que sus editores suelen materializar las más variadas publicaciones en un modelo alternativo. Y aunque la mayoría de esos proyectos procuran estratégicamente mantenerse pequeños, no por ello pretenden una posición marginal, pues el objetivo es ubicarse por medios y méritos propios en el centro de la discusión literaria y editorial.

Elena Jordana (1934-2008) fue una poeta y editora de origen argentino cuya labor dentro del escenario editorial y literario es destacado para esta historia de la edición local. En su natal Buenos Aires manifestó su inclinación hacia la producción editorial y desde muy joven imprimió sus propios libros, de donde se mudó a Nueva York a estudiar literatura hispanoamericana en la Columbia University. Jordana trajo a México su carga técnica y su vocación como editora, y Ediciones del Mendrugo fue su proyecto editorial. Mediante esta iniciativa materializó y difundió a los poetas en torno a los talleres de escritura de creación literaria de Nicanor Parra, en la gran manzana, en la que se publicó la obra jóvenes creadores mediante los recursos y materiales más inmediatos. La poeta, convertida en hacedora de libros, utilizó cartón de desecho para los forros, papel de estraza para los interiores, además de sellos y mimeógrafos Remington para imprimir. Sus libros estaban amarrados con pequeños lazos y alguno se entregó en una bolsita de yute. El tiraje

41 De entre su vasta producción como editor destacan el libro mimeográfico *The man who entered pictures*, de Opal N. Nations (Beau Geste Press, 1974); el acervo iconográfico de plantillas *Codex Aeroscriptus Ehrenbergensis* (Nexus Press, 1990); y el *Manual del editor con huaraches* (CIMCA, 1979), de la serie Cuadernos de Comunicación Alternativa.

de los libros no superaba los 100 ejemplares, los que se distribuían entre amigos y colegas cercanos entre Nueva York, la ciudad de México y Buenos Aires. A pesar de ser un proyecto muy pequeño, gracias al círculo en el que se desarrolló la poeta, Jordana logró la cesión de textos originales de algunos muy importantes autores de habla hispana, como Ernesto Sábato, Octavio Paz y Nicanor Parra⁴².

Por su parte, el poeta Antonio Castañeda (1938-2000), quien estudió artes plásticas, composición dramática y letras, y que participó en el taller literario de Juan José Arreola en 1968, impulsó la editorial Papeles de Estraza (1976). 24 títulos se difundieron bajo este concepto editorial, en el que se utilizaba de manera ingeniosa el papel de estraza para formar pequeños cuadernos atados en la parte central por un cordel, en tirajes de hasta 500 ejemplares. Dichas publicaciones, que algunos definieron también como *cheap book* o libro barato, cumplieron un papel importante en la promoción de los jóvenes escritores sin acceso a las editoriales comerciales u oficiales. En su *Asamblea de poetas jóvenes de México* (1980), Gabriel Zaid destaca los títulos: *Bajo la arena* (1978), de León Femat, *Ritual en piedra* (1978), de Juan Galván Paulín, y *Fundaciones* (1979), de Blanca Luz Pulido, publicados en Cuadernos de Estraza, catálogo al que se sumarían autores que hoy gozan de prestigio como Francisco Hernández, Juan Trigos y Agustín Monsreal. Otros proyectos que Castañeda emprende en los años ochenta son las colecciones *La Rosa Imaterial* y *La Llama en el Espejo*, los que gustaba definir como un “sugerente cartón de poesía”, pues sus escasos números fueron elaborados con ese material (De la Peña: 2001).

Resulta curioso que a pesar de ser antecedentes inmediatos de la elaboración de libros con cartón, la mayoría de integrantes del nuevo movimiento cartonero latinoamericano no reconocen el trabajo de estos poetas como inspiración o influencia para el propio. Resulta también evidente la diferencia de contextos que dio origen a los cartoneros contemporáneos a aquél en que pudieron formarse y desenvolverse Jordana y Castañeda.

Taller Martín Pescador⁴³

Juan Pascoe (1946 -) es un editor, maestro impresor y sonero mexicano a cargo del Taller Martín Pescador, quien actualmente es el impulsor más importante de la

42 En el Mendrugo Jordana publicó siete títulos propios entre los que despunta *S.O.S Aquí Nueva York* (Ediciones del Mendrugo, 1976), además de los referidos: *Los profesores*, de Nicanor Parra (Ediciones del Mendrugo, 1973); *Carta a un joven escritor*, de Ernesto Sábato (Ediciones del Mendrugo, 1975); y el poema *Vuelta*, de Octavio Paz (Ediciones del Mendrugo, 1976).

43 Facebook: /Taller Martín Pescador

centenaria tradición de la impresión manual local. Pascoe nació en Chicago, pero de joven se mudó con su familia a la Ciudad de México. Regresó a Estados Unidos para estudiar literatura en el Whitman College, en Washington, y después trabajar bajo la tutela de Harry Duncan en la Cummington Press, de la Iowa University. A inicio de los años setenta se instaló nuevamente en México, donde su interés en las prensas manuales lo llevó a adquirir una R. Hoe Washington Imperial No. 1, un rol de pruebas Vandercook y una prensa manual Höhner de palanca. Sus trabajos iniciales salieron bajo el nombre de la Imprenta Rascuache, de su taller ubicado en el antiguo barrio de Mixcoac, pero tras algunos años le cambió el nombre a Taller Martín Pescador (TMP). En 1981 cambió la vida urbana por la rural y se mudó con sus prensas, tipos y archivos al casco de una ex hacienda azucarera, en las afueras de Tacámbaro, en Michoacán, desde donde continúa su trabajo editor.

El impresor explica que su trabajo editorial se basa en el control sobre los diferentes procesos: diseño, impresión, encuadernación y acabados, modelo que se aleja de los nuevos sistemas mecanizados de producción, pues todos sus libros son formados, impresos y cosidos a mano. Son objetos que se proponen lograr la asociación entre el texto y el formato, logrando la belleza que procura el bibliófilo (Pascoe en Lumbreras: 2011). La edición artesanal es una extraña combinación de sensibilidad estética, técnica y tradición, pues toda obra editorial es poética en sí misma, y donde el proceso creativo involucra igualmente al contenido y a su contenedor dando forma a un nuevo *organismo* estético:

TMP alcanzó altos niveles de calidad tanto en lo publicado como en el diseño tipográfico y la presentación material de los libros... todos los elementos, el texto, la gráfica, los materiales y el oficio de confeccionarlos, son deliberados" (Pascoe en Díez-Canedo F.: 2011).

El tiraje promedio de las ediciones es de cien ejemplares que se distribuyen entre amigos y conocidos, pues muy pocos y en raras ocasiones salen a los espacios comerciales. Pascoe calcula que en total, entre manifiestos, folletos y libros, ha publicado más de 300 obras, la mayoría en español. Los formatos van de un bolsillo corto al libro en folio extenso, en ediciones inevitablemente lujosas. Ha publicado libros de poesía contemporánea de autores nuevos y consolidados como Efraín Huerta, Octavio Paz y Francisco Segovia, además de a toda una generación de poetas como José Luis Rivas, Francisco Hinojosa, José María Espinasa, Juan Villoro o Fabio Morábito⁴⁴.

⁴⁴ Para solventar su empresa, Juan Pascoe realiza también trabajo particulares en letterpress, como papelería e invitaciones para eventos sociales, además de algunas obras especiales. Destaca entre su trayectoria la composición de un volumen de la autobiografía de Gabriel

Taller Leñateros y las conjuradoras⁴⁵

Ambar Past es una poeta y editora estadounidense de ascendencia polaca que emigró al estado de Chiapas en la década de los setenta. Muy joven, y en una región racialmente polarizada, Ámbar prefirió socializar con los indígenas de la zona y aprendió a hablar Bats'i K'op (maya-tsotsil). En ese contexto conoció a Maruch y las mujeres conjuradoras, las *ilol*, o videntes, que mediante cantos "saben guiar las almas al cielo". Descubrió la poesía esencial, que surge de sus manos y sus bocas, con la que los pueblos indígenas mayas aún rigen su vida diaria.

En 1975, en un pueblo de los Altos de Chiapas, la poeta Ambar Past y la conjuradora Maruch Mendes fundaron el Taller Leñateros, un espacio editorial multiétnico que publica libros de poesía maya. Su objetivo ha sido documentar, enaltecer y difundir los valores literarios locales. Tomaron el nombre de los leñateros, hombres que recogen leña sin talar el bosque, es decir *los que reutilizan la naturaleza*. En el Taller Leñateros, Maruch y Ámbar han creado un espacio abierto a la creatividad, donde con un pequeño grupo de artesanas, pues han sido en su mayoría mujeres, inventan y ejercen las artes gráficas. Se enseñaron a hacer papel con desechos orgánicos y a extraer tintes naturales. Han aprendido y transmitido diferentes técnicas para las artes gráficas y plásticas editoriales mediante el códice pintado y libros impresos en serigrafía sobre papel de su propia manufactura. El ingenio y la tenacidad les ha vuelto expertas en técnicas de las artes del libro:

la materia prima de los sueños es casi siempre algo que aparentemente no sirve –dice Ámbar–. Nosotras los cortamos, doblamos, costuramos, pegamos, prensamos, envolvemos. Retomamos técnicas de impresión manual, la xilografía, cestografía, petalografía... (Past en Aguilar: 2012)

La producción editorial de Leñateros está enfocada a lo artesanal mediante ediciones de cartón que lindan con el arte objeto, donde publican gráfica y poesía en ediciones en inglés, español y bats'i K'op. Entre una extensa aunque diseminada producción, destacan la revista literaria *La jícara*, un "códice rupestre en el que aparecen traducciones de lenguas indias, testimonios, diarios de forasteros, xilografías, petroglifos y cosas raras" (Past: 2010); además de *Conjureros y ebriedades, cantos de mujeres mayas* (1997), un libro objeto de hechizos y cantos cuya confección

García Márquez, *Vivir para contarla* (2004), edición privada financiada por la familia del autor de la que se imprimieron 200 ejemplares (Lumbreras: 2011).

⁴⁵ Sitio web: www.tallerlenateros.com

exalta al soporte como superlativo⁴⁶. Ambas publicaciones se hicieron con papel, impresión y encuadernación casera. La distribución de la revista fue muy limitada; en cambio, *Conjuros* pudo llegar encontrarse en librerías del FCE. Taller Leñateros procura tener presencia en las principales ferias del libro del país, pues subsiste gracias a la venta de sus publicaciones, arte-objeto, tarjetas postales, playeras y carteles. Su trabajo es reconocido internacionalmente y algunos ejemplares de sus libros reposan en las colecciones reservadas de bibliotecas universitarias del extranjero, espacios académicos donde se valora este tipo de arte.

La Máquina Eléctrica y La Máquina de Escribir

El activismo político fue un común denominador entre artistas, escritores y editores de la segunda mitad del siglo XX, mismos que expresaban su filiación a través de su producción, y quienes muchas veces tuvieron que elegir si persistir a través de publicaciones *underground* o retirarse de la escena. El movimiento del 68 y su contexto histórico social preparó a muchos periodistas y literatos para tomar las riendas de su producción. Durante los setenta, el encono por la reciente afrenta a los derechos civiles provocó que un gran número de artistas y personalidades de la cultura se alejaran de los medios oficiales y sus cauces de comercialización. Como en otros momentos de crisis social, la palabra parece materializarse y circular a través de panfletos, caricaturas, manifiestos y todo tipo de producción impresa de bajo costo.

Raúl Renán (1928-) es un poeta experimental, tallerista de la escritura y editor que estuvo a la cabeza, junto a Guillermo Fernández (1932-2012), de un par de publicaciones destacables: el suplemento volante *Papeles* y la editorial La Máquina Eléctrica. Como poeta Raúl Renán juega, rompe las palabras y trastoca los significados con el objetivo de ser fiel a la emoción; pero se convierte en diseñador cuando recurre a apoyos gráficos para enriquecer visualmente la obra como cursivas, negritas, distintas tipografías y tintas, márgenes diferenciados y caligramas. Como maestro editor elaboró y enseñó a hacer ediciones austeras y funcionales, pero profesionales, con diseños novedosos que marcaran un orden diferente en el campo de las publicaciones: "Hay que ir en contra para crear algo novedoso, ir en contra va a traer una consecuencia de cualquier orden" (Renán en Herrera: 2014,

⁴⁶ *La Jicara* fue una publicación encuadernada en forma de códice que alcanzó los nueve números, y que obtuvo el beneficio de la beca del FONCA para la edición de revistas independientes Edmundo Valadés en 1995 y 1996. *Conjuros* es una antología de cantos mágicos y pinturas rituales de conjuradoras mayas. En un formato cuadrado, la portada es una máscara de papel hecho a mano realizada en alto y bajo relieve, entregada en una caja, título del que se tiraron 1100 ejemplares.

p.8). Uno de los aspectos fundamentales de su labor fueron los talleres de escritura y edición, en donde se inculcaba la industria manual en los artistas jóvenes, modelo de trabajo que impulsó el surgimiento de editoriales, libros y revistas de carácter diverso. *Papeles* (1974) fue una publicación periódica que surgió de la interacción entre artistas, que se imprimía en un único pliego a frente y vuelta, y que presentaba apuntes visuales sobre escritores y algunos textos literarios de novedad, compuestos en mil formas, como un laberinto. La fotocomposición fue fundamental para los resultados logrados, pues permitía jugar mucho con la tipografía y los espacios. Se llegaron a imprimir hasta 20 mil ejemplares de la publicación, patrocinados por particulares.

La Máquina Eléctrica fue el sello para la publicación de plaquettes, de las que se editó una docena seriada alfabéticamente, de 500 ejemplares numerados y firmados, con la obra de poetas y autores de ficción mexicanos, muchos alumnos y amigos del editor (Hinojosa: 1978). El nombre se debe a que en esa época la composición e impresión de los textos se hacía de manera casera, en una máquina eléctrica. Lo eléctrico implicaba velocidad y chispazo. "Eran libros cuadrados cuya portada tenía el título impreso de forma vertical, igual que el nombre del autor, y atrás aparecía la bolita, la esferita de la máquina IBM". (Renán en Herrera: 2014, p.8).

La Máquina de Escribir (1977) fue un proyecto impulsado por Federico Campbell (1941-2014) que publicó prosa y poesía de autores jóvenes, en pequeñas plaquettes impresas en offset, con un diseño, papel y portada modestos (Hinojosa: 1978) "Las máquinas" reunieron los primeros textos de algunos autores importantes y reconocidos, como Evodio Escalante, Juan Villoro o Adolfo Castañón. La circulación fue por supuesto limitada a un puñado de librerías, además del correo y la circulación mano a mano: "era una empresa de generosidad, no pensaba su creador en cómo recuperar tiempo y dinero, Federico invertía en la generación que veía nacer, sin ánimo alguno de lucro" (Boullosa: 2014).

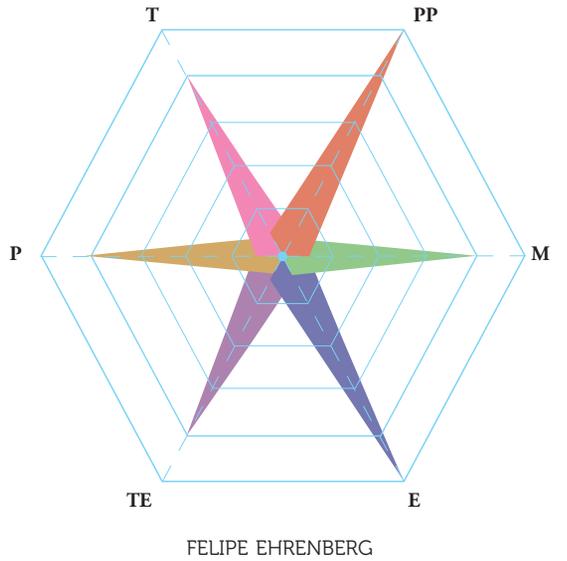
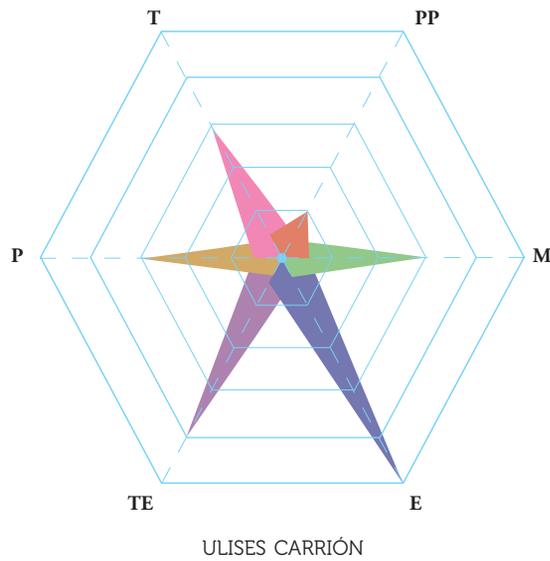
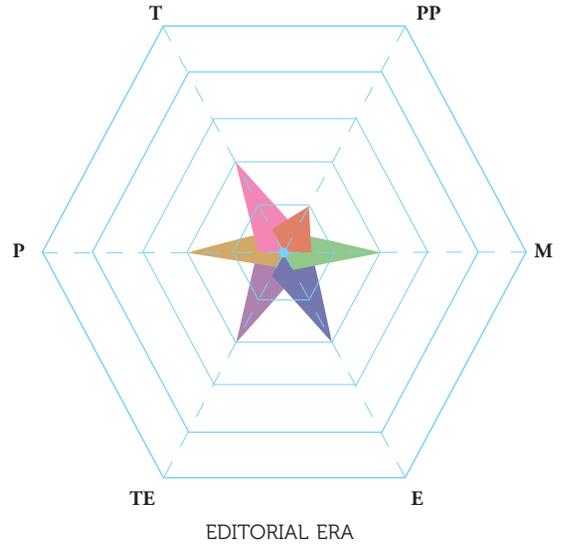
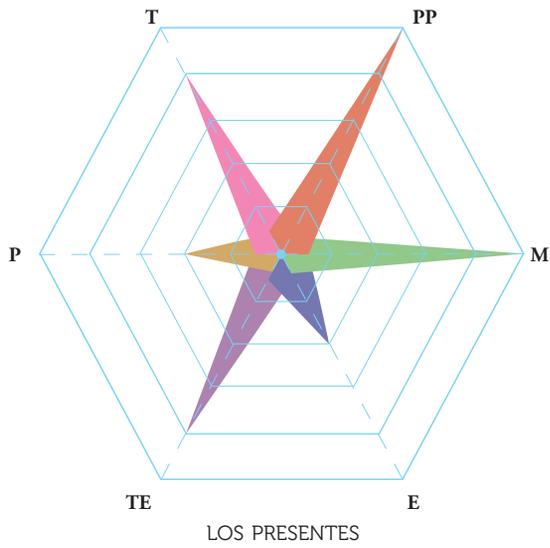
Análisis comparativo: Periodo de consolidación

A mediados del siglo XX, la industria editorial mexicana comienza a mutar, y empieza a asomarse *lo artesanal* entre la producción local. Esto pudo deberse a que nuevos actores comenzaron a involucrarse en la gestión y producción de publicaciones. Cada vez más autores literarios y artistas plásticos aprendieron la técnica editorial y se dedicaron a materializar sus inquietudes culturales en objetos de todas los tipos y calidades. La explosión de nuevos emprendimientos, muchos de

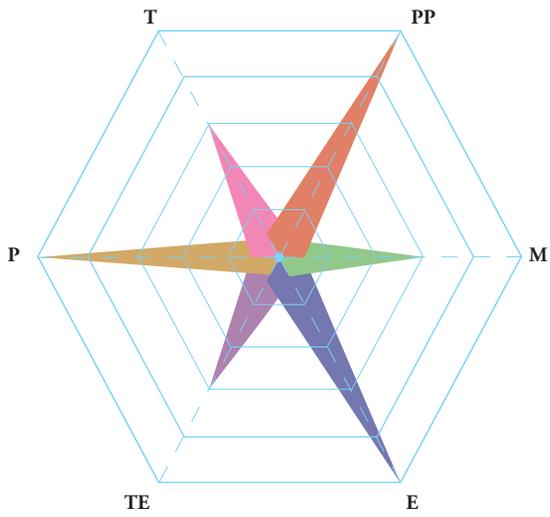
ellos individuales, permitió que estos nuevos editores experimentaran y llevaran su ejercicio artístico, poético y plástico al espacio editorial, al territorio del libro. La apropiación, el empoderamiento y la democratización del poder, a partir de la producción editorial, determinaron las condiciones de esta segunda fase.

Al contrastar las variables que arrojan las gráficas del trabajo editorial del periodo, una de las principales características que se hacen evidentes fue la reducción exponencial de los tirajes en beneficio de la producción manual, limitada y análoga (Editorial ERA es una excepción en este momento histórico y perfil editorial, puesto que el eje de su producción siempre fue industrial, aunque mantuvo una actitud contestataria en cuanto a sus temas y autores publicados, y se aventuró a producir algunos libros-objeto). Con muchos menos libros producidos la movilidad de los mismos también se reduce, aunque aumenta el valor simbólico de los objetos. La experimentación y consecuente variabilidad en los procesos de producción se refleja en los precios y la disponibilidad de las obras, que son difíciles de conseguir, puesto que muchas de ellas ni siquiera salen a la venta por moverse en círculos exclusivos.

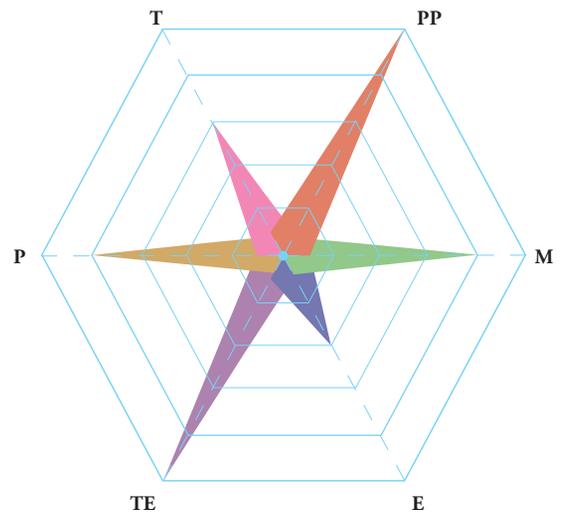
Aunque la gráfica no lo revela nítidamente, podemos señalar que durante esta faceta se dio una descentralización de la producción editorial mexicana, que se salió del núcleo capitalino y volvió nacional e internacional. Prácticamente todos los productores aquí recuperados, como Arreola, Rojo, Ehrenberg, Carrión, Past, Jordana, Pascoe, Campbell o Renán son artistas que relativizaron su función como creadores, y que en su momento desatendieron el objetivo económico en virtud de la chispa artística; a la larga, aunque algunos de estos emprendimientos se convirtieron en empresas de diferentes índoles, todos ellos se mantuvieron como pequeña empresa, con la excepción de Editorial ERA, que se convirtió en una de las casas editoriales más importantes en México. De los proyectos aquí recuperados, vale destacar la continuidad de algunos de ellos, como la mencionada ERA, además de Taller Leñateros y Taller Martín Pescador. Por supuesto la labor, organización y producción de estas iniciativas ha variado con el tiempo, durante el que han manifestado diferentes intereses y características productivas, aunque sería difícil establecer algún grado de maduración de los mismos.



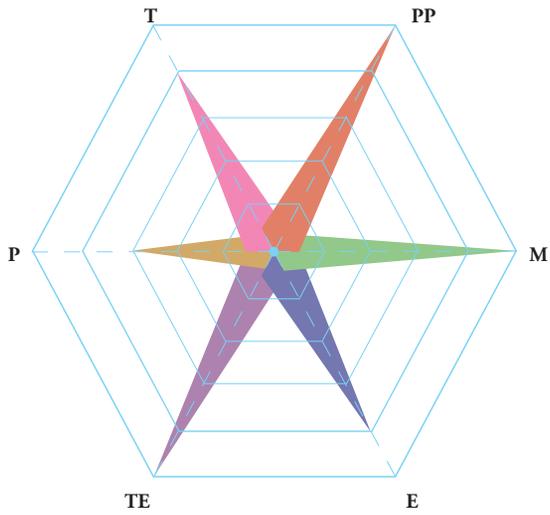
TE: Tamaño de la empresa / E: Experimentación / M: Movilidad / PP: Procesos productivos / T: tiraje / P: Precio



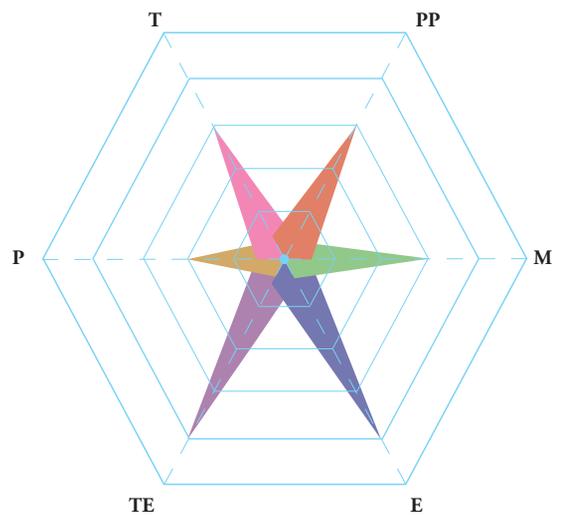
TALLER MARTÍN PESCADOR



TALLER LEÑATEROS



EDICIONES DEL MENDRUGO



LA MÁQUINA ELÉCTRICA

Periodo de proyección

La combinación de sistemas de producción y de las plataformas de comunicación llevó a las editoriales al actual *periodo de proyección*, en el que tanto el mercado como las formas de consumo han cambiado drásticamente y fugazmente. Este periodo se caracteriza por la integración de modelos de trabajo y de procesos productivos que, sumados a la exposición que permiten las nuevas tecnologías de la comunicación, el alcance es tal que los proyectos se miden con nuevos parámetros. Esta proyección se logra de manera integral, también a nivel conceptual y material, gracias a la innovación técnica para la aplicación plástica. Esta sección incluye al proyecto Ediciones Papeles Privados y al Taller Ditoria, además de las tres editoriales caso de este estudio, La Diéresis, editorial artesanal, Ediciones Acapulco y Editorial 2.0.1.3.

Ediciones Papeles Privados⁴⁷

Mario del Valle (1945–) es un poeta, narrador, pintor y editor mexicano que ha sido cofundador y participante de diversas revistas literarias. En Xalapa fundó, en 1981, Ediciones Papeles Privados, editorial de poesía y arte donde ha publicado a los principales exponentes de la poesía internacional y a los principales creadores del arte plástico mexicano⁴⁸. Mediante la editorial, Del Valle busca continuar la tradición del libro artesanal produciendo objetos para disfrutar su contenido y su factura: “Hoy en día, el arte de hacer un libro implica utilizar las viejas técnicas y combinarlas con las ventajas y cualidades de la tecnología contemporánea” (Del Valle en Espinasa: 2015).

Además de que hay ediciones multilingües, cada título procura sobremaneja la excelencia del contenido, amalgamado a su concepto visual, en proyectos que vinculan la obra de un escritor con la de un artista plástico, característica que otorga al libro un valor estético múltiple. Cada obra es diseñada particularmente, atendiendo los aspectos gráficos y textuales de forma tal que los recursos aplicados a su elaboración dimensionan al libro por su disfrute sensorial, y por ello eleva

⁴⁷ Sitio web: www.papelesprivados.weebly.com

⁴⁸ Entre muchas otras, Ediciones Papeles Privados ha publicado: *Kostas*, de Octavio Paz (1984), de la que se produjeron dos ediciones: una encuadernada en seda y piel, con una serigrafía numerada y firmada por el pintor mexicano Vicente Rojo, y la otra a la rústica. *Algo sobre la muerte del Mayor Sabines* de Jaime Sabines (1993), edición trilingüe: español, inglés y francés. Contiene una serigrafía acuareleada impresa sobre papel de Ponte 100% algodón fabricado a mano, más dibujos por pintor mexicano Rafael Coronel. Editó también *Dispersión total*, de Efraín Huerta (1986) y *Poesía completa* de Cesare Pavese (2001). En 1996 obtuvo un reconocimiento de la Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana por la publicación de la edición trilingüe del libro-arte *Corimbo del otoño*.

su valor de conservación. La circulación es por ello limitada a la entrega personal, o aquellos espacios donde el libro es la excusa para ser punto de encuentro.

Papeles Privados hace una cuidada selección de sus materiales, procurando materias primas de la mejor calidad, como papeles libres de ácido, tintas, hilos naturales y la más refinada artesanía en la encuadernación, estuches y acabados para cada ejemplar. La impresión se realiza generalmente mediante tipos móviles o linotipo, o se experimenta con diversas técnicas de impresión que incluyen la imprenta, el offset, la serigrafía o el grabado calcográfico para la reproducción de viñetas. Octavio Paz se refirió a su creador con las siguientes palabras:

Mario del Valle es un poeta editor que continúa la tradición de los poetas editores. Esta tradición es muy antigua. En México y en Hispanoamérica en general dio, entre otros, a Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Miguel N. Lira, Pablo Neruda, Manuel Altolaguirre, Rafael Alberti, Juan José Arreola... La lista es grande... Sus ediciones son audaces, hermosas (Paz en Del Valle: 2013).

Taller Ditoria⁴⁹

Este proyecto nace en el Distrito Federal, de la mano del pintor Roberto Rébora, el grabador José Clemente Orozco (nieto del muralista mexicano) y Helena Aldana. Hacia 1994 adquirieron a la Dominga, una pequeña prensa manual, y una caja de tipos móviles. Después se hicieron de una Chandler de 1887, con otra dotación de tipos, y en 2009 de un linotipo de 1950 –La perfecta–, momento en el que deciden trasladar el Taller a Guadalajara.

Ditoria es un proyecto de amigos que mediante sus formatos y diseños originales rescatan, difunden y enfatizan que las técnicas tradicionales no están peleadas con el arte contemporáneo. Los primeros libros circularon de mano en mano, a manera de obsequio, lo que permitió lograr el reconocimiento al trabajo realizado y con ello comenzaron a recibir textos inéditos para su publicación. Son estos objetos únicos, de colección, foliados y firmados por el autor, de los que se producen ediciones de tirajes de entre 250 y 550 ejemplares, y que se distribuyen directamente a sus suscriptores. En la actualidad es posible encontrar a Ditoria en algunas librerías, aunque su circulación depende más de espacios de comunión bibliográfica, como las ferias. Sin embargo, la estrategia de subsistencia se basa sobre todo de un modelo de suscripciones mediante el cual los interesados, académicos y bibliófilos principalmente, pagan anualmente y a cambio reciben toda la producción del Taller.

⁴⁹ Sitio web: www.tallerditoria.com.mx

Roberto, José y Helena son los editores, pero además, Helena se hace cargo del cuidado editorial y José del diseño de la mayoría de los libros. Sin embargo, la labor de producción está a cargo de artesanos especialistas, don Rafael Villegas y su hija Georgina, quienes imprimen los pliegos, compaginan y encuadernan (en rústica), después de una minuciosa selección tipográfica, del papel y de las tintas. Son estos objetos preciositas, delicados y lujosos, que en muchas ocasiones ponen en entredicho su función y su lugar, si en el stand de la librería o en la sala del museo⁵⁰. Entre su incansable producción sobresale la Colección del Semáforo, cuyos contenidos se diferencian por los colores en portada, verde para el ensayo, amarillo para la ficción y rojo para la poesía, además de las ediciones especiales. Su catálogo puede presumir ediciones de plumas como Juan Gelman, Saúl Yurkievich, Ida Vitale, José Luis Rivas, Gabriel Zaid o Ulises Carrión, entre otros⁵¹.

Este Taller es uno de los proyectos alternativos con mayor presencia comercial en el país, pues además de recurrir a algunos pocos puntos de venta especializados, principalmente en la Ciudad de México, asisten regularmente a ferias del libro, incluso a eventos como la FIL de Guadalajara o la CODEX Foundation Exhibit, en San Francisco. También han aprovechado los espacios que constituyen las redes sociales y el internet para ampliar sus canales de comercialización.

Análisis comparativo: Periodo de proyección

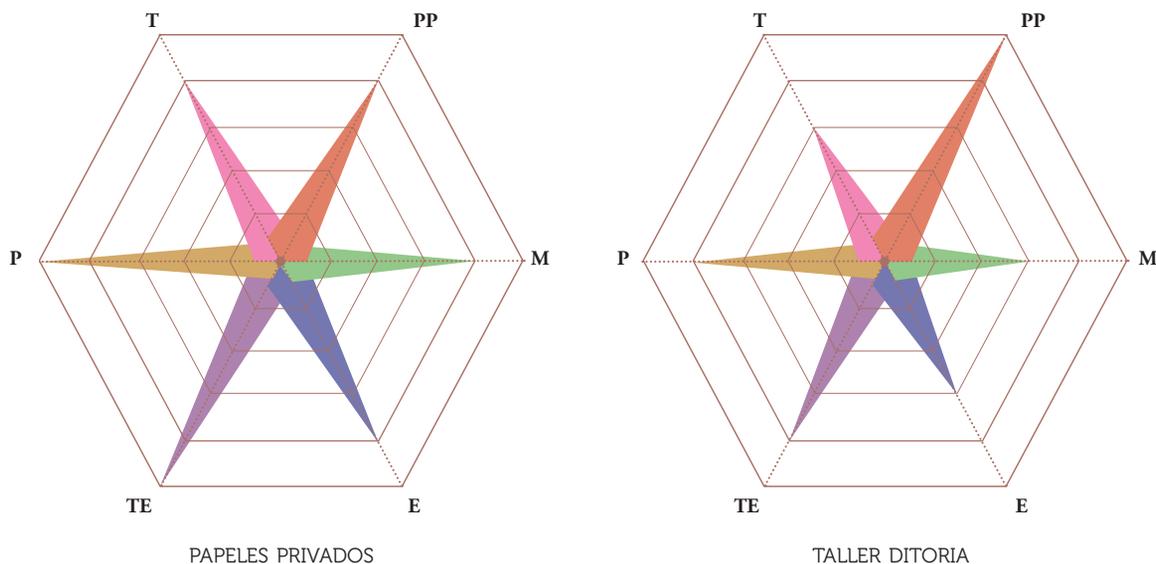
El último momento que delimita este análisis es la fase de proyección, coyuntura determinada por la integración de los procesos productivos, de los soportes y las plataformas comunicativas. El cambio de milenio, que trajo consigo monumentales reacomodos estructurales en la dinámica de la producción, comercialización y consumo de los objetos culturales, obligaron a los proyectos editoriales a repensar su labor. Si en el espacio social cualquiera puede crear y publicar, es responsabilidad de los editores ponderar lo que se publica y encontrar las estrategias para compartir la obra y rentabilizar la empresa. Los proyectos aquí recuperados intentan representar a un cúmulo de proyectos que han sabido aprovechar dicha

50 Es para destacar que muchos de sus libros han sido adquiridos y ya están catalogados en colecciones especializadas de libros artesanales y de artista como la Princeton University Library, la Stanford University Green Library, la Bancroft Collection, en la University of California, en Berkeley, la Biblioteca Nacional de México o Capilla Alfonsina de Monterrey, las que año con año les compran y enriquecen sus catálogos.

51 *Un tiro de dados jamás abolirá el azar*, de Stephan Mallarmé (2010) “es una joya tipográfica, una edición hecha al gusto” del poeta francés, pues lo que buscaba es que a través del espacio, de la mancha tipográfica, la contemplación y el rigor de su búsqueda, se llegara a la esencia de la poesía (Rébora: 2011). Sobresalen también *Sombra de vuelta y de ida*, de Juan Gelman (2005), o *Poesías*, de Ulises Carrión (2007), todas ediciones especiales.

coyuntura para difundirse a niveles antes insospechados por la misma industria de la cultura y las publicaciones.

Las variables del trabajo editorial y su contraste demuestran que esta es la fase más inconsistente de las tres, y ello se debe tal vez a que ahora, más que nunca, múltiples opciones están a la mano para la materialización de un proyecto editorial. Con excepción de Taller Ditoria, cuya máxima virtud es la impresión con tipos móviles, los demás procesos productivos se revelan de carácter semi artesanal, es decir que implican una combinación de técnicas, en las que prevalecen y se intenta hacer destacar los manuales y limitados sobre los digitales y masivos. La versatilidad en la producción determina los tirajes, que en algunos casos llegan a los cientos, en otros han sido de menos de diez, con libros cuyos libros van desde lo más tradicional a lo más experimental. La movilidad de estos libros también es muy variable, pues mientras tres de los proyectos recurren a puntos de venta fijos, todos van a ferias y eventos de la industria editorial, todos recurren a la exposición en el espacio digital, además de la venta directa cuando las condiciones lo permiten. Papeles privados es la única de éstas que ha sacrificado la movilidad de las obras en virtud de la exclusividad de la compra, ya que sus libros sólo se pueden adquirir mediante la venta directa. En relación con la escala, todas son pequeñas empresas de no más de cinco personas que producen o delegan procesos. Los precios pueden variar mucho, esto con base en el espacio de comercialización y los lectores objetivo; sin embargo, se pueden dividir entre los de costo elevado, que son los libros de lujo de Papeles Privados.



TE: Tamaño de la empresa / E: Experimentación / M: Movilidad / PP: Procesos productivos / T: tiraje / P: Precio

3 Editoriales artesanales mexicanas, un acercamiento

En este tercer capítulo se aborda el trabajo editorial contemporáneo en México y se analizan los casos que ilustran el actual modelo artesanal. Para ello, primero se describe el campo social donde sucede el intercambio cultural y la interacción en torno a los objetos editoriales, así como los principales actores que lo integran en tanto producción institucional y privada. Una vez establecidos los agentes, sus roles y funciones, se analiza los espacios de socialización de las pequeñas editoriales, especialmente los que argumentan y enfatizan con sus características materiales. Se despliegan los criterios de segmentación que determinaron la selección de las editoriales y se ilustra cómo su trabajo se acerca o se aleja de los perfiles de la tipología, si cumplen en mayor o menor medida con los supuestos que dicho modelo ofrece para su clasificación.

Finalmente se analiza a las editoriales, por orden de fundación, cuyo perfil es descrito dentro del marco de los procesos del circuito del libro, lo que permite identificar afinidades y discrepancias en cuanto a motivaciones, ideologías, métodos, prácticas y estrategias. Se describen a detalle dos títulos de cada editorial enfatizando sus características materiales y procesos productivos, con fotografías que complementan la descripción y que aterrizan el perfil de las editoriales a través de sus libros.

La labor editorial en México

El proceso de industrialización en México⁵² fecundó también la semilla de las industrias culturales⁵³, que son “el sector más dinámico del desarrollo social y eco-

52 En el siglo XVIII, momento de la explosión industrial, no existía México ni América Latina. Existía la hegemonía de una conquista española dividida en reinos y capitanías que apenas sobrevivían exportando tributos al poder central. Por ello, los países americanos no sólo no participaron del auge industrial, sino que tampoco son herederos del conocimiento euroasiático que le dio origen. En sus inicios México tiene preocupaciones más urgentes, como su estabilidad social y política. En consecuencia, la revolución tecnológica mexicana comenzó con el siglo XX, 150 años después que en el resto del mundo occidental. En México, es hasta la creación de la industria acerera, cementera, ferroviaria, cigarrera, cervecera y textil, que el país da un paso a su encuentro comercial con el mundo occidental. El libro y la producción editorial formaron parte de esa internacionalización (Oropeza: 2013, p.23)

53 Las industrias culturales son el conjunto de actividades de producción, comercialización y comunicación en gran escala de mensajes y bienes culturales que favorecen la difusión masiva de la información y el entretenimiento, y el acceso de las mayorías a los productos.

nómico de la cultura, el que atrae más inversiones, genera mayor número de empleos e influye a audiencias más amplias” (Canclini: 2012). Y es que la masividad de la información va asociada a la urbanización, al acceso a la educación y a los bienes materiales. Por ello las industrias culturales, como la editorial, “son medios portadores de significados que dan sentido a las conductas, cohesionan o dividen a las sociedades” (Canclini: 2012). En el México actual, la labor editorial se puede clasificar, *grosso modo*, en la producción institucional y la de la iniciativa privada: dentro de la primera se cuenta todos aquellos documentos impresos o digitales elaborados bajo la coordinación o financiamiento de las instituciones, el Estado, con todas sus dependencias y su producción; y las universidades, que como generadoras de conocimiento producen para uso interno y para la difusión. Dentro de la segunda proyectos de todos los tamaños, locales y extranjeras, que se encargan de la producción y circulación de objetos editoriales soportados por la inversión de un particular. La grave crisis económica y de monopolios que viven los mexicanos se ve complementada por un dramático índice de lectura *per capita* y un aún más trágica incoherencia entre los libros que se producen, los que se venden y los que se leen, son el desfase que dan rostro a la edición global.

Edición institucional⁵⁴

Por razones diversas, los Estados latinoamericanos tienden a gestionar la economía y la cultura de manera tal que inhiben la participación de la sociedad civil, y a causa de su influencia en el espacio público, el control se extiende a lo editorial, la radio, la televisión o el internet. Cuando el Estado mexicano asumió reestablecer la estabilidad social, económica y política después de la Revolución, lo hizo mediante la implementación de programas educativos⁵⁵ para la universalización de

Sin embargo, su interconexión es ambivalente: por un lado expande los mercados, hace posible la interacción virtual regional y aporta valor añadido a los contenidos de los mensajes particulares; por el otro, bajo la lógica neoliberal, se generan desafíos y conflictos, pues crea nuevas disputas para los usos del patrimonio cultural y por los derechos de autor tanto individuales como colectivos, tiende a acentuar la subordinación de los países débiles y a privilegiar los derechos comerciales de las mega empresas transnacionales. ¿Quiénes se benefician del aumento de las publicaciones? En primer lugar unas pocas empresas que controlan la circulación en los mercados (Canclini: 2012).

54 No se incluye aquí toda la producción editorial de institutos, dependencias y organismos estatales varios ajenos a las áreas de cultura o educación, por considerar todo ese material más como papelería, o instrumentos de capacitación, difusión o informativos de ciertas acciones dentro de su área de trabajo, y no productos con valor material o simbólico para la cultura.

55 Consumada la Revolución Mexicana, José Vasconcelos tomó la dirección de las iniciativas educativas y editoriales mediante programas implementados para satisfacer las necesidades escolares. Después, durante el periodo Cardenista se impulsó la Comisión Editora Popular y durante el sexenio de Echeverría se lanzó la colección SepSetentas, además del apoyo para la fundación del Fondo de Cultura Económica en 1930. A este modelo se sumó la joya de la corona editorial. Con base en la necesidad de universalizar la educación, y

la enseñanza de los mexicanos a través de la Secretaría de Educación. Conforme pasó el tiempo, con el Estado encargado de administrar la publicación de libros de texto –único mercado seguro de la industria editorial– los procesos se volvieron poco claros y los materiales de calidad cuestionable. El Estado “pasó de ser garante de la cultura y la educación a un agente económico monopólico y monopsónico del mundo del libro, regulando en la práctica el valor editorial, sin que esto garantice su difusión y consumo” (Anaya: 2012, p.93). En perspectiva, contrario a la *buena* intención, la política del Libro de texto gratuito provocó graves daños a la industria editorial mexicana, especialmente a editoriales y librerías, pues el Estado asumió la inversión y el gasto que representaba toda esa producción, despojando a los negocios locales privados de estos ingresos. Los pequeños emprendimientos, sin políticas públicas que las soporten, quedaron en gran desventaja comercial, y si las pocas librerías ya estaban descapitalizadas, esta coyuntura ha significado el paulatino cierre de muchas más. Se trata de un monopolio de producción y de contenidos. Detrás de esta coyuntura político económica hay afectados y beneficiarios, y ni el gremio editorial ni la población estudiantil usuaria de los objetos son los beneficiarios de este esquema.

Por otro lado, el Estado funge también como gestor y productor, y el gran ejemplo de ello es el Fondo de Cultura Económica⁵⁶, uno de los proyectos editoriales más importantes del continente, que inició actividades en 1934 como una institución de bien público y de servicio cultural, con Daniel Cosío Villegas como primer director hasta 1948. Después, el liderazgo quedó a cargo del argentino Arnaldo Orfila, cuya labor logró abrir sucursales en las principales ciudades de América Latina y constituir la editorial más importante de habla hispana. Finalmente, el Estado es también juez y parte, pues es el organismo responsable de premiar o castigar a las editoriales, autores, librerías y demás iniciativas mediante la administración de los recursos asignados al financiamiento de la producción cultural a través de la Secretaría de Cultura (sin mencionar aún los puntos de venta que tiene distribuidos a lo largo y ancho del país mediante las librerías del FCE y de EDUCAL). De tal suerte

para impedir que las limitaciones económicas fueran un impedimento para acceder a ella, en 1959 se decretó la creación de la Comisión Nacional de Libro de Texto Gratuito (CONALITEG) primero para atender las necesidades de primaria, y posteriormente se extendió al nivel secundaria (Anaya: 2012, p.92). Sitio Web: www.conaliteg.gob.mx

⁵⁶ Actualmente, la editorial posee un extenso catálogo que incluye a muchas de las plumas más importantes de la literatura mexicana, latinoamericana y mundial. Con colecciones tan destacadas como Biblioteca Americana y Tierra firme, o la infantil A la orilla del viento, el FCE es un patrimonio cultural que ha forjado a múltiples generaciones. Actualmente es dirigida por José Carreño Carlón, desde el año 2013. Sitio web: www.fondodeculturaeconomica.com

que el poder central parte y reparte, en ocasiones de manera miope y testaruda, la producción cultural⁵⁷.

En tanto edición institucional, la universidad sufre una crisis de identidad, y por ende operativa, que urge a las de su especie a reflexionar sobre su función como entes productores editoriales. Como en la mayoría de las editoriales universitarias la rentabilidad no es la preocupación superlativa, las condiciones estructurales que las delimitan han provocado un estancamiento funcional en muchas de ellas. Desde su surgimiento y consolidación a mediados del siglo XX, las extensiones editoriales de las universidades evolucionaron de forma dispareja y sus fundamentos, la difusión del conocimiento y la cultura, sumada a la producción de materiales para consumo interno, fueron atendidos de manera variada de acuerdo con los intereses, necesidades y capacidades inmediatas particulares. Algunas consolidaron grandes catálogos literarios, otras se centraron en la difusión científica y cultural, otras simplemente no prosperaron. Y aunque la universidad se mantiene como un espacio ideal para la socialización y difusión del conocimiento a través del libro y la lectura, es evidente que en muchas ocasiones las instituciones de educación superior son un espacio de generación de capital cultural, simbólico y económico que se desperdicia dramáticamente e incluso trasgrede dañinamente el campo de la circulación de libros. Es triste observar cómo todo ese potencial se diluye por la falta de programas y voluntad vinculante, es jaloneado por los intereses detrás de un ISBN o un logo institucional, se atora en infernales trabas burocráticas o políticas, o se niega a adaptarse los nuevos paradigmas industriales, aspectos todos que, resueltos, permitirían relanzar la calidad de sus publicaciones y el interés público por las mismas. El ensimismamiento y el no tener la necesidad inmediata de capitalizar los esfuerzos han provocado que las instituciones se distraigan de su real función y su impacto en el tejido social. Además de la mínima circulación, las bodegas llenas, los libros sin personalidad, necedad en las dirigencias, burocracia y nepotismo, la gran traba es la escasa voluntad y la politización que en ocasiones encumbra a personas sin capacidad o interés para plantear soluciones. Por lo pronto, aunque el escenario descrito es común entre las instituciones, poco a poco algunos esfuerzos se vislumbran como alternativas de mejora, como los repositorios digitales, la producción bajo demanda (POD), redes de colaboración y vinculación,

⁵⁷ Un ejemplo destacado del control de la industria editorial por parte del Estado mexicano lo fue la Productora e Importadora de Papel, Sociedad Anónima (PIPSA), en la década de los años cuarenta. Era un monopolio para la compra de papel al exterior y la producción interna. Si bien no puede sostenerse que ese control funcionaba como un mecanismo de censura, lo que sí hizo es intervenir en el comportamiento financiero para favorecer a algunas editoriales (Ayala Ochoa: 2016).

espacios de consulta y consumo interactivo o sistemas especiales de citación en publicaciones digitales indexadas⁵⁸.

Vale este momento para aclarar el llamado permanente que sociedad, academia e industria hacen a la autoridad gestora. En ningún sentido se trata de desaparecer al libro de texto gratuito, cuya función es tácita aunque polémica. Sin embargo, sería responsabilidad de todos los agentes inmersos en el circuito editorial el exigir las condiciones para una industria sana. En este caso, sin diluir la figura del Estado como proveedor, el grueso de la producción de materiales editoriales podría estar en manos de la industria nacional, cuya vocación es publicar y distribuir en las librerías locales. De esa manera, se impulsa un sector laboral muy extenso en sus áreas de gestión, producción y venta, en lugar de absorber y ocultar los procesos y procedimientos. Es lamentable la ausencia de políticas públicas que favorezcan la producción y la venta del libro en tanto soporte de la cultura, así como de modelos realmente funcionales que incentiven la creación y la crítica. Mientras en los países pujantes de Europa o los mismos Estados Unidos tienen políticas de protección a la producción editorial local, en México no hay medidas que soporten a las empresas culturales de capital nacional. Además, se han promulgado leyes y organismos, como la Ley de Fomento a la Lectura y el libro (2008) y el Consejo Nacional de Fomento para el Libro y la Lectura⁵⁹ que no terminan de fraguar, y los beneficios fiscales que alguna vez existieron fueron derogados en los inicios de la década pasada. Es por ello que se trata de cambiar el uso paternalista de los recursos públicos e implementar políticas de desarrollo reales y aplicables, coyuntura que permitiría romper con la dependencia. Está implícito que los gobiernos deben propiciar el crecimiento económico de los diversos sectores sociales, pero para ello es necesario definir políticas públicas coherentes y razonadas:

el desarrollo educativo, cultural y promoción de la lectura pasa por el fortalecimiento de los canales de creación, producción y comercialización de libros, base del desarrollo de un amplio público lector... la lucha estratégica por la lectura y el libro está en lograr la reducción de la participación estatal en la edición, distribución y comercialización de libros. Se trata que haya acceso a todas las opciones de lectura, no sólo facilitar parcialmente la compra (Anaya: 2012, p.93).

58 Alttexto: www.editorial.udg.mx/red-alttexto; Google Academics: www.scholar.google.com.mx; y Latindex: www.latindex.org, son algunas de las plataformas que bien dirigidas pueden ayudar a mejorar la coyuntura de la publicación académica.

59 El Consejo Nacional de Fomento para el Libro y la Lectura es una institución dependiente de la Secretaría de Educación Pública y la Secretaría de Cultura, encargadas de organizar actividades y programas que promuevan las prácticas lectoras. En vinculación con el Congreso de la Unión y la Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana, se han impulsado iniciativas para cuadrar las leyes con los reglamentos y las prácticas, como la regulación del precio único, de lo que aún no hay resultados concretos. Sitio web: www.spl.conaculta.gob.mx/espanol/inicio.php

Edición privada

La edición privada en México comenzó, como en toda la historia del libro, con los impresores, que conforme fueron adquiriendo la capacidad productiva se atrevieron a publicar por iniciativa propia, medida que paulatinamente fueron capitalizando. Un lugar común entre las industrias de la cultura, y esto arrastra a los libros, es que sus productos no son bienes de primera necesidad, por lo que el sector editorial sobrevive expuesto, tal vez más que otros, a los movimientos de bonanza o depresión económica (Cosío Villegas: 1949, p.37). Durante la primera etapa colonial las pocas imprentas servían a los intereses de la Corona; después, gracias a un control menos estricto, pudieron atender los gustos e intereses de otro tipo de clientes. Para los tiempos de guerras civiles las empresas ya se habían multiplicado y pudieron segmentar de manera más atinada su producción, fueran ediciones o papelería volante. En la época moderna, Daniel Cosío establece la década de los años treinta del siglo pasado como el parteaguas de la industria editorial mexicana, aunque ya había proyectos que se dedicaban a la edición⁶⁰ como emprendimiento empresarial. Ediciones Botas (1911), Editorial Porrúa (1913) y Editorial Cvltvra (1915) son de las primeras iniciativas que surgieron bajo este modelo y que marcaron la pauta en la publicación de libros la primera mitad del siglo XX, y que paulatinamente pudieron competir con el flujo del libro extranjero.

La empresa editorial común evolucionó bajo el modelo empresarial capitalista, mismo que permitió a algunos crecer exponencialmente al margen de la mayoría. Ante el aumento de los mercados lectores, la producción se diversificó para atender las demandas de una sociedad moderna, y el comercio de lo escrito continuó su crecimiento beneficiado por el aumento de la población alfabetizada. La migración masiva de empresarios, intelectuales y artistas españoles a México y Argentina, provocada por el Franquismo y la guerra civil española (1939), impulsó de gran manera la producción editorial local, pues los recién llegados trajeron consigo el capital y la visión para consolidar proyectos a mediana y gran escala⁶¹. El posicionamiento político de editores y autores respecto a la coyuntura local e internacional definió la identidad de la producción cultural, decisión que determinó

60 Daniel Cosío definió que, desde un punto de vista comercial, editar significa imprimir libros con regularidad y en cantidad; fijarles un precio de acuerdo con su costo y la situación del mercado; distribuirlos y venderlos con amplitud, e invertir en todo ello un capital que pretende obtener utilidades (Cosío Villegas: 1949, p.30).

61 Las editoriales Losada (1938) y ERA (1961) son dos ejemplos destacados de cómo la edición latinoamericana abrevó de la cultura peninsular para fortalecer sus industrias locales, proyectos autónomos que se consolidaron en el imaginario colectivo americano y que aún persisten con estructuras comerciales sólidas y catálogos de títulos y autores fundamentales para las letras nacionales y universales.

también los criterios editoriales, los contenidos y los procesos productivos de sus publicaciones. A partir de entonces, se pueden identificar cuatro tipos de proyectos en la edición privada en México: a) las empresas extranjeras que se instalaron en el territorio nacional, (conglomerado como Grupo Planeta o Penguin Random House que también imprimen localmente títulos extranjeros); b) aquellos proyectos que aterrizaron en el país con financiamiento extranjero, pero se constituyeron como empresas mexicanas, como las editoriales ERA o Joaquín Mortíz; c) aquellas grandes empresas nacionales, con editoriales como Editorial Castillo, Grupo Editorial Patria, Fernández Editores o Editorial Siglo XXI (y más recientemente proyectos con gran desarrollo como Almadía o Sexto Piso); d) el cuarto modelo lo constituye una pléyade de pequeños emprendimientos cuyas características como su nivel de producción y de venta las difumina entre la numeralia.

Con la conversión del milenio y tras la gran crisis económica de la Argentina, México se consolidó como el segundo productor editorial en español, y el principal en América Latina, crecimiento que en lo general no se refleja en la capitalización de la inversión, ni en la compra de los libros, ni en su lectura. Es la dualidad extrema de la industria editorial mexicana, muchos libros y pocos lectores; tirajes incontenibles mientras cierran las librerías. México participa activamente de la política corporativista transnacional, cuyas políticas condicionan y configuran el perfil de un público lector escaso en un territorio donde la mitad de lo que circula es extranjero. Ahora, para una sociedad diseñada para el consumo, el libro vale en la medida de su éxito, de sus ventas, de sus secuelas, de sus películas. Casi todas las grandes editoriales latinoamericanas han sido ya vendidas y están subordinadas a esas transnacionales, y muchas otras no son autosuficientes y dependen de becas y programas financiados por el Estado:

La hiperinflación, las devaluaciones y el derrumbe de varias economías en las últimas dos décadas terminaron por debilitar este campo cultural. Muchas editoriales y librerías quebraron o redujeron sus ventas. El aumento del precio del papel, la deserción escolar y la reducción general del consumo cultural han tenido efectos altamente negativos en toda la región y agravan la disparidad con las metrópolis en el desarrollo cultural. Uno de los signos más elocuentes de la declinación cultural y económica que ocurre es la pérdida de la industria editorial y de la relación entre lectura y educación, que fue decisiva en la formación de naciones y ciudadanía modernas (Canclini: 2012).

La pequeña edición

El sector privado editorial en México se puede clasificar entre las editoriales consolidadas y un cúmulo de proyectos de tamaños varios, y motivaciones aún más diversas. Los momentos críticos, además de su latente condición negativa de emergencia, son también espacios de oportunidad, momentos de cambio de los métodos y paradigmas; significa, literalmente, momento de toma de decisiones. Con base en el análisis de las prácticas particulares⁶² y las condiciones estructurales del campo, la voluntad de una comunidad transgeneracional, en la que las partes trabajan con objetivos afines, ha resultado en la proliferación de iniciativas que insisten en publicar, contra corriente, textos y autores que a su juicio faltan en el mercado. En cuestiones de marketing editorial ha funcionado la etiqueta de *independiente*, aspecto que para su análisis social e histórico resulta problemático, pues el rango incluye a los libros y editores que voluntaria o condicionadamente escapan a los principales espacios de comercialización, sus sellos, autores y librerías, y es un término que responde a una postura ética y estética respecto su financiamiento. Sin embargo, en un contexto macro, no hay tal independencia en los proyectos editoriales. En realidad, cada uno de los esfuerzos participa, de acuerdo con su tamaño y capacidad económica, de un modelo de interdependencia en el sistema de industrias culturales: las hay grandes, medianas y pequeñas, lo que se relaciona directamente de su capacidad de adquisición de contenidos, la cantidad y calidad de la producción y la posibilidad de tener presencia en puntos de venta. Por ello plantear una contraposición entre *grupos editoriales* y *editoriales independientes* parece un poco apresurado, pues no se puede echar en el mismo saco ni a unas ni a otras, ya que en general son radicalmente heterogéneas. Bajo la clasificación de *pequeña edición* se engloba toda una serie de emprendimientos que coinciden en tamaño y que comulgan un catálogo de estrategias de acción concretas.

En un contexto de transformaciones de las estructuras de los mercados, tanto en México como en toda América Latina, la industria editorial y del comercio del libro tiene a la pequeña edición como uno de sus principales actores, no en términos económicos, pero sí en dinamismo y renovación. Su crecimiento es crucial para comprender el nuevo escenario que se dibuja para la industria editorial, pues

62 El profesional reflexivo es aquel que, poniendo de lado el instinto y el impulso, toma decisiones en función de la abstracción, reflexión y comprensión del fenómeno social de su trabajo. En el campo de la edición, la tendencia de mercado ha llevado a muchas personas sin competencia a los puestos de decisión, lo que a la larga se ha materializado en estructuras disfuncionales. En los últimos años se han generalizado los proyectos profesionalizantes de los agentes involucrados en los procesos productivos del libro, mediante programas académicos de corte teórico-práctico, además de certificaciones y eventos de difusión y actualización.

transgreden y moldean los canales del mercado. Las pequeñas editoriales vocacionales no se organizan como empresas entendidas del modo tradicional, sino que aspiran a funcionar como principios organizadores de comunidades de lectura donde la relación personal en eventos, presentaciones de libros, lecturas en vivo y ferias, sumado al sistema de sociabilidades virtuales como blogs, redes sociales y sitios web, constituyen un catálogo de iniciativas autogestivas para la subversión. Es este un horizonte común para una militancia que comparte un sistema de creencias no articuladas basado en valores y estímulos prácticos que superan los matices ideológicos, estéticos y literarios. Los momentos de inestabilidad social y económica sintetizan procesos muy complejos, lo que provoca que la acción editorial se resignifique desde una lógica asamblearia y horizontal. Toda producción de objetos culturales es reflejo de la red de relaciones en la que se inserta, red que es cuestionada por las nuevas prácticas que se auto legitiman, para lo que se valen de la generación de redes colaborativas al interior de los campos. Son estas redes y relaciones, basadas en el capital social y la cercanía que se procura con los públicos lectores, las que fundamentan la democratización al campo que se reconfigura (Vanoli: 2009).

En un momento histórico como el actual, donde la edición subordina a la escritura, la lectura de cualquier documento editorial se extiende a la materialidad que lo constituye. A lo largo de la historia bibliográfica, hay editoriales que apuestan por la materialidad y el diseño de los objetos para implantar una identidad diferencial y ampliar conceptualmente la obra. La mayoría de los proyectos artesanales se ubican en el espacio de la pequeña edición. Esto es porque la edición artesanal recurre a la sensibilidad de las comunidades de consumo y apela a la venta de libros que proponen una lectura con el cuerpo y con los sentidos, pues producen objetos que integran sus criterios a una propuesta material y sensorial, la que a su vez se ajusta a sus recursos.

¿Por qué publicar, por qué un libro y por qué artesanal? ¿Y por qué no? Ya sea por necesidades intrínsecas del campo cultural mexicano, la reivindicación de la literatura, el “porque me gusta” o “porque podemos hacerlo”, por las condiciones del mercado y la industria global, la crisis económica o la subordinación al espacio literario internacional; todas son razones que simultáneamente constituyen el *ethos* de editores y escritores que, amparados bajo una sensibilidad de generación, deciden invertir tiempo e ingresos personales en una actividad que genera pocos dividendos pero despliega una fuerte configuración identitaria. Así, la creatividad es insumo para la generación de comunidades, es la base para erigir en principios

organizativos como redes de intercambio, cooperación, amistad, gusto personal y tradiciones de autonomía cultural. Los editores y hacedores se debaten entre la misión histórica de la literatura, la bibliología y la bibliofilia, buscando balancear el activismo con la necesidad de la rentabilidad económica. Por ello, para los proyectos locales es fundamental el cultivo de relaciones sociales y redes de colaboración, en México y hacia el extranjero. En la actualidad, en un campo editorial globalizado, *lo mexicano* queda limitado a un entendimiento geográfico, pues la producción no revela unicidad o exclusividad absoluta en cuanto temas, autores, circulación. La identidad se constituye con base en micro afinidades electivas que sostienen el perfil de la propuesta editorial⁶³, y que la vinculan con otras. Es sobre todo la identidad colectiva la que permite aún cuadrar banderas a la cultura.

La edición institucional y la privada de todos los tamaños integran el campo editorial, un espacio en la que cada emprendimiento alcanza diferentes grados de visibilidad e incidencia que dependen de sus estrategias de socialización. Además de editores y autores, al campo editorial lo integran otros mediadores como los gestores, agentes literarios, impresores, artesanos, distribuidores, libreros y por supuesto, el consumidor. Todos los factores descritos configuran un escenario del que los participantes del circuito de lo escrito son igualmente responsables. Es necesario asumir una actitud profesional, reflexiva y económica y culturalmente responsable. Porque una industria *sana* no lo sería por igualitaria, sino por equitativa, donde cada proyecto puede destacar por sus argumentos. En el mundo de lo ideal, el Estado sería el responsable de propiciar las condiciones para el desarrollo de proyectos culturales, y todos los empresarios serían inclusivos y colaborativos. Pero no, en el espacio de lo comercial, no hay *hubieras* ni ideales, y el rendimiento y la rentabilidad dictan. Hay poco margen de movilidad y es el momento de la toma de decisiones.

Tres editoriales artesanales mexicanas

Las editoriales descritas a continuación son ejemplos que en conjunto permiten hacerse una idea del trabajo que se realiza en las pequeñas esferas de producción editorial artesanal, las que han desarrollado modelos de gestión y estrategias de acción para generar un espacio propio dentro del mercado de las industrias cultu-

⁶³ Las editoriales artesanales locales podrían perfilarse con base en dos características: a) las maniobras creativas en cuanto a manufactura, concreción virtual o de gestación de canales de venta, y b) la elasticidad para la maximización de recursos y la puesta en circulación de las obras que funcionen como puntos de encuentro en comunidades de lectores potenciales.

rales, y que ostentan la creatividad, la flexibilidad y su capital social como baluarte para generar comunidades de lectoescritoras, presenciales o virtuales. Estos micro espacios de socialización son el escenario que ha permitido a los pequeños proyectos, atendiendo la rentabilidad económica, implementar maniobras que aplicadas a la inversión, producción, distribución y venta. Se configura así un espacio de intercambio cultural de gran vitalidad, reflejo de la importante reestructuración que viven las industrias culturales, su producción y su consumo a la luz del presente histórico.

La descripción de la obra, dos títulos de cada editorial, busca reconocer el perfil de los editores en sus objetos, que en la práctica social se materializan en los libros. Esta representación textual y gráfica procura aproximarse lo más posible al contexto que delimita la realidad de los proyectos editoriales, y que en la práctica funcionan como elemento vinculante entre los planos de la producción y del consumo. La descripción está enfocada a las prácticas productivas que cada uno de estos emprendimientos implementa, aspectos enfatizados en la materialidad y su diseño.

Criterios de segmentación

Para la selección de los proyectos que permitieran ejemplificar una dinámica común, se analizó el campo de la pequeña edición, cuyo horizonte abarca un número indecible de editoriales, consolidados y en formación. El acercamiento a las editoriales se vio limitado a la visibilidad que cada uno de ellos ha logrado dentro del ámbito comercial en el que se desenvuelven. Dentro de este perfil, se ubicaron aquellos proyectos cuya obra tuviera a la materialidad y el diseño de los libros como principal argumento persuasivo, y el rastro de técnicas tradicionales para su elaboración. De entre un creciente número de proyectos, la selección de los casos se decantó por: La Diéresis, Editorial Artesanal (2009), Ediciones Acapulco (2011) y Editorial 2.0.1.3. (2012), a partir de cuatro criterios principales:

El primer criterio fueron las características materiales de sus libros a lo largo de su catálogo, y de los procesos productivos con los que éstos han sido elaborados. Un segundo criterio fue el perfil del proyecto, su estructura y sus estrategias mercantiles. El tercero es la zona geográfica donde las editoriales fueron concebidas y que representa el principal espacio, aunque no el único, donde circulan sus libros (la Ciudad de México, en tanto capital de un enorme país centralizado, acapara la actividad editorial, pues concentra la mayoría de casas editoras, librerías y eventos de la industria). Finalmente, el último criterio fue el periodo de tiempo en el que los proyectos comenzaron, sea este el año en el que publicaron su primer título

(los tres proyectos caso iniciaron actividades en la transición a la segunda década de este siglo). Este marco temporal permite la clara ubicación del trabajo realizado por cada uno de los proyectos y permite aventurar el alcance que su producción pueda lograr a un corto y mediano plazos.

Así pues, la elección se realizó con base en un análisis del campo de las pequeñas y medianas editoriales que circulan en los principales eventos del libro en la Ciudad de México, y se cerró el espectro a aquellos proyectos cuya producción, además del valor literario o de diseño, está basada en sus características formales. Así también, otro factor igualmente importante fue que los sellos elegidos han logrado consolidar modelos de negocio que les ha permitido sostener y hacer crecer su catálogo de manera exponencial. La apuesta por las formas, los materiales, los mecanismos y el cómo estos interactúan con sus usuarios, excluye a una gran cantidad de pequeñas editoriales cuyo interés no radica propiamente en sus cualidades objetuales, sino en la edición y producción de *libros convencionales*.

Las editoriales y libros caso se acercan o difieren de los diferentes *tipos* de libros ejemplificados en la tipología que esta investigación propone. Por ejemplo, en relación con los *libros de lujo*, el trabajo de los proyectos ejemplo tiene algunos puntos de contacto. En tanto que los libros de lujo son ediciones especiales de títulos consagrados, este tipo de edición se limita a autores clásicos, de un tiraje reducido y con un costo significativo. La Diéresis, además de la publicación de autores noveles, ha recurrido a la reedición de obras de autores clásicos mediante nuevas propuestas de lectura. Además, tanto La Diéresis como Acapulco han elaborado ediciones especiales de algunos de sus títulos publicados, las que se diferencian del original en cuanto a los materiales utilizados, los acabados, el tiraje y el costo. Con los *libros ilustrados y de arte* también hay rasgos colindantes; puesto que este tipo de libros implican la combinación de recursos gráficos y textuales, o son el soporte de una obra gráfica de un artista, los proyectos elegidos experimentan fundamentalmente con la integración de texto, imagen y los materiales, mediante poesía visual o narrativa ilustrada, por ejemplo. En el caso de los *libros de artista*, que de acuerdo a la definición pueden ser una obra de arte o un libro elaborado por un artista, la segunda de las opciones es la que se relaciona con los casos escogidos. Varios de los autores que han sido publicados son artistas gráficos o plásticos, los que han decidido aprovechar la mecánica del libro como medio y fin para su expresión, ejercicios en los que los artistas participan directamente en la gestión y producción de los libros. Los *libros-objeto* son también cercanos, ya que priorizan el valor material del soporte, subordinando, en algunos casos, el texto o gráfica

contenidos. Por ejemplo, La Diéresis tiene entre su catálogo títulos de los que hace unos cuantos ejemplares, mientras Acapulco y 2.0.1.3. publican sobre todo libros secuenciales. Estas editoriales, si bien manejan tirajes limitados, no producen libros únicos. El *libro cartonero* es un tipo de libro que también está presente en los casos elegidos, pues 2.0.1.3. recurre al cartón para conformar el continente que transporta los contenidos impresos, en más de la mitad de los títulos. Poca relación hay entre los libros artesanales de las editoriales caso y los *libros infantiles*, ya que en sus catálogos no hay títulos para este tipo de público específico. Si bien la edad o el tema no son excluyentes por sí mismos, y aunque varios de los títulos de las tres editoriales son ilustrados, muchos de los libros artesanales han sido elaborados con materiales o procedimientos que no soportarían el uso que se le da a un libro dedicado a un infante. En muchas ocasiones, el cuidado que algunos de estos objetos requieren para su manejo y lectura requieren del cuidado y paciencia de un bibliófilo. Por el contrario, sí se puede concebir un vínculo cercano con los *libros sensoriales*, ya que las propiedades de los materiales, de las texturas, de los mecanismos o los juegos con colores operan la seducción que llevan a un usuario a desear leer estos libros, también con sus manos.

•

La Diéresis, Editorial Artesanal

Autodenominación: Editorial artesanal

Editor a cargo: Anaís Abreu D'Argence

Dirección electrónica, redes y contacto: ladieresiseditorial.com - ladieresis.blogspot.mx

facebook.com/ladiesiseditorial - twitter.com/ponledieresis - kichink.com/stories/ladiesis

ladieresiseditorial@gmail.com

La diéresis, editorial artesanal nació en 2009, fruto de la necesidad creadora de sus editores, Anaís Abreu D'Argence y Emiliano Álvarez, una pareja de poetas quienes ponderan la editorial como su proyecto de vida. Ambos escritores, en cierto momento asumieron que la mejor manera de dar a conocer su trabajo era plasmarlo

en libros que ellos mismos harían. La inquietud nació a partir de aprender técnicas de encuadernación, lo que les reveló el empoderamiento que significa ser capaz no sólo de escribir sino de producir y poner en circulación materiales editoriales. Aunque no han tenido formación académica en el ámbito editorial, sí han dado seguimiento a cursos de capacitación en áreas específicas de los procesos editoriales. Con el tiempo se aproximaron a otras técnicas gráficas y plásticas que sumarían a su propuesta, consolidando una oferta que incluye diferentes tipos de textos, autores y libros con múltiples soportes y mecanismos. La diéresis se autodefine como un proyecto editorial artesanal independiente, por su modelo y estructura y por las características de los libros mismos, que está dirigido a un público generalizado, especialmente aquellos interesados por la literatura, la poesía, y por libros hermosos, especiales y limitados. El proyecto apela a una lógica del libro donde tanto contenido como continente son igualmente importantes, pero la objetualidad material ofrece posibilidades que explayan la significación de la obra. Se gira sobre las posibilidades que los medios, soportes y materiales pueden ofrecer, pues la experiencia de lectura se enriquece.

La estructura de la editorial la conforman los dos editores, aunque es ella a quien decidieron nombrar como directora y representante legal del proyecto. Además, cuentan con una encuadernadora de base (Sandybel Pasteur), y contratan servicios de manera externa cuando la situación así lo requiere. La editorial no tiene registro ante el Indautor, razón por la cual –con la excepción de los proyectos que fueron desarrollados en vinculación con la ex CONACULTA– sus libros no están registrados ni cuentan con número ISBN. Legalmente, en la mayoría de los casos tampoco hacen contratos con sus autores u otros agentes participantes (con la excepción del caso referido), sino que, por su cercanía se limita a un acuerdo verbal. Por lo mismo no exigen ningún tipo de exclusividad a sus autores, con quienes acuerdan el pago de regalías en especie (10% del tiraje, más ejemplares para la venta).

Hasta el momento, La diéresis recurre a dos modelos de inversión: el primero consiste en la inyección de recursos de un particular, en este caso ellos mismos. Sin embargo, contrario a la práctica común, ellos no limitan las características del proyecto a un presupuesto tope; ellos comentan que prefieren trabajar, elegir los mejores materiales que funcionen mejor, y mediante el balance de gastos fijos y variables, al final establecen el precio de venta. El segundo modelo consiste en las coediciones, hasta el momento sólo con instituciones de la cultura, las que operan mediante las convocatorias anuales que las dependencias implementan para el

apoyo de diferentes proyectos culturales, y mediante las que han logrado aterrizar recursos para llevar a cabo los procesos de edición y producción. Cada proyecto de publicación tarda aproximadamente un año en gestión y producción, de los que hacen una evaluación comercial y de recepción, además de que, cuando se puede, dan seguimiento a dónde y con quién se van sus libros.

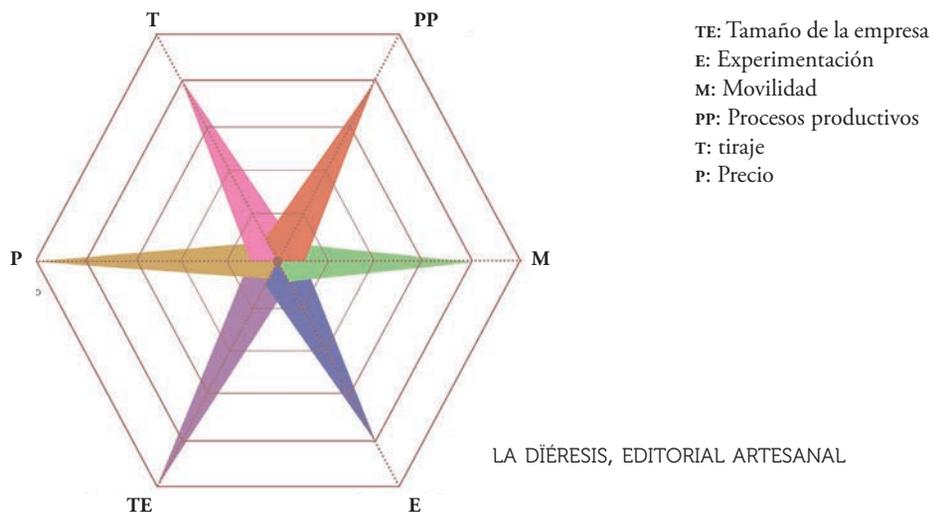
Respecto a sus contenidos publicados, como la mayoría de las pequeñas editoriales, ante la limitación de recursos para hacerse de los derechos de reproducción de textos consagrados, el proyecto se ha decantado por la publicación de textos libres de derechos, ya sea vencidos o sin publicar, por lo que recurren al extremo de los autores jóvenes y clásicos. Una particularidad es que la propuesta crece sin delimitar colecciones que perfilen sus libros. Más bien, han optado por establecer criterios de selección de obra (clásicos/ consolidados/ jóvenes y poesía/ narrativa, por ejemplo) que después se incorpora a la producción anual, que es como miden y catalogan sus publicaciones. Por esta razón, en su propuesta, ningún libro se parece a otro. Para la selección, además del gusto personal de los editores, los prospectos deben ofrecer la posibilidad de una exploración visual y material. Así, aunque el énfasis de sus libros sigue siendo la propuesta literaria, la versatilidad del concepto, del texto, de la anécdota, es fundamental para ponderar una opción sobre otros.

En cuanto a los procesos productivos, en este caso los editores son agentes multitarea que han procurado estar a cargo de todo el proceso. Así, desde la gestión, pasando por el diseño, la formación y el cuidado de la edición, la impresión y la encuadernación la hacen de manera local, en el taller, en casa, de manera colectiva. Esto es posible debido a que el número del tiraje (50 o 60 ejemplares en promedio por título) es pequeño, lo que permite dar seguimiento personal a los procesos localmente. Una de las principales características de La Diéresis es la variedad de técnicas de encuadernación, soportes y acabados por los que han optado a lo largo de su creciente catálogo (33 títulos hasta 2016).

Encuadernaciones de pasta dura o blanda, de costura japonesa, francesa o expuesta, en cajas y estuches, en hojas sueltas, e incluso un papalote, son ejemplos de las fronteras a las que los editores se han acercado para descentrar el concepto y la expectativa tradicional del objeto libro, todos elaborados manualmente. Cuentan con ediciones especiales, y versiones de lujo, con detalles añadidos que enfatizan la ilustración, el papel o el decorado. Por esta razón, el precio de los libros generalmente es elevado (entre los 300 y los 500 pesos), mayor al de un libro promedio, costo que se determina a partir de los materiales y los procesos de pro-

ducción, además del diseño y el desarrollo de la idea creativa, argumentan. Algo a destacar es que los editores reconocen que si bien al consumidor nacional le cuesta más pagar los precios establecidos, han encontrado compradores asiduos en el público extranjero, lo que se debe a dos factores: además del peso de su moneda comparada con la nacional, en Estados Unidos y Europa se ha arraigado con más fuerza la cultura de libro en la vanguardia contemporánea (artesanal, objeto y de artista), y a que allá cuentan con librerías, bibliotecas y colecciones especializadas para albergar este tipo de libros. Por otra parte, el sello no tiene disponibles sus libros en ningún formato digital, ni para consulta ni para descarga. Podría interpretarse esta decisión como el intento de enfatizar las cualidades materiales de la propuesta editorial.

Al momento de las entrevistas, La Diéresis contaba con un sitio web actualizado, boletín de novedades mediante correo electrónico a un listado de contactos y clientes, y cuentas de redes sociales en Twitter y Facebook, medios a través de los que implementan sus campañas de difusión. Para la salida de los materiales recurren principalmente a la venta directa, tienen presencia en muchas de las ferias de libro organizadas en la ciudad de México, y en algunas de mayor envergadura, como la FIL de Guadalajara en 2014, donde compartieron stand con AUJEO, otra pequeña editorial. También cuentan con un punto de venta en línea en el sitio kichink.com, además de un par de librerías especializadas (la librería no es su principal opción porque no les conviene el descuento que generalmente se impone a las editoriales, además de que la mayoría no tienen las condiciones para su exposición adecuada, que permita la protección y el cuidado necesarios para este tipo de objetos). Gracias a esta mezcla de canales de venta, muchas de las publicaciones ya están agotadas.



Cuerpo de obra

Título: Laberinto endecasílabo

Autor: Sor Juana Inés de la Cruz

Catálogo 2012

Formato: 21.5 x 28 x 1 cm

Edición sencilla: 2 tirajes de 30 ejemplares

Edición de lujo: 12 ejemplares

Sin registro

PVP: Sencillo 500 pesos / De lujo: 2,500 pesos

“En La Diéresis quisimos regalar a la memoria de Sor Juana esta edición en la que tratamos de que la parte material del libro fluya armónicamente con ese juego magnífico que nació de la pluma de la autora hace ya tanto tiempo, pero que sigue tan vigente.”

Catálogo 2012

DESCRIPCIÓN

La publicación de *Laberinto Endecasílabo* es el resultado de una reinterpretación de la tradición lírica en función de las posibilidades materiales que ofrece la experimentación de los mecanismos plásticos y gráficos para crear una experiencia de lectura. Los laberintos son un tipo de composición poética cuyos versos están dispuestos en tres columnas. Este libro presenta un mecanismo para abstraer las posibilidades del juego textual mediante la ruptura del orden del texto y el papel en tiras. De este modo, se alzan o esconden las diferentes partes del poema, posibilitando la interacción y las diferentes lecturas planteadas (endecasílabo, octosílabo o hexasílabo). La publicación presenta dos formatos que difieren sólo por los acabados, porque el contenido y mecanismo es el mismo: una versión sencilla en tonos rojos y su edición de lujo en colores varios. Los libros incluyen una nota introductoria del funcionamiento del mecanismo y lectura del poema, y un grabado original de la viñeta del laberinto. Recientemente, en 2015, volvieron a producir un tiraje esta obra.

IMPRESIÓN

La impresión se realizó en digital con tinta negra sobre papel Sundance crema, y

en serigrafía con tinta acrílica en color negro sobre tela para las tapas de la versión sencilla (título y autor, y la viñeta del laberinto).

Encuadernación

Japonesa vertical, que incluye un soporte rígido que sostiene interiores y forros, con, tapas se abren de abajo hacia arriba.

ACABADOS

Tapa dura en cartón con tela brillante para la versión sencilla y con piel de cabrito en diferentes colores para las versiones de lujo. Ambas versiones tienen las tres tiras del mecanismo y cartulina Howard Linen forradas con brillante beige, y papel pergamino para las guardas. La versión de lujo no tiene impresión, pero tiene un troquel en bajo relieve con la viñeta de un laberinto, cintillo impreso con el título y nombre del autor, que está cerrado con un sello de cera; y viene contenido en una caja de madera con un pirograbado del mismo gráfico.

CARACTERÍSTICAS ESPECIALES:

El cuerpo del libro está dividido en tres secciones que se pueden ir moviendo para permitir las diferentes lecturas implícitas en el texto. El título cuenta con dos versiones, la sencilla y la de lujo, las cuales varían en cuanto a materiales y estructura. Los libros en acabados de lujo están encuadernados con piel de diferentes colores, lo que hace que cada uno de esos libros sea completamente único y diferente de los demás.



Título: La Gatomaquia
Autor: Félix Lope de Vega
Catálogo 2013
Formato: 15 x 25.5 x 2.5 cm
Tiraje: 50 ejemplares
Sin registro
PVP: 700 pesos

La disputa por el amor de Zapaquilda, felina Helena de Troya, entre Micifuf y Maramaquiz, provoca una guerra gática, como nunca se vio en la historia del mundo. La pluma espléndida del Fénix de los Ingenios nos regala este texto, cuya particular construcción poética le otorga una vigencia incuestionable, y cuyo sentido del humor seduce desde la primera página...

(Sobre el libro, sitio web de La Diéresis)

DESCRIPCIÓN

La gatomaquia es la materialización de un fantástico poema épico-burlesco en el que los personajes son gatos. La concepción del título nació a partir de la admiración por el texto y el autor, y fue un intento de apropiación y reinterpretación del concepto para plasmarlo en una nueva obra editorial que se extiende hacia nuevos significados, a partir de los criterios materiales que le fueron investidos. Es un libro voluminoso y con mucha presencia por el fuerte contraste entre sus colores. Las páginas intercalan largas columnas de texto con ilustraciones que complementan lo narrado en el texto lírico, e insertan una prefiguración gráfica acerca de lo que se lee. Así también, el primer contacto visual con la portada introduce al lector en un juego gráfico y táctil que le lleva a conocer el volumen integralmente, interactuando con los colores, las formas, las texturas, de forma tal que se manifiesta una lectura de los sentidos. La edición está agotada.

IMPRESIÓN

La impresión de los interiores se realizó en digital con tinta negra sobre papel blanco de 120g, mientras los forros (título y autor) fueron impresos en serigrafía con tinta acrílica en color negro.

ENCUADERNACIÓN

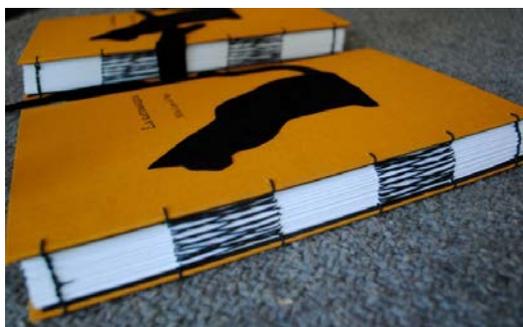
Se utilizó una costura francesa expuesta de dos módulos con hilo negro, los que dan suficiente fuerza y resistencia a la estructura del libro sin la necesidad de un lomo rígido, y permiten la apertura total de las páginas.

Acabados

Tapa dura forrada en tela amarilla. La primera de forros incluye la silueta de un gato en gamuza negra, el que tiene una larga cola que sirve para cerrar, amarrar y proteger el libro. Debido a la costura expuesta y al grosor del papel, el lomo del volumen es más grueso que la ceja del mismo. De acuerdo a los editores, el hilo expuesto busca establecer la afinidad con los felinos y emular un desastre gatuno estructurante.

CARACTERÍSTICAS ESPECIALES

El libro está confeccionado con materiales (tela y papeles) especiales de importación (franceses, italianos y holandesa). Un importante complemento del texto son las ilustraciones de gatos hechos originalmente en tinta china por la ilustradora María Teresa Orozco. La significación conceptual y literaria atraviesa el volumen desde los forros, pasando por los acabados, los interiores y saliendo al forro nuevamente, de manera que la lectura se puede hacer fragmentaria, del texto, o integral, de la obra editorial.



Ediciones Acapulco

Autodenominación: Editorial de diseño y literatuta

Editor a cargo: Selva Hernández

Dirección electrónica, redes y contacto: edicionesacapulco.mx - [facebook.com/Ediciones Acapulco](https://www.facebook.com/Ediciones-Acapulco) - twitter.com/LibrosyAcapulco - info@edicionesacapulco.mx

Ediciones Acapulco es el proyecto editorial de la diseñadora Selva Hernández, que junto a un joven y entusiasta equipo de trabajo (Vanessa López, Úrsula Treviño y Luis Bermejillo), han logrado consolidar una de las propuestas de mayor presencia y atractivo dentro del mercado de libros contemporáneo. El nombre hace referencia a la calle donde está ubicado el taller, en la colonia Roma de la ciudad de México. Proveniente de una familia dedicada al negocio de libros, hacia el año 2010 Selva se resolvió a editar, como el paso inevitable después del diseño editorial, su pasión confesa. A decir de Selva, Acapulco es una editorial pequeña, mas no independiente, cuyo eje es el diseño y la integración de propuestas literarias y gráficas en un soporte con forma y mecanismo del libro. Los libros de Acapulco están dirigidos a lectores de literatura gráfica, consumidores de productos de diseño y a bibliófilos y coleccionistas, los que han encontrado en ellos una propuesta única en su tipo. Son libros que también enfatizan sus aspectos materiales, que impulsan ediciones únicas (no hay reimpressiones) y apelan a la buena literatura y a la seducción que puedan ofrecen las formas para ganar el beneficio de los lectores.

Aunque Selva está a la cabeza del proyecto, todos procuran que la estructura de trabajo sea horizontal, lo que a su juicio genera mejores dinámicas y actitud propositiva de todos los participantes. Del colectivo, son tres las que están a cargo de la toma de decisiones, aunque todos participan y pueden opinar en el proceso de conformación de cada nuevo título. También, como editora en jefe, ella tiene el registro ante Indautor, aunque el trámite de números ISBN se limita a los libros con tiraje mayor a los 100 ejemplares, en casos especiales. En cuanto a los contratos, se han limitado a establecerlos por edición (con los que adquieren los derechos de explotación de la obra por cierto tiempo), más no de obra por encargo ni laborales. Tampoco exigen exclusividad a los autores que han publicado, con quienes se ha acordado el pago de regalías en especie, regularmente menos del 10% del tiraje (300 ejemplares por título, en promedio).

Hasta ahora, Acapulco se ha apoyado en tres modelos de inversión: el uso de recursos de la editorial, que generalmente salen de la inversión inicial y la capitalización de proyectos, cuyas utilidades pueden reinvertirse, utilizarse para pagar sueldos o cualquier gasto eventual, sin comprometer las finanzas personales de los particulares. La segunda opción ha sido coeditar, hasta ahora con instituciones que promueven la cultura, a lo que se accede a través de las convocatorias que se lanzan anualmente, coyuntura que les ha permitido aterrizar recursos. La tercera opción son los libros de autor, esto es, el autor paga el costo variable de la producción del libro. Este modelo ha funcionado bien para ambas partes, pues los autores acuden al cobijo de la identidad editorial y ésta se hace de contenidos publicables, cuando el libro se concreta. El tiempo necesario estimado para la conclusión de los proyectos oscila entre los seis meses y un año, de los cuales hacen una evaluación comercial y de impacto en la recepción.

El catálogo acapulqueño (con 41 títulos) se divide hasta 2014 en ocho colecciones: Serie H (poesía), Serie L (libretas), Serie N (narrativa), Serie J (juegos), Serie G (gráfica), Serie RR (A risar la riso), Serie EA (edición de autor) y Serie C (cuadernos). Las publicaciones de Acapulco destacan porque, siendo una editorial de literatura y diseño, se vincula la propuesta textual con guiños gráficos que amplían la significación y permiten vías alternativas de lectura. La selección de los autores y la obra que se desea publicar depende directamente del gusto personal de los editores, de su pertinencia respecto a las colecciones y su viabilidad económica. Asimismo, los autores que así lo deseen, tienen la oportunidad de participar en la producción, lo que en este tipo de libros y autores puede ser muy significativo. Una estrategia novedosa que han implementado para la adquisición de contenidos es la compilación de la llamada tuit-literatura, textos que se mueven a través de la red social twitter, y que en ocasiones llegan a tener gran valor literario. Esta forma de hacerse de contenidos libres de derechos es también un puente que conecta tradiciones, una centenaria como la del libro y una incipiente como las narrativas fragmentarias que modela la comunicación digital.

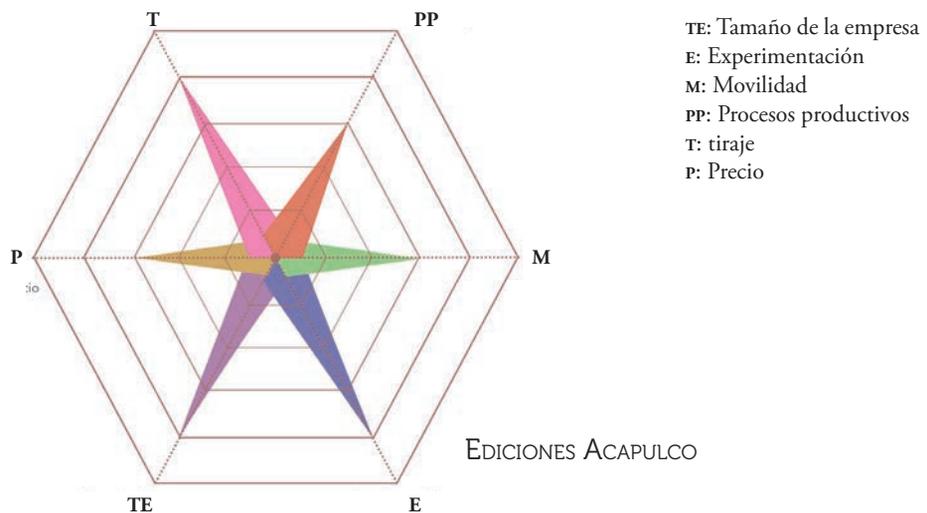
Selva aclara, sobre la producción de los libros de Acapulco, que no son una editorial artesanal porque éstos se hacen como cualquier libro industrial. A su juicio, la etiqueta artesanal da una idea difusa de lo que es el libro. Lo artesanal funciona como una etiqueta de carácter efectista, de promoción y posicionamiento comercial, lo que permite diferenciarlo de un tipo de *libro convencional*, es decir, de producción industrial. El concepto está ligado directamente a la fase de

producción (impresión, encuadernación, acabados), y en cuanto a percepción, el término limita las características de los objetos a la manufactura. Artesanal suena a anti-tecnológico. Lo artesanal implicaría hacer cada libro personalizado y los de Acapulco, aunque son tirajes cortos, se elaboran en sistemas de producción seriada, eso sí, sin posibilidad de reimpresión. El proceso de diseño, formación y cuidado editorial se realiza internamente por el equipo. La impresión se hace tanto externa, en sistema offset, como interna, ya que cuentan con una impresora modelo Risograph. Para la encuadernación y los acabados sí contratan el servicio de manera externa, pero son en extremo cuidadosos, ya que procuran la experimentación con las encuadernaciones y acabados para dar presencia al libro. De algún título especial, por ejemplo, el tiraje de 500 libros está compuesto de 250 de tapa blanda, 200 de tapa dura y 50 de una edición especial con poesía visual e impresa con tipos móviles. Otros pueden portar camisas, algunas en serigrafía, incluir un fanzine conmemorativo, fotografías, estar numerados y firmados, o venir en caja. Gráficamente recurren al grabado, la ilustración, el sello, las transparencias, los juegos de color y la textura, también argumentos de estos libros. En su mayoría el tamaño procura la portabilidad y la resistencia. Son libros para leer, de la lectura que se hace con todos los sentidos. No les gustan los libros cuyo objetivo no es ser leídos y manipulados, sino ser contemplados, o guardados, o cuyo mecanismo no permite intimar con el objeto. Los libros demasiado elaborados traicionan el concepto tradicional, que es manipulable, sencillo, portable que son los libros que hacemos en Acapulco, explica.

Las estrategias de marketing que han implementado están dirigidas a la ágil circulación de los libros, y como la intención es que éstos se lean, procuran que su precio sea moderado, justo (en promedio 300 pesos), apenas arriba del costo de un libro cualquiera. Porque hacer libros demasiado caros tampoco ayuda, la gente no los puede comprar. Entonces, mediante las alternativas de un mismo título, han logrado que la venta fluya, y muchos de los libros ya están agotados en sus diferentes versiones y tirajes. Acapulco tampoco ha optado por la producción de sus libros de manera electrónica, puesto que su apuesta es la venta de objetos, y aunque no hay versión digital en ningún formato, algunos de ellos se pueden conocer, leer, o contemplar en el sitio web, posibilidad que intenta dar a conocer los materiales y eventualmente lograr la venta del ejemplar impreso. En México hay crisis económica –explica– más no editorial, pues los libros se siguen editando, comprando y leyendo; en todo caso, el problema se materializa en un escenario donde producir

es cada vez más fácil y vender cada vez más difícil, en mercados cada vez más segmentados y competitivos.

Al momento de realizar las entrevistas y el trabajo de campo, Acapulco contaba con un sitio web actualizado y funcional, el que presenta el perfil de la editorial, incluye su catálogo descargable, compila algunas notas de prensa referentes al proyecto y funciona como tienda en línea. También tiene cuentas de redes sociales en Twitter y Facebook, espacios que utiliza para difundir el lanzamiento de nuevos títulos y sus presentaciones. La venta de los libros se realiza principalmente de tres formas: las presentaciones y las ferias del libro, pues procuran participar en todas las que se realizan en la ciudad de México, y en algunas otras como la FIL de Guadalajara, donde en el 2014 estuvieron en el stand de la Asociación de Editoriales Mexicanas Independientes. La venta a través de su portal en internet se entiende como venta directa, ya que no hay un intermediario en el proceso de transacción entre la editorial y el comprador, con el que se puede recibir el libro en cualquier domicilio sin un costo extra. Este modelo de compraventa aún no tiene solidez en México, pero en el que poco a poco los usuarios confían y recurren cada vez más para sus compras. Finalmente, Acapulco recurre, en contadas ocasiones, a los puntos de venta fijos: la librería. Aunque prefieren evitar el modelo para evitar el descuento del 40% que les impone la mayoría de ellas, en algunos pocos casos sí recurren a ellas debido a la exposición que permiten de la editorial y los libros, incluso ahora pueden exponer y vender los libros en su librería, en la colonia Roma.



Cuerpo de obra

Título: Velvet

Autor: Ashauri López

Serie N

Única edición, 2012

Formato: 18.5 x 13.5 x 1 cm (Formato ACAPULCO)

500 ejemplares

64 páginas

ISBN: 978-607-958-10-2

PVP: 250 pesos

“Enfrascado en un ambiente húmedo y veloz, este drama amoroso sigue los pasos de Recién Llegado en busca de Velvet, una niña-mujer-adolescente perdida en el tiempo. Diez capítulos a manera de diario ayudan a descubrir y a confundir la realidad y el destino de nuestro personaje. Una historia sobre muñecas que hablan, tatuajes, cigarros, sombras, brujas y la condena que es enamorarse en la ciudad de México.”

(Catálogo 2014)

DESCRIPCIÓN

Velvet es un libro que detrás de una primera apariencia plana y gris esconde una explosión de color y juego tipográfico profundo. Textualmente, contiene una historia de amor que a lo largo de sus capítulos revelan su destino inherente en la siempre interesante Ciudad de México.

La colusión entre el diseño y el texto dan forma a una estructura secuencial que envuelve al lector en un juego cuya significación inicia desde los acabados y se extiende a través de sus páginas interiores. Los colores blanco y negro se integran a un naranja intenso en una contraposición gráfica muy atractiva. El juego de color se integra al texto y a su contenido, intercalando texto naranja y negro, en cursivas y regular, estableciendo una dualidad de voces en las que fluye la narración. Al final del libro tiene un colofón que incluye el pie de imprenta, quién hizo el diseño y una pequeña explicación de la tipografía utilizada (Celeste).

ENCUADERNACIÓN

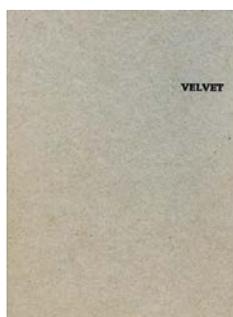
Cosido y pegado hotmelt con encuadernación en tres piezas. Las guardas que sostienen las tapas son color naranja, igual que el lomo que queda expuesto.

ACABADOS

Tapa dura de cartón del calibre 5, con impresión con relieve en color negro en portada (título) y contraportada (Autor, el ISBN y dirección web). Tapas e interiores están refinadas al ras. Las guardas son utilizadas para la ubicación de paratextos, por ejemplo en la primera trae la sugerencia de escuchar el texto acompañado con un soundtrack, mientras que en la segunda opera como página legal, dónde ambos textos utilizan el total de la longitud del spread. En el lomo se puede leer el título y el nombre del autor en direcciones encontradas.

CARACTERÍSTICAS ESPECIALES

Podría decirse que, Velvet es una apuesta literaria hipermedia, ya que además de la multidimensionalidad que ofrecen los libros artesanales que apelan al sentido del tacto, también lo hace con el oído. Velvet fue concebido para escucharse con música, por lo que un soundtrack fue elaborado especialmente para el proyecto. Del tiraje de 500 ejemplares, 250 vienen acompañados de un cassette (cinta magnética), aunque también se puede descargar la música de manera gratuita del sitio web de la editorial.



Título: Cuadernos y márgenes / Books and margins

Autor: Fernando Carbajal

Serie L

Única edición, 2011

Formato: 18.5 x 13 x .8 cm (Formato ACAPULCO)

500 ejemplares en tres acabados

60 páginas

Sin registro

PVP: 180 pesos

“Entre el límite donde comienza el dibujo y termina la escritura, este libro está impreso en diferentes papeles que nos recuerdan el acto primario de traducir las ideas en palabras o los dibujos con la herramienta más simple: el lápiz. Impreso en tres tintas: grafito para el lápiz y el rojo y azul bicolor, esta publicación es una selección de los procesos que llevan al artista a producir su obra a través de una, dos, cinco, diez o treinta libretas.”

(Acapulco, *Catálogo 2014*)

DESCRIPCIÓN

Cuadernos y márgenes es un pequeño libro que representa en su concepto, estética y elaboración los libros de bocetos, o sketchbook, que suelen utilizar los artistas de cualquier disciplina para bocetear y bajar sus primeras ideas, las que eventualmente pueden llegar a convertirse en obra publicable. En sus interiores se puede presenciar la creación de paisajes arquitectónicos imposibles, la reconstrucción de bosques imaginarios y el momento en el que se erigen dos dimensiones con lápiz bicolor. La experiencia de lectura navega entre la significación de la ilustración, que a partir de sus componentes, la raya, el punto, el vacío, la saturación, el ritmo y los sistemas compositivos, pueden adquirir matices múltiples, desde la gráfica ininteligible hasta la tipografía compuesta en un texto estructurado.

Cuadernos y márgenes es una experimentación continua en el que los materiales que lo componen (diferentes tipos de papeles de texturas, gramajes y tonalidades múltiples) se entrelazan con la variación tipográfica, los colores y la gráfica. Es un libro elegante y hermoso, un poco delicado al tacto, que invita a explorarlo detrás de sus cortinas traslúcidas. El libro no tiene índice, pero incluye una intro-

ducción y en las páginas finales trae un y colofón con el pie de imprenta, la tipografía utilizada (Gotham y Courier) y algunas especificidades del tiraje; y después la página legal.

IMPRESIÓN

Interiores, forros y camisa fueron impresos en offset. Los interiores en papel Domtar opaco de 104g, vegetal de 90g y kraft, en tintas azul, roja y negra. El forro ubica en primera el título en inglés y español, nombre del autor y una viñeta en primera de forros, y el nombre de la editorial en cuarta. La camisa está impresa en tinta roja y azul con texto y una pleca gruesa que se extiende 1.5 cm al interior desde el lomo.

ENCUADERNACIÓN

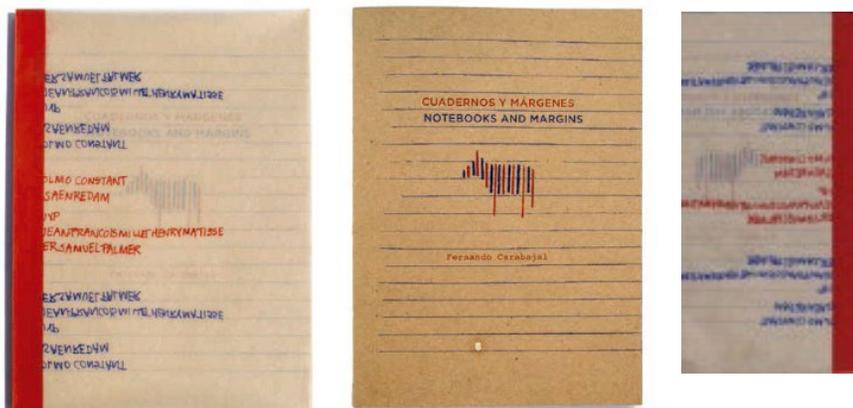
Este ejemplar (como otros 99) está cosido en cuadernillos (3) y pegado, pero también hay 100 cosidos y en tapa dura y otros 50 firmados y en caja.

ACABADOS

Pasta blanda de cartulina kraft con solapas completas al tamaño de la portada. Camisa en papel vegetal que con tinta roja y azul simula anotaciones de nombres; el título y el nombre del autor está impreso en el lomo.

CARACTERÍSTICAS ESPECIALES

Este es un libro bilingüe, por lo que a lo largo de sus páginas los textos aparecen en inglés y español, a veces en páginas diferentes, a veces en la misma e intercalados. Extendiendo el juego y dualidad de lenguajes, la obra se manifiesta sobre dos colores eje que conducen la significación junto a los juegos de transparencias, grosores y la gráfica.



2.0.1.3. Editorial

Autodenominación: Microeditorial artesanal, urbana, cartonera y alienígena

Editor a cargo: Yaxkin Melchy

Dirección electrónica, redes y contacto: 2013editorial.wordpress.com - [facebook.com/2013Editorial](https://www.facebook.com/2013Editorial) - vimeo.com/channels/513746 - 2013editorial@gmail.com

2.0.1.3. Editorial es el proyecto del poeta Yaxkin Melchy, quien dirige la editorial con el apoyo de un grupo reducido de trabajo (Andrés González y Daniela Rey), y que en colectivo sostienen un proyecto propositivo, arriesgado y experimental, cuyo trabajo resuena fuerte en el medio de la pequeña edición, especialmente entre los círculos literarios y de poesía. Es un proyecto editorial que apuesta por la producción de libros artesanales limitados y por la libre difusión de contenido en la red. 2.0.1.3. es la evolución de Santa Muerte Cartonera y Radio Pirata Cartonera, y materialización del Laboratorio de Ediciones Alienígenas, un espacio literario que promueve la escritura y lectura de poesía, en el centro cultural La Pirámide.

2.0.1.3. impulsa una apuesta experimental de publicación de contenidos híbridos y juego con las formas y percepción de lo que es el libro. Se trata de experimentar, por lo que cada ejemplar se plantea como una sorpresa. El énfasis del proyecto está en la literatura, especialmente en la creación poética, y en este círculo busca a sus lectores, apelando a aquellos sensibles a los libros que pesan materialmente para dilatar la experiencia de lectura. Asumen que su trabajo está dirigido a un nicho cerrado, y no tienen ningún problema con eso, al contrario, es un reto económico, estético y editorial. No tienen un diseño o formato predeterminado, porque trabajan en una reelaboración continua. El catálogo no está compuesto propiamente por colecciones, sino que desarrollan mini-catálogos temporales. Al no haber colecciones, cada libro es diferente de los demás sin descuidar la unidad identitaria que se expresa a través de sus líneas temáticas y el carácter híbrido de los mismos. La editorial se concibe como colectivo, ya que la estructura del trabajo se maneja horizontalmente, en la que todos se involucran en todas las fases de producción; aun, es Yaxkin el que toma ciertas decisiones. Son una empresa pequeña que busca la rentabilidad mediante la producción y venta de sus materiales, y es una empresa que quiere quedarse pequeña, porque le gusta y se siente cómoda y capaz dentro de su nicho. Mayor tamaño implica más título y más ventas, pero también más gestión, administración, burocracia, personal, lo que haría

que se perdieran los valores del proyecto. Esto es algo micro y ese es su punto, su espacio, asegura Yaxkin.

El estatus legal del proyecto está también evolucionando. No manejan contratos de ningún tipo y no tienen registro de Indautor. Sin embargo, los más recientes títulos de su catálogo cuentan con registro ISBN, que fue tramitado por la Asociación de Escritores Mexicanos, con los que la editorial también trabaja. El registro de los títulos se decidió para que esos libros puedan entrar a ciertas librerías. 2.0.1.3 recurre a dos modelos fundamentales de inversión: el primero depende del capital particular de la empresa, que resulta de la inversión inicial y la capitalización de las publicaciones, ganancia que se reinvierte en nuevos libros, presentaciones y gastos eventuales. El segundo modelo, gestión mediante la cual se han producido los últimos libros, emana del apoyo en efectivo (que se utiliza para la compra de papel) por parte de la Pirámide (SCDF) y la Asociación. Son recursos de la sociedad civil que se confían a la AEM, se canalizan a la editorial a través del centro cultural y se utilizan para la compra de material, mientras la editorial absorbe los costos fijos. Los costos también bajan porque recogen el cartón y reutilizan mucho del sobrante de ediciones anteriores y la maquila es fundamentalmente casera. No exigen ningún tipo de exclusividad a los autores publicados, con quienes se ha acordado el pago de regalías en especie, del 15 al 20% % del tiraje (las ediciones varían desde 50 hasta 100 ejemplares por título, con pequeñas reimpressiones cuando son necesarias). Un año es el tiempo necesario estimado para el desarrollo de cada nuevo proyecto de publicación. Si bien no hacen una evaluación comercial, ya que los tirajes son cortos y es fácil medir su movilidad, sí procuran dar seguimiento a sus libros.

Para hacerse de textos publicables, 2.0.1.3. se ha erigido sobre dos estrategias fundamentales. La primera consiste en la búsqueda propia, pues estando inmersos en las micro esferas literarias y de poesía, 2.0.1.3. puede abreviar textos y conocer gran cantidad de autores que eventualmente podrían ser publicados, proyectos que nacen de la relación directa, de la experiencia vivida y la camaradería que se va formando. En el momento de su publicación todos los textos están libres de derechos y a su vez se liberan mediante licencias de *Creative Commons*, aunque, como ha sucedido, lo autores pueden contratarse después con editoriales de otros perfiles y envergaduras. La segunda opción consiste en recibir propuestas de publicación de los propios autores, las que son valoradas y si cumplen con los criterios de calidad y concepto, pueden incorporarse al catálogo. La idea es que las propuestas tengan un perfil heterogéneo, por ejemplo, la fusión de técnicas o estilos, poesía

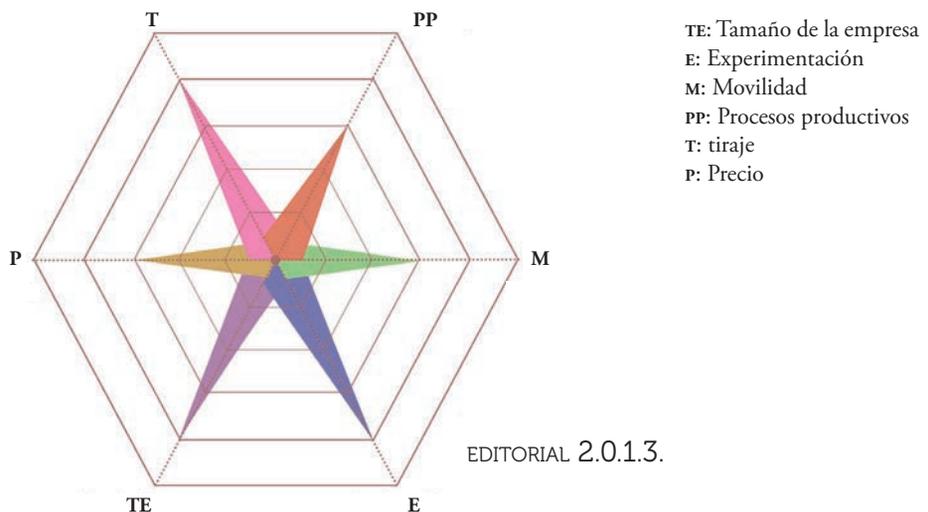
visual, verso y prosa, cosas así. O sea, buscan sobre todo formulaciones híbridas que se presten a la experimentación.

Yaxkin y 2.0.1.3. se reconocen como un proyecto artesanal y el término –asegura– tiene mucho que ver con el tamaño de la producción, con que ésta no sea seriada y se mantenga limitada. Para ellos *lo artesanal* está directamente ligado a la producción individual o colectiva en el taller. Por ello, el tamaño y los objetivos económicos son fundamentales para definirse, así como las técnicas utilizadas para producir los libros. Su producción se puede dividir entre lo externo y lo interno, entre lo que contratan y lo que pueden hacer ellos en el taller. En este caso los interiores y forros se imprimen digitalmente, y dependiendo de sus características se pueden o no producir en casa. La mayoría de sus libros están encuadernados mediante hotmelt, servicio que también contratan. Juegan con la decoración de los materiales con serigrafía, marmoleado, recortes de diferentes materiales, suajes y transparencias. Una encuadernación industrializada sobre un cartón de reúso que disfraza los forros y acabados de experimento. Así, el equipo manufactura cada tiraje en el taller dividido, de forma que su producción tiende mucho a la mezcla y al sincretismo de los procesos de trabajo. Pero la propuesta se extiende también a toda una significación gráfica que materializan en publicaciones más ligeras, como folletos, fanzines y hojas volantes que complementan el soporte alienígena. Finalmente, algunos libros están subidos a la red en formato .PDF al sitio web de la editorial para su descarga y lectura gratuita, además del apoyo a la circulación que le dan sus autores en el medio virtual.

Para 2.0.1.3., la venta y eventual lectura y difusión y contagio de sus libros es la motivación fundamental, por lo que establece sus precios al mínimo buscando que éste no sea una razón para no llevárselos. Por eso hay que buscar el equilibrio, son ediciones, no *libros objeto* o *de artista*, que son muy caros por ser únicos y se venden poco; el público objetivo es otro. Los libros artesanales o experimentales como los nuestros van más allá –explica– pues aprovechan sus virtudes materiales de objetos para lograr un perfil que genera valor entre los lectores y los libros, lo que permite vender y acomodar, aunque sea lento, todos los libros que se producen. Esta venta se logra de tres maneras fundamentales: en las principales ferias del libro de la Ciudad de México procuran ofertar su material, espacio que suelen compartir con otras editoriales cartoneras y de poesía. Las presentaciones de los libros, además de festivales y lecturas de poesía son también importantes puntos de venta, donde se cierra mucho más el nicho, ya que los que se acercan están necesariamente interesados en lo que se ofrece. Finalmente, hasta a hora son tres

las librerías que exponen y venden los libros de 2.0.1.3., pequeños espacios especializados con oferta editorial alternativa, dos en la ciudad de México y uno en Xalapa. Es de destacar el rol que juegan los mismos autores para la distribución, quienes participan de forma importante en la difusión de su propia obra, pues son copartícipes de llevar su literatura a otros puntos, y a los libros al encuentro con otros lectores. Es propósito, tanto de autores como de la editorial, el comentar, reseñar y hacer crecer indómitamente el trabajo, como los virus y las esporas, en una complicidad de trayectos personales –explican–.

Son los de 2.0.1.3 textos y libros libres que buscan la circulación, para lo que la editorial basa parte de su estrategia mercantil en la difusión que pueden lograr a través de los medios a su alcance, sobre todo los digitales. Al momento de las entrevistas e investigación de campo, el proyecto cuenta con un sitio web actualizado en el que se puede consultar parte del catálogo, además de encontrar reseñas periodísticas, una galería de fotografías y un vínculo a una cuenta de Vimeo que permite conocer parte del trabajo de esta microeditorial artesanal, urbana, cartonera y alienígena, en video. De manera complementaria, aprovechan los espacios de comunicación que logran las redes sociales como Facebook para formar comunidades de lectores con los que se puede estar comunicado e informado sobre presentaciones, lecturas de poesía, lanzamientos de nuevos títulos o la asistencia a alguna feria o evento. Así, la vinculación entre escritores, editores y lectores se multiplica con el acercamiento a otras iniciativas, espacios y actores, la estructura de los pequeños proyectos se solidifica en una plataforma de real incidencia económica en mercado y en el imaginario social.



Cuerpo de obra

Título: El Cinturón de Kuiper

Autor: Yaxkin Melchy

Ejemplar no. 70/100, primera edición, 2012-2014

Formato: 20.5 x 26.5 x 3.5 cm

426 páginas

Sin registro

PVP: 250 pesos

“Si nos dejáramos llevar, náufragos de risa, por el húmedo caudal del juego, se nos ocurriría imaginar, tal vez, que Yaxkin ha inventado sin saberlo no una nueva disciplina, no una nueva ciencia ni una nueva literatura, sino algo más sincero y pavorosamente bello: una manera de ingresar en la aventura.”

Solapa de *El Cinturón de Kuiper*

DESCRIPCIÓN

“El Kuiper”, como se refiere a él Yaxkin, es una selección de poesía visual que se concretó en libro con el apoyo de la beca del FONCA para jóvenes creadores durante el periodo 2011-2012. Es un libro voluminoso, elegante y juguetón. Grande, aunque más ligero de lo que parece, por el grosor que le ofrece el cartón. Tiene un índice al inicio, seguido de epígrafes. Cada uno de los poemas está precedido de una viñeta principal, aunque puede incluir un sinnúmero de gráfica, como manchas, huellas, puntos, líneas y figuras. Hay un gran juego tipográfico que da movimiento al texto. Muchos de los poemas están dedicados. En la última página tiene colofón con pie de imprenta, taller de encuadernación (propio) y una viñeta.

De acuerdo con una descripción en la solapa, el poeta crea lenguajes, códigos. Una afrenta continua al sistema comunicativo establecido. Crea el lenguaje en el que escribe y con él sus significados. Mediante una mancha tipográfica mutante, el texto se vuelve imagen que por momentos satura la vista, por excesos o por ausencia. Todo el libro es un sistema orgánico poético.

IMPRESIÓN

Interiores impresos digitalmente, en tinta negra sobre papel bond cultural de 90 gramos. Forro/camisa en serigrafía negra sobre cartulina, que reproduce la imagen de un mapa, con una viñeta de Pakal Votan en portada.

ENCUADERNACIÓN

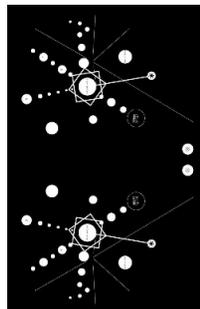
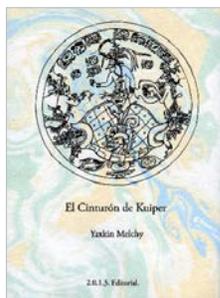
Pegado hotmelt con cubiertas en cartulina negra. El cuerpo de interiores está pegado al lomo de la cartera.

ACABADOS

Tapa dura de cartón. Camisa con solapas en marmoleado de colores varios. En la primera solapa trae una presentación, y en la segunda una lista de obra publicada previamente (siete títulos). En el interior de la cartera tiene recortes de revista, en este ejemplar de peces. Es un libro que, a su modo, hace evidente su manufactura.

CARACTERÍSTICAS ESPECIALES

La portada está en la parte trasera del libro. Se hicieron tres camisas diferentes, la marmoleada, una totalmente negra con tinta blanca, y una en cartulina metálica plateada con tinta negra. En la segunda página, a manera de aviso legal, tiene el aviso del auspicio del FONCA y el logo de la institución federal. Asimismo, tiene la licencia *attribution-sharealike* de *Creative Commons*.



Título: El sueño de Visnu
Autor: David Meza Ramírez
Libro no. 28/30. Segunda edición 2012-2014
Formato: 17.5 x 21.5 x 3.5 x 2 cm (medio oficio)
182 páginas
Sin registro
PVP: 180 pesos

¿Por qué pensar en la catástrofe?
¿Por qué pensar que el mundo tiene una vida que se desmorona?
Aquella extraña sensación que nos llama hacia el caos.

Solapa de *El sueño de Visnu*

DESCRIPCIÓN

El sueño de Visnu es un poemario que combina el texto lírico con una suerte de narrativa poética que establece un juego entre el lenguaje y la gráfica. Está compuesto de textos poéticos con mucho movimiento, que utiliza muchos cambios de ritmo para generar una atmósfera a partir del lenguaje y la mancha tipográfica distribuida en la página. Una disposición que no aparenta poesía, pues recurre a cajas grandes, por momentos largas páginas llenas de texto corrido, en una o varias columnas. Es un libro elegante y cuidado que invita desde el primer contacto a explorar sus virtudes escondidas detrás de juegos superpuestos. Es firme al tacto, y ofrece excelente manejabilidad. Es esta edición un libro muy colorido, como flores de texto e imagen. El texto está dividido en tres grandes poemas, Rebeca / Luis / Leonel, los que varían entre sí en forma y estilo. Algunos poemas internos vienen dedicados individualmente. El libro no tiene índice, y en las páginas finales trae un epígrafe y colofón.

IMPRESIÓN

Interiores impresos digitalmente, en tinta negra sobre papel bond blanco de 90 gramos. Forro/camisa igualmente en tinta negra digital, con el título y el nombre del autor impreso en el lomo.

ENCUADERNACIÓN

Pegado hotmelt con cubiertas de papel negro y cartulina color arena. Esta última

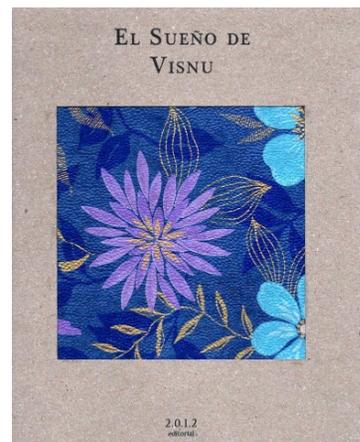
presenta, al abrir el libro, un conjunto de tres ilustraciones en columna. El cuerpo de interiores está pegada al lomo de la cartera.

ACABADOS

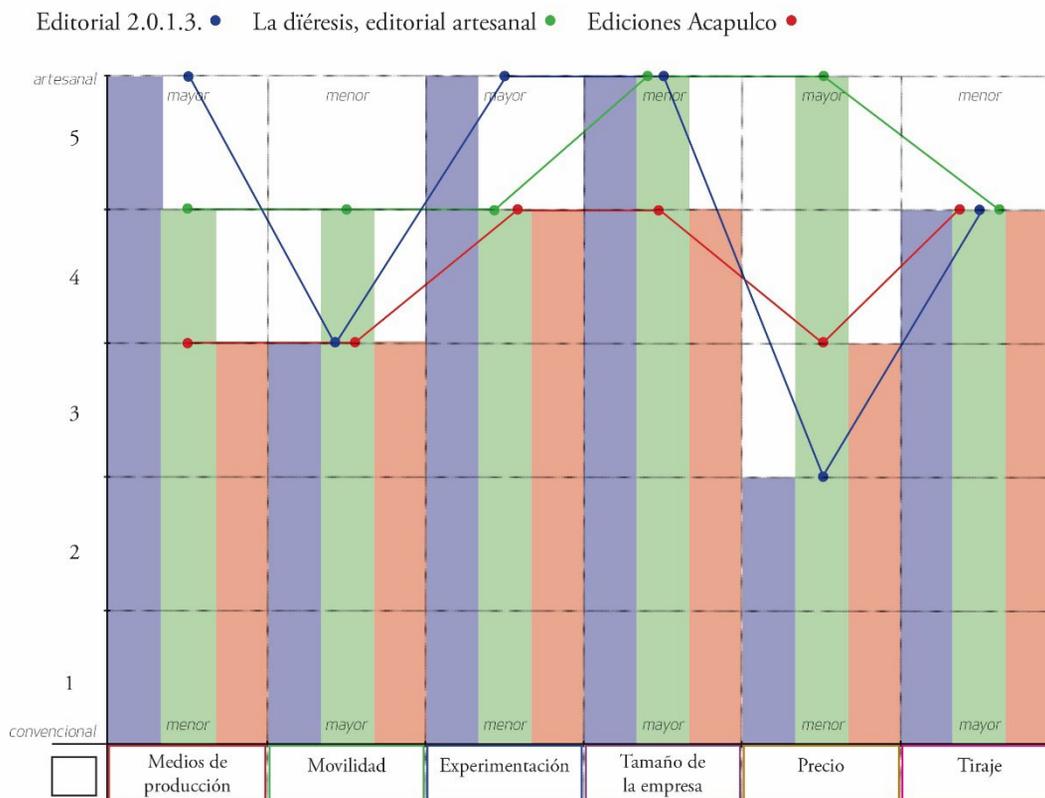
Tapa dura de cartón. Forro/camisa con solapas de mina gris. En la primera solapa trae una presentación, y en la segunda una lista de obra publicada previamente (tres títulos). Tiene un suaje cuadrado en el centro de la portada. De la ventana asoma una cortina floreada que varía con los ejemplares, en este ejemplar de tonos rojos y amarillos. La cartera de cartón está limpia, sin ocultar su uso previo.

CARACTERÍSTICAS ESPECIALES

En la portada este ejemplar escribe 2.0.1.2. Editorial, aunque la segunda edición fue impresa en 2014. El proyecto empezó como 2.0.1.2 y su idea era evolucionar con los años, pero desde 2.0.1.3. y hasta ahora ha mantenido ese nombre. En la segunda solapa está impreso también el logotipo que inviste al libro con la licencia de los *Creative Commons*.



Comparativas



●

Aunque pudiera resultar obvio que un proyecto de investigación no puede abarcar todo el espectro de este dinámico campo, considero necesario señalar que la mención de los proyectos, personajes u obra publicada en las tres secciones que componen este documento, no los excluye de una colectividad que con diferentes niveles de visibilidad ha sido fundamental para la edificación y desarrollo de una cultura literaria y bibliográfica en México. El impulso creativo editorial que surgió

en la década de los años setenta continuó su crecimiento de la mano del abaratamiento de los medios productivos, por lo que el cierre de siglo fue fértil para la cultura mexicana. La continua aparición y desaparición de proyectos, y la paulatina consolidación de algunos de ellos, contribuyó a delimitar las expectativas de las nuevas generaciones de creadores y editores, quienes encontraron o crearon sus propios espacios idóneos para publicar.

Entre la pléyade de proyectos que surgió en el enroque de las últimas décadas del siglo XX hubo diferentes objetivos, tamaños y aspiraciones, que con su producción (en su mayoría industrial o semi industrial) marcaron el pulso de la conversación literaria y cultural nacional, y fueron plataforma para tantos autores contemporáneos mexicanos y extranjeros. Ediciones del Ermitaño, de Alejandro Zenker (1985); Ediciones del Equilibrista (1986), a cargo de Diego García Elío y Gonzalo García Brecha; El Tucán de Virginia (1980), de Víctor Manuel Mendiola; Verdehalago (1990), de Alfredo Herrera; Editorial Trilce (1991), de Deborah Holtz; Ediciones Heliópolis (1993), de José Manuel Rivas; Editorial Aldvs (1993), de José Sordo, Ediciones Arlequín (1994), de Felipe Ponce o Ediciones sin Nombre (1995), de José María Espinasa; son ejemplos destacados de empresas que no son desarrolladas aquí porque su gestión y procesos productivos no lindan con el modelo editorial artesanal, sin embargo, también son cimientos para entender la actualidad del campo editorial mexicano. Las editoriales y su labor, en tanto productores de objetos culturales, representan tan sólo una unidad dentro de una red nodal que relaciona a los múltiples agentes involucrados en el circuito del libro. El resultado de los esfuerzos, la venta y lectura de los libros, la trascendencia o desaparición de la empresa, son aristas que dependen de múltiples factores delimitados por el campo social, entre los que la estrategia y el azar son preponderantes. Otra vez, en el escenario de lo ideal, tal vez los libros son leídos y comercializados activamente, o yacen guarecidos en colecciones especiales o privadas, o en alguna biblioteca pública, o fueron devorados por el tiempo. Tal vez.

Es necesario también mencionar el trabajo realizado para la difusión de las artes gráficas y plásticas enfocadas a la tradición editorial, pues su labor como prestadores de servicios, comerciantes y enseñantes ha permitido la sensibilización de los públicos respecto a los valores materiales encarnados en los libros. El trabajo voluntarioso de proyectos como La Chicharra⁶⁴, Taller El Ombligo del Libro⁶⁵, Taller

64 www.tallerlachicharra.com.mx

65 www.artesdelibro.wordpress.com

La Ceiba Gráfica⁶⁶, 30 dedos Letterpress⁶⁷, Taller Casiopeia⁶⁸, El Arca encuadernación⁶⁹, Pliegos y Pliegues⁷⁰, Taller Artequiuo⁷¹, Tipos y Estadísticas⁷², Taller Intaglio⁷³, Boken Encuadernación⁷⁴, Taller Nemiliztli⁷⁵, Taller El Maromero, Los libros de Leonardo⁷⁶, TW Artes Gráficas, La Antigua Encuadernación⁷⁷, Papel Arcángel⁷⁸, Papeles de Ponte⁷⁹, HagoLibros⁸⁰; así como las escuelas Escuela de Cultura Popular Mártires del 68⁸¹; Facultad de Artes y Diseño - UNAM Academia de San Carlos - Edinba, entre muchos otros espacios (en la Ciudad de México y en otros estados del interior de la República), ha sido la base para la transmisión de las técnicas editoriales, de las artes del libro y su constante evolución. Si la labor al interior de una editorial casi siempre es colectiva, al exterior, en el espacio público, prácticamente todos los proyectos culturales pequeños se apoyan entre ellos para conformar colectividades fuertes. Sin los notables esfuerzos individuales, que pacientemente se aglutinan en colectividades con intereses y gustos afines, el rescate, la difusión y la eventual comercialización de los objetos culturales sería imposible.

Todos los proyectos mencionados como ejemplo, los fundacionales o los contemporáneos, los casos objeto de análisis de esta investigación así como aquellos proyectos enlistados en los anexos del documento, son sólo el corpus visible de la investigación en bibliotecas y sitios web, de visitas a ferias y librerías, y de retroalimentación de entrevistas y charlas informales. No hay intención de hacer destacar a unos o excluir a otros. Por el contrario, se busca matizar las colectividades. Valga

66 www.laceibagrafica.org

67 www.30dedos-letterpress.com/

68 Fb: /Taller Casiopeia Artes del Libro

69 www.arcaencuadernacion.blogspot.mx

70 Facebook: /Pliegos y Pliegues

71 www.comunidad-artequiuo.blogspot.mx

72 www.tiposyestadisticas.com.mx

73 www.estacionindianilla.com.mx/taller-de-grafica

74 www.encuadernacionboken.blogspot.mx

75 Facebook: /Taller Nemiliztli Encuadernación

76 Facebook: / Los libros de Leonardo

77 www.encuadernacionlaantigua.com

78 Facebook: /Papel Arcángel

79 Facebook: /Papeles De Ponte

80 www.hagolibros.com

81 Facebook: /Escuela de Cultura Popular Mártires del 68

entonces este esfuerzo de investigación como un reconocimiento a todos aquellos hombres y mujeres que como productores o consumidores participan activamente y dan vitalidad al circuito editorial local, especialmente a los que dedican parte de su tiempo, de su fuerza y sus recursos para materializar y promover los sueños de carne y de papel.

Algunas conclusiones

Esta investigación tiene como objetivo estudiar al libro artesanal y el modelo de trabajo editorial que lo produce en México. Para ello se realizó una búsqueda de proyectos cuyos libros argumentan mediante sus características materiales, rastro que permitió perfilar un fenómeno sociocultural que significa simbólica, estética y comercialmente. Dicha orientación implicó desarrollar dos líneas de análisis complementarias, la que se enfocó en el objeto –el libro artesanal–; y aquella que indagaba en los modelos de trabajo de los proyectos que producen dichos objetos –la edición artesanal–. Para ello se desarrollaron dos herramientas, vetas de análisis complementarias: una tipología del libro que enfatiza con sus características materiales y un trazo histórico de la historia del libro en México. En la primera sección, que es el primer capítulo, se teoriza y discuten los alcances significativos del objeto libro en cuanto a sus características materiales y simbólicas; y se ejemplifican los tipos de libro que se producen en México. En la segunda sección de este documento, segundo y tercer capítulos, se ilustran los modelos de trabajo de editoriales y talleres donde escritores y artistas plásticos han editado y así colaborado a dar forma al registro gráfico-literario mexicano.

Entender el fenómeno de la edición contemporánea implicó ubicarse en unas coordenadas espacio temporales definidas que permitieran una perspectiva desde la cual observar e interpretar. La sinécdoque sugerida por los estudios de caso, en los que se hace una valoración cualitativa de una parte que representa al todo, es un modelo de estudio de los fenómenos sociales que implica cercanía y sensibilidad.

Y es que ni el enfoque ni la intención son evidenciar las generalidades y lugares comunes dentro de la industria, sino iluminar aquellas particularidades entre los proyectos que se puedan homologar a otros proyectos, lo que constituye prácticas que se ajustan a intereses y condiciones particulares.

A continuación se exponen algunas acotaciones que a manera de colofón intentan redondear el estudio: primero se intenta una serie de enunciaciones resolutivas de lo que es la edición artesanal; después, a partir de los criterios editoriales que conducen esta propuesta de investigación, se enlistan comentarios que perfilan este fenómeno en México.

Edición artesanal

- ❖ La edición y producción de libros artesanales es un acto de nostalgia y apropiación de los oficios del pasado, pues implica repensar, reinventar el objeto, el concepto y sus criterios de valoración. En una época de digitalización masiva, lo artesanal se valoriza como garantía de autenticidad y establece una apuesta alternativa a la del libro convencional y la lectura en dispositivos digitales.
- ❖ Parte del atractivo de estas obras radica en el misterio que se esconde detrás de su transgresión a la convención de lo que los libros son o deben ser.
- ❖ Un libro es artesanal porque enfatiza su materialidad, su proceso de elaboración, su unicidad, sus particularidades, su diferencia, características que dimensionan su valor material, económico y simbólico.
- ❖ Cada una de las decisiones editoriales se encarna en el libro artesanal, que es resultado de un proceso de reflexión y experimentación en cuanto a su diseño, manufactura y estrategia de marketing, factores que integran la obra editorial y definen su personalidad.
- ❖ Los proyectos artesanales ostentan una posición que viven alternativamente como riesgo, apuesta, libertad, juego o innovación.
- ❖ Los espacios de gestión, producción y circulación de estos libros se despliegan artesanalmente, en el sentido de que son procesos y estrategias particulares, casi manufacturadas.
- ❖ Artesanal significa explotar los recursos formales y peritextuales que invisten al objeto, además de procurar formatos que susciten la interactividad, pues son libros orientados a un público sensible y conocedor.

La creatividad es un insumo muy importante que caracteriza y proyecta a las editoriales artesanales mexicanas, misma que puede rastrearse en tres acciones concretas. La edición artesanal apuesta por la materialidad y el diseño de los objetos para implantar una identidad diferencial y ampliar conceptualmente la obra. Las

posibilidades de argumentación material responden a la propuesta editorial, que a su vez se ajusta a la capacidad económica. Para ello se recurre a una gama de estrategias de producción que permiten materializar las ideas mediante una combinación de tecnologías, a veces industriales, a veces caseras y manuales. La materialidad de los libros establece una diferencia simbólica y económica respecto al libro convencional, factor de diferencia que logra la identificación visual y eventual vinculación afectiva entre lectores y objetos.

La edición artesanal entiende al internet como un elemento central del nuevo quehacer editorial, al que le da un uso utilitario y empresarial. Se trata de aprovechar la web como un espacio de promoción, canal de venta, sitio de interfaz con los lectores y espacio complementario de publicación. El uso de las redes sociales, páginas web y blogs, además de la posibilidad de difundir los textos impresos, son discursos transmedia inherentes a la dinámica social, y que los proyectos editoriales pueden aprovechar en mayor o menor medida para satisfacer sus necesidades e intereses.

Es fundamental la vinculación entre agentes del campo pues se materializa en la organización y participación en eventos, lecturas, talleres, ferias, tertulias y demás instancias donde las comunidades se actualizan en la relación personal, cara a cara. Son estos canales de venta privilegiados que, igual que la modalidad online, se saltan la intermediación de librerías y distribuidores, permitiendo una mayor ganancia para autores, editores y lectores. La participación de las casas editoras y comunidades lectoras en este tipo de eventos es un registro de las prácticas emergentes de socialización en el campo editorial.

Criterios editoriales

TAMAÑO DE LA EMPRESA

En México, todas las editoriales artesanales pertenecen al espacio de la pequeña edición. Aunque pueden encontrarse proyectos entre las grandes, que en algún momento pueden optar por una edición de lujo, algún tiraje limitado o la experimentación mediante sus soportes, no se les puede considerar artesanales por definición, considerando su estructura y modelo de trabajo, o el tipo de libros promedio que producen. Dentro de la pequeña edición, ahí sí hay variedad: existen desde los proyectos nano, unipersonales, hasta colectivos extensivos y en constante transformación. El tamaño es importante para la autodefinición como proyecto artesanal, pues se entiende que menos agentes asumirán más tareas.

PROCESOS PRODUCTIVOS

El libro artesanal mexicano puede presumir de una amplia y diversa gama de técnicas y procesos para su confección y decoración. Desde la centenaria, compleja y dedicada impresión con tipos móviles, las encuadernaciones en piel y madera, doradas y gofradas, o la elaboración y decoración de papeles de gran especialidad; hasta la producción casera, ágil y eléctrica, que combina todo tipo de materiales y técnicas de impresión, reproducción, estructuras y embalajes para hacer circular materiales editoriales. Es en todo caso la correcta interpretación y proyección de una obra la que define el soporte y las características del mismo, a partir de las que se hace una selección de técnicas que soporten la argumentación estética y material, y que sea acorde a la identidad editorial y a la capacidad de inversión.

PRECIOS

Puesto que los procesos productivos de los libros pueden ser muy extremos, los precios del libro artesanal en el espacio comercial mexicano también pueden variar mucho. En todo caso, si bien este factor depende del cómo se elabora, depende mucho más del dónde se vende, o a quién se quiere vender, criterio que asigna el precio de los libros y un perfil a sus compradores. Entre el facsimilar manufacturado de colección y el fanzine fotocopiado habrá muchas diferencias de intención, producción, alcance, público; o tal vez no.

EXPERIMENTACIÓN

La artesanía, como el arte y el diseño tienen una base común en el juego. Las editoriales artesanales en México usan la experimentación como argumento tácito, aunque ésta se pueda concretar a los niveles más disímiles. Aplicaciones al diseño, estrategias de marketing, innovación temática o de autores, cualquier decisión es una apuesta que puede ser más o menos arriesgada. Se experimenta porque se tiene poco que perder y mucho que ganar, en un espacio de mercado en el que los objetos culturales y artísticos compiten entre sí; y porque son proyectos cuya identidad editorial se enfatiza en su diferencia del libro convencional.

MOVILIDAD

Los proyectos de edición artesanal en México tienen en general una movilidad y alcance reducido. Esto es porque en su mayoría, la venta de los libros se limita a la exposición de los mismos en diferentes ferias y eventos. En general evitan las librerías, aunque se da el caso de que se procure algún punto de venta fijo, siempre en

condiciones especiales. Además, la comunidad gremial de pequeñas editoriales, artesanos del libro y autores es fundamental, y los espacios físicos que a partir de esta socialización se generan son parte del *habitus* que las contiene y configura. Gracias a la conectividad y al escaparate que representan las redes sociales, los sitios web y las tiendas virtuales, la proyección de las obras y autores se ha multiplicado exponencialmente. Mucho depende también de los contenidos publicados y el interés que estos puedan despertar, sumados a un soporte y propuesta estética particular, entre un público en su mayoría reducido por especializado.

TIRAJE

La decisión de la cantidad de ejemplares que se han de imprimir está directamente ligada a factores como la inversión, los medios o procesos involucrados, la capacidad e interés de hacer circular los objetos. En México hay proyectos artesanales de tirajes cortos, muy cuidados y costosos, y los hay baratos y extensivos. Comparados con los números de la producción de los libros convencionales, los tirajes artesanales son mucho menores, aspecto que limita la movilidad pero acelera la salida de los objetos y el regreso de la inversión, que eventualmente puede dar continuidad a una dinámica autogestiva.

* * *

Especular bajo un enfoque socio antropológico sobre los alcances de la mediación de los proyectos editoriales implica indagar en la administración y economía de las sociedades del conocimiento mediante su producción literaria y artística. La edición artesanal es evidencia y resultado de los cambios que se suceden a partir de la innovación tecnológica y el comportamiento del mercado. Así, la recepción y apropiación de los libros artesanales es una experiencia que se consolida al transgredir la convención biblioeditorial.

Como profesionales de la edición, en cualquiera que sea la función, se debe procurar ser ente de cambio, capaz de construir estructuras y modalidades de acción propias que cuestionen y generen nuevos espacios de diálogo e intercambio. En tanto científicos sociales, el análisis debe fundamentarse en la creatividad y prospectiva en el terreno de la posibilidad, y observar el despliegue de verdades particulares en una realidad múltiple.

Si los estudios culturales implican perfilar una coyuntura objetiva de los fenómenos sociales, es deseable que su resultado no se quede en la mera observación, sino que el análisis de los fenómenos permita incidir en los esquemas de percepción, interpretación y acción concreta que los integran. Esa es la intención de este documento y de sus postulados.

Fuentes de consulta

- Anaya, C. (2012) "El Estado editor" en *Quehacer editorial 12*. México: Ediciones del Ermitaño
- Anaya, J. (2012) "En busca de la profesionalización de editores y libreros en un mundo en transición" en *Quehacer editorial 12*. México D.F: Ediciones del Ermitaño
- Antón, J. E. (2009) "Sobre el libro de artista" en *Quehacer Editorial 8*. México: Ediciones del Ermitaño
- Anderson, C. (2009) *La economía de larga cola*. Buenos Aires: Empresa Activa
- Arguelles J. D. (2008) *Del libro, con el libro, por el libro... pero más allá del libro*. México: Ediciones del Ermitaño
- Barbier, F. y C. Bertho. (2007) *Los medios de comunicación, de Diderot a Internet*. Trad. Eduardo Rinesi. Buenos Aires: Colihue
- Barthes, R. (2009) *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós
- (2011) *El placer del texto*. México: Siglo XXI Editores
- Bordieu, P. (1999) "Una revolución conservadora de la edición" en *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba
- (2010) *El sentido social del gusto, elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores
- Bringhamst, R. (2012) "Lo que la tinta canta al papel" en *Libros de artista, exposición*. México: Codex-México
- Brunetti, G. (2004) *La librería como negocio. Economía y administración*. Trad. de Maia F. Miret. México: FCE
- Calasso, R. (2008) *La locura que viene de las ninfas*. México: Sexto Piso
- Carrión, U. (2012) *El nuevo arte de hacer libros*. México: Tumbona Ediciones/CONACULTA
- Cavallo, G. y R. Chartier (2001) *Historia de la lectura en el mundo occidental*. México: Taurus
- Celis, P. (2009) *El ABC de las editoriales cartoneras en América Latina*. Madison: Paralell Press
- Chartier, R. (2007) *Escuchar a los muertos con los ojos*. Buenos Aires: Katz
- Coda, L. (2001) "México y las nuevas tecnologías editoriales" en *Los editores ante el nuevo milenio*. México: Ediciones del Ermitaño
- Cosío Villegas, D. (1949) *Extremos de América*. México: Fondo de Cultura Económica
- Cruz Soto, R. (2008) "La transformación de los impresos en la época colonial" en *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliológicas*. No. 1 y 2. México: UNAM
- De Buen, J. (2014) *Manual de diseño editorial*. 4ª edición. Gijón: Trea
- De la Torre Villar E. (2009) *Breve historia del libro en México*. 3ª edición. México: DGP UNAM
- Dieterich, H. (2011) *Nueva guía para la investigación científica*. México: Orfila
- Drucker, J. (1995) *The century of the artists' book*. New York. Grammary books.
- Dreyfus J. y F. Richadeu (1990) *Diccionario de la edición y de las artes gráficas*. Madrid: Fundación Germán Sánchez RuiPérez
- Eco, U. (2012) *Tratado de semiótica general*. México: Debolsillo
- Fevbre, L. y Henri J. M. (2005) *La aparición del libro*. Trad. De Agustín Millares. México: Fondo de Cultura Económica
- García Valencia, E. (2012) "Publicaciones electrónicas y lectores universitarios, una aproximación a prácticas lectoras" en *Quehacer Editorial 12*, Los futuros del libro. México: Ediciones del ermitaño
- Garone Gravier, M. (2012) *La tipografía en México*. Ensayos históricos (Siglos XVI-XIX). México: UNAM
- Garone Gravier, M. (2014) "La tipografía estridentista: diseño que huele a modernidad y dinamismo" en *Nuevas vistas y visitas al estridentismo*. México: UAEMex
- Gaskell, P. (1999) *Nueva introducción a la bibliografía material*. Prólogo y rev. técnica José Martínez de Sousa; tr. Consuelo Fernández Cuartas y Faustino Álvarez Álvarez. Gijón. Trea.
- Gil, J. (2002) *El nuevo diseño artesanal: análisis y prospectiva en México*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya
- Gil, M. y F. Jiménez. (2008) *El nuevo paradigma en el sector del libro*. Madrid: Trea
- Gómez de Segura, B. (2003) *Industrias artesanales en Plan Vasco de Cultura*. País vasco: Consejo Vasco de Cultura
- Gonzalbo, P. y otros. (1999) *Historia de la lectura en México*. Centro de Estudios Históricos, Seminario de Historia de la Educación en México, México: El Colegio de México
- González R. S. (2001) "De la catástrofe plástica al futuro abierto" en *El libro y las nuevas tecnologías*. México: Ediciones del Ermitaño
- Granados, E. y L. M. Mendoza. (2014) *Manual de información básica en bibliotecología*. México: DGP-UNAM
- Haro, S. (2013) "El libro como disciplina artística" en *Creatividad y Sociedad*. No 20. Septiembre. Madrid.
- Hellion, M. (2006) "Introduction" in *Artists' books and Ulises Carrión: Personal Worlds or Cultural Strategies?* Madrid: Turner

- Hochuli J. y R. Kinross. (2005) *El diseño de libros: práctica y teoría*. Valencia: Editorial Campgrafic
- Kloss, G. (2001) *Entre el diseño y la edición*. México: Universidad Autónoma Metropolitana
- Manguel, A. (2011) *Una historia de la lectura*. México: Almadia
- Mansour, M. (2002) "El libro en busca de lectores" en *Quehacer Editorial 1*, El libro en busca de lectores. México: Ediciones del Ermitaño
- McKenzie, D. (2005). *Bibliografía y Sociología de los textos*. Madrid: Akal
- Morris, W. (2011) *Arte y artesanía*. Madrid. Cuadernos del Langre
- Munari, B. (1985) *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*. Segunda edición, México: Gustavo Gili
- Ochoa, G. (2014) *80 años: las batallas culturales del Fondo*. México: Nieve de Chamoy
- Paz, O. (1981) *In/mediaciones*. Barcelona: Seix-Barral
- Peralta, B. (2001) "Las profecías de la industria editorial" en *El libro y las nuevas tecnologías. Los editores ante el nuevo milenio*. México: Ediciones del Ermitaño
- Perelman, C. (1997) *El imperio retórico*. Santa Fe de Bogotá: Norma
- Ramírez, A. (2001) "Las nuevas tecnologías en la industria editorial" en *El libro y las nuevas tecnologías. Los editores ante el nuevo milenio*. México: Ediciones del Ermitaño
- Renán, R. (1999) *Los otros libros: distintas opciones en el trabajo editorial*. México: UNAM
- Robers, E. (2005) "The five generations of computers" in *The art of science*. Reading: The Addison-Wesley Publishing Company
- Robinson, D. (1986) *William Morris, Edward Burne-Jones, and The Kelmscott Chaucer*. London: Gordon Fraser, 1982; Mt. Kisco, N.Y.: Moyer Bell, nd.
- Sanin, J. D. (2005) "Estéticas del consumo. Estudio de las puestas en práctica de la cultura materia" en *Colombia Iconofacto*. Bogotá: Universidad Pontificia Bolivariana
- Sennet, R. (2008) *El artesano*. Trad. de Marco Galmarini. Barcelona: Anagrama
- Sexe, N. (2008) *Diseño.com*. Buenos Aires: Paidós
- Shiffrin, A. (2001) *La edición sin editores*. México: Era
- Shulz, M. (2001) "El cambio de paradigmas en la industria editorial ante las nuevas tecnologías" en *El libro y las nuevas tecnologías. Los editores ante el nuevo milenio*. México: Ediciones del Ermitaño
- Weinberg, G. (2010) *El libro en la cultura latinoamericana*. México: Juan Pablos Editor
- Zaid, G. (1980) *Asamblea de poetas jóvenes de México*. México: Siglo XXI
- Zenker, A. (2001) "Introducción" en *El libro y las nuevas tecnologías. Los editores ante el nuevo milenio*. México: Ediciones del Ermitaño

TESIS

- Aroeste, L. (2010) *Libro de artista: espacio alternativo. En repaso de evidencia mexicana*. México: Tesis Casa Lamm
- Cobos, A. (2009) *La industria editorial en México frente a las tecnologías de la información y comunicación*. México: Tesis UNAM-FFyL
- Díaz Alaniz, M. (2001) *La industria editorial mexicana frente a las nuevas tecnologías*. México: Tesis UNAM-FFyL
- Fernández de Lara, H. (1997) *La crisis de la industria editorial mexicana*. México: Tesis UNAM-ENEP Aragón
- Ferrer, P. (2005) *El ready made de la divinidad o la caja de los hallazgos oníricos en un libro objeto*. México: Tesis UNAM-FFyL
- Figuerola, L. (1997) *Las cosas, los signos y el libro en la historia del artista*. México: Tesis UNAM-ENAP
- Gutiérrez, J. (1994) *El libro objeto valorado con el libro antiguo*. México: Tesis UNAM-ENAP
- Lazcano, F. (2013) *Nacimiento y muerte del arte de la encuademación*. México: Tesis UNAM-FFyL
- Martínez De la Peña, G. (2009) *La percepción y su importancia para un diseño háptico para personas con discapacidad visual*. México: Tesis UAM-X
- Nova, V. (2013) *Arnaldo Orfila Reynal. El editor que marcó los cánones de la edición latinoamericana*. México: Tesis-UAM
- Passarge, M. L. (2013) *Retratos editoriales, para una historia de la edición en México*. México: Tesis UAM-X
- Pérez, R. (2010) *Diseño gráfico-alternativo como propuesta editorial de un libro*. México: Tesis. UNAM-Acatlán.
- Rocha, C. (2004) *El libro como producción editorial autogestiva (del objeto libro al libro objeto)*. México: Tesis UNAM-ENAP
- Rodríguez, T. (2013) *Reciclando el diseño editorial: libros verdes*. México: Tesis UNAM-ENAP

RECURSOS HEMEROGRÁFICOS

IMPRESOS

- Arias, M. (2013) "Los futuros del libro" en *Letras libres* No. 143
- Chartier, R. (2009) "Del código al hipertexto, entrevista con Roger Chartier" en *Letras Libres*, mayo 2009 p.66-75
- Darnton, R. (2009) "La biblioteca Google, entrevista con Robert Darnton" en *Letras Libres*, mayo 2009 p.76-79
- Esqueda, R. (2010) "La invención retórica: un recurso para acceder al usuario del diseño" en *Diseño en Síntesis* 42/43 México: Neural Research
- Esqueda, R. (s/f) *La lógica de la investigación cualitativa: una propuesta para su evaluación*. México: Neural Research
- Flyberg, B. (2005) "Cinco equívocos sobre la investigación basada en estudios de caso" en *Estudios sociológicos*, vol XXIII, Num 2, mayo-agosto, 561-590. México: El Colegio de México
- Mata, O. (2002) "Los presentes, del maestro Juan José Arreola" en *Literatura Mexicana*. Vol. 13 No. 2, México.
- Meza, A. (2014) "Reglas del juego. Editoriales cartoneras en México", en *Cinocéfalo* Año 1, No. 2, México.
- Sandoval, S. (2005) "Arte, artesanías y diseños. Diferencias y semejanzas" en *Episteme* año 5, número 2, julio-septiembre. Universidad del Valle de México

DIGITALES

- Aguilar, Y. (2013) "El arduo trabajo detrás del libro artesanal" en *El Universal*
www.eluniversal.com.mx/notas/932106.html
- (2013) "La piel del libro a través de los siglos" en *El Universal*
www.eluniversal.com.mx/cultura/2013/impreso/la-piel-del-libro-a-traves-de-los-siglos-72420.html
- (2012) "Cartoneras: el arte del libro objeto" en *El Universal*
www.eluniversal.com.mx/cultura/70205.html
- (2012) "Taller Ditoria, paraíso de la edición artesanal" en *El Universal*.
<http://www.eluniversal.com.mx/cultura/79576.html>
- Boullosa, C. (2014) "La editorial de Federico Campbell" en *Letras Libres*.
www.letraslibres.com/blogs/blog-de-la-redaccion/la-editorial-de-federico-campbell
- García Canclini, N. (2002). *Las industrias culturales y el desarrollo de los países americanos*.
www.oas.org/udse/espanol/documentos/1hub2.doc
- Cano, J. (2011) "¿Un nuevo boom latinoamericano? La explosión de las editoriales cartoneras" en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid
www.ucm.es/info/especulo/numero47/boomlatin.html
- Castañón, A. (1992) "El mito del editor" en *Vuelta* No. 187.
www.letraslibres.com/sites/default/files/pdfs_articulos/Vuelta-Vol16_187_06MtEdACstn.pdf
- Chartier, R. (1996) "Del código a la pantalla, trayectorias de lo escrito", en *Revista Quimera* #150, Septiembre de 1996
www.es.scribd.com/doc/163352661/Del-Codice-a-La-Pantalla-Trayectorias-de-Lo-Escrito-Roger-Chartier
- (2007) "Materialidad del texto, textualidad del libro" en *Orbis Tertius* Vol. 11, no. 12.
www.163.10.30.238:8080/OrbisTertius/numeros/OrbisTertius/numeros/numero-12/sumario/
- Costa Amic, B. (2005) *Un nombre en las letras, semblanza de la Editorial Costa-Amic y de su fundador Bartolomé Costa-Amic*.
https://issuu.com/costaamic/docs/un_hombre_en_las_letras__p_blog_/1?e=5204589/11631457
- De la Garza, A. (2009) "Letras al Vuelo. Un panorama de la literatura mexicana a 35 años de la UAM" en *Revista Casa del tiempo* UAM No. 31, pp. 29-34. / www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/31_iv_may_2010/casa_del_tiempo_eIV_num31_29_34.pdf
- De la Peña, L. (2001) "Antonio Castañeda, poeta, editor y cronista de cine" en *Revista Casa del Tiempo* UAM, Marzo 2001. / www.uam.mx/difusion/revista/mar2001/pena.html
- Del Valle, M. (2012) "Ediciones Papeles Privados" en *Papeles Privados*. Sitio web
<http://papelesprivados.weebly.com/ediciones-papeles-privados.html>
- Díez-Canedo F. J. (2008) "Técnicas artesanales en los libros mexicanos" en *Hoja por hoja*, junio 2008.
http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_desplegado=17369
- Espinasa, J. M. (2015) "Papeles privados" en *La jornada semanal* /
<http://www.jornada.unam.mx/2015/09/20/sem-jose.html>

- Esquivel, B. (2013) *Colección Cvltvra, objeto de estudio en el siglo XXI* (Partes I y II). México: Acervo bibliográfico de la Escuela Bancaria y Comercial
www.museoebc.org/eventos/coleccion-cvltvra-objeto-de-estudio-en-el-siglo-xxi-primer-a-parte
www.museoebc.org/eventos/coleccion-cvltvra-objeto-de-estudio-en-el-siglo-xxi-segunda-parte
- Garone, M. (2004) "Notas para una historia contemporánea del diseño gráfico" en *Mexican Design*, México D.F.: Mexican Design
www.mexicandesign.com/revista/historia_dg_mexico.htm
- Herrera, A. (2014) "Yo persigo una forma, la poética de Raúl Renán" en *Fuentes humanísticas*. UAM-Azcapotzalco Año 27, Número 48 pp. 145-171
http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/revistas/48/48_10.pdf
- Lumbreras, E. (2011) "Tipografía, una categoría del arte" en *Tierra Adentro*, No° 169, Marzo, 2011, México D.F.
http://www.conaculta.gob.mx/tierra/images_cont/revista/151_180/PDF_revista/169/Ernesto_Lumbreras.pdf
- Montaño, E. (2012) "Cinco amigos audaces e ingenuos crearon ERA hace 52 años" en *La Jornada Digital*.
<http://www.jornada.unam.mx/2012/11/26/cultura/a08n1cul>
- Oropeza, A. (2013) *México en el desarrollo de la Revolución Industrial. Evaluaciones y perspectivas*. México: IIJ – UNAM
www.biblio.juridicas.unam.mx/libros/7/3371/10.pdf
- Palacios, E. (2014) "Vuelta a la experiencia sensual de la lectura" en *El Universal*
www.domingoeluniversal.mx/historias/detalle/vuelta
- Pogoriles, L. (2013) "La edición como protagonista, sellos artesanales y estéticos" en *Telam, Agencia de Noticias*
www.telam.com.ar/notas/201303/9230-la-edicion-como-protagonista-sellos-artesanales-y-esteticos
- Rabasa, D. (2013) "Radiografía de las editoriales independientes" en *La semana de frente*.
www.frente.com.mx/radiografia-de-las-editoriales-independientes
- Serrano, M. (2013) "Los libros de Bruno Munari: hibridación contra el pensamiento lineal" en *The publishing lab, revista digital*. Abril del 2013.
- Sheridan, G. (2007) "La lectura en México" en *Letras Libres* No. 100.
www.letraslibres.com/revista/columnas/la-lectura-en-mexico1
- Simón, G. (2013) *Diseño, artefacto y cultura material*. Foroalfa
www.foroalfa.org/articulos/disenio-artefacto-y-cultura-material
- Szir, S. (2003) "El libro como objeto discursivo" en *Torre de Papel, publishing house and translation company*.
www.torredepapel.com.ar/publicat/articulos/2003/10004.asp
- Vanoli, H. (2014) "Ser productor para productores..." en *Telam*
<http://www.telam.com.ar/notas/201405/64831-herman-vanoli-ser-un-productor-para-productores.html>
- Vivanco, E. (2010) "El constructor de libros. Bruno Munari y los prelibros" en *Transfer* No.11. Madrid: Lampreave
<https://miraquecosa.wordpress.com/2012/10/31/los-prelibros-de-munari/>
- Xavier, D. (Sin fecha) "Conversación con Raúl Renán" en *Calambur*, Nueva época, año 5, números 6-7. México D.F.
<http://www.cirsociales.uady.mx/revUADY/pdf/237/ru23712.pdf>
- Yepes, H. (2013) "Los muchos rostros de Ulises Carrión" en *Frente*
www.frente.com.mx/los-muchos-rostros-de-ulises-carrion/
- Zaid, G. (2006) "La lectura como fracaso del sistema educativo" en *Letras Libres* No. 95.
www.letraslibres.com/revista/convivio/la-lectura-como-fracaso-del-sistema-educativo

OTROS DOCUMENTOS

- Arteaga, A. (2013, junio 11) *Nota sobre editoriales independientes*. Ponencia presentada en la Mesa redonda: Análisis de la edición independiente. México
- Kunin, J. (2013) *La multiplicación de las editoriales cartoneras latinoamericanas. Análisis de un caso de apropiación/es de sentidos*. Ponencia presentada en las I Jornadas de jóvenes investigadores en Ciencias sociales. Buenos Aires: UNSAM México. RIEPA (2011)
- AEMI (2013) "Manifiesto Edita" en *Quehacer editorial 12*. México: Ediciones del Ermitaño
- México. Caniem/Conaculta (2012) *Indicadores del Sector Privado en México 2011*. México D.F: Caniem
- México. Conaculta (2006) *Encuesta Nacional de Lectura*. México: Conaculta
- Olvier, F. (2013) *Ludismo y dinamismo en "El movimiento estridentista" de Germán List Arzubide*. Conferencia

Anexos

Principales ferias de libro y espacios de circulación editorial donde tienen presencia las editoriales artesanales

Feria del Libro del Palacio de Minería / UNAM

Feria del Libro Independiente / FLI / AEMI FCE CONACULTA

Venta de editoriales independientes / Centro cultural España

La otra ruta, en Casa Refugio Citlaltepetl

Los otros libros: tianguis de la diversidad textual, en RadioUNAM

Feria Universitaria del Libro Independiente / FULI / Universidad del Claustro de Sor Juana

Feria del libro de la Ciudad de México / FILCM – Feria del libro del Zócalo

Feria Internacional del Libro / FIL – Universidad Autónoma de Guadalajara

Cooperativa autónoma de comercio artístico de obras / Tianguis C.a.c.a.o.

Feria del Libro Infantil y Juvenil / FILIJ / CONACULTA / CENART

Feria del libro y el DVD de la Cineteca / CONACULTA

Encuentro internacional de editoriales independientes / EDITA

Foro de Ediciones Contemporáneas/ FOEC / CONACULTA / Museo de Arte Carrillo Gil

Feria del libro Alternativa Coyoacán



Algunas pequeñas editoriales

Ediciones del Ermitaño [cdmx]

La Cabra Ediciones [cdmx]

Ala de avispa editores [cdmx]

Aldus [cdmx]

Ediciones Cal y Arena [cdmx]

Ediciones El Naranja [cdmx]

Nitro/Press [cdmx]

Educación y cultura [cdmx]

Mangos de hacha [cdmx]

Ediciones sin nombre [cdmx]

Eón [cdmx]

Práxis [cdmx]

Verdehalago [cdmx]

Vaso roto [Monterrey]

Trilce Ediciones [cdmx]

Sediento Editores [cdmx]

Bonilla Artigas Editores [México]

Ficticia [cdmx]

Editorial Cidcli [cdmx]

Libros Magenta [cdmx]
Ediciones Elephas [cdmx]
Juan Pablos Editor [cdmx]
Editorial Resistencia [cdmx]
Ediciones El Milagro [cdmx]
Ítaca editorial [cdmx]
Cuadrivio [cdmx]
Mantarraya ediciones [cdmx]
Editorial Moho [México D.F.]
Parentalia Ediciones [México D.F.]
Pluralia Ediciones [México D.F.]
Editorial Quimera [México D.F.]
Sana colita de rana [México D.F.]
Textofilia [México D.F.]
Tumbona Ediciones [México D.F.]
Verso destierro [México D.F.]
Eterno Femenino Ediciones [cdmx]
Caja de cerillos [cdmx]
Proyecto Literal [México D.F.]

Ediciones El Viaje [Guadalajara]
Ediciones Arlequín [Guadalajara]
Petra Ediciones [Guadalajara]
Mantis Editores [Guadalajara]
27 editores [Monterrey]
Onomatopeya Produchons [Monterrey]
Posdata [Monterrey]
Atrasalante [Monterrey]
Los hedonistas cansados [Monterrey]
Posdata (Monterrey)

Ediciones Marginalia [Xalapa]
Al fin liebre [Xalapa]
Ediciones estridentes [Xalapa]
Bonobos [Estado de México]
Amaquemecan [Estado de México]

Surplus [Oaxaca]
Ediciones Morbo [Villahermosa]
Editorial Dos puntos [Coatzacoalcos]

Pequeñas editoriales artesanales

Juan Malasuerte editores [cdmx]
C'est un livre [cdmx]
Impronta editora [Guadalajara]
Ediciones Acapulco [cdmx]
Tigre ediciones de México [cdmx]
La Diéresis Editorial Artesanal [cdmx]
Cascada de Palabras [cdmx]
Lunaria Ediciones [cdmx]
Editorial 2.0.1.3 [cdmx]
Alias [cdmx]
Editorial Ehecatl [cdmx]
AUIEO [cdmx]
Federación de Sindicatos de Editores [cdmx]
Santa Muerte Cartonera [cdmx]
Orquesta eléctrica [cdmx]
La Verdura [cdmx]

Astrolabio [Cuernavaca]
La máquina infernal [Cuernavaca]
Ediciones y punto [Cuernavaca]
La Cartonera editorial [Cuernavaca]
La Ratona [Cuernavaca]

Taller Ditoria [Guadalajara]
Taller de ediciones económicas [Gdl]
La Rueda [Gdl]

Taller Leñateros [SCLC, Chiapas]
Cohuiná [SCLC]
Editorial El Rebozo [SCLC]

Editorial An-al fa-beta [Monterrey]

La Regia [Monterrey]

Nuestro grito [Pachuca]

Pachukartonera [Pachuca]

Taller Marín Pescador [Guanajuato]

Ediciones papeles privados [Xalapa]

Kodama [Tijuana]

Tegus [Puebla]

Bakchéia [Chihuahua]

•

Ficha catalográfica de editoriales

Nombre de la editorial: Taller Leñateros

Editor (a): Ambar Past / Petra Gómez

Ubicación: San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

Tamaño: Pequeña

Línea editorial: Poesía, narrativa y gráfica indígena

Perfil: Artesanal

Dirección electrónica: <http://www.tallerlenateros.com/>

Redes sociales: www.facebook.com/taller.lenateros

Email: tallerlenateros@yahoo.com.mx

Ficha catalográfica de libros

Título:

Autor:

Año de publicación:

No. de páginas:

Género:

Formato:

Medidas:

Color:

Material:

Impresión:

Encuadernación:

Acabados:

Características especiales:

•

Entrevista Anaïs Abreu y Emiliano Álvarez
Editorial La Diéresis, editorial artesanal
Ciudad de México – Martes 21 de octubre del 2014-

Después de diversas complicaciones, Anaïs y Emiliano encontraron tiempo para realizar esta entrevista, aunque tuvo que hacerse a distancia mediante una video-llamada unilateral. Como sucede con toda plática telefónica, el no poder ver a los entrevistados es un factor a tener en cuenta al momento de recabar la información y el contexto en que ésta fue vertida.

¿CÓMO LES FUE EN LA FERIA DEL ZÓCALO?

Pues no muy bien y creo que se debió a diferentes factores. Ahora organizaron diferente las carpas y estábamos muy aislados. Además, el fin de semana fuerte llovió mucho, entonces eso complicó la venta.

¿CÓMO LLEVAN USTEDES SU CATÁLOGO? LOS TÍTULOS ESTÁN DIVIDIDOS EN COLECCIÓN, PRODUCCIÓN ANUAL ¿O CÓMO ES?

Nuestra organización es más bien abierta. No hay colecciones. Sí hay ciertos criterios que seguimos (clásicos/autores consolidados/autores jóvenes) y (poesía/narrativa).

¿QUÉ Y QUIÉNES SON LA DIÉRESIS, EDITORIAL ARTESANAL?

Anaïs Abreu es la directora y es quien está a cargo, de tiempo completo, dedicada al proyecto. La Diéresis surgió con sólo nosotros dos, ella y yo, Emiliano Álvarez. Al inicio ambos trabajábamos y intercalábamos los tiempos con nuestras responsabilidades, pero en un momento sentimos que no estábamos poniendo la suficiente atención al proyecto, que vislumbramos como parte integral de nuestro proyecto de vida. Por esto, tomamos la decisión de que ella estuviera al frente de la editorial y yo, en la medida de mis posibilidades participaré de la misma, de manera que podemos tener ingresos extra sin descuidar el proyecto. En ese punto también contratamos a una encuadernadora, y es el único trabajo en el que contamos con elementos externos.

¿CUÁL ES LA FILOSOFÍA DEL PROYECTO?

Lo que nos interesa, sobre todo, las posibilidades que el libro objeto aún puede

ofrecer, especialmente en una actitud encontrada, en respuesta o complemento a aquellas posturas extremas hacia el otro sentido, es decir, el que respalda que el valor de un libro está únicamente en sus contenidos, y en el que el soporte pasa a un segundo plano. Nosotros apelamos a un sentido en el que tanto contenido como continente son igualmente importantes, pero la objetualidad material ofrece posibilidades que explayen la significación de la obra. Continuamente nos cuestionamos cuáles son las posibilidades que los medios, soportes y materiales pueden ofrecer. A nuestro juicio, con este tipo de libros, la experiencia de lectura su ve grandemente enriquecida.

¿PENSANDO EN SUS LIBROS, CÓMO LOS COMPARAN CON LOS LIBROS CONVENCIONALES, INDUSTRIALES, COMERCIALES?

La diferencia radical está en la producción y en los procesos para la confección de la obra. En ese sentido, la diferencia salta a la vista; visualmente son distintos ya que este tipo de libros experimenta con los formatos y los materiales, los que se manifiestan a través de cómo son producidos. En consecuencia, en esta búsqueda por la integración del continente y el contenido tengan un vínculo más significativo y particular, buscamos que nuestros libros no sean iguales entre ellos, ni entre las colecciones. Lo que hacemos es escoger un texto que creemos podemos constituir en un objeto revelador de sí mismo, bajo la forma y lógica del libro. Parte de esta apuesta es que los libros sean distintos entre sí, así como los textos publicados lo son también.

¿CONSIDERAN QUE UN LIBRO ARTESANAL ES LO MISMO QUE UN LIBRO OBJETO O DE ARTISTA?

No, creo que son tipos de producción que en ocasiones pueden ir juntas o pueden combinar los factores que caracterizan a una u otra, pero esencia, conceptualmente, son distintas. Una edición artesanal, fundamentalmente, se refiere a una serie de libros hechos con las manos. Los libros de artista, por su parte, hacen más evidente su diferencia, pues éstos prácticamente se alejan de la literatura, poniendo su énfasis en la experimentación visual y plástica, y por lo general son ediciones mucho más limitadas, y en ocasiones se hace una sola pieza, como sucede con una escultura. A diferencia de la edición artesanal, cuyo interés es exponer un contenido textual o gráfico, el libro de artista es en sí mismo el contenido, el soporte y la obra. En cuanto al libro objeto, creo que la labor artesanal para la elaboración de libros puede relacionarse mucho con el libro objeto, cuya particularidad es que son libros para ser manipulados. Aquí la lectura con las manos es importante.

¿QUÉ ESTRATEGIAS UTILIZA LA DIÉRESIS PARA ENCONTRAR A SU CONSUMIDOR?

Creo que en nuestro caso, como con la mayoría de los proyectos que elaboran libros artesanales o ediciones de libro objeto, tenemos problemas importantes con la distribución. Por ejemplo, a nosotros de repente nos cuesta sacar los libros, lo que se debe a, por una parte, el costo, que generalmente es elevado, mayor al precio de un libro promedio, costo que se determina a partir de los materiales y los procesos de producción, además del diseño y el desarrollo de la idea creativa, que también se tienen que cobrar. Entonces todos estos gastos, divididos entre el número de ejemplares, que en el caso de estas ediciones siempre son pequeños, pues el precio de venta se multiplica. A diferencia del funcionamiento de la mayoría de las editoriales, que es partiendo de un presupuesto al cual se tienen que limitar en cuanto a materiales y procesos, nosotros lo hacemos en un sentido inverso. Nosotros planeamos, diseñamos, escogemos los mejores materiales para el proyecto y al final calculamos costos y de ahí determinamos el precio. En consecuencia tenemos libros con costos más elevados que el promedio de los libros en el mercado nacional, aunque son precios perfectamente asequibles en otros países. Nos sucede que algunos de nuestros compradores asiduos son americanos, que vienen de bibliotecas buscando este tipo de materiales. Algo que hemos notado, por lo menos en la escena local, es que las bibliotecas mexicanas no tienen las condiciones para albergar y ofrecer la consulta de los libros artesanales, objeto o de artista. Caso contrario son algunas bibliotecas en los Estados Unidos, que tienen recintos y colecciones especiales para este tipo de producción. Por ello, tanto por el costo como por las condiciones de exhibición, por momentos nos cuesta un poco encontrar a los lectores. No se diga con la crisis actual, que está golpeando muy fuerte todos nuestros bolsillos, y que por lo mismo nos limitan en la compra de libros. Es triste, porque esta situación es general y está afectando a todas las instancias, pero se siente mucho más en el ámbito editorial, pues se sabe que los libros no son un artículo de primera necesidad. De tal suerte, nosotros hemos encontrado nuestros mejores clientes en la gente del extranjero, que reconoce y aprecia las virtudes artesanales del trabajo. Es curioso, porque muchos de ellos nos comentan que a su juicio nuestros libros son muy baratos, mientras los clientes nacionales o nos dicen que los libros están carísimos y que aunque les encantan pues no lo pueden pagar.

¿CUÁLES SON SUS CRITERIOS PARA ELEGIR LO QUE PUBLICAN?

El primero de ellos, aunque suene vago y subjetivo, es que tiene que ser algo que

nos guste, y mucho. Esto debe ser así ya que cada proyecto implica tanto, mucho dinero, esfuerzo y tiempo, que debe ser algo que nos apasione para que resulte una buena apuesta económica y editorial. Debe ser también algo que permita una exploración y experimentación visual, porque por ejemplo puede ser un texto pa- drísimo, pero si es una novela enorme en la que no encontramos como llevar su significación a la dimensión visual o plástica, en ese caso preferimos no hacer este libro.

¿ES LA COEDICIÓN UNA ESTRATEGIA QUE USTEDES ADOPTAN PARA SU PRODUCCIÓN?

Sí, de hecho es algo que estamos empezando a explorar. De hecho estamos planeando ya un segundo proyecto para desarrollar en vinculación con otra pequeña editorial. Antes ya hicimos un primer título, con el apoyo de Conaculta, para producir un primer libro académico sobre poesía. Entonces sí es una posibilidad que nos interesa, que ya hemos platicado con algunos sellos editoriales y se nos hace una buena alternativa para enriquecer el proyecto. Por ejemplo, hemos platicado con amigos editores e impresores que producen con tipos móviles. Una impresión análoga, sumada a la encuadernación artesanal, le daría mayor fuerza a la propuesta.

¿QUÉ PIENSAN SOBRE EL RECAMBIO GENERACIONAL TECNOLÓGICO Y CÓMO AFECTA ESTE A LA INDUSTRIA EDITORIAL? ¿Y AL LIBRO ARTESANAL?

Da la impresión que a la industria del libro sí le está afectando, pues cada vez más gente empezará a optar por la versión electrónica de un título. En realidad todo esto tiene pros y contras. Más allá de todos estos estudios y especulaciones de si el soporte en que se lee incide en el aprendizaje, que aún no puede ser comprobado, mucho menos en México, cierto es que en los libros digitales, si bien todo el proceso de elaboración es igual o más complicado, éstos están exentos de todos los costos variables de la producción física, o sea materiales, impresión, distribución, etc. Todo esto sugiere que los productos digitales serían más económicos y accesibles, lo que idealmente está muy bien. El costo y la portabilidad amenazan a la industria editorial, pero en su dimensión impresa. Un problema evidente es que en esta fase inicial de la transición, las editoriales y sus editores trabajan aún con el fantasma centenario del libro impreso. No se han apropiado totalmente de las posibilidades que escapan al papel y la tinta. Pero este es un proceso que se dará gradualmente. Creemos que ambas dimensiones no están peleadas, y el libro digital no desbanca- rá al impreso. Las posturas se irán radicalizando apelando a las virtudes que uno y

otro pueden ofrecer al lector, cosa que no hará sino beneficiar al lector. La edición electrónica tiende a explotar las características digitales, por ello, en relación con la edición artesanal, esta tendencia no afecta a las editoriales con un perfil similar al nuestro, que explotamos las características materiales, visuales y plásticas de los libros, virtudes de las que los libros digitales adolecen. Esa es una razón por la que no exigimos ningún tipo de exclusividad a los autores que publicamos. Ellos pueden publicar sus textos en una revista o en versión electrónica para ampliar el alcance de su obra, cosa que no nos afecta, puesto que nosotros ponderamos el objeto y cómo se elaboró el libro.

¿BAJO ESTA MISMA LÓGICA, CUÁL ES FUTURO DEL LIBRO ARTESANAL?

Todo apunta a que la radicalización entre las propuestas editoriales continuará, y ello parece ser una buena alternativa para lograr un equilibrio entre las distintas propuestas que se ofertan al mercado, entre la producción industrial, la artesanal y la digital.

¿PODRÍAN RECOMENDAR EL TRABAJO DE UNA EDITORIAL ARTESANAL QUE LES GUSTE?

Bueno, en México, algo que se está haciendo mucho y muy bien es la impresión artesanal, o con tipos móviles, a diferencia de otros libros artesanales pero hechos con muchos procesos industriales. Taller Martín Pescador, de Juan Pascoe, es un ejemplo conmovedor, porque él, que es el impresor, tiene libros realmente hermosos ahí en su casa, sin tanta posibilidad de mover su material. Supongo que también le sucede que debido al precio y a los cuidados necesarios no le es fácil encontrar medios de distribución que se acomoden a sus necesidades. Esa es una complicación permanente para las editoriales artesanales, pues cada libro es tan valioso que te la piensas varias veces antes de llevar tu libro a un lugar, como una librería, donde no tienen las condiciones ni el cuidado para su exhibición. Es un riesgo que no estamos dispuestos a correr. La exhibición es parte primordial de una coyuntura que falta para que las editoriales artesanales puedan empezar a ser reconocidas, puesto que la gente no las ve, y eso es porque precisamente la librería deja de ser una opción para estos proyectos. No son aptas para nosotros y realmente no están muy dispuestas a implementar las condiciones para incorporarnos al flujo comercial del que son parte. Este mismo año nosotros organizamos una pequeña feria de editoriales artesanales. La intención era, además de la venta, vincularnos y establecer alianzas que nos permitan implementar medidas de acción. La mayoría de los proyectos participantes comentaban que aún tienen cajas de

libros en sus casas, ya que no han encontrado una estrategia viable para distribuir y extender la venta de su material. En ese sentido Pascoe trabaja en la misma lógica que Taller Ditoria, aunque Ditoria tiene mucha más capacidad de distribución. Auieo es otra editorial muy cercana a nosotros cuyo trabajo también es artesanal. Ellos, por ejemplo, hacen un trabajo muy loable, pues recuperan textos raros en español, u otros textos valiosos en otros idiomas, rarezas bibliográficas de valor extraordinario. También está Juan Malasuerte Editores, que hace edición e impresión en tipos móviles de gran calidad y que también es poco conocido. El taller La siempre habana es otro pequeño proyecto que hace ediciones de literatura, pero con un énfasis en las cualidades gráficas y plásticas, haciendo mucha combinación entre poesía y arte gráfico, como el grabado, por ejemplo. Hay varias que vale la pena recuperar, como el Taller Von Gūnten o Ces't un libre, proyectos experimentales, uno de más experiencia y tiempo recorrido que el otro, pero que son igualmente valiosos al extender las fronteras de lo que son los libros artesanales.

¿Y UNA QUE NOS LES GUSTE?

Algo que a mí no me convence dentro de lo que se suele llamar edición artesanal, son las cartoneras. No me gusta porque si bien en un inicio era algo a mi juicio un poco más genuino, una propuesta de hacer libros con los materiales a la mano, muy dentro de la idea del reciclaje y eso, creo que es un fenómeno que se ha ido convirtiendo en una tendencia que ahora, sin consideración alguna, vende libros que a mi juicio son realmente feos, no sólo el diseño, sino también la encuadernación y los acabados. Muchos son publicados sin cuidar la edición siquiera. A mi juicio este tipo de proyectos desprestigian la edición en general y la edición artesanal en lo particular, porque si bien lo artesanal está hecho individualmente y con las manos, eso no significa que esté mal hecho. No creo que esté mal hacer cosas, libros si quieres, con materiales reutilizados, pero creo que todo eso se puede hacer bien. Conozco algunas cartoneras en otros países que hacen excelentes libros cartoneros, o con cajas u otros materiales, pero la producción cartonera mexicana se me hace mala y que termina desprestigiando la producción editorial artesanal en general.

Creemos que el hecho de saber escribir, editar, imprimir, encuadernar o cualquiera de los oficios del libro, implican un poder para aquellos que poseen el conocimiento. El poder del registro y la transmisión de la palabra es un poder que hay que saber utilizar, y que se tiene que ejercer con mucho compromiso y seriedad, y en estos casos que comentamos, el trabajar con materiales reciclados se puede

malentender con una actitud descuidada hacia la labor editorial. Roberto Calasso ha afirmado que la edición es un género literario más, una especie de plataforma que permite ir trazando vínculos que conectan temas, ideas, tradiciones, estilos. Uno como editor debe establecer claramente sus posturas respecto a la labor editorial, la propia y la ajena, postura que al final también se materializa en los libros. Entonces esa es nuestra inconformidad respecto a esos materiales, que sentimos que van en contra de nuestra propuesta, y es queja no porque editen y hagan libros, sino porque, como dijimos antes, creemos que desprestigia la labor que la Diéresis intenta recuperar y capitalizar.

Entrevista Yaxkin Melchy

Editorial 2.0.1.3

Ciudad de México – Miércoles 8 de octubre del 2014-

Por segunda ocasión, Yax me recibió en su casa, donde está ubicado la mitad de su taller y su increíble biblioteca. Él y Andrés regresaban de la marcha contra la violencia, cuando yo ya les esperaba. Yax se portó muy amable y con mucha más confianza que en el primer encuentro, mediado por Daniela Rey. A diferencia de la ocasión anterior, ahora no quisieron beber cerveza para amenizar el momento. Yax tomó mate mientras yo bebí una infusión de moras.

La plática y el flujo de información empezaron desde el saludo, misma que se fue dirigiendo hacia el trabajo de producción de libros que a marchas forzadas sacan para el stand en la FILZócalo2014.

QUÉ O QUIENES SON 2.0.1.3 EDITORIAL?

Somos Yaxkin Melchy, Andrés González y Daniela Rey. Yaxkin es el director y principal gestor de contenidos y delimita el catálogo. Andrés apoya sobre todo en el cuidado de la edición (revisión y corrección de textos. Daniela apoya prácticamente en la maquila de los libros, además de distribución y venta en ferias y eventos donde participa la editorial. Las decisiones de diseño (formato, materiales, colores) las proponen y las deciden entre todos, aunque Yax Kin tiene la voz final.

CÓMO DEFINIRÍAS LA FILOSOFÍA DE 2.0.1.3?

Se trata de una apuesta experimental de publicar contenidos híbridos y atreverse a jugar con las formas y nociones de lo que es el libro. Se trata de experimentar. No podemos ni queremos saber cómo será el siguiente libro. Cada uno de ellos es una sorpresa. No tenemos un diseño o medida predeterminada, siempre lo estamos reelaborando. Me gusta que sea una editorial experimental y de aprendizaje. No se manejan propiamente por colecciones, sino que desarrollan catálogos temporales. Esto significa que, al no haber colecciones, todos y cada uno de los libros son diferentes en cuanto a sus características materiales, cuya unidad se expresa mediante las líneas temáticas o el carácter híbrido de los mismos.-

SE CONSIDERAN UNA EMPRESA, SOCIEDAD O COLECTIVO?

Me gusta la idea de colectivo, ya que el trabajo se maneja horizontalmente. Todos estamos involucrados en todas las fases de la producción de los libros, aunque sea

yo el que toma ciertas decisiones. Pero también somos algo como una empresa pequeña, porque busca lograr la rentabilidad mediante la producción y venta de sus materiales. Eso sí, una empresa que quiere quedarse pequeña, porque le gusta y se siente cómoda y capaz dentro de su nicho. Mayor tamaño implica más título y más ventas, pero también más gestión, administración, burocracia, personal. Creo que eso haría que se perdiera un poco uno de los valores del proyecto.

SON USTEDES UNA EDITORIAL ARTESANAL?

Sí, lo somos. Creo que esa definición sería lo más aproximado. Te digo que el laboratorio se llama de Ediciones Alienígenas. Creo que eso se ajusta mejor al carácter experimental. No queremos ceñirnos necesariamente a lo artesanal. Sentimos que lo alienígena define mejor tanto a nosotros como a nuestro trabajo.

EN QUÉ SE DIFERENCIA SU TRABAJO DE AQUEL DE UNA EDITORIAL NO ARTESANAL?

La diferencia radical está en los procesos de producción y en el tiraje. Una de las claves, en nuestro caso, es mantener la producción en una escala pequeña. A diferencia de la mayoría de las editoriales independientes, cuyo objetivo es crecer e insertarse a los canales del mercado, en nuestro caso no nos interesa que crezca demasiado en términos de volumen o colocación de los libros, pues se va complejizando la organización. Esto es algo micro y ese es su punto, su espacio.

QUÉ ES UN LIBRO ARTESANAL? ES LO MISMO QUE UN LIBRO OBJETO O DE ARTISTA?

Ese es un tema un poco complicado. Desde el punto de vista de nuestro trabajo, ahorita las cosas tienden mucho a la mezcla y al sincretismo de procesos de trabajo. Por ejemplo, si nosotros imprimimos los interiores digitalmente, eso lo hace más o menos artesanal? Y si la obra incluye serigrafía, grabado o marmoleado, qué tan artesanal es el libro? Yo creo que lo artesanal tiene mucho que ver con el tamaño de la producción, con que esta no sea seriada y se mantenga limitada. Por ejemplo, una producción puede haber sido elaborada mediante técnicas artesanales, pero si la producción es masiva, yo no creo que sea artesanal. Es relativo a cuánto se produce y qué tanto se pretende que los productos entren a una dinámica de mercado. Para mí lo artesanal está directamente ligado a la producción individual o colectiva en el taller. Por ello, el tamaño y los objetivos económicos es fundamental para definir un "proyecto artesanal".

-DA LA IMPRESIÓN QUE LOS TÉRMINOS LIBRO OBJETO Y LIBRO DE ARTISTA CIÑEN LOS TÉRMINOS Y, DESINFORMADAMENTE, SE ASUMEN TODOS LOS LIBROS BASADOS EN SU MATERIALIDAD DENTRO DEL MISMO SACO-

Sí, en ese sentido económico, creo que el libro artesanal es un intermedio. Por ejemplo, los libros objeto y de artista, entendidos como una obra única producida por un artista, es un producto muy limitado y con una proyección reducida. Para mí ese es un libro que no se vende, o que se vende una vez. Creo que los libros artesanales o experimentales como los nuestros van más allá, pues aprovechan las virtudes materiales de los objetos para lograr un perfil editorial que genera un valor entre los lectores y consumidores de libros, lo que nos permite vender y acomodar todos los libros que producimos. A final de cuentas, esa es la finalidad de una editorial. Distribuir una serie de libros entre un público, aunque el tiraje sea pequeño.

¿CUÁLES SON LAS ESTRATEGIAS QUE ADOPTA 2.0.1.3 PARA LLEGAR A SU LECTOR?

En ese factor ha valido muchos dos factores principalmente. Por un lado está internet, por supuesto, lo que permiten las redes sociales y las páginas web. Además, la mayoría de los textos que nosotros publicamos de una u otra manera ya están en internet, no porque yo los suba, sino que los autores se mueven en blogs o diferentes comunidades, lo que permite su circulación. Son textos libres, sin exclusividad alguna. El otro son los mismos autores. Nosotros consideramos que son los autores los que con su producción y su actuar en el campo los que van creando a sus lectores. En el caso de la mayoría de nuestros proyectos, la idea es presentar los libros con sus autores y ellos nos ayudan en gran medida con la distribución. Creo que por ahí va. Ciertamente hacemos cosas para mover los libros, pero en realidad los lectores son los que llegan.

¿LA PROYECCIÓN DE LOS LIBROS ESTÁ DIRIGIDA A UN NICHOS CERRADO, O SON LIBROS QUE SALEN A COMPETIR CON CUALQUIERA EN UN MERCADO DE NOVEDADES?

Creo que nuestro trabajo está dirigido a un nicho cerrado, sin duda. Yo no tengo ningún problema con eso. Habrá algún porcentaje que se acerca a nuestro trabajo por la cuestión objetual y el carácter material manifiesto en los libros, tal vez un 20 o treinta por ciento. Eso me pasaba mucho más cuando tenía la cartonera, ahí sí se ve mucho más esa característica. Ahora, a pesar de que aún utilizamos el cartón para la elaboración de los libros, siento que la gente se acerca más por el carácter literario, reforzado por las cualidades materiales y experimentales de los libros.

¿CÓMO SE FINANCIAN LOS PROYECTOS?

Ahora el financiamiento es mixto. Afortunadamente el proyecto ya es sostenible como para pagar la edición y producción de nuevos libros y eventualmente utilizar recursos para las diferentes necesidades de la editorial. Después han salido cosas como el vínculo con la Sociedad de Escritores de México, que nos dan un apoyo que también nos sirve. En realidad lo que nos falta es tiempo. Hasta ahora el trabajo que realizamos en 2013 ha sido voluntario. No se genera un recurso como para pagar a los participantes, pero es como un acuerdo que preferimos reinvertir ese mismo dinero en el proyecto.

¿CUÁLES SON LOS CRITERIOS PARA LA SELECCIÓN DE UN TÍTULO?

En primer lugar es la calidad literaria del texto. Ese tiene que ser el eje de la toma de decisiones. Después vendría el hecho de una suerte de que la obra propuesta tenga un perfil híbrido, por ejemplo, la fusión de técnicas o estilos. Poesía visual, verso y prosa, cosas así. O sea, nos interesan y buscamos sobre todo estas propuestas de nociones híbridas que se presten a la experimentación.

En el caso de los autores, en su mayoría los conozco, como al 80% de ellos, y la idea de publicarlos nace de la relación directa con ellos, de la experiencia vivida y la camaradería que ahí se va formando. El fruto de esta relación, en parte, son los libros. Pero también está un 20% que me he animado a publicarlos porque se pusieron en contacto, me hicieron llegar su propuesta y esta me convenció. Esta opción de repente es más difícil, por el hecho de comunicarte y hacerte entender con una persona que no conoces.

¿CUÁL ES EL MARCO LEGAL DE LA EDITORIAL?

Pues hasta ahora no tenemos un registro. No me he dado de alta ante Indautor y por lo tanto no puedo tramitar ISBNs. No lo necesito. En realidad, a partir de la relación con la AEM, que ellos sí tienen registro en Indautor, se abrió la posibilidad de tramitar ISBN, aunque no nos son realmente necesarios. Tampoco firmamos contratos de ningún tipo, ni con autores ni con otros participantes del proceso de edición. Por lo tanto no hay exclusividad de los contenidos.

Yo creo que nuestra postura ante los derechos de autor, antes estaba con el Creative Commons, pero ahora estamos más recargados al Copyleft. De esto hay varios estándares e incluso hay algunos que se mezclan. De entrada el supuesto del CC es que hay cierto contenido que es común. Por lo tanto, si tú adscribes tu

obra bajo este criterio significa que el contenido se puede compartir y reproducir sin necesidad de la autorización del autor, siempre y cuando se respeten los derechos morales. El Copyleft implica soltar y dejar libre un contenido para su uso indiscriminado. Por lo menos, yo sí aviso a todos los autores que el libro va a salir bajo una licencia de libre circulación.

¿CUENTAN CON PUNTOS DE VENTA FIJOS?

Hay tres espacios donde los libros están permanentemente, dos aquí en la ciudad de México, en la Roma (Wiser Books y Global Comics), y uno en Xalapa. En realidad todos los acuerdos son de palabra. Nada demasiado formal. En estas librerías donde se exhiben y venden los libros, trabajamos con diferentes rangos de descuento, que van entre el 10 y el 30% del PVP. Y pues con esos puntos estamos bien, además de las ferias del libro, eventos y presentaciones. Esas son las principales salidas. Y pues así estamos bien. Aunque tampoco estoy cerrado a la posibilidad, no hay intención de extendernos a otros puntos.

¿LOS LIBROS DE 2.0.1.3 CUENTAN CON UNA VERSIÓN DIGITAL?

Sí. Es una forma de extender el alcance de los textos, de dar a conocer a los autores y a la editorial. Están todos los libros en PDF, de los cuales muchos se encuentran en la página web de la editorial. Tengo la intención de que para finales de este año todos los libros que hemos publicado estén arriba, con acceso libre y con posibilidad de descargarlo gratuitamente.

CÓMO AFECTA LA REVOLUCIÓN TECNOLÓGICA A LA INDUSTRIA DEL LIBRO? Y A LAS EDITORIALES ARTESANALES?

Yo creo que le afecta para bien. A final de cuentas el que entra más en crisis es el libro de gran mercado, por qué ahí sí hay cambios grandes. Como el libro artesanal no tiene el problema económico a gran escala, porque la producción y consumo siempre están en su nicho, no hay una competencia tan grande como se da entre las grandes editoriales y librerías. Como son libros que tienen este carácter más físico, en ese sentido conservan y aumentan su valor. La gente los busca por eso. Es algo que no se puede remplazar con los contenidos y dispositivos digitales. Incluso, en caso contrario al digital, estos libros objetuales se valorizan por su tiraje reducido y por ser difíciles de conseguir. Ante esa situación, con la revolución tecnológica el libro material se ve beneficiado.

¿CÓMO JUSTIFICAS LA LABOR EDITORIAL DE 2.0.1.3 ANTE EL MOMENTO ECOLÓGICO?

En 2013 tenemos mucha conciencia de los limitados que son los recursos que utilizamos. Por eso no hacemos tirajes enormes, que podría provocar acumular libros que no se pueden vender. Por cada tiraje genera una cantidad de desperdicio y hay que controlar eso. Creemos que la acción ecológica va por varios lados, y nosotros hacemos nuestro esfuerzo. Por otra parte, nosotros intentamos utilizar una gran cantidad de materiales que tengo a la mano, en mi ambiente, lo que me lleva a reutilizar muchas cosas, como cartón, telas, recortes, etc. Por ejemplo, en nuestro caso, muchas veces las guardas cambian de libro a libro, porque es papel o cartulinas que reciclamos de algún tiraje anterior. Entonces, así también procuramos generar la menor cantidad de desperdicio posible. Ahora, en cuanto a la innovación digital, no creo que esa sea realmente una solución. Detrás de eso hay mucha confusión e ideas condicionadas a intereses. Lo digital también tiene un hardware, un soporte que contamina y una manufactura que implica el trabajo de otros. Todo está relacionado. Creo que la actitud ecológica tiene que ser personal y tiene que ver con la forma en que utilizas tus recursos en tu propio nicho. Ahí, al menos, sí tratamos de generar la menor cantidad de desperdicio.

¿CREES QUE HAY UNA CRISIS EN LA INDUSTRIA EDITORIAL?

Para nada. No creo que haya una crisis en la industria editorial, puesto que los libros se siguen escribiendo, y eventualmente vendiendo. Creo que en ocasiones, aquellos que se quejan de que ya no venden libros resulta como un chantaje para criminalizar los nuevos medios de reproducción y difusión de los contenidos, como la fotocopia o el internet, pero ese es un chantaje que existe porque se siguen vendiendo libros, pero se apela a las supuestas pérdidas, ventas que no están concretando.

¿CÓMO VES A 2.0.1.3 A CORTO Y MEDIANO PLAZO?

Pues yo creo que a los libros le seguirá yendo bien, apoyados en la tendencia de que objetualmente irán adquiriendo mayor valor y legitimación. A mediano plazo, y esto a partir de consejos que me han dado, buscaré mantener el tamaño del proyecto, no hacerlo más grande. Esto es importante, pues creo que la labor de resistencia es parte de la identidad de la editorial, una resistencia al mercado (que no tienen la mayoría de las editoriales independientes, que empiezan chicas con el objetivo de hacerse grandes). Pero yo no quiero que se haga grande, en eso se basa nuestra resistencia, porque creo que así funciona, porque así nos resulta ecológico. Cuando te metes de lleno a los canales del mercado las cosas cambian. La misma

producción deja de ser ecológica, tienes que darte de alta en Hacienda, hay que dar un motón de maromas y entrar al juego. Por eso no quiero jugar del todo, me gusta estar en ese umbral, un espacio marginal que creo me implica mantener al proyecto del tamaño que tiene ahora. Creo que la apuesta ecológica también va por ahí, lograr un proyecto pequeño pero sostenible, que creo que es muy viable.

¿CUÁL ES EL PROMEDIO DE TÍTULOS QUE PUBLICAN POR AÑO?

Pues varía. Ahorita están saliendo unos cinco libros. Calculo que por edición partimos de una inversión base de cinco mil pesos, aunque varía dependiendo de la materiales a utilizar, el tipo de impresión, y demás factores.

¿PODRÍAS RECOMENDAR EL TRABAJO DE OTRAS EDITORIALES ARTESANALES?

Pues de las nacionales me gusta mucho el trabajo de una editorial cartonera de Puebla que se llama Tegus. Creo que hacen un gran trabajo. También me gusta Astrolabio. Una extranjera que me gusta mucho es esta chilena que se llama Ediciones Corriente Alterna. Hacen libros muy bonitos y muy cargados a las características materiales.

¿Y ALGÚN PROYECTO QUE NO TE AGRADE?

Del gremio, supongo, ¿verdad? Porque de las otras, pues aunque tienen buenos títulos, tengo varias objeciones a las grandes editoriales, Alfaguara, Random House... Pero bueno, mira, no me gusta mucho el trabajo de proyectos como La Diéresis porque siento que tienen una actitud para con su proyecto que implica una regresión a los espacios elitistas de la literatura, creo que impiden la movilidad, por un lado de los objetos y obras editoriales (por el costo de su trabajo) y por el otro de los conceptos y las tipologías de lo que son los libros y sus posibilidades expresivas. Yo busco más una actitud de movilidad y experimentación de categorías, de géneros de la literatura y lo editorial, entre lo que es el libro comercial y el libro objeto, por ejemplo. Entonces, creo que en su trabajo, no sucede nada interesante en ese tipo de producción, no estoy hablando de los contenidos. En ese tipo de producción no hay un fenómeno que esté cambiando su entorno, simplemente como que se acopla. No hay un cambio de óptica, es más preciosista, lo que los lleva a enfocarse a las élites. Elitista en un país que está acostumbrado a que la literatura esté encerrada y limitada para esas élites. Ellos podrán argumentar que es caro porque te estás llevando una obra de arte, pero ya no creo que estemos en los tiempos de ese arte.

Criterios de auto segmentación para las pequeñas editoriales

Sello editorial: Editorial 2.0.1.3

Lugar de residencia: México D.F.

Editor responsable: Yaxkin Melchy Ramos

Nombre, fecha y autor del último título publicado: *Ameba Maga* de Juan Salzano / 2014

Contacto (Página web / Facebook): www.2013editorial.wordpress.com

Tipología

Autodefinición como empresa editorial: Independiente/ Pequeña/ **Autónoma/ Artesanal/** Otra

Énfasis editorial: **Literatura/**Diseño/Materialidad/Interactividad/Otro

Público específico: Infantil/ Juvenil/ Académico/ Artístico/ **Literario/ General/** Otro

Editores

Edad: **menos de 30 años** / de 30 a 50 años / 50 años o más

Género: **Hombre(s)/**Mujer(es)/Mixto

Número de personas involucradas en la toma de decisiones: 1 / **2** / Más de 5

Formación académica: Básica/ **Universitaria/** Experiencia laboral/ Ninguna

Profesionalización editorial: Sí/**No**

Tiempo de experiencia: Menos de 5 / 10 años / Más de 20 años (**6 años**)

Procesos editoriales

Edición: **Interna/**Externa

Corrección: **Interna/**Externa

Diseño: **Interna/**Externa

Formación: **Interna/**Externa

Impresión: Interna/**Externa**

Encuadernación: Interna/**Externa**

Distribución: **Propia/**Externa

Evaluación final del proyecto: Sí / **No**

Seguimiento de los materiales: **Sí/**No

Tiempo aproximado para el desarrollo de un proyecto: 3 meses / 6 meses / **1 año** / más de un año

Producción

Producción: **Artisanal**/industrial

Impresión: **Digital**/Offset/Tipos móviles/Serigrafía/Otro _____

Tiraje promedio por título: 25/100/300 / Más de 300 **50-100**

Acabados: **Pasta dura**/ **Rústica**/otro _____

Dimensión digital: Sí/ No

eBook / App / **PDF** / ePub/ otro **Descarga gratuita**

Página web: **Sí** /No

Legal

Contratos: De edición/ De cesión/ De obra por encargo/ Todos/ **Ninguno**

Registro ISBN: **Sí**/ No **Sólo los últimos títulos**

Exclusividad de los autores: Sí/ **No**/ Relativa

Pago de regalías a autores: Porcentaje del PVP/ **En especie**/ Ninguno

Porcentaje pago de regalías: Menos del 10% / 10% / Más del 10% - **15-20%**

Salida de materiales

Estrategias de distribución: **Librerías**/ **Ferias del libro**/ **Redes sociales**/ Suscripción/ otro

Distribuidora: Sí/ **No**

Ejemplares vendidos por año (promedio): 50/ 100/ 500/ más de 500 ej.

PVP por ejemplar (promedio): **150**/ 300/ 500/ más de 500 pesos

Sello editorial: Ediciones Acapulco
Lugar de residencia: México D.F.
Editor responsable: Selva Hernández (directora)
Nombre, fecha y autor del último título publicado:
Contacto (Página web / Facebook): edicionesacapulco.mx

Tipología

Autodefinición como empresa editorial: Independiente/ **Pequeña**/ Autónoma/ Artesanal/ Otra

Énfasis editorial: **Literatura/Diseño**/Materialidad/Interactividad/Otro

Público específico: Infantil/ Juvenil/ Académico/ **Artístico/ Literario/ General**/ Otro

Editores

Edad: **menos de 30 años (colaboradores) / de 30 a 50 años (directora)** / 50 años o más

Género: Hombre(s)/Mujer(es)/**Mixto**

Número de personas involucradas en la toma de decisiones: 1 / 2 / Más de 5 (**3**)

Formación académica: Básica/ **Universitaria**/ Experiencia laboral/ Ninguna

Profesionalización editorial: **Sí**/No

Tiempo de experiencia: **Menos de 5 (colaboradores) / 10 años / Más de 20 años (directora)**

Procesos editoriales

Edición: **Interna**/Externa

Corrección: **Interna**/Externa

Diseño: **Interna**/Externa

Formación: **Interna** /Externa

Impresión: **Interna (Risograph)**/Externa (**Offset**)

Encuadernación: Interna/**Externa**

Distribución: **Propia**/Externa

Evaluación final del proyecto: Sí / **No**

Seguimiento de los materiales: **Sí** /No

Tiempo aproximado para el desarrollo de un proyecto: 3 meses / **6 meses / 1 año** / más de un año

Producción

Producción: Artesanal/ **industrial**

Impresión: Digital/**Offset**/Tipos móviles/Serigrafía/**Otro** ___**rizografía**___

Tiraje promedio por título: 25/100/300 / **Más de 300**

Acabados: **Pasta dura/ Rústica**/otro _____

Dimensión digital: Sí/ **No**

eBook / App / PDF / ePub/ otro Descarga gratuita

Página web: **Sí** /No

LEGAL

Contratos: **De edición**/ De cesión/ De obra por encargo/ Todos/ Ninguno

Registro ISBN: **Sí/ No** (Algunos títulos han sido registrados / FONCA)

Exclusividad de los autores: Sí/ **No**/ Relativa

Pago de regalías a autores: Porcentaje del PVP/ **En especie**/ Ninguno

Porcentaje pago de regalías: **Menos del 10%** / 10% / Más del 10%

Salida de materiales

Estrategias de distribución: **Librerías/ Ferias del libro/ Redes sociales/ Suscripción/ tienda virtual**

Distribuidora: Sí/ **No**

PVP por ejemplar (promedio): 150/ **300**/ 500/ más de 500 pesos

Sello editorial: La diéresis, editorial artesanal

Lugar de residencia: México D.F.

Editor responsable: Anaïs Abreu D'Argence

Nombre, fecha y autor del último título publicado: The flea /John Donne Traducción de Gerardo Denis y José Luis Rivas/ 2014

Contacto (Página web / Facebook): www.ladieresiseditorial.com

Tipología

Autodefinición como empresa editorial: **Independiente**/ Pequeña/ Autónoma/ **Artesanal**/ Otra

Énfasis editorial: **Literatura**/ Diseño/ Materialidad/ Interactividad/ Otro

Público específico: Infantil/ Juvenil/ Académico/ Artístico/ **Literario**/ **General**/ Otro

Editores

Edad: menos de 30 años / **de 30 a 50 años** / 50 años o más (32 años) y (26 años)

Género: Hombre(s)/Mujer(es)/**Mixto**

Número de personas involucradas en la toma de decisiones: 1 / **2** / Más de 5

Formación académica: (A) **Básica**/ (E) **Universitaria**/ Experiencia laboral/ Ninguna

Profesionalización editorial: **Sí**/No (Encuadernación)

Tiempo de experiencia: Menos de 5 / 10 años / Más de 20 años (**4 años**)

Procesos editoriales

Edición: **Interna**/Externa

Corrección: **Interna**/Externa

Diseño: **Interna**/Externa

Formación: **Interna**/Externa

Impresión: **Interna**/Externa

Encuadernación: **Interna**/Externa

Distribución: **Propia**/Externa

Evaluación final del proyecto: **Sí** / No ()

Seguimiento de los materiales: **Sí** /No

Tiempo aproximado para el desarrollo de un proyecto: 3 meses / 6 meses / **1 año** / más de un año

Producción

Producción: **Artisanal**/industrial

Impresión: **Digital**/Offset/Tipos móviles/Serigrafía/Otro _____

Tiraje promedio por título: 25/100/300 / Más de 300 **(50 – 60)**

Acabados: **Pasta dura/ Rústica**/otro **(no todos son encuadernados, también los hay en pliegos sueltos, en cajas, o con formas particulares, como un papalote)**

Dimensión digital: Sí/ **No**

eBook / App / PDF / ePub/ otro

Página web: **Sí** /No

Legal

Contratos: De edición/ De cesión/ De obra por encargo/ Todos/ **(En algunos casos, dependiendo de los participantes, se hace contrato o acuerdo verbal)**

Registro ISBN: Sí/ No

Exclusividad de los autores: Sí/ **No**/ Relativa

Pago de regalías a autores: Porcentaje del PVP/ **En especie**/ Ninguno

Porcentaje pago de regalías: Menos del 10% / **10%** / Más del 10%

Salida de materiales

Estrategias de distribución: **Librerías/ Ferias del libro/ Redes sociales**/ Suscripción/ otro

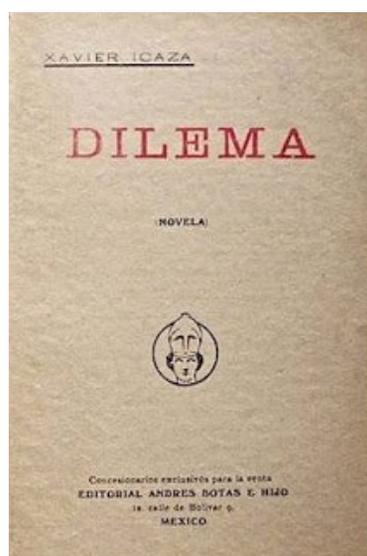
Distribuidora: Sí/ **No**

PVP por ejemplar (promedio): 150/ 300/ **500**/ más de 500 pesos

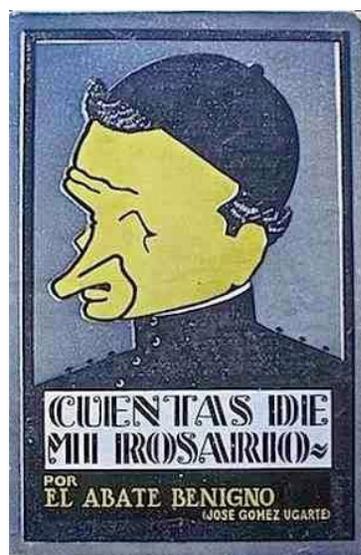
Archivo gráfico histórico

Periodo de gestación

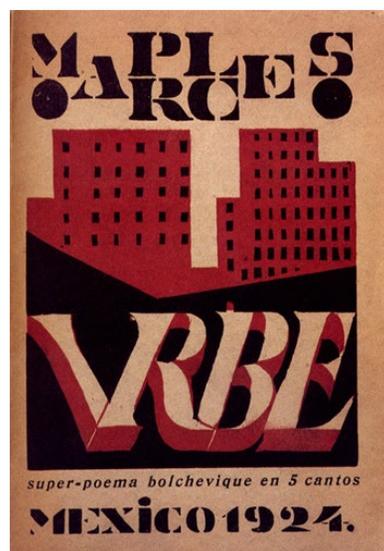
EDICIONES Botas



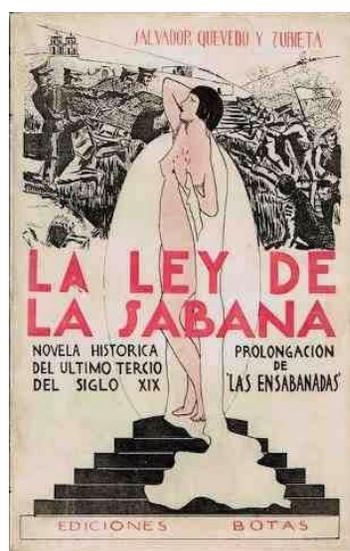
Dilema,
Xavier Icaza, 1921



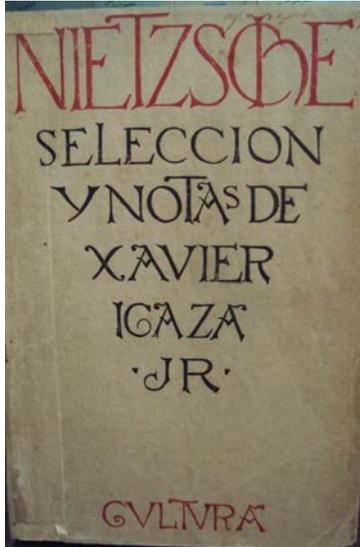
Cuentas de mi rosario,
José Gómez Ugarte , 1922



Urbe,
Manuel Maples Arce, 1924



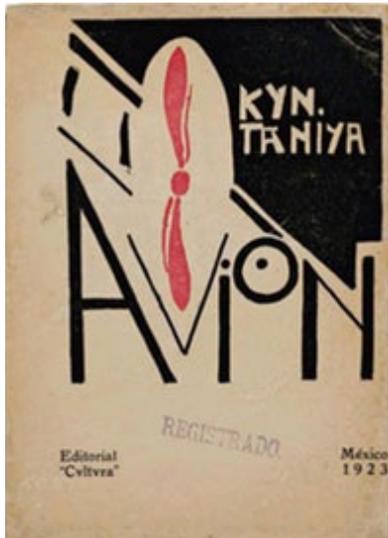
La ley de la sabana,
Salvador Q. y Zubieta, 1929



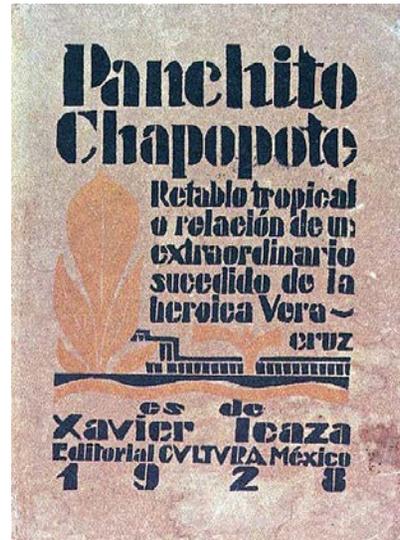
Nietzsche,
Xavier Icaza Jr. Ed., 1919



Anónimos interiores,
Manuel Maples Arce, 1922



Avión,
Kyn Taniya, 1923

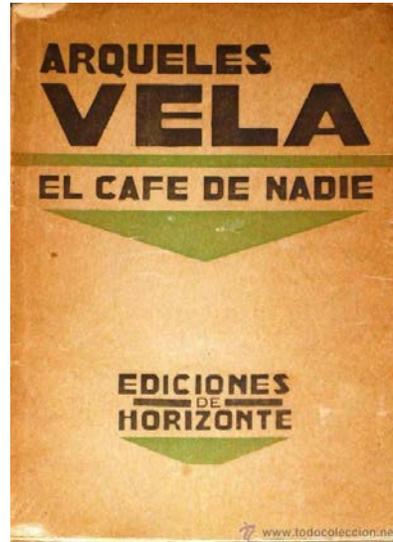


Panchito Chapopote,
Xavier Icaza, 1928

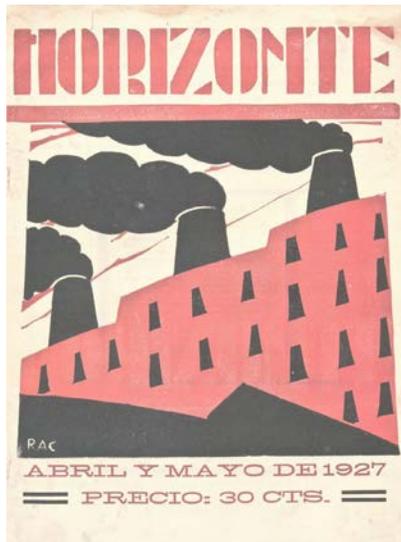
Ediciones Estridentistas



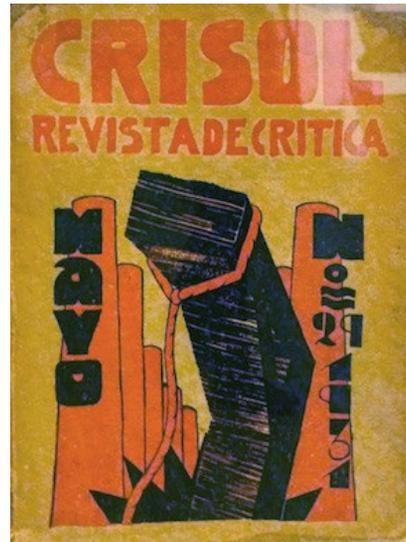
Irradiador 1,
revista de vanguardia, 1923



Café de nadie,
Arqueles Vela, 1926

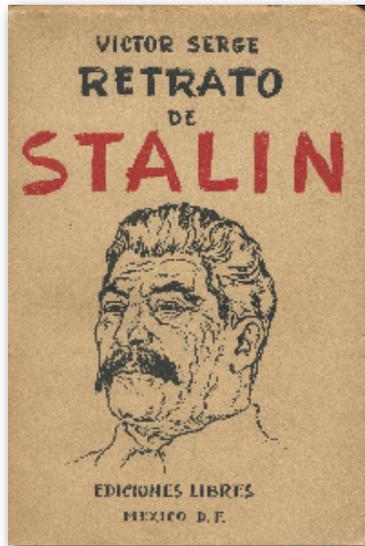


Revista Horizonte, 1927

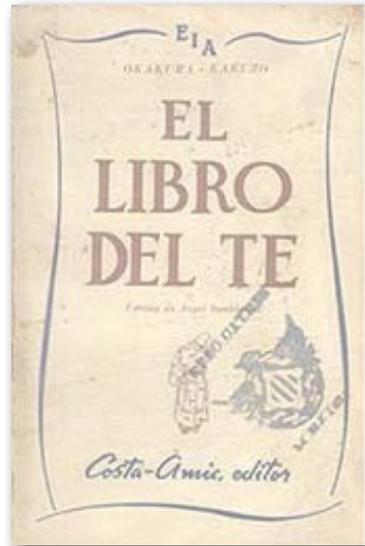


Crisol, Revista de crítica, 1929

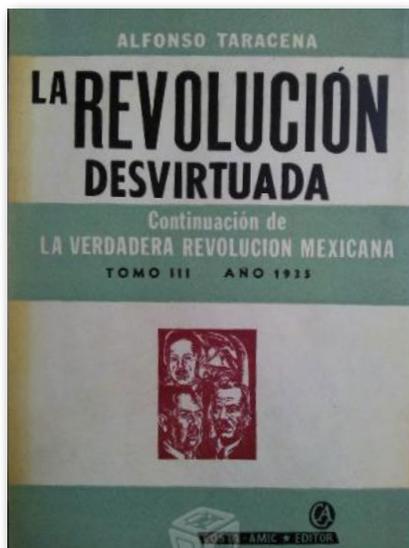
Editorial Costa-Amic



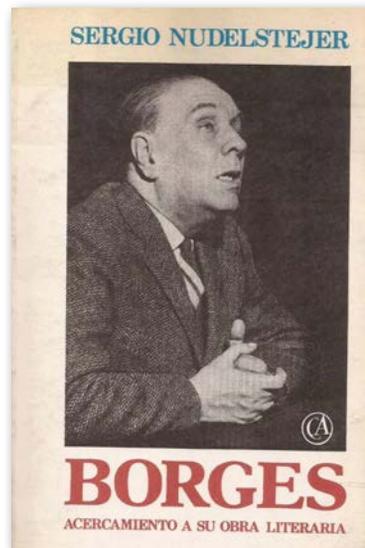
Retrato de Stalin,
V́ctor Serge, 1940



El libro del té,
Okakura Kazuzo, 1943

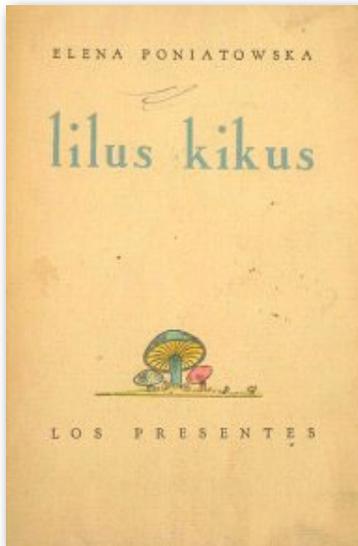


La revolución desvirtuada,
Alfonso Taracena, 1966

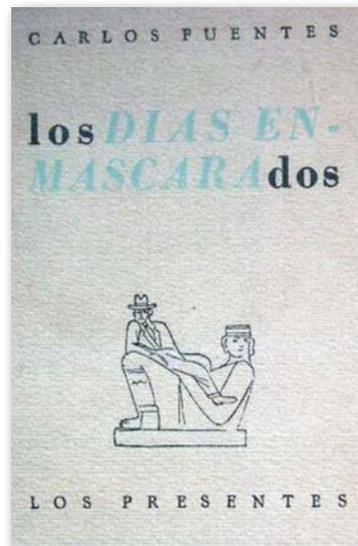


Borges, acercamiento,
Sergio Nudelstejer, 1977

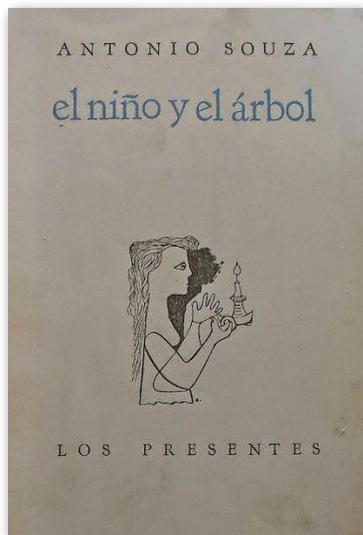
Editorial Los Presentes



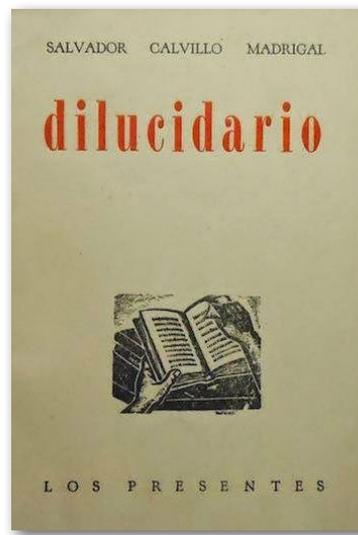
Lilus kikus,
Poniatowska, E, 1954



Los días enmascarados,
Carlos Fuentes, 1954

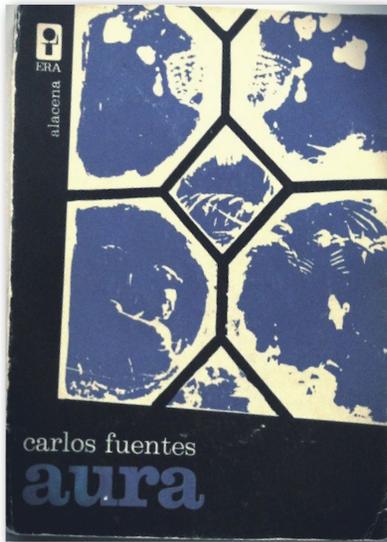


El niño y el árbol,
Antonio Souza, 1955

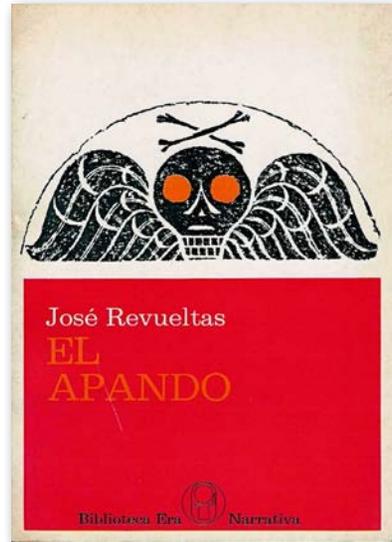


Dilucidario,
Salvador Madrigal, 1956

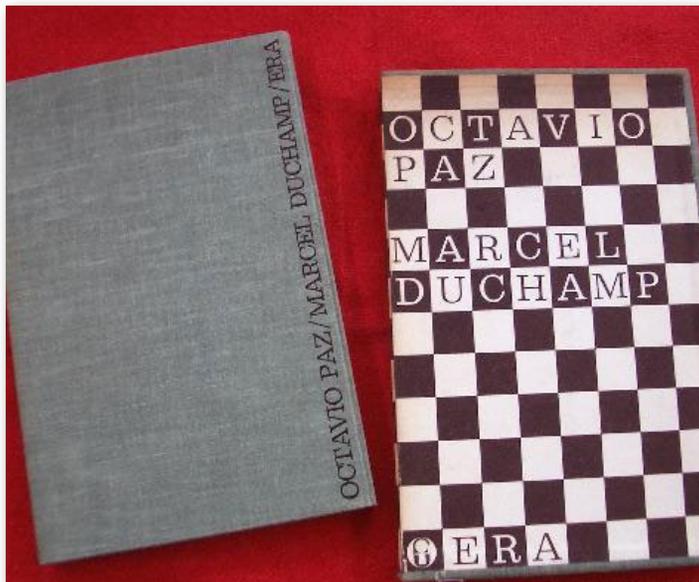
Ediciones ERA



Aura, Carlos Fuentes, 1962



El apando, José Revueltas, 1969



Marcel Duchamp, Octavio Paz, 1968

Ulises Carrión y los *bookwork*



Dancing with you, 1973



Ephemera, 1978



Mail art, 1977

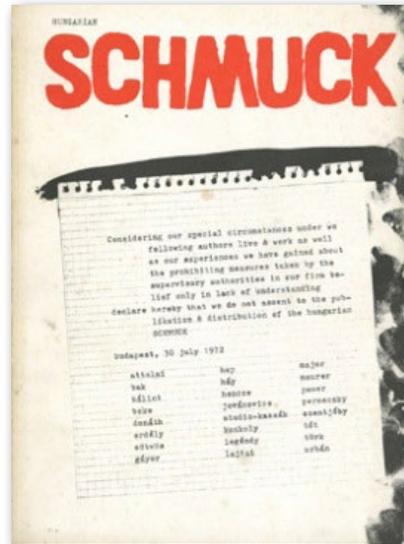


Self portrait, 1979

Felipe Ehrenberg, neólogo y brujo imprentero



FluxShoe Catalogue, 1972



Schmuck No. 3, 1973



Spread interior del *Codex Aeroscriptus Ehrenbergensis*,
1990

Taller Leñateros y las conjuradoras



Altar portátil con libros de hechizos, 1990

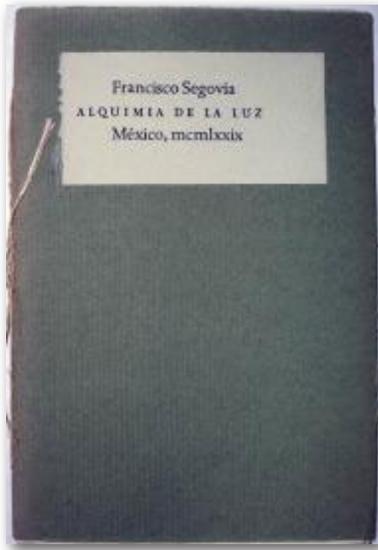


Revista códice La Jicara, 1992



Conjuros y ebriedades, 1990

Taller Martín Pescador



Alquimia de la luz,
Francisco Segovia, 1979



Vivir para contarla,
Gabriel G. Márquez, 2002



Sir Gawain and the green knight,
Anonymous, 2013

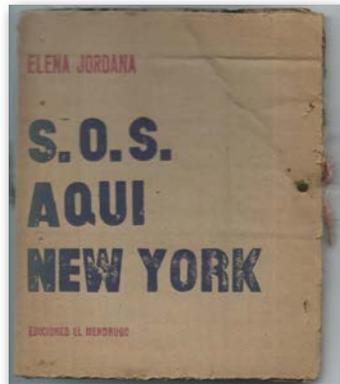


Homenaje al bibliófilo,
Juan Pascoe Pierce, 2014

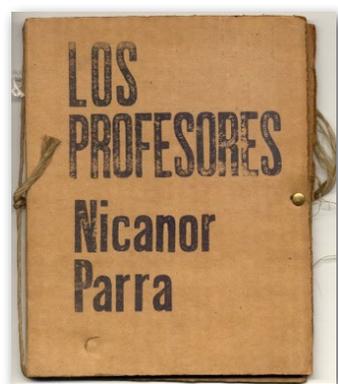
Ediciones del Mendrugo // Ediciones Papeles de Estraza



Carta a un joven escritor,
Ernesto Sábato, 1975



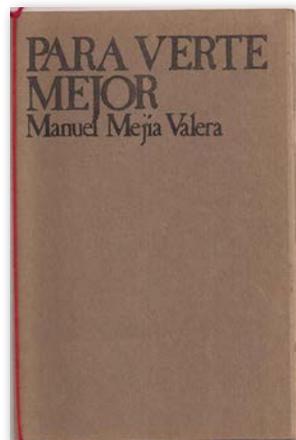
S.O.S. Aquí New York,
Elena Jordana, 1975



Los profesores,
Nicanor Parra, 1976



Vuelta,
Octavio Paz, 1976

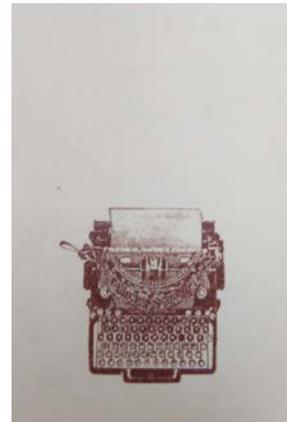
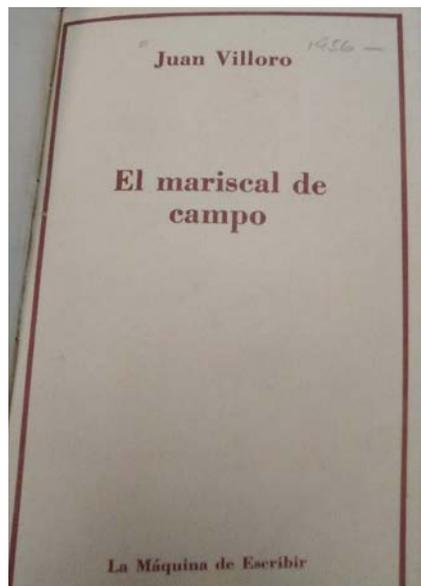


Para verte mejor,
Manuel Mejía, 1978

La Máquina Eléctrica // La Máquina de Escribir



Insomnios de su enigmática desaparición,
Carlos Oliva, 1980

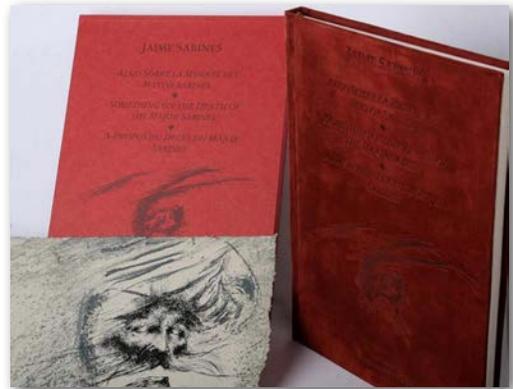


El mariscal de campo,
Juan Villoro, 1978

Ediciones Papeles Privados



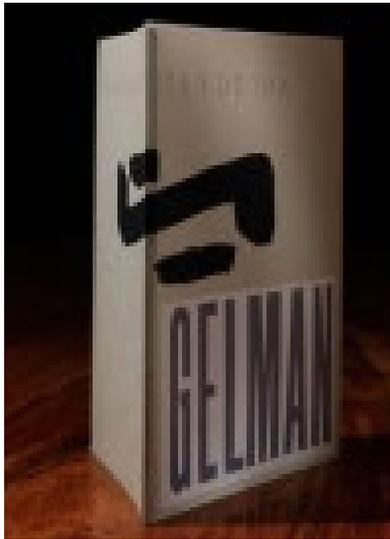
Kostas,
Octavio Paz, 1984



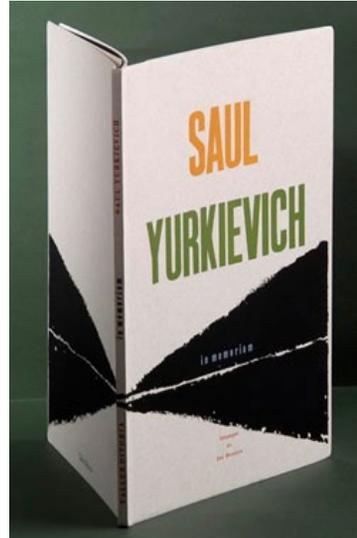
Algo sobre la muerte del mayor Sabines,
Jaime Sabines, 1993



La poesía completa,
Cesare Pavese, 2001



De vuelta y de ida,
Juan Gelman, 2005



In memoriam,
Saúl Yurkievich, 2005



Poesías,
Ulises Carrión, 2007



Un tiro de dados jamás abolirá el azar,
Stéphane Mallarmé, 2010

8 ejemplares

Estos libros, versión para la presentación de examen profesional y titulación de la Maestría en Diseño y Producción Editorial, se imprimieron y encuadernaron durante las noches septembrinas del 2016.