

Quehacer editorial

3

*Del cálculo editorial
al placer de la lectura*



Lauro Zavala • Francisco Segovia •
Lourdes Cervantes Cota • Kepa Murua •
Nubia Macías • Carlos Monsiváis • Anamari Gomís •
Sergio González Rodríguez • Jorge Herralde •
Eduardo Herrera Fernández • Carlos Castell Sánchez •
Alejandro Zenker • Alejandro Ramírez

www.solareditores.com

Quehacer 3
Editorial



www.solareditores.com

Director general

Alejandro Zenker

zenker@solareditores.com

Cuidado editorial

Elizabeth González

ego@solareditores.com

Desarrollo creativo

Beatriz Hernández

bety@solareditores.com

Publicidad

Mónica Cisneros

monica@solareditores.com

Tipografía y formación

Víctor Daniel Abarca

victor@solareditores.com

Todas las fotografías incluidas en este número son de Alejandro Zenker, excepto las de Nubia Macías y Jorge Herralde.

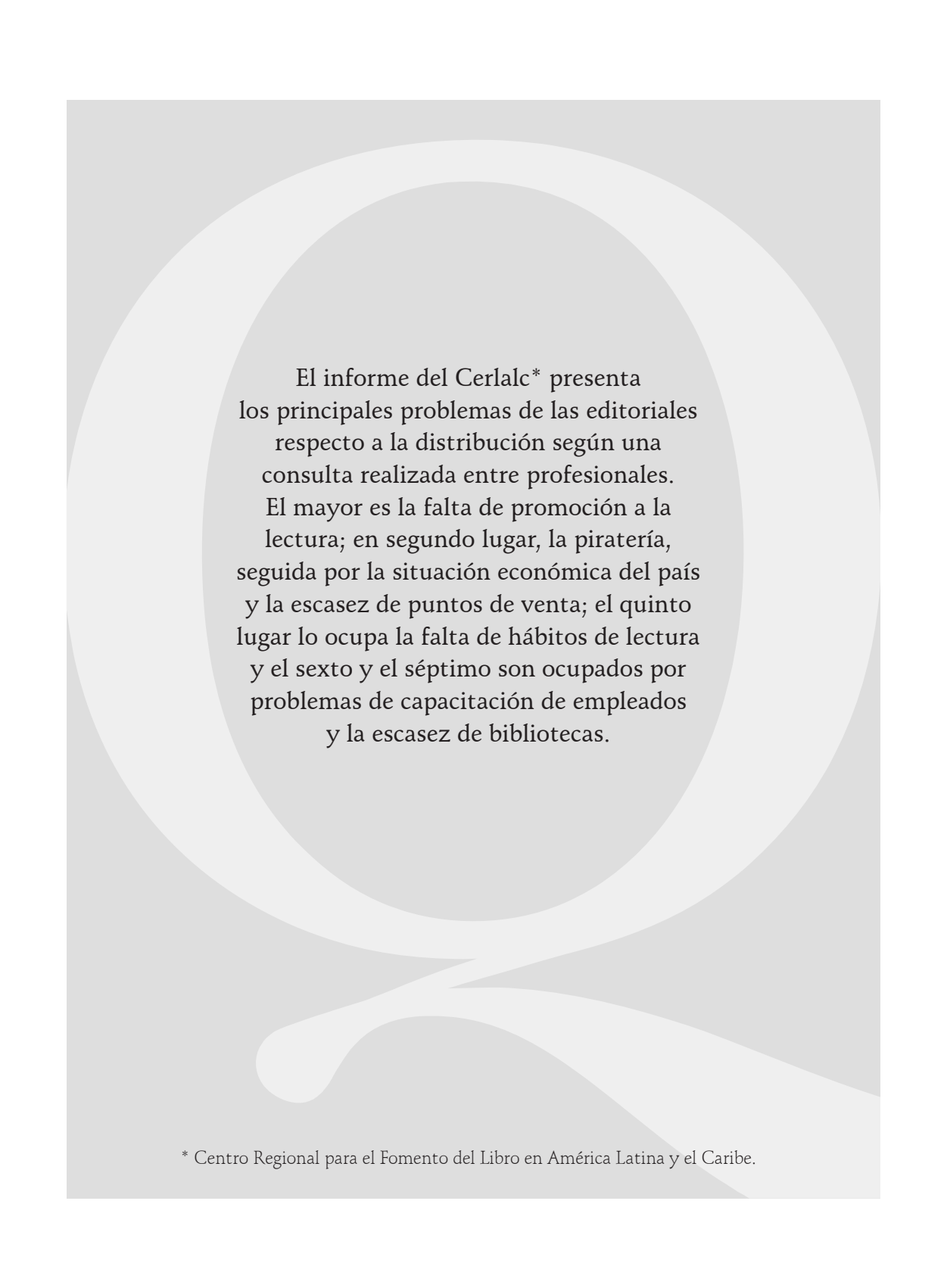
Las citas en las falsas de la revista están tomadas de Thomas Woll, *Editar para ganar. Estrategias de administración editorial*, México, FCE/Conaculta/Fonca/Libraria (col. Libros sobre libros), 2003, y corresponden, por orden de aparición, a las páginas 13, 194, 28, 112 y 132 del original. La de la p. 61 se tomó del libro de Jorge Herralde, *Flashes sobre escritores y otros textos editoriales*, México, Ediciones del Ermitaño, 2003.

Quehacer editorial es una revista editada y publicada por Solar, Servicios Editoriales, S.A. de C.V., Calle 2 número 21, San Pedro de los Pinos, 03800 México, D.F. Teléfono y fax 5515-1657 con 12 líneas. Este número se terminó de imprimir en octubre de 2004.

Quehacer editorial es una publicación abierta, de análisis y debate, por lo que las opiniones expresadas en sus páginas no reflejan forzosamente las opiniones de sus editores sino las de los autores, únicos responsables de sus artículos. No respondemos por originales no solicitados, pero invitamos a todos los involucrados en el proceso de producción y en el ciclo del libro a enviarnos sus colaboraciones y opiniones a la dirección qe@solareditores.com. La versión electrónica de la revista la encuentran en nuestra página www.solareditores.com.

- 7 Sobre el infinito placer de leer diccionarios,
LAURO ZAVALA
- 35 Primeras lecturas,
FRANCISCO SEGOVIA
- 41 Y encima de eso... vestirse.
Gastos mínimos de lectura en México,
LOURDES CERVANTES COTA
- 45 Editoriales y distribución,
KEPA MURUA
- 49 La cultura la hacen los protagonistas, nosotros
proporcionamos el escenario ideal para que se
desempeñen de la mejor manera posible,
NUBIA MACÍAS
- 63 Jorge Herralde: *Flashes sobre escritores*,
CARLOS MONSIVÁIS
- 67 Herralde escritor,
ANAMARI GOMÍS
- 71 Retrato de Jorge Herralde,
SERGIO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ
- 75 Homenaje a Javier Pradera, conspirador, editor,
escritor,
JORGE HERRALDE
- 81 Para Roberto Bolaño,
JORGE HERRALDE
- 93 El nuevo "papel" de la tipografía en pantalla,
EDUARDO HERRERA FERNÁNDEZ

- 107** El impacto de la computadora en el diseño,
CARLOS CASTELL SÁNCHEZ
- 115** El cambio de paradigma en el cálculo editorial
en la era de la impresión digital y de la
globalización,
ALEJANDRO ZENKER
Y ALEJANDRO RAMÍREZ



El informe del Cerlalc* presenta los principales problemas de las editoriales respecto a la distribución según una consulta realizada entre profesionales. El mayor es la falta de promoción a la lectura; en segundo lugar, la piratería, seguida por la situación económica del país y la escasez de puntos de venta; el quinto lugar lo ocupa la falta de hábitos de lectura y el sexto y el séptimo son ocupados por problemas de capacitación de empleados y la escasez de bibliotecas.

* Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe.

Sobre el infinito placer de leer diccionarios

En 1938 se publicó el libro de ensayos y crónicas *En defensa de lo usado*, del escritor mexicano Salvador Novo, donde se incluye un memorable texto que trata “Sobre el infinito placer de matar muchas moscas”. En lo que sigue propongo recrear mi experiencia sobre lo divertido (e instructivo) que puede ser la lectura de diccionarios, es decir, *sobre el infinito placer de leer muchos diccionarios*.

La costumbre de leer diccionarios puede ser parte de una actividad profesional y, por lo tanto, también puede ser una vocación. En estas líneas no sólo me refiero a los diccionarios más comunes, los del uso de la lengua, sino muy especialmente a los diccionarios temáticos, los que suelen contener términos especializados.

Al haber utilizado poco más de mil diccionarios, encontrados en las bibliotecas públicas más diversas, creo que formo parte del grupo de personas para quienes el paraíso es una biblioteca, y los diccionarios contienen, virtualmente, todo el universo y sus posibilidades. Debido a esta misma afición, tengo la suerte de contar en mi biblioteca personal con poco más de 200 diccionarios. Varios de ellos, por distintos motivos, los consulto todos los días. Difícilmente transcurre un año sin que consulte la mayor parte de todos ellos.

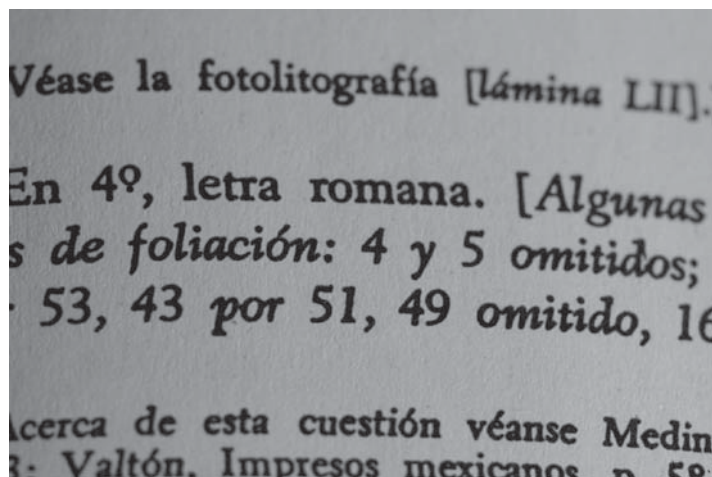
Tal vez podría empezar esta crónica (acerca de los diccionarios que me parecen más atractivos) recordando

La vocación de leer diccionarios

que el regalo más entrañable que recibí, cuando cumplí cinco años, fue el de mi primer diccionario. Ese pequeño libro tenía una gruesa cubierta de color rojo, y la entrada de cada palabra estaba impresa con gruesas letras mayúsculas. Cuando alguien pronunciaba una palabra que yo no conocía, sacaba de la bolsa de mis pantalones cortos de franela verde este pequeño diccionario y buscaba la palabra. Pero la mayor parte de las veces buscaba también las palabras que ya conocía, pues descubrí que la definición que aparece en el diccionario siempre es interesante en sí misma. La definición precisaba un significado que yo sólo había intuido o proponía un sinónimo que no se me había ocurrido. El diccionario era el objeto más interesante que yo conocía, y nunca terminaba de leerlo. Hasta que terminó inservible después de ser consultado innumerables veces.

**Diccionarios
sobre los
diccionarios
y otros libros**

En un recuento de diccionarios, por muy personal que sea, habría que empezar por mencionar las compilaciones de ensayos acerca de los diccionarios. En nuestro país contamos con el número doble de la revista *Biblioteca de México* (núm. 62-63, marzo-junio, 2001) donde se reúnen 36 ensayos y charlas de muy diversos escritores e investigadores. Este número de la revista, por cierto, contiene como



separata el *Diccionario de convencionalismos* de Gustave Flaubert, cuya primera edición se publicó en Francia en 1911, treinta años después de su muerte, y publicado por primera vez en español en esta ocasión.

También están, por supuesto, los diccionarios en los que se han compilado ensayos acerca de los diccionarios y otros libros, como *The Most Wonderful Books. Writers Discovering the Pleasures of Reading* (1997), donde encontramos breves textos de numerosos escritores acerca de sus libros favoritos. Este proyecto es similar al de *For the Love of Books. 115 Celebrated Writers on the Books they Love Most* (Nueva York, 1999), que también contiene ensayos memorables.

Un título para llevar a una isla desierta podría ser *The Reading List of Contemporary Fiction. A Critical Guide to the Complete Works of 110 Authors* (Nueva York, 1998), compilado por David Rubel, donde se ofrece una síntesis crítica de diez a quince líneas sobre cada uno de los libros escritos por los autores seleccionados. Este repertorio incluye autores como Mario Vargas Llosa, Paul Auster, Sandra Cisneros, Nadine Gordimer, Iris Murdoch, Umberto Eco, Roddy Doyle, Kazuo Ishiguro, Lorrie Moore, William Trevor, Carlos Fuentes, John Updike, etcétera.

En el otro extremo, es decir, en el terreno más técnico (y menos literario), no pueden faltar los que están dedicados a la elaboración de diccionarios, como el *Diccionario de lexicografía práctica* (Barcelona, 1995), donde se definen con precisión términos como *definición lingüística*, *lexicografía informatizada* y *tipografía lexicográfica*, acompañados cada uno de ellos de su respectiva bibliografía especializada.

Pero volviendo a los diccionarios elaborados para quienes no somos lexicógrafos profesionales, resultan muy atractivos y siempre sorprendentes los diccionarios etimológicos, como el *Dictionary of Word Origins* (1990) de John Ayto, que contiene las historias de más de 8 000 palabras del idioma inglés. Este volumen recuerda el *New Dictionary of Eponyms* de Morton S. Freeman (Oxford, 1997), un diccionario de términos de uso común derivados de

The Reading List of Contemporary Fiction ofrece una síntesis crítica de diez a quince líneas sobre cada uno de los libros escritos por los autores seleccionados.

*Los diccionarios
etimológicos resultan
muy atractivos
y siempre sorprendentes,
ya que contienen
las historias
de las palabras.*

Diccionarios sobre el lenguaje en general

nombres propios (como zeppelin, coctel molotov o nudo gordiano).

Uno de los diccionarios etimológicos más ingeniosos por su concepción, dirigido a lectores jóvenes, es *La leyenda de las palabras* de Juan Cervera (Valladolid), donde cada término está ilustrado con una curiosa caricatura.

Pero el volumen que podría arrasar en términos de espectacularidad con todos los anteriores es el impresionante *Writers Express. A Handbook for Young Writers, Thinkers, and Learners*, publicado por Writer's Source en 1995. Este espléndido volumen colectivo está formado por cinco partes: El proceso de la escritura, Las formas de la escritura, Las herramientas del aprendizaje, Guía para el corrector de pruebas y Almanaque del estudiante.

Un material muy ambicioso en relación con los estudios sobre el idioma es *The Oxford Companion to the English Language* (1992). Este volumen colectivo incluye más de 3 500 entradas sobre escritura, habla, lingüística, retórica, términos literarios, educación bilingüe, adquisición del lenguaje en el niño, lenguaje de los signos y psicolingüística, y breves biografías de escritores y estudiosos del idioma inglés. Sus casi 1 200 páginas en pasta dura son un festín para los lectores de cualquier idioma.

Pocos años antes de la publicación de este notable volumen colectivo, el famoso lingüista inglés David Crystal escribió un admirable trabajo, *The Cambridge Encyclopedia of the English Language* (1995). Con un diseño muy dinámico, este libro es un compendio de información fascinante acerca de este idioma.

Ya en 1985 el mismo autor había escrito un compendio de 65 capítulos acerca del estado de las lenguas de todo el mundo, y acerca del lenguaje en general. Debido a su enorme interés (y al hecho de ser un libro muy entretenido), en 1993 la editorial Taurus (en Madrid) publicó una traducción de este último, también en formato grande y pasta dura, con el título *Enciclopedia del lenguaje de la Uni-*

versidad de Cambridge. Para dar una idea de la vastedad de los alcances de este trabajo, véanse los títulos de sus secciones: Ideas populares acerca del lenguaje; Lenguaje e identidad; La estructura del lenguaje; Hablar y escuchar; Leer y escribir; Los signos y la visión; Adquisición infantil del lenguaje; Lenguaje, cerebro y trastornos del lenguaje; Lenguas del mundo; El lenguaje en el mundo; Lenguaje y comunicación.

Uno de los más completos diccionarios de juegos de palabras es, sin duda, *verbalia.com. Jugar, leer, tal vez escribir* (Barcelona, Península, 2002) de Màrius Serra, el cual contiene 50 entradas y la respectiva explicación sobre orígenes, exponentes, ejemplos, variantes, concursos y bibliografía acerca de cada uno de estos tipos de juegos (tetragramas, criptogramas, pangramas, poligramas, etc.). Algo similar había sido narrado en forma de novela en *La tienda de las palabras* de Jesús Marchamalo (Madrid, Siruela, 1999) y en forma de enciclopedia en *The Game of Words* de Willard R. Espy. Como muchos de los más ingeniosos de estos juegos fueron creados por el grupo Oulipo (al que pertenecían Italo Calvino, Raymond Queneau y otros escritores conocidos), el estudio de Warren F. Motte Jr. incluye un glosario de los términos nuevos que acompañan a estos juegos de palabras, en *Oulipo. A Primer of Potential Literature*.

Willy de Winter publicó recientemente en México una *Cornucopia de curiosidades castellanas (Lúdica lengua)*, la cual se inicia con 29 introducciones (a la manera de Macedonio Fernández) y otros 29 capítulos dedicados, cada uno de ellos, a un tipo de juego de palabras: anagramas, calambures, isogramas, palíndromas, perigramas, etcétera.

Otro material lúdico para apoyar el empleo de las palabras es el libro de José Calero Heras, *Entre palabras. Para aprender a manejar el diccionario* (Octaedro, Barcelona, 1992), que incluye cuentos, anécdotas, juegos y propuestas para utilizar los diccionarios. En México, por otra parte, existe un *Diccionario ortográfico infantil ilustrado*, con el subtítulo

Juegos de palabras

En el Diccionario ortográfico infantil ilustrado las palabras elegidas son recordadas por los lectores más pequeños a través de sinonimias, cacofonías y similitudes sonoras.

de *Ortografía inolvidable* (Porrúa, 2000). En este ingenioso trabajo de Beatriz Escalante, las palabras elegidas son recordadas por los lectores más pequeños a través de sinonimias, cacofonías y similitudes sonoras, como ésta: “Mellizo lleva ll porque son letras gemelas y con z porque la z parece un 2” o “Hada comienza con la h de Había una vez...”

Uno de los más originales diccionarios de carácter lúdico es el *Diccionario insólito* de Luis Melnik (Buenos Aires, Emecé, 2001), que muestra el origen de términos y personajes alejados de lo cotidiano, como Golem, piróscabo, basilisco o Betty Boop, y términos de origen extranjero, como *Halloween*, *yahoo* y *nylon*.

Diccionarios de uso del idioma

Creo que es conveniente mencionar aquí algunos de los diccionarios que son los fundamentales en toda biblioteca personal, es decir, los de uso común. En 1975, mientras trabajaba como corrector de pruebas en El Colegio de México, llegó a las oficinas de la calle Guanajuato un vendedor de diccionarios. Y compré la edición que aún conservo, en pasta dura, del *Pequeño Larousse Ilustrado* (Barcelona, 1975), que incluye una sección de nombres históricos y geográficos. Algunos años después compré una versión más breve, el *Pequeño Larousse en Color* (Bogotá, 1998). Pero encuentro mucho más útil el volumen *Clave*, que tiene el título *Diccionario de uso del español actual* (Ediciones SM, Madrid, 1996). Este volumen se inicia con un ameno prólogo de Gabriel García Márquez, que recuerda otro famoso prólogo al Diccionario, el escrito por Jorge Luis Borges. Este Diccionario *Clave* es mucho más completo que la edición Larousse (contiene 100 000 definiciones más), además de incluir numerosas expresiones usuales en el español de Iberoamérica.

A un lado de estos diccionarios del español se encuentran los diccionarios inglés-inglés, como el *Webster's New World Dictionary of the American Language* (Home Library, Second Concise Edition, 1974), y los infaltables diccionarios de sinónimos y antónimos (llamados *thesaurus*), como

el *Merriam-Webster Collegiate* (1988) y el impresionante *Webster's New World Thesaurus* (1985).

Aquí es necesario hacer un breve homenaje al *Roget's Children's Thesaurus* (1994), que bien merecería un premio al diseño editorial. Es una edición muy práctica, también en pasta dura (como todos los anteriores). En ella nada obstruye la lectura de los textos, cada término incluye de ocho a diez sinónimos, y cada uno es ejemplificado. A lo anterior se han añadido, dependiendo de la palabra respectiva, comentarios sobre el empleo del término, otras palabras del mismo campo semántico, juegos de palabras, derivados, su origen, y algún comentario interesante acerca de la palabra elaborado por algún conocido escritor. En algunos casos, es mucho más de lo que contienen las ediciones para adultos.

Con una idea similar, ese mismo año la editorial Scott Foresman (Glenview, Illinois) publicó una versión para adolescentes, el *Writer's Thesaurus*, mucho más completo que el anterior, y en el que se enfatizan los comentarios de numerosos escritores profesionales acerca del empleo que tiene cada una de las palabras incluidas en el libro.

No se queda atrás, en términos de su utilidad cotidiana, la ya infaltable versión ilustrada del diccionario del uso del idioma inglés, *The Merriam-Webster and Garfield Dictionary*, que incluye una tira del gato Garfield casi en cada página, a manera de ilustración de algún término de interés para su vida gatuna (los cuales son muchos más de los que uno podría pensar).



Entre los diccionarios que conservo acerca de las expresiones características de una región, me resulta muy entrañable el atractivo *Dictionary of Honduran Colloquialisms, Idioms and Slang*, escrito por Eric Schwimmer (2001). Se trata de un diccionario español-inglés de coloquialismos usados en Honduras, donde uno puede encontrar, por ejemplo, que *las ñañas* son *the shivers*, y que en Honduras hay al menos doce tipos de frijol: abono, alacín, arbolillo, chile, cipe, cuarenteño, de bejuco, de mantequilla, de matón, frijoles refritos, frijoles parados, frijolillo y frijolito verde.

Diccionarios de expresiones extranjeras

Antes de empezar a comentar los diccionarios temáticos me quiero detener un momento en un género de diccionarios que resulta imprescindible para todo interesado en las palabras: los diccionarios de frases y expresiones extranjeras. El que yo utilizo con más frecuencia es el de Tad Tudela, *A Dictionary of Foreign Words and Phrases* (Londres, MacMillan, 1991).

Estos diccionarios suelen señalar el origen de términos y expresiones del español, francés, inglés, latín, árabe, griego, yiddish, alemán e italiano, como *und so weiter*, *así así* o *weltanschauung*. Esta edición incluye categorías especiales, como términos musicales italianos (*da capo*), sabiduría popular (*dum spiro, spero*), terminología de ballet francés (*bourrée*), términos de brindis (*na zdrávi*), sinónimos yiddish para referirse a los perdedores (*schlemihl*), abreviaturas comunes en diversas lenguas (*et al.*), y frases comunes (buenos días en japonés: *ko ni chi wa*).

Más interesante aún es el *Dictionnaire commenté des expressions d'origine littéraire*. Éste es un libro de ediciones Larousse publicado en París en 1989, que todavía no ha sido traducido al español. Este trabajo, elaborado por un solo individuo (Jean Claude Bologne) tiene el título de *Les grandes allusions*, y forma parte de una serie de diccionarios, cuyos otros títulos son *L'Obsolète* (Diccionario de palabras perdidas); *Aperto Libro* (Diccionario comentado de citas y pensamientos latinos); *N'ayons pas peur des mots* (Diccio-

nario del francés argótico y popular), y *L'Insolite* (Diccionario de las palabras salvajes).

Volviendo a *Les grandes allusions*, su única limitación consiste en que 90% de las expresiones literarias incluidas tiene origen francés, con lo cual se comprueba una vez más el chovinismo típico de la cultura francesa. Sin embargo, en este volumen se incluyen también algunas excepciones, como “Laberinto borgiano”, “Problema kafkiano” o “La mancha de sangre de Lady Macbeth”, si bien son siempre alusiones a Borges, Kafka o Shakespeare producidas también por escritores franceses. Por supuesto, los comentarios son siempre tomados de ensayistas franceses, y las citas son traducciones al francés. A pesar de todo, el volumen es enormemente entretenido, pues registra más de 450 expresiones surgidas en los últimos 500 años, a cada una de las cuales dedica una o varias páginas de erudición donde se muestra con precisión la diferencia entre la alusión y la citación textual.

Algo similar, pero sesgado hacia el idioma inglés más coloquial, es el *Merriam Webster's Dictionary of Allusions* (Elizabeth Webber & Mike Feinsilber, 1999), donde se consigna el origen de expresiones tan conocidas en todo el mundo como “Age of Aquarius”, “Keystone Cops” o el término “McGuffin”, inventado por el director inglés Alfred Hitchcock. Otras muchas son menos conocidas fuera de su lugar de origen, como “October Surprise”, “Witching Hour” o “Grassy Knoll”.

Esto recuerda, inevitablemente, los diccionarios de expresiones idiomáticas. Todo estudiante del idioma inglés sabe que hay una gran diversidad de los llamados *idioms*. Uno de los más difundidos es *A Dictionary of American Idioms* (ed. Adam Makkaï, Barron's, 1987), que registra 5 000 palabras y frases de *slang*, lenguaje informal, regional y frases proverbiales. En México se publicó un manual incomparablemente más pobre, *Slang 5000* (Diana, 1977). En cambio, algunas otras versiones son sencillas pero muy atractivas, pues cada expresión está acompañada con una ilustración humorística, como en *American English Idioms*, de Harry

¿Qué significan expresiones como “Age of Aquarius”, “Keystone Cops” o “McGuffin”? Hay un diccionario en el que se consigan estas definiciones.





Collis, donde se nos recuerda, por ejemplo, que “Dressed to the teeth” significa “Dressed elegantly”.

En lengua española contamos con numerosísimos diccionarios y compendios sobre aforismos y dichos populares, como los dos tomos de *Cuento de cuentos. Origen y aventura de ciertas palabras y frases proverbiales* (Néstor Luján, Barcelona, Folio, 1992), donde se registran expresiones como el “Canto del cisne” o “París bien vale una misa”. En Madrid, León Deneb recopiló un *Diccionario de equívocos*, donde reúne expresiones como “estar por las nubes” o “llover a cuestras”.

Por su parte, la editorial inglesa Penguin ha publicado algunos volúmenes un poco extraños, *A Dictionary of Troublesome Words* (sobre aquellas palabras que presentan problemas sintácticos o semánticos) y *A Dictionary of Challenging Words* (sobre palabras poco frecuentes, como *sesquipedalophobia*, *iatic* o *eidolon*), así como un curioso *Penguin Dictionary of Jokes* (diccionario de chistes).

Mucho más interesante es el *Oxford Dictionary of Wellerisms* (1987) donde se han reunido cerca de 20 000 ejemplos de este género del aforismo inglés (*wellerism*), que siempre está formado por tres frases sucesivas. Por ejemplo: 1) Mejor huir que lamentar, 2) dijo la gallina, 3) cuando vio el hacha. Una variante muy divertida de los aforismos es la de los *zingers*, que siempre tienen un alto grado de ironía. Croft

M. Pentz reunió más de 6 000 en *The Complete Book of Zingers*. He aquí una muestra: *Success in marriage is more than finding the right person; it is the matter of being the right person* (El éxito en el matrimonio es algo más que encontrar a la persona adecuada; depende de ser la persona adecuada).

Mi terreno de investigación es la teoría narrativa (en cine y literatura) y, por lo tanto, es natural que cuente con varios diccionarios sobre la materia. Un primer grupo está formado por los de consulta, es decir, los de carácter biográfico, como el *Diccionario biobibliográfico de escritores de México 1920-1970* (CNCA/INBA, 1993), elaborado por Josefina Lara y Russell M. Cluff, cuya próxima edición actualizada es esperada por muchos lectores. Este manual es mucho más general que el exhaustivo y admirable *Diccionario de escritores mexicanos*, proyecto institucional coordinado desde hace varias décadas por Aurora Ocampo en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. También de consulta obligada es el reciente *Diccionario de literatura mexicana, siglo XX*, coordinado por Armando Pereira (UNAM, 2000).

En relación con la literatura mexicana reciente, y organizados de manera alfabética, son más bien compendios de reflexión crítica acerca de nuestros escritores los trabajos de Alberto Paredes (*Figuras de la letra*, UNAM, 1990) y el muy conocido de Adolfo Castañón (*Arbitrario de literatura mexicana*, Vuelta, 1993). El mismo Castañón ha publicado, más recientemente, su homenaje a los escritores hispanoamericanos en *América sintaxis* (Aldus, 2000).

También son conocidos el *Diccionario de autores iberoamericanos* (Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1982), dirigido por Pedro Shimose, y el *Diccionario de literatura latinoamericana* (Buenos Aires, El Ateneo, 1998), elaborado por Susana Cella.

Por supuesto, también hay numerosos diccionarios de los escritores de género, como la *Encyclopedia Mysterosa. A Comprehensive Guide to the Art of Detection in Print, Film, Radio, and Television*, de William L. DeAndrea (Nueva York,

Diccionarios sobre escritores

The Atlas
of Literature muestra
imágenes del espacio
donde vivieron los más
conocidos escritores
europeos, desde Dante
hasta nuestros días.



Prentice Hall, 1994) y la monumental *Encyclopedia of Science Fiction* (Nueva York, St. Martin's Griffin, 1995), compilada por John Clute y Peter Nicholls, cuyas más de 1 300 páginas abarcan perfiles literarios, terminología especializada del género y panoramas nacionales (incluyendo una entrada sobre la ciencia ficción mexicana, a cargo de Mauricio José-Schwarz). Entre los muchísimos otros se podría mencionar, de paso, el trabajo de Maxim Jakubowski, *100 Great Detectives*, donde se reúnen las opiniones de diversos escritores de relatos policiacos acerca de 100 detectives de la ficción policiaca creados por sus colegas.

Entre los muchos diccionarios que (también) son dignos de ser llevados a una isla desierta para pasar el rato son *The Reader's Companion to the Twentieth Century Novel* (Oxford, Helicon, 1994), coordinado por Peter Parker, que aunque sólo incluye escritores europeos, registra más de 750 novelas escritas por 400 autores, a cada una de las cuales dedica una o dos páginas de comentarios críticos. Este diccionario está organizado cronológicamente, aunque también cuenta con varios índices y una sección de biografías de autores.

Una versión más actualizada de este diccionario es la *Guía de las letras y autores contemporáneos* (Fondo de Cultura Económica, 2001), compilado por John Sturrock. La versión con obras exclusivamente francesas no podía faltar, así que Henri Mitterand dirigió el *Dictionnaire des Grandes Oeuvres de la littérature française* (París, Le Robert, 2001).

Pero sin duda sería muy interesante para todo lector de literatura conocer *The Atlas of Literature* (Londres, De Agostini, 1996), compilado por el conocido crítico inglés Malcolm Bradbury, donde se muestran imágenes del espacio donde vivieron los más conocidos escritores europeos, desde Dante, Shakespeare y Cervantes hasta nuestros días. En este volumen se reúnen 80 ensayos de los más diversos especialistas ingleses.

En este recuento no podrían faltar volúmenes como el *Diccionario privado de Jorge Luis Borges*, recopilado y ordenado por Blas Matamoro (Madrid, Altalena, 1979); *Borges*

verbal, elaborado por Pilar Bravo y Mario Paoletti (Buenos Aires, Emecé, 1999); la *Enciclopedia del Quijote* preparada por César Vidal (Madrid, Planeta, 1999), y *James Joyce A-Z. The Essential Reference to His Life and Writings* (Oxford, 1995). Y poco después de la muerte de Juan José Arreola se publicó en Conaculta un *Breviario alfabético* a partir de sus textos elaborado por Javier García-Galiano.

Por diversas razones, tengo más diccionarios sobre literatura que sobre otras materias. Por eso mismo, podría empezar por recomendar *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1993), que en su edición actual cuenta con más de 1 300 páginas de una erudición muy didáctica y documentada acerca del lenguaje y la imaginación literaria. La primera edición fue publicada en 1965, y desde entonces este proyecto ha sido actualizado en dos ocasiones, lo cual hace esperar que en el futuro seguirá siendo actualizado. En este momento es tal vez el volumen más importante en su terreno.

En seguida habría que mencionar otro volumen colectivo, el publicado por la Universidad Johns Hopkins en 1994, *Guide to Literary Theory & Criticism*, coordinado por Michael Groden y Martin Kreiswirth. Cada una de las 200 entradas fue elaborada por un experto en la materia, en forma de un breve ensayo acompañado por una bibliografía en inglés. Debido al dinamismo de esta área del conocimiento, seguramente en pocos años será necesario poner al día este estupendo material de referencia.

Algunos otros diccionarios generales sobre literatura pueden ser útiles sólo como referencias específicas, de carácter muy introductorio. Los más populares entre los estudiantes son el *Merriam Webster's Reader's Handbook* (1997); el *Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (1992), y en español, el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (Ariel, Barcelona, 1986) de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, así como el *Diccionario de términos literarios* de la Editorial Akal, también en Barcelona (1990).

Diccionarios de literatura

Otros más tratan sobre teoría literaria en general, como el *Diccionario de términos e "ismos" literarios* (Madrid, José Porrúa Turanzas, 1977), la *Guide des Idées Littéraires* (París, Hachette, 1988) de Henri Benac, y el *Concise Glossary of Contemporary Literary Theory* (Londres, Edward Arnold, 1992) de Jeremy Hawthorn.

Y aun otros tienen un carácter abiertamente irónico y polémico, como el de Mark Bauerlein, *Literary Criticism. An Autopsy* (University of Pennsylvania, 1997). En cambio, otros son claramente didácticos, como el de Brian Moon, *Literary Terms. A Practical Glossary* (1999), publicado por la Asociación Nacional de Profesores de Literatura en los Estados Unidos. Y en Costa Rica encontré un *Diccionario de términos asociados en teoría literaria* de María Amoretti, de carácter muy práctico y sintético.

Otros diccionarios relacionados con la literatura, aunque provenientes de terrenos próximos (antropología, historia, arqueología, etc.), son el *Diccionario de hadas*, el *Diccionario de monstruos* y el *Diccionario de dragones*, todos ellos traducidos al español provenientes de distintas lenguas europeas.

Diccionarios especializados en literatura

Naturalmente, los diccionarios especializados en literatura son muy abundantes. Debido a su enorme interés y utilidad, habría que empezar por algunos de los más prácticos que existen en el terreno de la retórica, como el ampliamente conocido de Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética* (México, Porrúa, 1997), el cual, entre muchas otras virtudes, ofrece ejemplos provenientes de la literatura mexicana. Y también, por razones prácticas, se podría mencionar *A Handlist of Rhetorical Terms* (University of California Press, 1991) de Richard A. Lanham, donde se definen más de 1 000 términos de la retórica clásica.

Con esto llego al núcleo de mi trabajo, que es la narrativa contemporánea. Aquí hay muchos materiales, pero lo que utilizo en mi biblioteca particular, y que recomendaría a cualquier estudioso de la narración, es *The Fiction Dic-*

tionary (Story Press, 1995) de Laurie Henry, pues es muy accesible y preciso, y sus definiciones son muy sugerentes. Inmediatamente apuntaría los dos diccionarios existentes sobre narratología. En primer lugar, el *Dictionary of Narratology* (University of Nebraska Press, 1987) de Gerald Prince, uno de los creadores de la disciplina. Y en español contamos con el *Diccionario de narratología* (Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1996) de Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes, mucho más completo y detallado que aquél, con ejemplos tomados de la literatura española.

Por supuesto, hay muchos otros diccionarios de teoría y análisis literario, cada uno en una línea específica. En México ya existe un *Glosario de términos de crítica literaria feminista* (El Colegio de México, 1997), elaborado por Cecilia Olivares. Y en otro terreno, es muy útil el *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (Barcelona, Paidós, 1984) de Patrice Pavis. O el *Diccionario terminológico de las literaturas románicas* (Madrid, Gredos, 1995) elaborado por Rainer Hess y su equipo de filólogos alemanes y suizos.

En el terreno de la poética más reciente se puede encontrar uno de los diccionarios más imaginativos y sugerentes, *Hunting the Snark*, un compendio de nueva terminología poética, donde aparecen términos como “poesía del insomnio”, “poemas caninos” y “primeras líneas”.

Aunque el terreno de la lingüística es muy especializado, todos utilizamos las palabras, y su estudio es un terreno apasionante. Es sabido que el lenguaje ha sido el referente dominante de las ciencias sociales y las humanidades a lo largo del siglo XX. Ello explica la importancia del imprescindible *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (Buenos Aires, Siglo XXI, 1974) de Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, que después de tres décadas no ha perdido vigencia. Este volumen está dividido en Las escuelas, Los dominios, Los conceptos metodológicos, y Los conceptos descriptivos.

Diccionarios de lingüística y semiótica

La importancia y el impacto de ese volumen en la comunidad académica fue tal que en 1995 la compañía francesa Éditions du Seuil publicó una radical actualización del mismo, traducido en Barcelona como *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (Madrid, Arrecife, 1998), la cual incluye nuevas entradas a cargo de Jean-Marie Schaeffer. El estudio de este volumen ofrece una utilísima inmersión en el estado actual de las investigaciones sobre el lenguaje.

El estudio del lenguaje ha llevado a la creación de la semiótica como disciplina que estudia todo aquello que es significativo. Y es aquí donde hay numerosas referencias transdisciplinarias, como el monumental *Handbook of Semiotics* (Bloomington, 1995) de Winfried Nöth, de naturaleza ecuménica y cuya bibliografía es muy completa en varias lenguas.

Por otra parte, la semiología occidental sigue estando dominada por la tradición francesa, y muy especialmente por la semiología de Algirdas J. Greimas, lo cual es evidente al observar que en español sólo contamos con su propio volumen doble, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (Madrid, Gredos, 1982 y 1991). Por otra parte, los otros diccionarios de semiótica (aún no traducidos al español) acusan una mayor influencia de Peirce y Greimas que de Eco, Barthes o el mismo Saussure. Esto puede observarse en el trabajo de Josette Rey-Debove, *Sémiotique* (París, PUF, 1979), el de Vincent Colapietro, *Glossary of Semiotics* (Nueva York, Paragon House, 1993) y el de Brownen Martin y Felizitas Rihgham, *Dictionary of Semiotics* (Londres y Nueva York, Cassell, 2000).

Diccionarios sobre estudios culturales

Estudiar las ciencias sociales contemporáneas significa entrar en la discusión sobre los estudios culturales, derivados de la teoría literaria desarrollada en las últimas tres décadas. La terminología de este terreno transdisciplinario es lo suficientemente importante como para haber generado varios diccionarios. La referencia obligada sigue siendo el

Oxford Companion to the Bible (OUP, 1993), compilado por Bruce M. Metzger y Michael D. Coogan.

Como una mera referencia casuística se podría mencionar un manual como *The Penguin Companion to the Arts in the Twentieth Century* (1986), muy distinto del cubano *Árbol del mundo. Diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos* (2002), que es la traducción de un volumen ruso publicado originalmente en 1982.

Por último, aquí debe ser mencionado el único diccionario hasta el momento acerca de la posmodernidad, *The Icon Critical Dictionary of Postmodern Thought* (Cambridge, Icon Books, 1998, recientemente reimpresso bajo el sello de Routledge), compilado por Stuart Sim. Este volumen colectivo no sólo incluye varias entradas sobre filósofos, teóricos, artistas y otros creadores, sino también sobre términos específicos del pensamiento posmoderno a través de diversas disciplinas, y una sección muy extensa con ensayos sobre la posmodernidad en 14 terrenos, del cine al pensamiento político, y de la música a las ciencias y la tecnología.

Recientemente Nelson Minello Martini elaboró *A modo de silabario. Para leer a Michel Foucault* (El Colegio de México, 1999) con más de 100 entradas, como “archivo”, “autor”, “interpretación” y “saber”.

Diccionarios de ciencia

Por supuesto, los diccionarios sobre temas científicos son innumerables. Aquí solamente voy a mencionar los que yo utilizo con cierta frecuencia. En primer lugar, *Metapatterns. Across Space, Time, and Mind* (Nueva York, Columbia UP, 1995) de Tyler Volk, que agrupa sus conceptos en Bina-rios, Calendarios, Capas, Centros, Ciclos, Esferas, Flechas, Fronteras y Rupturas.

Inmediatamente después está *La gran enciclopedia Fleurus ciencias. Descubrir. Observar. Divertirse* (Fleurus Panini, 1999), que es la versión española de este fascinante volumen donde la ciencia es explicada a partir de actividades cotidianas como hacer pan, atar nudos o preguntar la hora.

El volumen 2 de la serie *Observar el cielo* (Barcelona, Geo Planeta, 1998) es un buen complemento de *El universo para curiosos* (Crítica Grijalbo, 1996) de Nancy Hathaway y del *Diccionario del cosmos* de John Gribbin (Grijalbo), originalmente publicado como *Companion to the Cosmos* (Nueva York, Little, Brown, 1996). Todos ellos tratan sobre astronomía y cosmología contemporánea.

Muy cerca de ellos está *Time Travel. A Writer's Guide to the Real Science of Plausible Time Travel* de Paul J. Nahin. Y el casi igualmente entretenido *Handy Dinosaur Answer Book* de Thomas E. Svarney y Patricia Barnes-Svarney.

En el terreno de la epistemología es necesario mencionar el breve *Glossary of Epistemology/Philosophy of Science* (Nueva York, Paragon House, 1993), pero mucho más complejo es el *Compendio de epistemología* (Madrid, Trotta, 2001) en edición de Jacobo Muñoz y Julián Velarde, elaborado para los cursos de posgrado, donde se discuten muchas de las polémicas y fronteras de la disciplina.

Una visión muy divertida y a la vez profunda de la ciencia es la que se propone en *Scientifically Speaking. A Dictionary of Quotations*, con entradas sobre temas como “paradoja”, “verdad” y “caos”. En México se publicó en 1988 (y se sigue reimprimiendo) un *Diccionario de lógica* (Plaza y Valdés) de Eli de Gortari. Y en España Ricardo García Damborenea elaboró un atractivo *Diccionario de falacias* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2000), que puede ser acompañado por el trabajo del inglés Nigel Warburton, *Thinking from A to Z* (Londres, Routledge, 1996). Ambos se complementan con un breve trabajo póstumo de Arthur Schopenhauer, *El arte de tener razón. Expuesto en 38 estratagemas* (Alianza Editorial, núm. 4435, 2002), redactado alrededor de 1831 y de evidente actualidad.

El arte de tener razón.
Expuesto en 38
estratagemas, de
Arthur Schopenhauer,
fue redactado en 1831
y es de evidente
actualidad.

Tal vez debo empezar por señalar que tengo más de 30 diccionarios sobre cine. Algunos de ellos son de mera consulta, como *El cine. Directores. Películas. Actrices. Actores* (Espasa, Madrid, 1996) de Augusto M. Torres con un *Prólogo*

Diccionarios de cine

Una de las mejores presentaciones sobre escuelas y términos estéticos se encuentra en el Diccionario de cine. *Estética crítica, técnica, historia*, de Eduardo A. Russo.

de Guillermo Cabrera Infante. Este diccionario está formado por 1 711 entradas, y es uno de los más completos en cualquier lengua, al menos en relación con el cine estadounidense. En el 2002 se publicó en Madrid un *Diccionario de películas del cine norteamericano* (T & B Ediciones), donde se seleccionó un texto de algún crítico español acerca de casi mil películas norteamericanas.

En Francia se publicó recientemente en la serie Larousse el volumen de Vincent Pinel, *Écoles, genres et mouvements au cinéma* (París, Larousse, 2000). Y en 1995, Random House publicó un *Dictionary of Film Quotations*, indexado por tema y hablante (6 000 citas tomadas de 1 000 películas). En términos más generales, una de las mejores presentaciones sobre escuelas y términos estéticos se encuentra en el *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia* de Eduardo A. Russo (Buenos Aires, Paidós, 1998), muy superior a sus equivalentes en Estados Unidos, Inglaterra e Italia. Por su parte, es notable el trabajo de Félix Murcia, quien ha reunido en España más de 600 términos sobre la escenografía en el cine en su reciente libro sobre la materia (2002).

En el terreno académico habría que enfatizar la utilidad del libro de Robert Stam y sus colaboradores, *Nuevos conceptos de la teoría del cine* (Barcelona, Paidós, 1999). Y el utilísimo *Dictionnaire théorique et esthétique du cinéma* (París, Nathan, 2001). Por último, menciono dos volúmenes muy entretenidos: *Shakespeare into Film* (2002) de James M. Welch, Richard Vela y John C. Tibbets. Y el volumen *Novels into Film. The Encyclopedia of Movies Adapted from Books* (1999) de John C. Tibbets y James M. Welch, ambos publicados por Checkmark Books.

Si un cinéfilo busca una película y sólo tiene imágenes aisladas o algún dato (el nombre de un actor secundario o el año de producción, por ejemplo), el *Video Hound's Golden Movie Retriever* es la guía que puede servir para localizar los datos completos de la película. Este exhaustivo volumen sobre el cine europeo y norteamericano se actualiza anualmente.

Por supuesto, para tener información sobre el cine mexicano habría que consultar otras fuentes, como el conocido *Diccionario de directores del cine mexicano* de Perla Ciuk (Conaculta, 2002), que ya se encuentra también en CD-ROM. El antecedente más importante es la entretenida *Guía del cine mexicano* elaborada por Emilio García Riera y Fernando Macotela, que fue publicada en 1984 y cuya utilidad hace necesario que alguien actualice esta versión o que elabore una similar para cubrir los años recientes.

Una buena manera de concluir esta sección es mencionando *La enciclopedia de Marilyn Monroe*, un trabajo extraordinario elaborado por Adam Victor y cuya edición es igualmente notable (Colonia/Barcelona/Bélgica, Köne-
mann, 2000).

Me detengo aquí, pues ya llegué al límite que yo mismo establecí para estas notas. Los 100 diccionarios que he comentado brevemente son aquellos que me parecen más admirables y cuya lectura disfruto como si se tratara de enciclopedias. Cada lector utiliza determinados diccionarios y enciclopedias para sus fines específicos, cuya lectura disfruta con mayor placer. Es de notarse que cada uno de estos materiales tiene siempre a un autor o un coordinador que es el responsable último del proyecto de investigación.

Es muy probable que la actividad más natural para un lector consuetudinario de diccionarios sea elaborar, tarde o temprano, un glosario de los términos que definen el terreno del conocimiento que más le interesa. En mi propio caso, elaboré un *Glosario para el estudio de la narrativa*, acompañado por diversos modelos de análisis de cine y literatura, siempre con fines didácticos. Ese Glosario incluye más de 500 términos para el estudio del cuento clásico, moderno y posmoderno, y para el estudio de la ironía, la minificción, la metaficción, la teoría del cine y la intertextualidad.

La lectura de diccionarios nunca queda impune, y el lector asiduo siempre regresa al lugar de los hechos (pero con algo nuevo). La tradición lexicológica moderna propone crear nuevos términos para nuevos conceptos. En cambio, en el espacio de la incertidumbre posmoderna se suelen

En el espacio de la incertidumbre posmoderna se suelen utilizar los mismos términos en contextos distintos, con lo cual su sentido original se relativiza.

utilizar los mismos términos en contextos distintos, con lo cual su sentido original es relativizado. Odres viejos para vino nuevo. Jurisprudencia lexical.

Los diccionarios ya no son utilizados sólo para establecer definiciones, sino también (y a veces exclusivamente) para jugar con los contextos de interpretación de cada término, para resignificar las posibilidades de su empleo, y para polemizar entre distintas perspectivas semánticas y lexicales. Los diccionarios también son leídos (y elaborados) con una lógica enciclopédica, es decir, a partir del supuesto de que la verdad es un proceso en permanente construcción, y que el sentido sólo es posible al crear un sistema de conjeturas.

Un diccionario puede ser leído como un sistema indexado donde se propone una jurisprudencia lexical, es decir, como un testimonio del estado del habla en un momento determinado. En la modernidad esta función conjetural se otorgaba sólo a la enciclopedia, pero actualmente el significado connotativo de un término está determinado por los contextos de lectura. Leer un diccionario puede formar parte de un juego de prueba y error, de la misma manera que escribir una enciclopedia puede ser parte de una cartografía provisional.

Este breve paseo por un conjunto arbitrario de diccionarios es una invitación, una provocación y un testimonio del deseo de jugar con las palabras.

Referencias

A continuación presento los datos bibliográficos de los textos que he comentado hasta aquí, con la esperanza de que sean de utilidad para algún lector curioso que desee encontrarse con algunos de estos materiales, como lo he hecho yo durante muchos años, y así disfrutar el infinito placer de leer muchos diccionarios.

Ensayos sobre los diccionarios

Biblioteca de México, núm. 62-63 (marzo-junio 2001), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta). *Número doble dedicado al diccionario*.

Calero Heras, José, *Entre palabras. Para aprender a manejar el diccionario*, Barcelona, Octaedro, 1992.

Cervera, Juan, *La leyenda de las palabras*, Miñón, Valladolid, 1983.

Dorris, Michael y Emile Buchwald (eds.), *The Most Wonderful Books. Writers Discovering the Pleasures of Reading*, Milkweed, 1997.

Freeman, Morton S., *New Dictionary of Eponyms*, Oxford Paperback Reference, 1997.

Kemper, Dave, Ruth Nathan y Patrick Sebranek, *Writers Express. A Handbook for Young Writers, Thinkers, and Learners*, Writer's Source (D. C. Heath), Chris Kenzke (ilus.), 1995.

Martínez de Sousa, José, *Diccionario de lexicografía práctica*, Barcelona, Bibliograf/Vox, 1995.

Rubel, David (ed.), *The Reading List of Contemporary Fiction. A Critical Guide to the Complete Works of 110 Authors*, Nueva York, Owl Books, 1998.

Schwartz, Ronald B. (ed.), *For the Love of Books. 115 Celebrated Writers on the Books they Love Most*, Nueva York, Berkley Books, 1999.

Diccionarios sobre diccionarios y otros libros

Ayto, John, *Dictionary of Word Origins*, Nueva York, Arcade, 1990.

Crystal, David, *The Cambridge Encyclopedia of the English Language*, 1995.
(Trad. al español: *Enciclopedia del lenguaje de la Universidad de Cambridge*, Madrid, Taurus, 1997.)

Flaubert, Gustave, *Diccionario de convencionalismos*, separata de la revista *Biblioteca de México*, núm. 62-63, marzo-junio de 2001, Natán Warman (trad.).

McArthur, Tom (ed.), *The Oxford Companion to the English Language*, 1992.

Diccionarios sobre el lenguaje en general

De Winter, Willy, *Cornucopia de curiosidades castellanas (Lúdica lengua)*, México, Calíope, 1999.

Escalante, Beatriz, *Diccionario ortográfico infantil ilustrado. Ortografía inolvidable*, México, Porrúa, 2000.

Espy, Willard R., *The Game of Words*, Nueva York, Wings Books, 1972.

Marchamalo, Jesús, *La tienda de las palabras*, Madrid, Siruela, 1999.

Melnik, Luis, *Diccionario insólito*, Buenos Aires, Emecé, 2001.

Motte, Jr., Warren F., *Oulipo. A Primer of Potential Literature*, U. Nebraska Press, 1986.

Serra, Màrius, *verbalia.com. Jugar, leer, tal vez escribir*, Barcelona, Península, 2002.

Juegos de palabras

Pentz, Croft M., *The Complete Book of Zingers*, Wheaton, Illinois, Tyndale House, 1990.

Diccionarios de uso del idioma

Schwimmer, Eric, *Dictionary of Honduran Colloquialisms, Idioms and Slang*, Tegucigalpa, Litografía López, 2001.

**Diccionarios
de expresiones
extranjeras**

- Bologne, Jean Claude, *Les grandes allusions. Dictionnaire commenté des expressions d'origine littéraire*, París, Larousse, 1989.
- Collis, Harry, *American English Idioms*, Mario Risso (ilus.), Passport Books, 1986.
- Deneb, León, *Diccionario de equívocos*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Luján, Néstor, *Cuento de cuentos. Origen y aventura de ciertas palabras y frases proverbiales*, Barcelona, Folio, 1992.
- Makkai, Adam, *A Dictionary of American Idioms*, Nueva York, Barron's, 1987.
- Mieder, Wolfgang (ed.), *A Dictionary of Wellerisms*, Oxford University Press, 1994.
- Tudela, Tad, *A Dictionary of Foreign Words and Phrases*, Londres, MacMillan, 1991.
- Webber, Elizabeth y Mike Feinsilber, *Merriam Webster's Dictionary of Allusions*, 1999.

**Diccionarios
sobre escritores**

- Bradbury, Malcolm (ed.), *The Atlas of Literature*, Londres, De Agostini, 1996.
- Bravo, Pilar y Mario Paoletti, *Borges verbal*, Buenos Aires, Emecé, 1999.
- Castañón, Adolfo, *Arbitrario de literatura mexicana*, México, Vuelta, 1993.
- , *América sintaxis*, México, Aldus, 2000.
- Cella, Susana (ed.), *Diccionario de literatura latinoamericana*, Buenos Aires, El Ateneo, 1998.
- Clute, John y Peter Nicholls (eds.), *Encyclopedia of Science Fiction*, Nueva York, St. Martin's Griffin, 1995.
- DeAndrea, William L., *Encyclopedia Mysteriosa. A Comprehensive Guide to the Art of Detection in Print, Film, Radio, and Television*, Nueva York, Prentice Hall, 1994.
- Fargnoli, A. Nicholas y Michael P. Gillespie, *James Joyce, A-Z. The Essential reference to His Life and Writings*, Oxford University Press, 1995.
- García-Galiano, Javier, *Juan José Arreola. Breviario alfabético*, México, Conaculta, 2002.
- Jakubowski, Maxim, *100 Great Detectives*, Nueva York, Carroll & Graff, 1991.
- Lara, Josefina y Russell M. Cluff, *Diccionario biobibliográfico de escritores de México 1920-1970*, México, CNCA/INBA, 1993.
- Matamoro, Blas, *Diccionario privado de Jorge Luis Borges*, Madrid, Altalena, 1979.
- Mitterand, Henri (ed.), *Dictionnaire des Grandes Oeuvres de la littérature française*, París, Le Robert, 2001.

- Ocampo, Aurora (coord.), *Diccionario de escritores mexicanos*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.
- Paredes, Alberto, *Figuras de la letra*, México, UNAM, 1990.
- Parker, Peter, *The Reader's Companion to the 20th Century Novel*, Oxford, Helicon, 1994.
- Pereira, Armando (coord.), *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*, UNAM, 2000.
- Shimose, Pedro, *Diccionario de autores iberoamericanos*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1982.
- Sturrock, John (coord.), *Guía de las letras y autores contemporáneos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Vidal, César, *Enciclopedia del Quijote*, Madrid, Planeta, 1999.

Diccionarios de literatura

- Amoretti, María, *Diccionario de términos asociados en teoría literaria*, Universidad de Costa Rica, 1992.
- Bauerlein, Mark, *Literary Criticism. An Autopsy*, University of Pennsylvania Press, 1997.
- Benac, Henri, *Guide des Idées Littéraires*, París, Hachette, 1988.
- Cuddon, J. A. (ed.), *Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 1992.
- Groen, Michael y Martin Kreiswirth (eds.), *Guide to Literary Theory & Criticism*, Johns Hopkins, 1994.
- Hawthorn, Jeremy, *Concise Glossary of Contemporary Literary Theory*, Londres, Edward Arnold, 1992.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 1986.
- Moon, Brian, *Literary Terms. A Practical Glossary*, The National Council of Teachers of English, NCTE Chalkface Series, 1999.
- Preminger, Alex y T. V. F. Brogan (eds.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

Diccionarios especializados en literatura

- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1985. (Primera edición corregida y aumentada, 1997.)
- Briggs, Katharine, *Diccionario de las hadas*, Mallorca, José de Olañeta, 1992.
- Henry, Laurie, *The Fiction Dictionary*, Story Press, 1995.
- Hess, Rainer et al., *Diccionario terminológico de las literaturas románicas*, Madrid, Gredos, 1995.
- Izzi, Massimo, *Diccionario ilustrado de los monstruos. Ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*, Mallorca, José J. Olañeta, 1996.
- Lanham, Richard A., *A Handlist of Rhetorical Terms*, University of California Press, 1991.

- Olivares, Cecilia, *Glosario de términos de crítica literaria feminista*, México, El Colegio de México, 1997.
- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1984.
- Peters, Robert, *Hunting the Snark. A Compendium of New Poetic Terminology*, Nueva York, Paragon House, 1989.
- Prince, Gerald, *Dictionary of Narratology*, University of Nebraska Press, 1987.
- Reis, Carlos y Ana Cristina M. Lopes, *Diccionario de narratología*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1996.

**Diccionarios
de lingüística
y semiótica**

- Colapietro, Vincent, *Glossary of Semiotics*, Nueva York, Paragon House, 1993.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.
- Greimas, Algirdas J., *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1982 y 1991.
- Martin, Brownen y Felizitas Rihgham, *Dictionary of Semiotics*, Londres y Nueva York, Cassell, 2000.
- Nöth, Winfried, *Handbook of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.
- Rey-Debove, Josette, *Sémiotique*, París, PUF, 1979.
- Schaeffer, Jean-Marie y Oswald Ducrot, *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Madrid, Arrecife, 1998 (1995).

**Diccionarios
sobre estudios
culturales**

- Cashmore, Ellis y Chris Rojek (eds.), *Dictionary of Cultural Theorists*, Londres, Edward Arnold, 1999.
- Honderich, Ted (ed.), *The Oxford Companion to Philosophy*, Oxford University Press, 1995.
- Huisman, Denis, *Diccionario de las mil obras clave del pensamiento*, Madrid, Tecnos, 1997.
- Lóizaga, Patricia (coord.), *Diccionario de pensadores contemporáneos*, Barcelona, Emecé, 1996.
- McLeish, Kenneth, *The Penguin Companion to the Arts in the Twentieth Century*, Londres, Penguin, 1986.
- Metzger, Bruce M. y Michael D. Coogan (ed.), *Companion to the Bible*, Oxford U. P., 1993.
- Minello Martini, Nelson, *A modo de silabario. Para leer a Michel Foucault*, México, El Colegio de México, Jornadas, núm.127, 1999.
- Ortiz-Ozés, A y P. Lanceros (coords.), *Diccionario de hermenéutica*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1998.
- O'Sullivan, Tim et al., *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*, Buenos Aires, Amorrortu, 1997.
- Payne, Michael (ed.), *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*, Oxford, Blackwell, 1996. (Hay traducción al español, editorial Paidós.)

- Sim, Stuart (ed.), *The Icon Critical Dictionary of Postmodern Thought*, Cambridge, Icon Books, 1998.
- Soriau, Étienne (coord.), *Diccionario Akal de Estética*, Barcelona, Akal, 1998, 1089 p.
- Toporov, Vladimir et al., *Árbol del mundo. Diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos*, La Habana, Colección Criterios, Casa de Las Américas, UNEAC, 2002.

- De Gortari, Eli, *Diccionario de lógica*, México, Plaza y Valdés, 1988.
- Fetzer, James H. y Robert F. Almeder, *Glossary of Epistemology/Philosophy of Science*, Nueva York, Paragon House, 1993.
- Gaither, Carl (ed.), *Scientifically Speaking. A Dictionary of Quotations*, Bristol y Filadelfia, Institute of Physics, 2001.
- García Damborenea, Ricardo, *Diccionario de falacias*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- Gribbin, John, *Diccionario del cosmos*, Barcelona, Grijalbo, 1998.
- Hathaway, Nancy, *El universo para curiosos*, Crítica Grijalbo, 1996.
- Muñoz, Jacobo y Julián Velarde, *Compendio de epistemología*, Madrid, Trotta, 2001.
- Nahin, Paul J., *Time Travel. A writer's guide to the real science of plausible time travel*, Science Fiction Writing Series, Writer's Digest Books, 1997.
- Schopenhauer, Arthur, *El arte de tener razón. Expuesto en 38 estrategias*, Madrid, Alianza Editorial (Libros de Bolsillo, Serie Filosofía, núm. 4435, 2002).
- Svarney, Thomas E. y Patricia Barnes-Svarney: *The Handy Dinosaur Answer Book*, Farmington Hills, Visible Ink Press, 1999.
- Volk, Tyler, *Metapatterns. Across Space, Time, and Mind*, Nueva York, Columbia University Press, 1995.
- Warburton, Nigel, *Thinking from A to Z*, Londres, Routledge, 1996.

Diccionarios de ciencia

- Aumont, Jacques y Michel Marie, *Dictionnaire théorique et esthétique du cinéma*, París, Nathan, 2001.
- Ciuk, Perla, *Diccionario de directores del cine mexicano*, IMCINE, 2002.
- Connors, Martin y Jim Craddock (eds.), *Video Hound's Golden Movie Retriever*, Detroit, Visible Ink, 2003.
- Corey, Melinda y George Ochoa, *Dictionary of Film Quotations*, Nueva York, Random House, 1995.
- García Riera, Emilio y Fernando Macotela, *Guía del cine mexicano*, México, Patria, 1984.
- Murcia, Félix, "Léxico", en *La escenografía en el cine. El arte de la apariencia*, Madrid, Fundación Autor, 2002, pp. 275-330.
- Pinel, Vincent, *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, París, Larousse, 2000.

Diccionarios de cine

- Rodríguez, Eduardo y Juan Tejero (coords.), *Diccionario de películas del cine norteamericano*, Madrid, T & B Ediciones, 2002.
- Russo, Eduardo A., *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia*, Buenos Aires, Paidós, 1998.
- Tibbets, John C. y James M. Welch, *Novels into Film. The Encyclopedia of Movies Adapted from Books*, Nueva York, Checkmark Books, 1999.
- Stam, Robert *et al.*, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós, 1999.
- Torres, Augusto M., *El cine. Directores. Películas. Actrices. Actores*, Guillermo Cabrera Infante (pról.), Madrid, Espasa, 1996.
- Victor, Adam, *La enciclopedia de Marilyn Monroe*, Colonia/Barcelona/Bélgica, Könnemann, 2000.
- Welch, James M., Richard Vela y John C. Tibbets, *Shakespeare into Film*, Nueva York, Checkmark Books, 2002.

Primeras lecturas*

El primer libro que recuerdo “por dentro” —o sea, en cuanto a su contenido— fue uno que no leí, y cuyas tapas ni siquiera creo haber visto bien a bien, pero que oí dicho en voz alta cuando tenía cinco años. Todas las noches, mis padres nos sentaban en la sala de la casa, a mis hermanas y a mí, y nos leían por turnos *El libro de las tierras vírgenes*, de Rudyard Kipling. No sé si lo terminamos. Creo que no... Mis padres se divorciaron y, aunque mi madre intentó continuar con la costumbre, leyéndonos *La Iliada*, su empresa no tuvo mucho éxito. El suficiente, sin embargo, para hacerme ganar a mí cierta fama de “raro” entre mis amigos. En los juegos que jugábamos fuera de la casa, en la privada donde vivíamos, ellos proclamaban sus poderes —o, más bien, sus superpoderes— al grito de: “¡Yo soy Batman!”, “¡Yo, Flash!”, “¡Llamas a mí!”... Mi personaje no era menos fabuloso, pero sí, en efecto, algo raro: “¡Yo soy Odiseo Laertíada, y les gano a todos!” Digo que este grito me hacía “raro” entre mis amigos, y no “pedante” —como pediría el tradicional antiintelectualismo mexicano—, porque a los seis o siete años no éramos antiintelectuales ni sabíamos qué cosa quería decir “pedante”. Pero el asunto no duró mucho. Después de unas semanas, tam-

* Participación del autor en el ciclo “Las bases pedagógicas para la educación del siglo XXI”, mesa sobre “Lectura, escuela y lectores. ¿Quién elige cómo y qué leer?”, organizado por el Departamento de Investigaciones Educativas del Cinvestav, sede sur, Morelos.



*La verdad es que no hay
una sola manera de leer,
sino muchas.*

*Sin familia, de Héctor
Malot, fue el primer
libro que leí por
obligación, el primero
que me aburríó
profundamente
y el primero que odié
con toda mi alma.*

bién las lecturas de mi madre cesaron. Yo volví al redil común de los héroes de historieta y dejé de ser “raro” durante unos años, hasta que volví a interesarme en los libros.

Esto que les cuento me da qué pensar. Por ejemplo: ¿podría yo decir que a los cinco años ya había leído un libro, *El libro de las tierras vírgenes*? En cierto sentido sí, claro, porque había oído la historia exactamente como estaba escrita en el libro; pero, por otro lado, yo apenas conocía las letras, y ¿cómo podría entonces decir que leí mi primer libro antes de saber leer? ¿Es lo mismo leer algo que oírlo leído por otro? Si las dos cosas son lo mismo, entonces no tienen razón los que dicen que en México se lee muy poco, pues todos estamos todo el tiempo oyendo a los demás leer en voz alta (por ejemplo, a los que dan las noticias en el radio y la televisión). Si no son lo mismo, entonces sí, en México se lee muy poco, poquísimo. Yo he sido toda mi vida de los que dan la razón a esta segunda opinión, y siempre he dicho que el primer libro que leí fue *La candidez del padre Brown*, de Chesterton —no *El libro de las tierras vírgenes*—, pero ahora que lo pienso de nuevo me pongo a dudar y se me ocurre hacer una diferencia: *La candidez del padre Brown* fue el primer libro que leí *yo solo*, en silencio y sin ayuda de nadie. A algo así se refieren, supongo, los que hablan de que la lectura es un acto solitario, íntimo. Pero, si realmente lo es ¿cómo justificar entonces que haya “lectura en clase”, o “lectura en voz alta” —según tituló Juan José Arreola la espléndida antología de textos que hizo para la escuela?

La verdad es que no hay una sola manera de leer, sino muchas. Una “comunitaria” y otra “solitaria”, como acabamos de ver, pero también una de prestigio y otra que no es de prestigio. Si yo era “raro” entre mis amigos —o pedante, si ustedes quieren—, era porque el personaje con el que me identificaba provenía de un libro —y de un libro clásico, para más datos—, mientras que los personajes de mis amigos provenían de cómics. Pero ¿acaso no *leían* ellos esos cómics (que también yo leía, desde luego)? Muchos maestros y muchos padres de familia reniegan de los cómics

porque, a su juicio, son una especie de lectura espuria, contaminada por “los monitos”. Pero ¿no leen acaso ellos *El Quijote* y *La divina comedia* gozando a su modo de “los monitos” que les puso Gustave Doré? Sé que exagero, claro, y que ellos tendrían razón si me dijeran que no se puede comparar el texto que cuenta las aventuras del Quijote con el texto que cuenta las de Superman, pero quizá también ellos exageran a su modo, pues en ese caso me habrían cambiado la jugada: ya no estarían hablando de leer, así nomás, sino de leer “cosas buenas”, o útiles, o edificantes, o clásicas, y eso ya es otro asunto. Un asunto bastante peliagudo, por cierto, pues ¿quién decide qué es lo bueno, lo útil, lo edificante? En mi escuela, por ejemplo, un buen día decidieron que había una novela que reunía estas tres cualidades y que todos los alumnos de sexto de primaria teníamos que leerla: *Sin familia*, de Hector Malot. Fue el primer libro que leí por obligación, el primero que me aburrió profundamente y el primero que odié con toda mi alma. Creo que ese libro no sólo me agrió el ánimo lector durante muchos años sino que fue el motivo de mi primer prejuicio, por lo menos del más viejo del que estoy consciente. Puede ser que *Sin familia* sea un buen libro, pero yo no pienso leerlo otra vez para comprobarlo: de ese tamaño es mi prejuicio. Mi mujer tiene uno parecido, que yo puedo entender pero que me parece más grave: ella no piensa volver a hincarle el diente al *Quijote*. Con todo, nuestros prejuicios son insignificantes comparados con los de muchos de nuestros compañeros, que por estas u otras lecturas obligatorias quedaron cura-

Un asunto bastante peliagudo: ¿quién decide qué es lo bueno, lo útil, lo edificante?



*Creo que las escuelas
harían bien en mirar
lo que pasa a su
alrededor y recomendar
a sus alumnos libros
que sean interesantes
para ellos.*

dos de espantos para *todos* los libros. Para ellos leer sigue siendo sólo eso: leer por obligación cosas aburridas. Y es que aun los que resistimos a *Sin familia* —y seguimos leyendo por nuestra cuenta cosas que sí nos interesaban— tuvimos que sobrevivir a nuevas imposiciones y nuevos prejuicios, pues la escuela simplemente nos obligaba a dejar el libro que estábamos leyendo para obligarnos a tomar otro, que a menudo no nos interesaba o no comprendíamos. A una de esas interrupciones debo yo otro prejuicio, del que sólo logré deshacerme hace unos pocos años: me refiero a la poesía de Antonio Machado. Al comenzar la prepa, cuando estaba vuelto loco con los poetas malditos, y especialmente con Rimbaud, la escuela me obligó a leer *Campos de Castilla*, del que recuerdo estos pocos versos, de un poema titulado “En tren”. No sé si lo cito bien. Lo cito como recuerdo haberlo citado muchas veces, para despreciarlo:

Delante de mí va una monjita
¡tan bonita!
Mas tú eres maternal,
bendita entre las mujeres,
madrecita virginal.

¡Dios mío! ¿No era justamente eso lo que había que odiar si estaba uno leyendo *Una temporada en el infierno*?... Son quizás experiencias traumáticas como la de *Sin familia* y *Campos de Castilla* las que me han dejado la impresión de que, si empecé finalmente a leer libros uno tras otro, fue *a pesar* de la escuela. Puede ser una impresión exagerada, pues en la escuela conocí también cosas espléndidas —como “El extraño caso del Sr. Valdemar”, de Edgar A. Poe, que la maestra de literatura nos leyó en voz alta—, pero eso no quita que, a mi modo de ver, la escuela siga teniendo aún hoy un esquema equivocado para introducir a sus alumnos al mundo de la literatura. Las lecturas escolares, por ejemplo, se hacen en orden cronológico, históricamente, de modo que uno comienza leyendo cosas que le son abso-



lutamente incomprensibles. ¿Quién puede de veras entender algo del *Mahabharata* en primero de prepa? La verdad es que a esa edad a uno le interesan otros libros, más actuales, más románticos, más “malditos”, por ejemplo, o quizá simplemente más de moda. ¿Por qué desalentar esas lecturas? Creo que las escuelas harían bien en mirar lo que pasa a su alrededor y recomendar a sus alumnos libros que sean interesantes para ellos, como ocurre hoy, por ejemplo, entre los más chicos, con *La peor señora del mundo*, de Francisco Hinojosa. Es un libro que goza de un gran éxito entre los niños de primaria, y del que hablan ellos mismos entre sí, aun en ausencia de gente adulta (cosa importantísima), cuidándose muy poco de que su contenido sea edificante o útil: es divertido y no sólo “se deja leer” sino que “se hace leer” por sí mismo, y eso ya es bastante... Son libros así, no libros como *Sin familia*, los que en todo caso lograrán hacer que a los niños les pique el gusanito de la lectura; ya podrán luego seguir con cosas más viejas, o más edificantes (suponiendo que así se quiera).

En resumen, creo —como Cesare Pavese y tantos otros— que la literatura en general debería enseñarse en reversa: comenzando por hoy y terminando en la Antigüedad. Y más que eso: creo que la escuela debería alentar a los niños y a los adolescentes a escoger lo que van a leer, lo que implicaría de paso permitir que simplemente hojearan los libros que haya a su disposición, sin el compromiso de acabarlos. ¿O no es eso en el fondo lo que hacen todos los lectores? Comienzan un libro y, si no les gusta, lo dejan y comienzan otro. Lo importante de esto es que saben que tienen la libertad de elegir y no se quedan petrificados ante el fetichismo del libro o del canon literario escolar.

He dicho “fetichismo del libro” y “canon literario escolar” con algo de mala leche, claro, pero lo hago sólo para mostrar que los programas de lectura de la Secretaría de Educación Pública tienen como fin enseñar *historia de la literatura* —cosa que hacen acudiendo a una lista de escritores clásicos— y no, digamos, “apreciación literaria”. Dicho de otro modo: puede ser que el objetivo de enseñar historia de la

Creo que la literatura en general debería enseñarse en reversa: comenzando por hoy y terminando en la Antigüedad.

La peor señora del mundo, de Francisco Hinojosa, es un libro que goza de un gran éxito entre los niños de primaria.



*¿Se imaginan que
en la escuela no dejaran
jugar futbol a quienes
no supieran la historia
del futbol?*

literatura sea bueno y se cumpla efectivamente, pero eso no sólo es distinto de crear lectores y fomentar *el gusto* por los libros sino que a menudo lo desalienta. Por hacer una comparación, imagínense que la escuela no dejara jugar futbol a los niños que no supieran historia del futbol... ¿No son dos cosas distintas? También la lectura y la historia de la literatura vista a través de sus clásicos literarios son dos cosas distintas. Se relacionan, se cruzan, pero son distintas; y sería bueno reconocerlo. No podemos hacer lectores obligando a los alumnos a leer a los clásicos (y sólo a los clásicos) como simple ilustración de la historia literaria. Pero es sólo en esa historia literaria en lo que piensan los maestros, los pedagogos y los especialistas que eligen las lecturas escolares. Eso es lo que hace única la antología de Arreola que mencioné antes: no está hecha por un especialista con el único fin de enseñar la historia básica de su especialidad; está hecha por un lector y para otros lectores, como una invitación. Ésa es una actitud que la escuela debería imitar.

Y encima de eso... vestirse

Gastos mínimos de lectura en México

Ni siquiera podemos decir que se sospecha. No. Se sabe y no es ningún chisme: los periodistas, académicos, intelectuales, y en general la gente que se dedica al conocimiento, y que por ende requiere leer en grandes cantidades, es muy fachosa. Y lo peor es que los demás creen que es así porque les gusta ser distintos, por fantoches. “Se disfraza de intelectual”, dicen. No saben que no es afectación sino simple necesidad.

Carecer de un vestuario *decente* —en la gente a la que me refiero— responde, de entrada, a que efectivamente maneja valores sociales distintos. Pero eso no es todo, y menos en una época en que el vocablo *crisis* es sinónimo de recesión económica.

Pero no les voy a hacer la historia muy larga. Este brevísimo núcleo de población tiene que cubrir, además de las demandas primarias, la exigencia de mantenerse al día y cuidar un nivel cultural e informativo aceptable, cuando no se trata de subirlo. Y esto cuesta dinero, mucho dinero, a diferencia de otras profesiones, en las que una vez adquirido el conocimiento —un contador público, por ejemplo—, mantener un buen nivel implica en mayor medida cuidar el aspecto externo, el vestuario. Así, su sueldo lo divide en las necesidades inmediatas y en el gasto destinado a cuidar su imagen. Si es hombre, eso se puede arreglar con tres trajes de mediana calidad, demás prendas y accesorios. Y si hablamos de la mujer, que es más exigente, lo hará con siete u ocho ajuarcitos presentables. Si se es cuidadoso, estos

*Mal acomodado
es desnudar a un santo
para vestir a otro...*

atuendos pueden durar hasta dos años, chance y más, a diferencia de los requerimientos de la gente de que hablo, a la que un libro no le rinde más allá de cuatro días, y un traje baratón que les dura dos años equivale a 40 libros económicos, es decir, 100 días de lectura.

El gasto mínimo



Cuando menos, un periódico diario significa 240 pesos mensuales; más dos revistas semanales, si es que no ocurrió un incidente que amerite comprar otras, lo que nos da un gasto redondeado de 440 pesos mensuales.

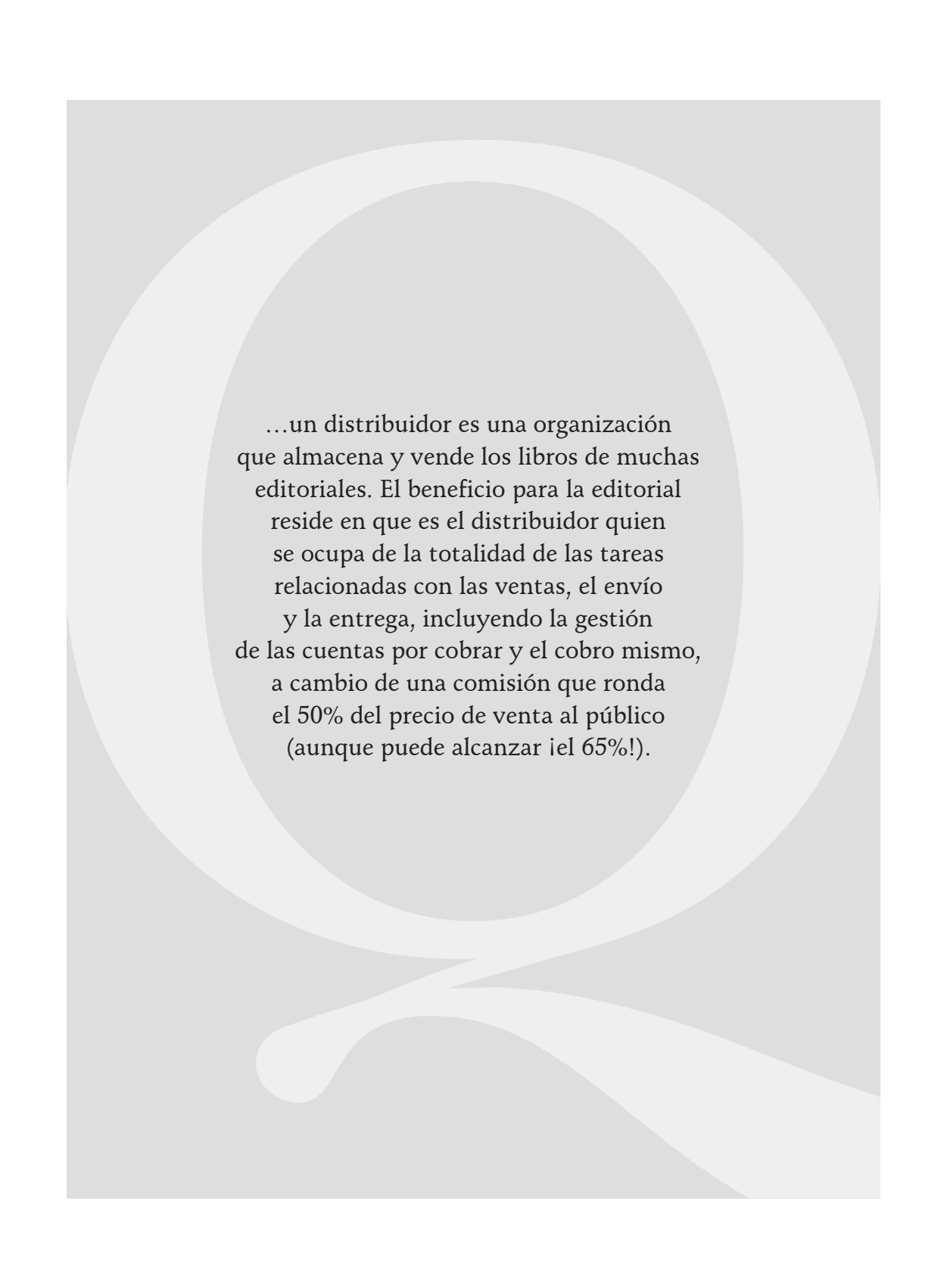
De la necesidad de lectura e información es muy difícil hablar. Depende de muchas cosas. En algunas temporadas no se rebasará el libro por semana, pero las hay de cuatro a quince en treinta días. En promedio contemos seis libros mensuales como mínimo. El precio puede variar: de 75 a 300. Pongámosle otros 1 300 pesos más.

Ya llevamos 1 740 pesos mensuales. Una parte significativa del sueldo de un poeta, periodista o empleado en algún quehacer cultural o académico sin acceso al puntaje. No tomé en cuenta las exigencias de lectura más allá de lo indispensable, no sólo culturales, sino existenciales.

*¿Más vale pícaro bien
vestido, que hombre
de bien trapiento?*

En fin... No se contabilizaron otras necesidades culturales y ligadas directamente con el conocimiento, como visita a museos, viajes, conciertos y algunos otros, como tabaco, ron o cerveza para olvidar la recesión, porque no entran dentro del rubro “gastos de lectura”. Entre libros, revistas, periódicos —y 200 pesos más para imprevistos— llegamos a los 1 940 pesos mensuales con muchas omisiones.

Veintitrés mil doscientos ochenta pesos anuales... y, encima de eso, vestirse bien.

The background of the page is a light gray square. In the center, there are two concentric circles. The inner circle is a medium gray, and the outer circle is a lighter gray. Below the circles, there is a stylized, white, abstract shape that resembles a figure or a splash, extending towards the bottom of the page.

...un distribuidor es una organización que almacena y vende los libros de muchas editoriales. El beneficio para la editorial reside en que es el distribuidor quien se ocupa de la totalidad de las tareas relacionadas con las ventas, el envío y la entrega, incluyendo la gestión de las cuentas por cobrar y el cobro mismo, a cambio de una comisión que ronda el 50% del precio de venta al público (aunque puede alcanzar el 65%!).

Editoriales y distribución

A la hora de plantearse en términos mercantiles y empresariales el mundo de la edición, los profesionales del sector aceptan el proceso de difusión e implantación del libro mediante el distribuidor.

El círculo económico del libro es especial en su proceder mercantil. El editor publica un libro y lo traslada al distribuidor, que por lo general cobra por su gestión 50% de los libros vendidos, para que lo implante en las librerías. Éstas, a su vez, no adquieren directamente los libros, sino que el distribuidor los coloca como fondo o depósito, a la espera de una venta real que, en el tiempo, se suele prorrogar hasta su constatación definitiva.

Este círculo, enrevesado y arcaico, siembra de numerosos peligros el camino de los diferentes agentes implicados. El editor confía su labor comercial al distribuidor, el distribuidor confía la venta a pie de librería al librero, el librero confía en el gusto del editor. El lector desconoce el proceso. Que un libro se venda con la rapidez que conlleva todo intercambio mercantil es a veces inexplicable.

Mientras se constata la venta, el editor reza para que el distribuidor no quiebre y pague por sus servicios prestados. El distribuidor reza para que el librero no cierre y pague por los libros vendidos. El librero reza para que el editor se mantenga y no muera en el intento después de confiar en el lector para que pague por el libro comprado.

Otras posibilidades, como la venta directa por parte del editor o la venta vía Internet son medidas por explotar



*En el mundo
de la edición
independiente,
la distribución está
sujeta a una red
de complicidades
profesionales.*

a largo plazo, pero todavía en ciernes debido a una tradición empresarial que no ha cambiado de proceder desde hace décadas.

Dependiendo de los vaivenes que establece el mercado, a este mundo extraño y sorprendente, en el que los diferentes actores se necesitan mutuamente, le asaltan numerosas dudas cada cierto tiempo: acerca de la eficacia, ante las bondades del método como único posible, sobre la falta de organización y metodología que aproveche los nuevos recursos del transporte y los enfoques del comercio moderno aplicados en otros sectores.

Además, no todos los editores son iguales, ni todos los distribuidores funcionan igual, ni todos los libreros tienen las mismas librerías. En el mundo de la edición con mayúsculas, la distribuidora centralizada como parte de la empresa es un fenómeno que marca el ritmo de la producción y lo absorbe todo: implantación, difusión y promoción del libro hasta el último detalle. En el mundo de la edición independiente, la distribución está sujeta a la red de complicidades profesionales urdidas en torno al sello editorial que se desmenuza en otros brazos.

¿Qué política de distribución es entonces más importante para un editor? ¿Trabajar con una empresa grande que apueste inevitablemente por otros sellos más comer-



ciales y con mayor presencia en el mercado? ¿O hacerlo con una distribuidora pequeña que se esfuerza por implantar un nuevo producto en un mercado saturado?

¿Puede, a su vez, el editor literario depender en exclusiva de un distribuidor en un contexto en el que las fluctuaciones económicas aprietan la financiación de estas firmas de transporte de libros? ¿No es preferible urdir una trama independiente o interrelacionada con cierta lógica empresarial, por si uno de los eslabones falla estrepitosamente, con el fin de mantener el producto en el mercado, sea como sea?

A estas preguntas deberá responder un editor cuando organice su red de distribución si no quiere depender de la política exclusiva y cerrada del distribuidor, que tarde o temprano tiende a dar lecciones al editor. En este mundo sorprendente todo el mundo da lecciones a los otros. Por lo menos el librero, el lector y el distribuidor al editor.

Si un editor no tiene las cosas claras y se deja embaucar por sus compañeros de viaje, puede perder el norte en aras de un posible éxito que allane el camino ante la dificultad inherente de este oficio que mezcla cultura con valor empresarial. Sólo aquel que marque la pauta en el mundo de la edición y que contemple con todos sus límites las posibilidades reales del distribuidor ofrecerá con garantías una publicación de calidad al librero y al lector para que se consolide en una venta real del producto colocado en el mercado.

Entre tanto, mil sinsabores habrá en el oficio cuando el editor vea que sus libros no tienen tanta presencia como los de sus competidores. En algunos momentos, desconfianza mutua, cuando se intuye que el distribuidor no responde con la capacidad que se le supone. En otros, desolación por las devoluciones de libros que regresan al almacén y donde se comprueba que numerosas cajas no han sido abiertas todavía. En días señalados, preocupación al constatar que el distribuidor desaparece de la faz de la tierra con una deuda que costará recuperar, en medio de una pila

Si un editor no tiene claro desde el principio cómo hará llegar sus libros al lector, puede perder algo más que el norte.

Recuerde siempre que sus potenciales compradores también tienen acceso a sus competidores.

enorme de libros por cotejar y devolver al circuito con normalidad.

Oficio peculiar y extraño. El editor se arriesga con un producto cultural en el mercado que tarda su tiempo en recorrerlo. Cuando el libro pasa por toda la cadena y vuelve al editor, al origen de todo, a menudo se piensa que para ese viaje no necesitaba tales alforjas. Mas el editor que no trabaje codo con codo con el distribuidor no tendrá ninguna oportunidad de tener, tal como están organizadas las cosas, equipaje ni alforjas que le permitan evaluar su presencia en el mercado. Por eso es preferible ajustarse a las reglas del juego marcando y jugando con las cartas que tengas y te toquen.



**La cultura la hacen los protagonistas, nosotros
proporcionamos el escenario ideal para
que se desempeñen de la mejor manera posible**

Nubia Macías Navarro nació en San José de Gracia, Jalisco, en 1966, y gracias a sus amplios conocimientos y experiencia en la gestión de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL) fue nombrada en abril de 2003 su nueva directora. Su preparación incluye entrenamiento profesional como



gerente de ferias, recibido en Alemania en cursos patrocinados por la Feria del Libro de Francfort, la más destacada en el ámbito mundial. También ha incursionado en el periodismo como corresponsal en Europa para el Grupo Radio Centro México, el Instituto Mexicano de la Radio y el diario El Financiero. Su nominación garantiza que los proyectos iniciados en los últimos años se sigan desarrollando y representa una gran oportunidad para que la FIL amplíe sus perspectivas, visto el profesionalismo, capacidad y responsabilidad de la nueva directora. Alejandro Zenker conversó con ella.

Alejandro Zenker: Antes que nada, cuéntanos, ¿por qué caminos te acercaste a los libros?, ¿cómo llegaste a dirigir una de las ferias del libro más importantes del mundo?

Nubia Macías: Estudié sociología y luego hice una maestría en periodismo. A los libros me acerqué desde pequeña, en la escuela secundaria tuve un encuentro extraordinario a través de *La Iliada* y *La Odisea*. Y a la FIL llegué en 1987, como asistente, cuando invitaron a Margarita Sierra para que coordinara la parte correspondiente a promoción y difusión de lo que sería la Feria. Entré a trabajar con ella en marzo y empecé siendo una especie de subcoordinadora en sus ausencias; de ahí pasé a la Jefatura de Prensa, donde estuve durante siete años. Luego dejé la FIL por ocho años para dedicarme al periodismo, y en junio del 2001 regresé como subdirectora. El pasado 11 de abril me nombraron directora.

Dirigir una feria es un trabajo muy demandante. ¿Cómo es un día de trabajo para ti, desde que te levantas hasta que te acuestas?

El día comienza a las 9 de la mañana y, efectivamente, la Feria es demasiado exigente. La agenda la controla mi asistente, que es la que organiza mi día, incluye mantener toda clase de reuniones. Hay que estar atenta a los detalles: fortalecer las relaciones con las instituciones; atender a la Universidad de Guadalajara en su conjunto, que es la

promotora y organizadora de esta Feria; trabajar con instancias universitarias, que son las que le dan un importante soporte; colaborar con los editores y organizaciones internacionales que participan y supervisar permanentemente el trabajo que realiza el equipo.

Hay quienes desearían ver a un intelectual, escritor o editor, al frente de la Feria. Lo mismo ocurrió cuando asumió su cargo Sari Bermúdez, y más tarde con Consuelo Sáizar. ¿Qué les dirías a estos críticos?

En lo personal, nunca he recibido comentarios respecto a si la Feria debiera dirigirla o no un intelectual. Creo que lo que se requiere —al margen de lo intelectual o además de ello—, es una persona muy operativa, estructurada y que cuente con un equipo de trabajo profesional bien organizado. La cultura la hacen los protagonistas, nosotros sólo proporcionamos el escenario ideal para que vengan y se desempeñen de la mejor manera posible. Lo más trascendental para nosotros es organizar la feria bien para que la gente que viene participe y considere a la FIL de Guadalajara como la más importante en publicaciones en lengua española, para que sigan sintiéndose satisfechos y aprovechen al máximo lo que les ofrecemos, realizando además grandes negocios.

¿A qué atribuyes que hayan sido siempre mujeres quienes han dirigido la Feria?

No lo sé. Supongo que al Consejo de Administración le gusta trabajar con mujeres. Pero además no es del todo cierto. Al principio la FIL estuvo dirigida por José Miguel Bolívar Zapata, y después ya vinieron Mary Carmen Canales y Margarita Sierra, que asumieron el trabajo. Las dos realizaron un trabajo extraordinario, tanto, que el lugar que ocupa actualmente la FIL es producto de la labor desempeñada por mis antecesoras.



Una feria internacional implica muchos viajes que propician el contacto directo, pero que implican tu ausencia. ¿Piensas viajar mucho a lo largo de tu gestión o te apoyarás más en los medios electrónicos de comunicación para lograr tus objetivos?

Sí se requiere viajar, pero no tanto, lo suficiente para mantener un contacto permanente con la gente. Además, la directora de la Feria no es la única que debe estar en relación con las instituciones y personas con las que hay que trabajar. La FIL cuenta con un equipo profesional y todos tienen que salir. Tenemos un representante en Estados Unidos y uno en España, que realizan un trabajo permanente; son embajadores plenipotenciarios de la Feria para hacer su labor. Asimismo, están los cinco coordinadores, con tareas particulares, que también deben viajar. La estructura es menos piramidal, mucho más equilibrada, y prácticamente todos los que tienen un puesto de alta responsabilidad realizan ese tipo de contacto.

Tú fuiste en buena medida el brazo organizativo de la Feria en el pasado. ¿Lo seguirás siendo o delegarás la tarea en otras personas?

La directora de la FIL tiene que ejercer dos funciones muy importantes: la supervisión y operación del trabajo, por lo que tendré que centrarme en ello y delegar en la administradora general y los cinco coordinadores parte de las responsabilidades que realizaba como subdirectora; seguiré cumpliendo con algo de esas funciones, así como con la de dirigir la Feria.

La Feria tiene una larga y exitosa trayectoria, y quienes la han dirigido le han impreso su sello particular. ¿Cuál es el tuyo? ¿Cómo ves la FIL en cinco años?

Como el gran proyecto. La FIL todavía tiene muchas áreas donde crecer y áreas que corregir. En cuanto a mi estilo, conforme pasen los días se irá evidenciando. Ahora es demasiado pronto para que se note mi manera de trabajar; lo que es

cierto es que iremos dando pasos cortos pero sólidos. No nos vamos a precipitar a hacer proyectos ambiciosos a corto plazo; serán muy ambiciosos, pero dando pasos en firme. Si este año sólo podemos dar dos pasos, sólo esos daremos.

Los editores han demandado año con año más espacio y precios más accesibles, ¿crees que se puedan atender esos deseos?

Más espacios... El espacio claramente no depende de nosotros. El recinto ferial Expo Guadalajara tiene una extensión limitada y no sabemos si crecerá a mediano plazo. En cuando a los altos costos, creo que no. Acabo de estar en la Book Expo America (BEA), en Estados Unidos, y me doy cuenta de que la FIL, realmente mantiene precios bastante buenos para la mayoría de los editores. Tan sólo en la London Book Fair el metro cuadrado cuesta 290 libras (485 dólares), lo que es bastante alto comparado con nosotros. La BEA también está por encima de nosotros, y Frankfurt ni se diga. La Feria del Libro de Guadalajara tiene precios accesibles, además todo el equipo trabaja precisamente para facilitar que la gente que viene de fuera tenga tarifas económicas en los hoteles, con la mayoría tenemos convenios que nos permiten establecer tarifas planas para que los huéspedes que nos visitan tengan descuentos. Estamos viendo la posibilidad de que los taxistas también establezcan este tipo de tarifas... Seguimos buscando para que las áreas en las que la mayoría de los expositores se quejan, reciban algún beneficio y, sobre todo, que sea al menor precio.



Un segmento muy dinámico y activo de la industria editorial en México lo constituyen editoriales independientes pequeñas y medianas, que se han visto expulsadas de la Feria porque no pueden financiar sus elevados costos. ¿Has pensado algo para incluir a este importante segmento en la Feria?

En la FIL todas las editoriales tienen un espacio importante. De hecho, con las que más trabajamos son con las pe-

queñas. Normalmente los grandes expositores contratan sus propias empresas, desarrollan sus proyectos y sus *stands*. El año pasado hicimos una inversión muy importante para crear libreros especiales en sustitución de unas mamparas y exhibidores bastante inadecuados que manejábamos, con el fin de que las editoriales pequeñas tuvieran mejores condiciones de exhibición y calidad. En ese sentido la Feria ha seguido haciendo un gran ejercicio permanente para que las editoriales independientes estén presentes. Además, los foros están para promocionarlos siempre, por lo que deberían aprovecharlos más, sobre todo las pequeñas y medianas.

Un problema grave que se ha detectado a lo largo de los años es que muchos editores no saben sacarle jugo a la Feria porque desconocen su dinámica, en cierta forma se hace necesario educar al expositor. ¿Piensas que ésta es función de la FIL? ¿Harás algo al respecto?

La Feria del Libro tiene proyectado para este año que el Foro Internacional de Editores se mueva en dos vertientes:



por un lado, la FIL de Guadalajara tiene que seguir siendo donde se debate y se habla sobre la situación del mundo editorial en español, y por otro, el Foro también estará encaminado a constituirse como lugar de conferencias magistrales, charlas, talleres que permitan que los expertos del libro y la Feria misma se sigan profesionalizando. Trabajaremos el mundo de la ferias de libros, cómo sacarles mayor provecho, cómo hacer negocios en Estados Unidos y en Canadá, el tema de la distribución y de los derechos del libro. La FIL se está esforzando todos los días para que este año del Foro de Editores se enriquezca todavía más.

¿Considerarías conveniente crear un manual para el expositor en el que se le hagan recomendaciones, desde cómo preparar su participación hasta quiénes son los proveedores, dónde hospedarse, cómo alimentarse bien y barato, en que espacios se hacen los negocios, etc.? ¿Lo podría hacer la FIL o de qué otra forma se les puede orientar?

La FIL ofrece bastantes recursos para que el editor la aproveche al máximo, pero hace falta que los expositores se informen más acerca de lo que tenemos. Además, contamos con diversas guías: la de Profesionales y la de Expositores. La información está disponible en www.fil.com.mx y también se las hacemos llegar en papel. Ahí se explica la diferencia entre un profesional y un expositor en la Feria. Se incluyen los datos de hoteles, transporte y descuentos que algunas líneas aéreas otorgan a los participantes. En ese sentido, llevamos muchos años haciendo ese ejercicio que es muy importante. Aprovecho la ocasión para decirle a la gente que participe en la Feria que se lea las guías. Es muy fácil encontrarlas en nuestra página en Internet: www.fil.com.mx, o llamando directamente y se las haremos llegar por correo. La mayoría de la gente inscrita en la Feria y que participa como profesional recibe todos los años su guía.

Hace dos años se creó el Pabellón Tecnológico para las nuevas tecnologías, que generó mucha polémica, y el año pasado ya no tuvo lugar. ¿Qué lugar le concedes a las nuevas tecnologías en la FIL?

No sabía que generó polémica. Todo mundo aprovecha las nuevas tecnologías y las vive. Aunque el año pasado no hubiese pabellón, estuvieron quienes querían participar en la Feria. Este año estamos trabajando con impresores que utilizan tecnología de punta en su ámbito, pues desean estar presentes con *stands*, aprender a vivir la Feria del Libro y, sobre todo, a sacarle la máxima utilidad. Lo importante es que a la gente que tiene que ver con el mundo del libro la Feria le ofrece bastantes alternativas para que las

aprovechen. Quien se acerque a nosotros recibirá toda la información que requiera.

La FIL es un espacio inigualable para profesionales del libro, pero no le han hecho espacio a todos los que intervienen en el proceso de producción y edición del libro, como a los traductores, diseñadores, encargados de producción, etc. ¿Piensas crear espacios para estos segmentos?

La Feria del Libro es inclusiva, nunca ha excluido a nadie. En la medida en que la gente se ha ido acercando la ha ido aprovechando. Hace poco se acercaron a nosotros los impresores gráficos y ahora quieren participar en la Feria, pero como profesionales del libro. ¿Por qué no lo habían hecho antes? Lo desconozco. Lo que es cierto es que la gente que está pidiendo apertura y participación, la tendrá. Lo importante es que sepan qué quieren hacer en la Feria.

Durante la FIL infinidad de autores confluyen en Guadalajara y se realizan numerosas actividades de fomento a la lectura, sin embargo, nunca es suficiente lo que se haga para generar más lectores. ¿Qué planes tienes en este terreno?

Efectivamente, nunca es suficiente, sobre todo si no organizamos programas sistemáticos que nos permitan darle sustento a un proyecto para llevarlo a cabo al margen de quien esté dirigiendo la Feria. Un proyecto debe tener continuidad para cosechar frutos. En principio, este año seguiremos con los programas que la Feria ha realizado a lo largo de los últimos años: El placer de la lectura, los encuentros de Mil jóvenes con..., Ecos de la FIL, pero además estamos impulsando el Encuentro de promotores de lectura, y los queremos profesionalizar. Consideramos que son un elemento importante en el sistema del libro y que deben estar en el área de profesionales. Así, en el encuentro podrán discutir las políticas que se viven en México y analizar las de otros países para ver cuáles son viables y cuáles no.

El año pasado la FIL inició un intento de campaña de fomento a la lectura con el personaje “Yo sí leo”, ¿continuarás con esa campaña o impulsarás alguna de otro tipo?

El personaje o el programa “Yo sí leo” nunca fue una campaña de promoción de la lectura. En realidad fue un programa que nos permitió que la Universidad de Guadalajara —y algunas instituciones privadas— dieran a sus trabajadores un vale para asistir a la Feria y comprar un libro. Fue una campaña completa y muy cara para la Feria, porque no se enfocaba a la promoción de la lectura, sino al consumo de libros en general, sin ningún sustento en particular. El sólo mandar hacer las tarjetas con un sistema de seguridad para que no las falsificaran era carísimo para la Feria y prácticamente no tuvimos ninguna repercusión positiva en la población a la que llegaban esas tarjetas, que básicamente eran los trabajadores administrativos y académicos de la Universidad de Guadalajara; fue un proyecto poco viable. Lo que estamos promoviendo este año es que las editoriales acepten el boleto de entrada para hacer un descuento real en el consumo de libros. Es un proyecto que promocionaremos en todo Jalisco, en el occidente del país, para que todos los que entren a la Feria vayan a un *stand*, y con su boleto de entrada les hagan un descuento en el li-



bro que compren, equivalente a la cantidad que pagaron al ingresar a la Feria.

Creo que ésa es una campaña más efectiva y que motivará a la gente para que se acerque a la Feria a comprar libros. Y seguiremos con el resto de los proyectos de promoción de la lectura. La FIL festejó el 23 de abril, el día del libro, haciendo una campaña extraordinaria donde la gente de Guadalajara eligió a quién leer y se organizó un maratón de lectura de 12 horas, de 9 de la mañana a 9 de la noche. Estuvo bien estructurada, bien sistematizada y permitió que la mayoría de la gente que participó se acercara a la lectura, que es lo que realmente nos interesa: tener más lectores en Jalisco y en México.

*La FIL es un espectacular foro artístico y cultural,
¿qué planes tienes para continuar y fortalecer esa parte?*

Gracias a que la FIL lanzó hace unos años el proyecto de contar con un país invitado de honor, básicamente el programa cultural y artístico de la Feria lo organiza el invitado. En el año 2003 Quebec nos trajo espectácu-



los extraordinarios, y previamente nos dieron avances de lo que enviarían; creo que fue una presencia maravillosa, muy atractiva para la gente que nos visitó. Aunque es una cultura un tanto lejana, hay muchas cosas en común, y los quebequenses han entendido muy bien lo que le gusta a la gente en esta ciudad. Creo que nos ofrecieron un programa espectacular y eso me entusiasmó mucho.

A tu antecesora se le criticó por los malos resultados económicos que obtuvo la FIL en sus funciones, ¿cómo harás frente a las exigencias de mejores resultados económicos?

En principio estamos reestructurando la Feria, sistematizándola. Lo que fundamentalmente se requiere es una buena organización, planeación para optimizar los recursos y gastar menos. La improvisación lleva al despilfarro, por lo que es un buen comienzo prever los gastos que tenemos que hacer y sacar el máximo provecho de nuestro presupuesto.

¿Cómo ves a la FIL, como un proyecto cultural o fundamentalmente un negocio?

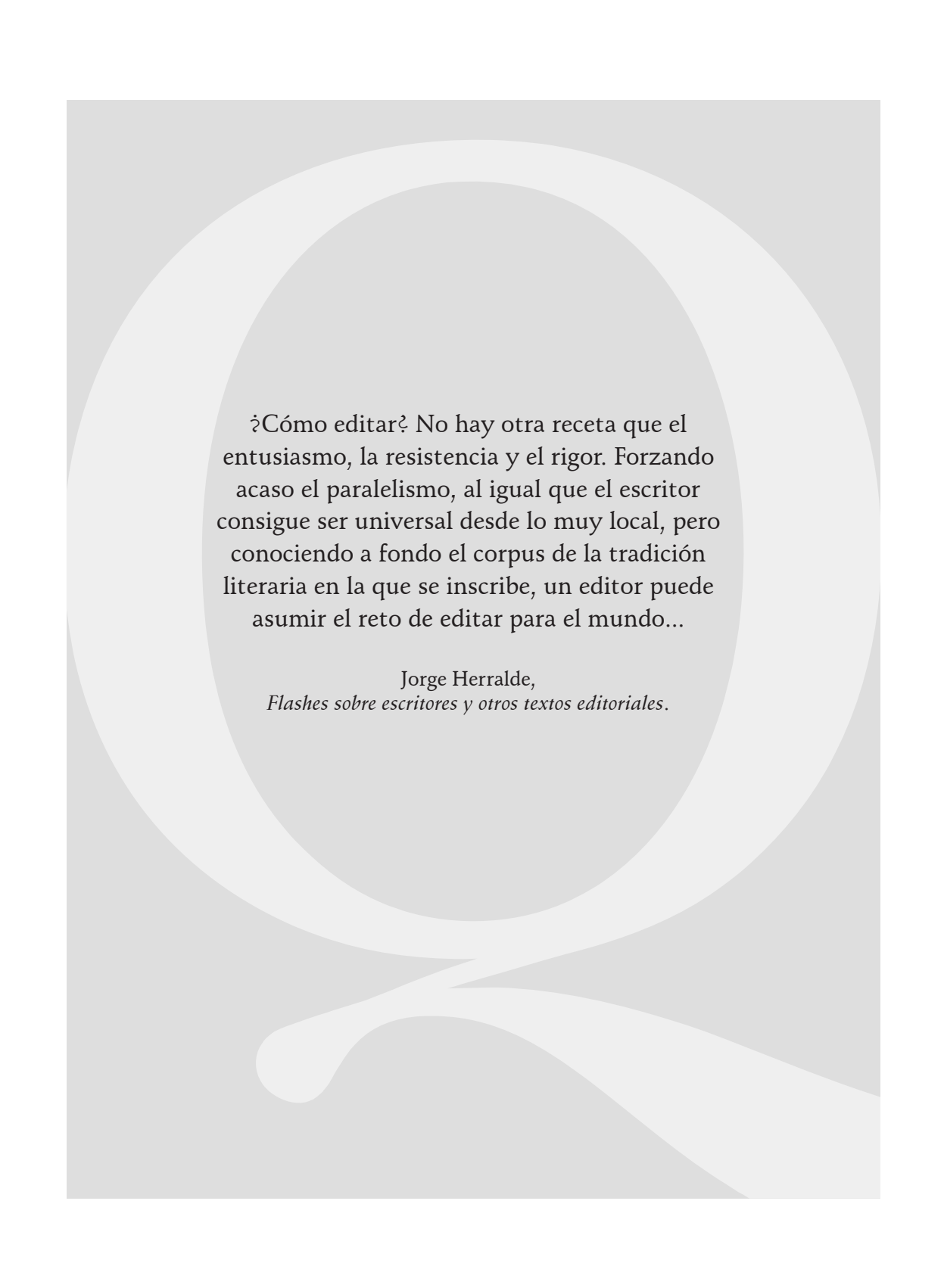
Depende para quién. Para la Universidad de Guadalajara es un proyecto cultural, de promoción y difusión de la cultura, de los muchos que tiene, pero que por su repercusión es un gran proyecto. Para mucha de la gente que participa en la Feria y paga su *stand*, sus metros cuadrados, su montaje, la Feria, además de ser un suceso extraordinario, tiene que remunerarla para recuperar su inversión. Para otros también es un gran negocio, sobre todo para los expositores, con la ventaja de que no se trata de un negocio común y corriente, sino que se trabaja con el libro. En ese sentido no se le puede ver como un objeto de consumo nada más, sino como uno que le aporta grandes cosas al ser humano.



Si bien Raúl Padilla fue el creador de la Feria y ha sido su hilo conductor, algunos critican que sea “el poder detrás del trono” y que no permite que quien dirige la FIL se desenvuelva con la libertad necesaria. ¿Qué responderías a eso?

No lo veo así. Raúl Padilla empezó en 1986 a organizar y a trabajar el proyecto, porque quería construir una Feria del Libro aquí. El primer año, los editores de México y de Guadalajara le dijeron que estaba loco, que no era posible llevar a cabo un proyecto de esa magnitud en una ciudad con tan poca producción editorial, etc. Sin embargo, Raúl Padilla se empeñó, y

en los primeros años, con el apoyo del gobierno del estado de Jalisco, no sólo sacó adelante una Feria como la que tenía planeada sino que ha llevado el nombre de Jalisco, de Guadalajara y de México a todo el mundo. Eso tiene un valor incalculable y hay que reconocérselo, y más que el poder tras el trono, es el presidente de la FIL, por lo que yo, como directora de la Feria, trabajo con él y con el resto del Consejo de Administración. Porque así funciona una empresa, y en las empresas siempre hay gente más arriba y más abajo. Hay tratos de coordinación de trabajo y tengo que responder a las expectativas del Consejo.



¿Cómo editar? No hay otra receta que el entusiasmo, la resistencia y el rigor. Forzando acaso el paralelismo, al igual que el escritor consigue ser universal desde lo muy local, pero conociendo a fondo el corpus de la tradición literaria en la que se inscribe, un editor puede asumir el reto de editar para el mundo...

Jorge Herralde,
Flashes sobre escritores y otros textos editoriales.

Jorge Herralde: *Flashes sobre escritores*

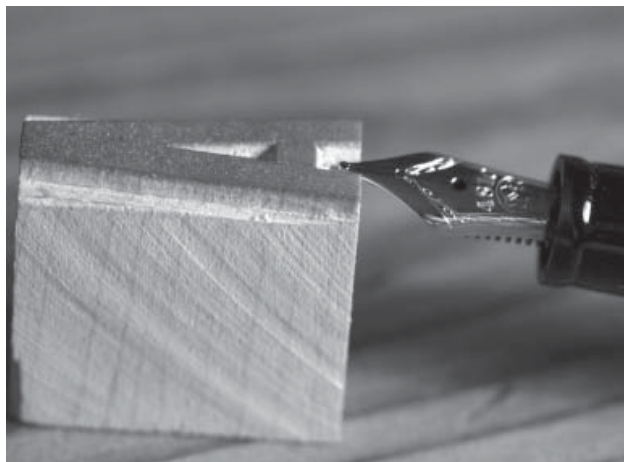
¿A qué lectores se dirigen de preferencia Anagrama y Jorge Herralde? A personas interesadas simultáneamente y con las jerarquías del caso, en la literatura, la sociedad y la política; a entusiastas de los novelistas indispensables en el ejercicio de la sensibilidad que ya está o que será inevitable; a los adversarios de los prejuicios y el facilismo. Al decir lo anterior, imagino los comienzos de Anagrama: Herralde y su esposa Lali, en ese intercambio sonriente que los vuelve indivisibles (la pareja como diálogo cordial y crítico), revisan títulos y deciden el criterio: Anagrama se consagrará a lo actual y, al mismo tiempo, ampliará considerablemente la idea de *lo actual*, y la convertirá, según los Herralde y la asamblea de expertos a la disposición de su obsesión informativa, en aquello destinado a perdurar por su relación profunda con los deseos de cambio, algo semejante a la puesta al día de los puntos de vista y el disfrute de las metamorfosis de la modernidad. En Anagrama se ensaya exitosamente un nuevo tipo de *best sellers*, no los de la gran venta, aunque ocasionalmente esto suceda, sino los de la presencia permanente, los hallazgos que conforman el variadísimo panorama contemporáneo, los vislumbramientos o la certeza de los nuevos clásicos.



En *Flashes sobre escritores* (2003, Ediciones del Ermitaño), Herralde, sin darnos la receta, nos ofrece las pistas de su trabajo:

¿Cómo editar? No hay otra receta que el entusiasmo, la resistencia y el rigor. Forzando acaso el paralelismo, al igual que el escritor consigue ser universal desde lo muy local, pero conociendo a fondo el corpus de la tradición literaria en la que se inscribe, un editor puede asumir el reto de editar para el mundo cuando edita para sí mismo, es decir, según sus propios gustos, pero también siendo muy consciente de su entorno cultural y social en su más amplio sentido. O sea, cuando configura su catálogo coherente, armonioso y “legible” como una obra y que puede ser capaz de generar fidelidad entre los libreros y lectores, y convertirse así en el más valioso activo de su capital simbólico. Un *leit motiv* que tenemos muy en cuenta.

¿En qué consiste este catálogo como una obra, que revela al editor como un autor? Cito en desorden algunas características: respeto a la inteligencia y el gusto literario estricto de los lectores; conocimiento de las modas cuando todavía no lo son, y desdén por las modas cuando sólo son eso; interés por la obra de un autor si no en su integridad sí en una porción muy significativa; atención crítica a los escritores de renombre (la fama no lo es todo, pero en oca-



siones sí que se justifica); registro múltiple en lo literario y en lo ideológico... Interrumpo aquí la aproximación por miedo de *no* contradecirme, lo que revelaría mi conocimiento muy parcial del catálogo y del editor como autor. Y, no está de más decirlo, mi conocimiento del editor como autor que sabe de perspectivas

de conjunto, de la promoción, la distribución y comercialización de los libros.

En el inicio, el proyecto es humilde en lo económico, pero con el énfasis alguna vez descrito por el poeta Carlos Pellicer: “No, no, yo no soy modesto, soy humilde, no equivoque las cosas”. Y el proyecto se afirma en sus ambiciones intelectuales. La experiencia devastadora del franquismo, y la lucha por aprovechar críticamente las contradicciones de su etapa final, son tomadas en cuenta por Anagrama que, sin renunciar a lo inmediato, busca los libros de largo plazo, sustentados en valores literarios y filosóficos, y se acerca en lo posible en las interpretaciones de lo contemporáneo que fomentan el debate. (Dije *lo posible* y me refiero a las oportunidades de compra de derechos, tarea de la que *Flashes*... nos proporciona bastantes datos.)

He tocado un punto central de Anagrama, su pasión por los temas del debate indispensable, no el forcejeo de opiniones sino la exploración de las zonas temáticas donde las hipótesis, las versiones de lo real y de lo irreal, las interpretaciones y los panoramas de historia y cultura, transforman o modifican en algo o bastante las mentalidades y, con más frecuencia de lo que se acepta, los modos de vida. No me refiero, es obvio, a los grandes libros canónicos sino a los espacios donde la crisis o caída de las formulaciones dogmáticas apresuran el desarrollo de pensadores, ensayistas, cronistas, novelistas cuyas ideas son personajes agregados, historiadores de las costumbres presentes y futuras, ingenios que subrayan la comicidad involuntaria del mundo, narradores de las sensaciones que prueban lo convencional de las audacias reconocidas, ya a punto de vitrina de museo o de registro notarial. Faltan, por razones comprensibles, los poetas.

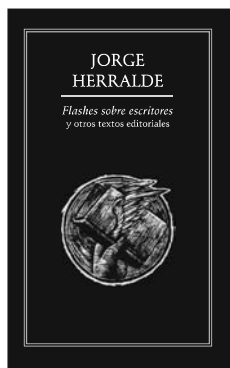
De las editoriales muy importantes en el mundo de habla hispana, Anagrama es fundamental en la comprensión crítica y lúdica de lo moderno y, si el término resiste el paso del tiempo, de lo posmoderno. Uno advierte la persistencia de los lectores, en contra de los augurios que informan de esta especie en vías de extinción, cuando, por



ejemplo, se mencionan autores de Anagrama, de Hans Magnus Enzensberger a Raymond Carver, de J. Rodolfo Wilcock a Ruggiero Guarini, de Richard Sennett a Roberto Calasso, de Enrique Vila-Matas a Sergio Pitó, Margo Glantz y Sergio González Rodríguez, de *La conjura de los necios* a la saga de Tom Ripley, de Ryszard Kapuscinski a Roberto Bolaño y... aquí le traspaso la lista a los lectores de Anagrama.

Siempre me he preguntado, con la inocencia que apenas oculta el desasosiego y la frustración de la malicia, cómo le hace Herralde para mantener y perfeccionar su instinto de editor, cuál es su método para publicar los autores que se volverán indispensables, cómo funciona su impecable criterio de actualidad. La pregunta, por supuesto, llega tarde y en todos los casos va después del catálogo, pero en pos de la respuesta recuerdo mis conversaciones con Jorge Herralde, su nunca citar un título sin adjuntarle de inmediato un comentario, casi siempre un entusiasmo y una recomendación discreta y convincente. (Cuando dice, por ejemplo, con cierta alegría: “Ese libro es un coñazo”, uno sabe que no es cualquier coñazo.) Y la contestación a mi falsa pregunta inocente está a la vista: Herralde es un editor de primer orden porque, antes que otra cosa, es un lector excepcional.

Herralde desborda anécdotas de su trato con la gente del oficio (autores, editores, agentes literarios, traductores, lectores infatigables), y vive, además, en Barcelona, una de las capitales del mundo editorial. En *Flashes sobre escritores*, nos muestra el proceso de su editorial: la búsqueda de autores y obras, las ferias internacionales, los hallazgos, las recomendaciones, los informes, la globalización, en suma, de un “peatón de librerías”. En buena medida, al leer *Flashes...* se tiene acceso al criterio primero y último de Herralde, su goce del descubrimiento, el destino de sus intuiciones. Y esto lo agradezco en mi condición de público asiduo de Anagrama.



Herralde escritor

De manera solidaria, Jorge Herralde publica un nuevo libro sobre escritores y asuntos del mundo de la edición bajo el sello Ediciones del Ermitaño, una pequeña editorial, que ya tiene en su haber varios títulos y a la que le deseamos una feliz y larga vida. Herralde conoce bien lo que significa iniciarse como editor. En 1969 inauguró Anagrama en la ciudad de Barcelona y le llevó un rato contar con la ayuda de una secretaria. Al principio él hacía todo. Al cabo de un año de trabajo, como nos lo cuenta en *Flashes sobre escritores y otros textos editoriales*, su libro más reciente, Anagrama había publicado quince títulos bajo el acicate “estimulante” —dice Herralde— del régimen opresor de Franco. Tanto Anagrama, como otras editoriales, que a toda costa luchaban contra la cultura oficial, por demás ñoña, despolitizada y conservadora, comenzaron a expandir nuevas ideas en la cerrada y franquista península española. Estoy convencida de que en la transición de la morosa dictadura a la España democrática, los editores catalanes tuvieron mucho que ver, especialmente Jorge Herralde, un editor verdadero cuya editorial es un laboratorio libresco de ideas y de propuestas literarias.

El interés por los ensayos políticos y la cercanía geográfica con Francia y la *gauche divine*, su juventud y su hartazgo por el franquismo motivaron a Anagrama a publicar importantes libros que reflexionaban sobre el mundo y sus problemas. Sus dos colecciones esenciales en un principio fueron “Argumentos” y “Documentos”. Aparecieron, en-



tonces, textos de Rosa Luxemburgo, de Trotski, del *Che*, de Mao y de Bakunin. A poco creó el premio Anagrama de Ensayo, cuyo jurado —escribe Herralde en su libro *Opiniones mohicanas* (El Acantilado, Barcelona, 2001, p. 24)— “era tan rutilante como mal visto por el *establishment* franquista”. Enzensberger, Juan Benet, los hermanos Goytisolo, Mario Vargas Llosa, entre otros. Carlos Monsiváis, por cierto, obtuvo el galardón en el año 2000 por *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*.

Por otro lado, la inclusión de otras literaturas, de escritores como *the talented Mr. Wolfe*, como llama Herralde al autor de la *Hoguera de las vanidades*, al Tom Wolfe glosador del nuevo periodismo estadounidense, esa narrativa que abrió boca con Truman Capote y su terrible *A sangre fría*, impusieron un gusto literario distinto entre los lectores. Lo mismo ocurrió con Vladimir Nabokov, del que todos somos fans, con el epopéyico Albert Cohen, con el ensayista y gran conocedor de la civilización de Europa central Claudio Magris, con el extraordinario Tabucchi y su Pereira y su Monteiro, con el mítico Calasso, con los americanos Auster, Carver y Ford, con los británicos Amis, Barnes, McEwan y Swift, con los franceses Echenoz, Roaud, Toussaint y ahora uno que entusiasma al gran lector que es Herralde, a Darrieussecq, etc., hasta llegar al extraordinario desfile narrativo del mexicano Sergio Pitol y a la escritura del britano-japonés Ishiguro o de los indios Vikram Seth y Arundhati Roy o la terrible de Patricia Highsmith *et al.* Herralde arriesga, que es el cometido de toda buena editorial, y por eso ha descubierto a escritores como el inefable Vila-Matas, como Álvaro Pombo, como el hoy tan famoso Javier Marías, entre un titipuchal más.

Jorge Herralde y su catálogo de Anagrama, que posee más de dos mil títulos, son responsables, por tanto, de un nuevo panorama narrativo y ensayístico. *Huesos en el desierto* de Sergio González Rodríguez, resultado de una investigación acuciosa, nos muestra, con la espléndida pluma de su autor, la monstruosidad de los casos sin resolver de las muertas de Ciudad Juárez. Y es que aquel escritor que pro-

voque estremecimientos y lecturas apasionadas, seguro se encuentra editado ya por Anagrama o está por verse publicado por este sello. La mejor novela de Margo Glantz, *El rastro*, texto electrizante, quedó como finalista del premio Herralde de novela de 2002.

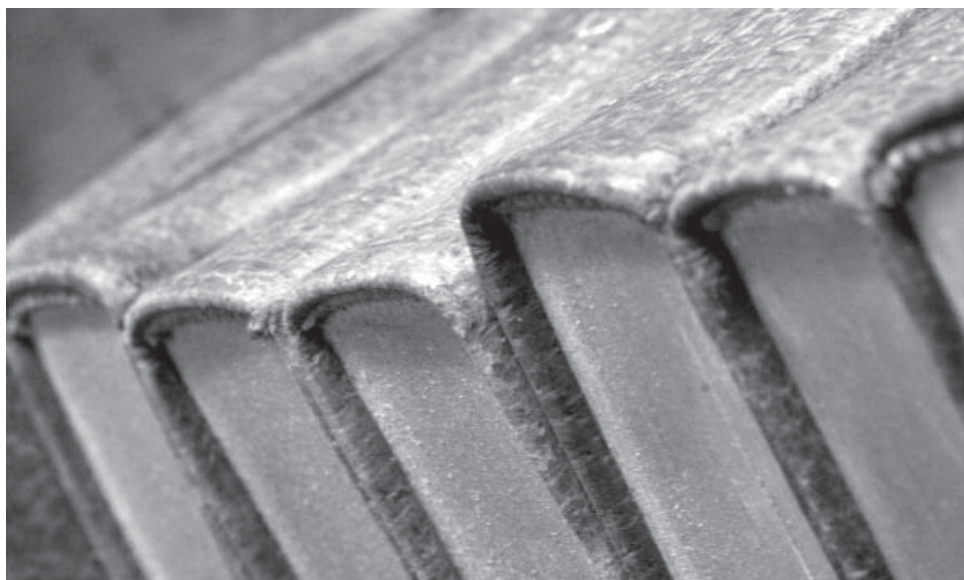
Editor de otros escritores latinoamericanos, como el gran Roberto Bolaño, que acaba imprudentemente de morirse, Herralde ha captado a escritores de América Latina. En primer lugar, Sergio Pitol, con quien mantiene una larga amistad, comenzada en España cuando Pitol se encargaba de la colección “Los heterodoxos” en Tusquets, justo en la época en que el autor de *El arte de la fuga* inició su productiva labor como traductor. Sergio fue premio Herralde de Novela en 1984 y, como Herralde, es un hombre de libros, de intensas pasiones literarias y que agradece los días bendecidos por la risa. Su misión fue la de escribir y ahora ha concebido un nuevo género, mezcla de libro de viajes, de intensa literatura y de predicación constante sobre la escritura de otros.

El otro día me decía la extraordinaria Lali Gubern, mujer de Jordi Herralde y colaboradora suya en Anagrama, que los amigos de la pareja que ellos forman son los autores de la editorial. Me habló de Roberto Bolaño como de un hijo precavido que logró llevarle a Herralde un últi-



mo libro, su testamento literario, dividido en cuatro partes. Me narró el hecho conmovida. Así, igualmente, los Herralde quieren a Vila-Matas, al inapresable Monsiváis, al genial Pitol, al extravagante Bukowski y al muy *underground* Carlos Martínez Rentería, que no es autor de Anagrama, por citar sólo unos nombres de una larguísima lista.

Jorge Herralde ha delineado el horizonte cultural en el universo de habla hispana, gracias a su verdadera, auténtica, entregada labor de editor-lector, a sus ediciones impecables, a sus espléndidas traducciones. Amigo de los otros editores, admirador de Harold Bloom y de todos sus otros autores, Jordi Herralde, frente a los tiburones de los grandes consorcios editoriales es un monstruo de la naturaleza, de la naturaleza editorial, que es la suya. Lo celebramos hoy y lo celebraremos siempre. Los libros de su autoría, como *Flashes sobre escritores y otros textos editoriales* nos sumergen en el océano de los libros, nos remiten al cariño y al respeto por los escritores, al trabajo incansable, divertido y difícil de la edición. No me queda sino felicitar a Ediciones del Ermitaño por revelarnos un poco más de uno de los editores contemporáneos fundamentales: Jorge Herralde.



Retrato de Jorge Herralde

Es posible pensar que el libro *Flashes sobre escritores y otros textos editoriales* (Ediciones del Ermitaño), además de presentar instantáneas o viñetas, expone un retrato nítido de su autor, Jorge Herralde, fundador y director del sello Anagrama, el más distinguido en lengua española.

En sus páginas aparecen los gestos y hasta las manías de algunos, pero, sobre todo, se refleja allí la sensibilidad de su autor. Asombra hallar en la lectura dos certezas inmediatas: en primer lugar, el hecho de que para la mirada herraldeana los libros son como personas y las personas encarnan en forma de libro; en segundo lugar, se transparenta una sensibilidad entrelazada con la experiencia del viaje.

Así, los libros y las personas son las facetas que adquiere la aventura nómada de editar, donde lo convivencial, el trato de frente, la búsqueda constante explicitan el sentido de un trabajo que se funda en una palabra clave: entusiasmo.

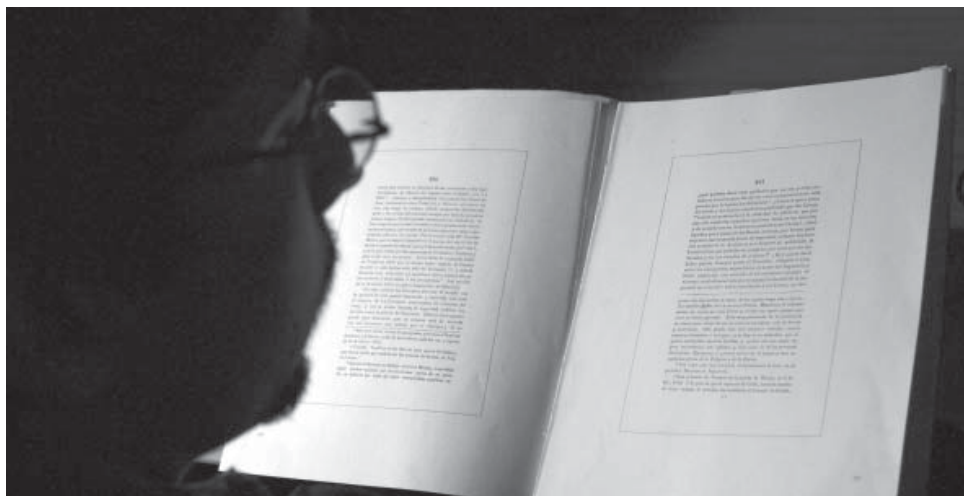
Claro está que este concepto se ubica muy lejos de la candidez y el desvarío al que por regla general se le reduce. Remite más bien a una inteligencia que nunca ha perdido de vista el placer y el juego. El gusto de Jorge Herralde no sólo se transparenta en las obras que publica, sino que se rescribe en ellas.

Por ejemplo, cuando habla de Margo Glantz, precisa: “empecé a disfrutar más demoradamente de la conversación con Margo y de su peculiar sentido del humor, inesperado, a menudo extravagante, surrealista, e incluso un tanto chiflado, es decir, el género del humor que prefiero”.

La afinidad excepcional del editor que se transforma conforme crecen sus autores, u obtienen reconocimiento, habla de una tendencia a personalizar la tarea editorial por encima de lo rutinario, en particular en una época que premia lo contrario: las relaciones impersonales, deshumanizadas, insertas en procedimientos supraindividuales de alcance global y de cariz unánime, y que al final sirven para encubrir lo pésimo.

Contra estos males, proclives a la idolatría cuantitativa, Jorge Herralde aplica la revaloración de la calidad literaria. Esto provoca que el editor vaya en busca constante de novedades, que tenga las antenas bien puestas, que se dedique a seleccionar entre los lanzamientos bibliográficos en otras lenguas, o entre las ofertas incesantes de los escritores iberoamericanos, aquello que lleva el signo de lo perdurable.

Se podría decir que cualquiera que se dedica a ser un editor profesional posee semejante cualidad. Acaso sea así, ya que se habla de aspectos que deben ser prerequisites para quien aspira a entregarse a la tarea. No obstante, hay un plus, un sexto sentido, una suerte de intuición, clarividencia o perspicacia que lleva a quien la tiene, como Jorge Herralde, a un grado superior: demostrar con el paso del tiempo que sus decisiones fueron atinadas. Es algo excep-



cional que trasciende el don del oportunismo, a veces muy necesario, para configurarse como una sabiduría de la exactitud.

Flashes sobre escritores y otros textos editoriales revela también el temperamento arriesgado de un editor, algo que contrasta a su vez con los criterios editoriales de la lógica globalizada en el ámbito editorial, que prefiere lo “seguro”, la ganancia residual inmediata y vámonos a otra cosa.

En Anagrama, Jorge Herralde apuesta por el catálogo y hace de las novedades bibliográficas obras dignas de ser catalogables, lo que reivindica la lectura, la relectura, la formación de lectores y la permanencia de lo que vale la pena defender en un tiempo en el que si no todo vale, es porque cuesta cada vez más.

Y, sobre todo, esto se da no sólo en función del éxito comercial o del impacto efímero en los medios masivos de comunicación, sino del empeño cultural que forma e informa con la mira puesta en el futuro. Su tarea editorial es la de un sobreviviente que se formó cuando el libro tenía la supremacía y ocupaba el centro de la cultura.

Ahora, el auge de las nuevas tecnologías de la información cuestiona dicho papel, pero los lineamientos primordiales permanecen aún. O, para decirlo con las palabras de Antonio Tabucchi que cita el propio Jorge Herralde: “El deber de la literatura —y del editor que selecciona obras para difundir al gran público, se añadiría— consiste en indagar las *sfumate*, en explorar las zonas de intersección, los márgenes ambiguos de la vida”.

De semejante directriz dan cuenta sin duda las excelentes colecciones de Anagrama, en particular, para no ir más lejos, “Panorama de narrativas”, que ha traducido al español a autores como Gesualdo Bufalino, de quien Jorge Herralde apunta: “*Argos el ciego* y *Perorata del apestado* me parecen no sólo las mejores novelas del autor, sino también de la literatura italiana de las últimas décadas”.

En *Flashes sobre escritores y otros textos editoriales*, al igual que en otros libros suyos en los que habla de su trayectoria, Jorge Herralde muestra no sólo el apasionado celo co-

tidiano que le despiertan los libros y la lectura, sino que revela el móvil central de sus preocupaciones: saber disfrutar de su trabajo. Y en este deleite incluye una generosidad inteligente y sensible, plena de valor y decisión —algo muy digno de apreciar mientras otros editores se muestran cobardes, o ceden ante los intereses políticos o las conveniencias mezquinas de la hora—. Lo mejor está en que tiende a compartirlo ante todo con los lectores: sus amigos. Es un orgullo contarse entre ellos.

Figura que une el perfil doble de ser un editor y al mismo tiempo un ensayista y memorialista notable, basten como prueba las descripciones que consume de Arundhati Roy, de Catherine Millet o del propio Antonio Tabucchi, Jorge Herralde parece reivindicar la aristocracia del espíritu, al final democracia del intelecto, que estipuló alguna vez E. M. Forster en su célebre ensayo, obra maestra de la literatura inglesa, titulado *What I Believe*: la creencia en la tradición humanista, la única que puede vencer el caos y la crueldad de unos contra otros.

Por último, debo agradecer a Jorge Herralde el privilegio de haber publicado dos de mis libros en el sello Anagrama. Y debo agradecerle también que, por el azar o la predestinación —quiero pensar que más bien fue por esta última—, tuve la fortuna de estar en esta mesa, reunido con sus amigos, que también son los míos. Pero, sobre todo, quiero dejar constancia de mi gratitud a Jorge Herralde, porque a través suyo pude conocer a un gran escritor, ya ausente, que me habría gustado que estuviera aquí esta noche: Roberto Bolaño. Así pues, muchas gracias Jorge, muchas gracias amigos.



Homenaje a Javier Pradera, conspirador, editor, escritor*

Mi intervención consistirá en celebrar varios de los roles públicos de Javier Pradera, tal como lo he conocido.

Por orden de aparición en escena, como en los repartos de ciertas películas, el primer Pradera es el conspirador. Como ya es historia, en febrero de 1956, a raíz de la prohibición del Congreso de Escritores Jóvenes, los universitarios madrileños expulsan a los falangistas de la universidad y toman la calle, la calle de San Bernardo. Entre los variopintos promotores de esa primera manifestación (o algarada, según la etiqueta del régimen) después de la guerra civil figuran, como es sabido, hijos de los vencedores, como Miguel Sánchez Mazas, Javier Pradera o Ruiz Gallardón (senior, por supuesto), así como hijos de rojos, hijos de republicanos, como López Pacheco, Tammes o Julio Diamante, aunque quien (según se dice ahora) tuvo más impacto mediático fue Enrique Múgica Herzog, comunista y judío, toda una bicoca para la prensa franquista.

Pero también, en aquel febrero del 56, la conspiración y la letra impresa, dos ejes de la biografía de Javier, se encontraron por primera vez. La pasión conspiradora y la letra impresa de las octavillas y la de los insultos de la prensa franquista.



* Casa de América, 40 años del Fondo de Cultura Económica en España. Madrid, 12 de junio de 2003.

En Barcelona, poco después, se produjo una manifestación similar, a la que asistí, en la Universidad Central, y que se adentró en la Gran Vía con gritos variados, de protesta por la invasión soviética en Budapest y, si recuerdo bien, incluso algún inesperado “¡Gibraltar español!”, pero la protesta antifranquista era bien clara y la policía despejó contundentemente la calle. La organización se fraguó en buena parte en la Facultad de Derecho, donde un grupito de jóvenes estudiantes se había inventado la primera célula comunista de Barcelona: entre los más activos estaban Joaquín Jordá, luego cineasta; mi compañero de colegio Luis Goytisolo, ahora académico; el sociólogo Salvador Giner; el futuro ministro Jordi Solé Tura o el conspirador irredento Octavi Pellissa.

En los inquietos sesenta, Pradera era todo un referente para los izquierdosos barceloneses. Unos años efervescentes protagonizados por el Partido Comunista, el partido por antonomasia, pero cuarteado en el 64 por la crisis y expulsión de Claudín y Semprún, la escisión de Bandera Roja, la pujanza del FLP (los felipes), los chinos, los troscos y sus varias Ligas Internacionales, los ácratas, unos cuantos situacionistas, incluso algún socialista (aunque no eran épocas propicias para alistarse en un ideario tan insípido).

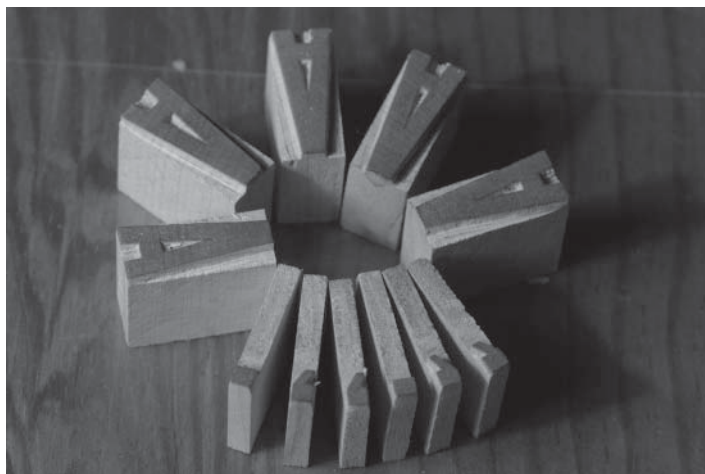
En aquellos tiempos tan ideologizados y a menudo confusos, Javier era, para mi generación, el rojo oficial, el rojo de confianza, cuya opinión nos transmitía a menudo otro incipiente editor, Xavier Folch, discípulo dilecto de Manuel Sacristán.

Y luego Javier fue también nuestro referente en Madrid, cuando coincidieron las actividades editoriales, junto con Pedro Altares y Rafael Martínez Alés de Cuadernos para el Diálogo, hermanados en Distribuciones de Enlace con los editores barceloneses, Barral, Castellet, Comín, Esther Tusquets, Beatriz de Moura y yo mismo. Éste era el paisaje de la edición española, progresismo y vanguardia. Sin olvidarnos, claro está, del burbujeante Jesús Aguirre, entonces perejil de tantas conspiraciones y trapisondas, a quien ya conocíamos de Barcelona. En sus regresos a Espa-

ña desde Alemania, pasaba regularmente por aquel sótano de Gil de Biedma, “más negro que mi reputación” en palabras del poeta. La presencia de Aguirre no contribuía precisamente a blanquear reputaciones.

Pradera, como es sabido, se incorporó muy pronto a Alianza, aquella extraordinaria editorial que casi inventó la edición de bolsillo en España, en 1965. Es cierto que existía la Austral, más bien vetusta, severa y lánguida, o los *best sellers* de Plaza & Janés, pero Alianza fue de inmediato otra cosa, una colección de bolsillo ejemplar, de primerísima categoría internacional. Por poner algunos ejemplos notorios, en Alianza se publicaron las obras completas de Proust, Nietzsche y Freud, o gracias a los acuerdos con la argentina Losada se incorporaron Sartre y Camus, en su día prohibidos por la censura. Y si bien recuerdo, uno de los primeros autores de la colección fue Leopoldo Alas “Clarín”, entonces tan silenciado e ignorado.

Yo veía a Alianza como un rombo, con Jaime Salinas y Javier Pradera sustentando la programación (en narrativa y ensayo, respectivamente), con José Ortega Spottorno en la cúspide, y en la base, como llevando el ritmo, Daniel Gil, con sus elegantes, magníficas y en ocasiones inquietantes portadas, una seña de identidad inmediata del libro de bolsillo de Alianza. Pradera llevó a cabo también una



prolongada y magnífica iniciativa, Alianza Universitaria, con tantos textos de lectura imprescindible. Su modelo confeso fue precisamente el Fondo de Cultura Económica, cuya filial española en Madrid fundó en 1963, y cuyo 40 aniversario hoy también festejamos.

Javier contribuyó asimismo de forma decisiva a la implantación de Alianza en América Latina, gracias a sus muchos viajes, a su relación con el Fondo, su amistad con el gran Arnaldo Orfila, fundador de Siglo XXI, con nuestra común amiga Neus Espresate de Era, o sus fructíferas negociaciones con Losada, ya mencionadas.

Finalmente, tras cambios accionariales, Alianza cambió de manos a finales de los 80 y Javier se desvinculó de esa nueva etapa.

Pero entretanto se había creado *El País*, palabras mayores, en el que Pradera ha colaborado y sigue colaborando tantísimo. Es decir, el conspirador tomó el poder o una cuota nada desdeñable de poder en un poder fáctico del calibre de *El País*. Siempre un tanto a la sombra, o mejor en la penumbra, pero bien presente; más aún, sabiendo que se sabe que está presente.

A este respecto recuerdo unas frases de Enrique Folch, el ahora director de Paidós, antes gran librero de Áncora y Delfín, a quién Pradera fichó para desarrollar una nueva colección, Alianza Forma. Folch, que sentía por él una admiración sin límites, me lo describió así: “Javier, en un despacho con un teléfono y una máquina de escribir, pilota Alianza, controla Siglo XXI, asesora al Fondo de Cultura Económica y escribe editoriales para *El País*”.

Y siguiendo y acabando con este gran y singular periódico, un día le contaba yo a Pradera uno de mis percanes con *El País*, los consabidos percanes por omisión, y éste me dijo sonriendo socarronamente una frase memorable que recuerdo así: “*El País* es una máquina de generar dolor”. Una definición quizá no ajena a la propia biografía de Javier, en su doble faceta: dar y recibir dolor.

Después de abandonar Alianza, regresó el gusanillo de editor y apareció *Claves de Razón Práctica*, la estupenda revis-



ta de pensamiento codirigida por Javier Pradera y Fernando Savater, aunque éste en sus recientes memorias aclara que el verdadero director es Javier, que sigue prefiriendo un perfil menos nítido. Una revista que sigue adelante en un paisaje bastante ingrato para este tipo de iniciativas indispensables.

Por último, quisiera subrayar mi admiración por la faceta de escritor de Pradera, de un gran escritor que se resiste al formato libro. No recordaba ninguno en el que figurara como autor y, según el ISBN, que he consultado esta mañana, Pradera sería prácticamente un ágrafo: sólo consta como uno de los tres coordinadores de un libro: *Memoria de la transición*, Taurus, 1996.

Pero, como bien sabemos, Javier es un falso ágrafo, ha escrito centenares, quizá incluso miles, de artículos, firmados o sin firmar. Me recuerda a otros dos falsos ágrafos, como Juan Cueto o Carlos Monsiváis. Éstos han llegado a publicar libros que sólo representan una muy pequeña parte de lo que han escrito (en el caso de Monsiváis, ha accedido a editar unos cuantos, pero es el responsable de posiblemente millones de artículos, textos, conferencias y *tutti quanti*: la pluma más rápida del Oeste, según dicen en México).

Javier Pradera ha escrito, pues, además de sus editoriales en *El País* durante años, muchísimas columnas políticas, bien pensadas y bien planteadas, en las que se transparenta una sólida cultura, clásica y moderna, y claro está una información de *insider*, de primerísima mano. Y también destacan en sus escritos el adjetivo restallante, el sarcasmo homicida, la comparación inesperada y certera, el atajo perfecto: en resumen, el sello del auténtico escritor.



Pradera conoce bien esta admiración mía. Hará unos diez o doce años, en uno de los encuentros sobre la edición que organiza en Santander la Universidad Menéndez Pelayo, le propuse que escribiera un libro para Anagrama y, para mi sorpresa, aceptó, o al menos así lo creí, ingenuamente. Luego empezaron las dilaciones y vi que tenía que renunciar a tan insensato proyecto. Pienso que, los publique quien los publique, sería muy interesante que compilara, por ejemplo, sus textos sobre la edición. Y, desde luego, sus memorias serían indispensables para conocer nuestro tiempo, para desvelar importantes aspectos y evitar que quedaran en la penumbra. Pienso que es un deber ciudadano, Javier, tú tienes la palabra. En cualquier caso, enhorabuena.

Para Roberto Bolaño*

La muerte de Roberto Bolaño causó una extraordinaria conmoción en España, una explosión de pesar y de rabia con muy escasos precedentes. Muchos de los más destacados escritores y críticos lo valoraron como el mejor escritor latinoamericano de su generación. Tan sólo unas pocas semanas antes, en una reunión de escritores latinoamericanos en Sevilla, la generación más joven, la de Fresán, Volpi o Gamboa, lo eligieron como su líder indiscutible, su faro, su tótem, en palabras de Rodrigo Fresán. Y no sólo en España, en toda América Latina, en especial en Chile y en México, se sucedieron cataratas de elogios y se expresó el dolor de la pérdida de un artista en su apogeo.

También tuvo gran repercusión su muerte en otros países europeos, donde la obra de Bolaño se estaba traduciendo de forma cada vez más acelerada. Cuando murió se habían firmado 37 contratos en 10 países, destacando Italia, Francia, Holanda y el Reino Unido. Su desaparición se lamentó incluso en varios periódicos de Estados Unidos, pese a que era un autor inédito en dicho país, aunque ahora, desde septiembre, ya no lo es. En la contraportada de la edición de *Nocturno de Chile* en New Directions, entre cinco citas de críticos y escritores brilla gloriosamente esta frase de Susan Sontag: “*Nocturno de Chile* es lo más auténtico y singular: una novela contemporánea destinada a te-



* Texto leído en el homenaje a Roberto Bolaño en la Feria del libro chileno, 29 de octubre de 2003.

ner un lugar permanente en la literatura mundial”. Y la propia Sontag, el 25 de octubre, en una rueda de prensa en Oviedo, con ocasión de recibir el Premio Príncipe de Asturias, arremetió contra los falsos escritores, los “escritores mercenarios”, y por el contrario alabó a su admirado Bolaño: “De lo que he leído en los últimos años, me gusta mucho Roberto Bolaño. Es una pena que haya muerto tan joven. Escribió mucho y estaba empezando a ser traducido al inglés, pero le quedaba tanto por escribir...”

En Francia, donde se han publicado aceleradamente cinco de sus libros en los dos últimos años, Bolaño había sido adoptado como uno de los grandes. Así lo muestra, por usar sólo una cita, lo que escribió Fabrice Gabriel en *Les Inrockuptibles* con el título “Un hermano ha muerto”: “Largo tiempo hemos vivido sin saber que existía un chileno perfecto para nosotros: barroco pero breve, erudito sin ser pedante, trágicamente metafísico y auténticamente bromista, loco por la poesía pero dotado de una eficacia narrativa sin falla alguna... Una especie de fenómeno entre Woody Allen y Lautréamont, Tarantino y Borges”, un autor que conseguía que “su lector se convirtiera en un frenético proselitista”, y terminaba: “Bolaño no amaba el *pathos* superfluo ni los discursos grandilocuentes. El único homenaje será leerle de ahora en adelante y reírnos todavía con él”.



Una síntesis excelente, pero convendría hacer una matización: no sólo los lectores franceses no sabían que existía, también lo desconocían muchos lectores en español. A pesar de su enorme prestigio, con la excepción de *Los detectives salvajes*, Bolaño seguía siendo un autor minoritario. Ahora, tras la explosión de su muerte, muchos lectores lo están descubriendo entusiasmados. Así como se habla del frecuente purgatorio de los escritores después de su muerte, en este caso apunta paradójicamente lo contrario.

Después de muchísimos años de consagración fanática a la escritura, Bolaño emerge a mediados de los noventa. Entre 1996 y 1997 publica tres libros consecutivos, tres revelaciones: *La literatura nazi en América*, *Estrella distante* y *Llamadas telefónicas*, que alertan a los críticos más sagaces, a los lectores más inquietos.

Pero la explosión incontenible ocurrió con *Los detectives salvajes*, publicado en noviembre del 98, que en pocos meses ganó nuestro premio de novela y el Rómulo Gallegos, y de inmediato la unanimidad de los mejores críticos, como Ignacio Echevarría o Masoliver Ródenas en España, Celina Manzoni en Argentina, Elvio Gandolfo en Uruguay, Christopher Domínguez-Michael en México, o Rodrigo Pinto y Patricia Espinosa en Chile. Y también el instantáneo apoyo incondicional de escritores como Enrique Vila-Matas, Juan Villoro o, en Chile, Jorge Edwards, Jaime Collyer, Roberto Brodsky.

La lista de elogios sería interminable y un *leitmotiv* sería que *Los detectives salvajes* es la mejor novela mexicana desde *La región más transparente*, o la mejor novela sobre México desde *Bajo el volcán* (lo que recuerda un dictamen sobre *Lolita*: la Gran Novela Americana fue escrita por un ruso), pero alejándonos ya de México, territorio que le queda demasiado estrecho, otro *leitmotiv* sería que *Los detectives salvajes* es la nueva *Rayuela*, una novela que marcó a su generación con la misma fuerza con que la novela de Roberto marcó a la suya.

Los detectives salvajes

Citaré dos afirmaciones que me parecen especialmente afortunadas. Una de Elvio Gandolfo: “*Los detectives salvajes* se inscribía en un subgénero latinoamericano: la Gran Novela Despeinada iniciada en Argentina por *Adán Buenosaires* de Marechal y sobre todo *Rayuela* de Cortázar”. Y la otra, de Ignacio Echevarría: “El tipo de novela que Borges hubiera aceptado escribir”.

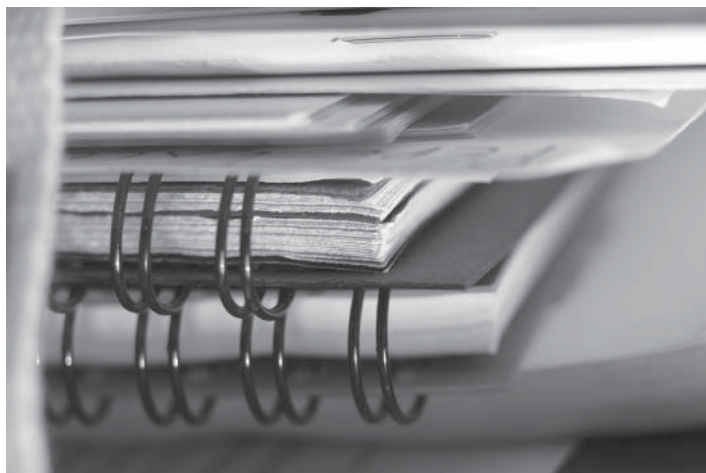
Y recuerdo haber leído en algún sitio un comentario sobre la parte central de la novela que la equiparaba al río Mississippi de *Huckleberry Finn*, potente generador de historias.

**Bolaño, poeta
y perro
romántico,
rabioso
y apaleado**

Roberto Bolaño se consideró siempre un poeta. Sólo empezó a escribir narrativa hacia 1990, a raíz del nacimiento de su hijo Lautaro, a quien idolatraba. Pensó que, obviamente, sólo con la poesía no podía soñar con alimentar a su familia, y apenas con la prosa. Sus acrobacias de supervivencia en los primeros 90, presentándose a toda suerte de premios municipales, “premios búfalo” imprescindibles para el escritor piel roja, son el tema de su cuento *Sensini* dedicado al escritor argentino Antonio di Benedetto, exiliado en España, quien le enseñó las tretas de ese arte menor.

Conocía de Roberto los libros de poesía publicados en España —*Los perros románticos* (Lumen) y *Tres* (El Acantilado)—, cuando Carolina me pasó, en julio pasado, tras la muerte de Roberto, un volumen muy significativo, editado en 1979 en México: *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego* (11 jóvenes poetas latinoamericanos), con una dedicatoria: “A las muchachas desnudas bajo el arcoiris de fuego”, y una advertencia preliminar: “Este libro debe leerse/de frente y de perfil/que los lectores parezcan patillos voladores”.

En dicha antología, a cargo de Roberto Bolaño, figuran tres infrarrealistas: el propio Bolaño y Mario Santiago —es decir, el Arturo Belano y el Ulises Lima de *Los detectives salvajes*— y también Bruno Montané, el aún más joven poeta chileno —que aparece en la novela como Felipe Müller—. El origen de la palabra infrarrealismo proviene, claro está, de Francia. Emmanuel Berl la atribuye al surrea-



lista (sobrerrealista) Philippe Soupault: él y sus amigos “habían fundado un club de la desesperanza, una literatura de la desesperanza”. El infrarrealismo (o real visceralismo en la novela) fue un movimiento sin manifiesto, una especie de “Dadá a la mexicana” (en palabras de Bolaño), cuyos componentes irrumpían en los actos literarios boicoteándolos, incluso los del mismísimo Octavio Paz. En una conversación con Roberto, Carmen Boullosa le cuenta su pavor, antes de dar una lectura poética, de que aparecieran los temibles “infras”: “Eran el terror del mundo literario”, afirma Boullosa. Temibles pero desesperados, marginados.

En uno de los poemas, Bolaño escribe: “Los verdaderos poetas tiernísimos/metiéndose siempre en los cataclismos más atroces,/más maravillosos/sin importarles/quemar su inspiración/sino donándola/sino regalándola/como quien tira piedras y flores./Oye, poeta, le dicen,/enchufa el amanecer”.

Y en otro poema: “Algo inevitable,/como enamorarse 100 veces de la misma/muchacha”.

Y finalmente en otro: “La certeza de una muerte esbelta y temprana”. O sea, en esas estrofas, un concentrado, una píldora de la vida y muerte de Roberto Bolaño.

En la antología brilla el talento de Mario Santiago, quien, después de Bolaño, es el mejor poeta. Cabe subrayar

un poema titulado “Consejos de un discípulo de Marx a un fanático de Heidegger”, un título que Bolaño parafraseará en su primera novela, escrita con Antonio G. Porta, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. En dicho poema, dedicado a “Roberto Bolaño y Kyra Galván camaradas & poetas”, Mario Santiago escribe: “el Azar: ese otro antipoeta & vago insobornable” y también constata “unas ganas despeinadas de morder & ser mordido”.

En ambos poetas ya figura, pues, un homenaje al maestro Nicanor Parra y su vocación de perros románticos, a menudo perros rabiosos, y desde luego perros apaleados.

**Bolaño
imprecador
(bajo el signo
de Rimbaud,
Dadá, Debord)**

Roberto Bolaño, como demuestra en sus libros, estaba empapado de literatura francesa. Así, en el relato “Fotos”, de *Putas asesinas*, su *alter ego* Arturo Belano, perdido en África, piensa: “Para poetas, los franceses”. (Acotación obvia: Arturo Belano, Arthur Rimbaud.) Y si admira en Francia la cúspide de su literatura, la poesía, tampoco parece ignorar un género más lateral, pero muy practicado en dicho país: el arte de la injuria.

(Como ejemplos eminentes del arte del insulto figuran desde Baudelaire y Alfred Jarry hasta Arthur Cravan y su revista *Maintenant*, y naturalmente los dadaístas, empezando por Tristan Tzara: “Maurice Barrès es el mayor cerdo que me he encontrado en mi carrera política; el

mayor canalla que ha visto Europa desde Napoleón”. Y añade, sarcástico: “No tengo ninguna confianza en la justicia, incluso si Dadá dicta esa justicia. Conventrá conmigo, Sr. Presidente, que sólo somos una panda de cabrones y que por consiguiente las pequeñas diferencias,



cabrones más grandes o cabrones más pequeños, no tienen ninguna importancia”. O, entre los surrealistas, la gélida pregunta de Louis Aragon: “¿Ya has abofeteado a un muerto?” Aunque quizá los más temibles polemistas estuvieron en la Internacional Situacionista, cuyo último número de su revista acababa con un demoledor cruce de cartas con Claude Gallimard, tan brutalmente insultado como su padre Gaston y su hijo Antoine. Ya antes la Internacional Letrista, en 1952, de la que salieron los situacionistas, ante la visita de Charlie Chaplin a Francia, en olor de multitudes, lo había saludado de la forma más descalificadora: “*Go home, Mr. Chaplin*, estafador de los sentimientos, chantajista del sufrimiento”. Y las colecciones de cartas de insultos más belicosas son los dos tomos de la *Correspondencia* de la editorial Champ Libre, la editorial fuertemente inspirada por Guy Debord. Éste, por cierto, en *Consideraciones sobre la muerte* de Gerard Lebovici escribió: “La carta de injurias es una suerte de género literario que ha ocupado un gran lugar en nuestro siglo y no sin razón. Creo que nadie puede dudar de que yo mismo, a este respecto, he aprendido mucho de los surrealistas y, por encima de todo, de Arthur Cravan. La dificultad en la carta de injurias no puede ser estilística, la única cosa difícil es tener la seguridad de que uno está en su derecho en escribirlas respecto a ciertos corresponsales precisos. Nunca deben ser injustas”. Bolaño no escribió, creo, cartas de injurias —aunque su última conferencia, *Los mitos de Cthulhu*, es un panfleto brutal en el que Bolaño reivindicó la herencia de Nicanor Parra: “la idea del ataque gratuito y de joder la paciencia”—, sino que lanzó durísimos juicios lapidarios: pienso que, con razón o sin ella, nunca creyó ser injusto. Se atuvo, pues, a la ley acuñada por Debord. Fin del *excursus*.)

Como es bien sabido, el Bolaño más polémico, el Bolaño lector más intransigente, operó en Chile, donde opinó con virulencia o desdén respecto a componentes de la nueva narrativa chilena de los 90, a los que apodó los “donositos”, y también respecto a algunos de los autores chilenos más leídos.

Tomemos el significativo caso de Isabel Allende, indiscutible *best seller* internacional, a quien Bolaño tildó de “escribidora”. Allende, en una entrevista en *El País* (3 de septiembre de 2003), contraatacó así: “No me dolió mayormente porque él hablaba mal de todo el mundo. Es una persona que nunca dijo nada bueno de nadie. El hecho de que está muerto no lo hace a mi juicio mejor persona. Era un señor bien desagradable”. Es muy comprensible la irritación de Isabel Allende: llamar “escribidora” a una escritora es algo así como una enmienda a la totalidad. Pero Bolaño la ataca como escritora, mientras que Allende ataca a la persona, faltando objetivamente a la verdad.

**Bolaño lector
incansable,
severo
y generoso**

La afirmación de Isabel Allende nos invita a hacer una lista (a Bolaño, como a su admirado Peral, le encantaban las listas) de los autores de los que Bolaño dijo mucho bueno. Así, Borges y Bioy y Bustos Domecq, Silvina Ocampo, Rodolfo Wilcock, Cortázar, Manuel Puig, Copi, Nicanor Parra, Enrique Lihn, Gonzalo Rojas, Jorge Edwards, a ratos José Donoso, Juan Rulfo, Sergio Pitlor, Carlos Monsiváis, Juan Marsé, Álvaro Pombo, Ricardo Piglia. Nombres obvios, sí, pero que dibujan una cartografía precisa, de incluidos y excluidos: de una parte, el fervor de la literatura, de otra, para decirlo con Martin Amis, la guerra contra el cliché.

Pero es probablemente más significativa su lectura apasionada y generosa de tantos autores de su generación y aun de escritores más jóvenes, aquellos que conforman lo que Bolaño llamaba la voluntad de ruptura en lengua española de la generación de los 90. Veamos unos nombres: Fernando Vallejo, César Aira, Alan Pauls y Rodrigo Fresán, Rodrigo Rey Rosa, Juan Villoro, Daniel Sala, Carmen Boullosa y Jorge Volpi, Enrique Vila-Matas y Javier Marías, Pedro Lemebel y Roberto Brodsky. El dibujo ya es bien nítido.

Ante esta lista de entusiasmos, de lectura sistemática de escritores jóvenes (lo que no es precisamente muy

usual por parte de tantos autores), una lista cuyos posibles aciertos decidirá la posterioridad (pero que no parece desencaminada), las polémicas despertadas por las opiniones contundentes de Bolaño parecen, como él afirmó, “polémicas totalmente gratuitas, estornudos”.

También merece destacarse que tampoco escaparon a su crítica notorias vacas sagradas españolas, desde la parte central de *Los detectives salvajes*, de forma algo enmascarada pero evidente, siguiendo en varias entrevistas y acabando en “Los mitos de Cthulhu”, la conferencia que cierra su último libro. Unas andanadas que a Bolaño, que no tenía posiciones que escalar ni tenía que vengarse de nadie, en nada podían beneficiarle. Es obviamente mucho más peligroso despellejar en público que hacerlo en privado, un deporte que los escritores (y no escritores) practican con suma asiduidad.

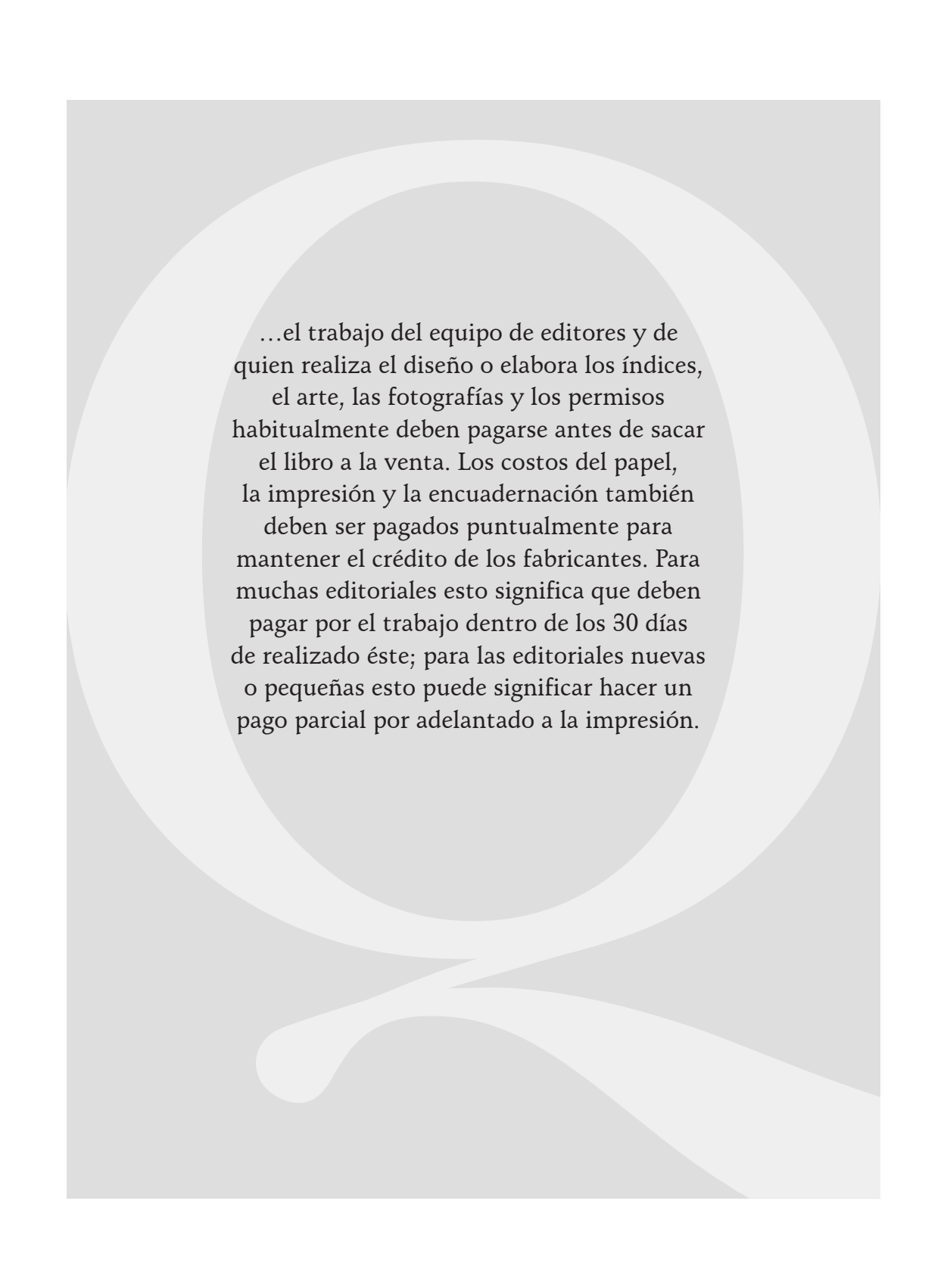
Daba la impresión de que Bolaño escribía como Kafka dijo, creo, que debería hacerse: escribir como si se estuviera muerto. Y esto me recuerda la forma cómo Jacques Rigaut apostrofaba a sus amigos dadaístas menos radicales: “*Vous êtes tous des poètes et moi je suis du côté de la mort*”. Y a los muertos, si no otra cosa, la sinceridad se les supone.



Bolaño en su leyenda

Pero olvidemos ya los estornudos y sus miasmas y leamos o releamos a Roberto Bolaño. Un autor del que Vila-Matas dijo: “Con la muerte de Bolaño empieza una leyenda”. Una leyenda que sería plenamente merecida tan sólo con *Los detectives salvajes*, calificada por Masoliver Ródenas, perfiriendo el *leitmotiv*, como “una de las mejores novelas mexicanas contemporáneas, escrita por un chileno que reside en Cataluña”. Un escritor chileno cuyo único pasaporte fue chileno, aunque Bolaño, siempre incómodo, siempre a contrapié, matizaba: “Muchas pueden ser las patrias, pero uno solo el pasaporte, y este pasaporte, evidentemente, es la calidad de la escritura”.

Roberto Bolaño, un perro romántico, un perro rabioso, un perro apaleado, que nunca renunció a su “deseo de quemar el mundo”, y también “un príncipe dulcísimo”, según el epitafio de su querido Nicanor Parra. Roberto Bolaño, que escribió a modo de epitafio propio: “El mundo está vivo y nada vivo tiene remedio y ésa es nuestra suerte”. Una frase desesperada, lúcida y sarcástica, la marca de fábrica de un escritor chileno llamado a perdurar, un orgullo de la literatura universal.



...el trabajo del equipo de editores y de quien realiza el diseño o elabora los índices, el arte, las fotografías y los permisos habitualmente deben pagarse antes de sacar el libro a la venta. Los costos del papel, la impresión y la encuadernación también deben ser pagados puntualmente para mantener el crédito de los fabricantes. Para muchas editoriales esto significa que deben pagar por el trabajo dentro de los 30 días de realizado éste; para las editoriales nuevas o pequeñas esto puede significar hacer un pago parcial por adelantado a la impresión.

El nuevo “papel” de la tipografía en pantalla

El código gráfico de transcripción del lenguaje, la escritura, sigue siendo hoy en día parte esencial de la comunicación visual. Esta comunicación gráfico-visual no está determinada únicamente por los sistemas tradicionales de producción y reproducción gráfica sino también por los actuales soportes digitales. La pantalla del ordenador ha irrumpido como nuevo soporte gráfico que aspira a la hegemonía cognitiva. Este cambio incide en diferentes cualidades que determinan la imagen gráfica de la palabra, como son los aspectos ergonómicos en función de la legibilidad o la potencial expresión de la palabra gráfica. La tipografía plantea nuevos mecanismos culturales que están asentando los cimientos de una “tecnocultura” condicionante de la dimensión humana.

Es vital la defensa de la dimensión cultural del medio escrito en contra de los intereses “tecnocráticos”, aunando esfuerzos en apoyo de la educación e investigación en las disciplinas relativas a los modos y soportes de transmisión visual de la palabra escrita.

La innovación de un procedimiento impresor a base de tipos móviles revolucionó el medio tradicional de la transmisión visual de conocimientos y marcó la división definitiva entre la cultura manuscrita y la cultura impresa. A partir de entonces, la supremacía del pensamiento se condensó visualmente en el libro impreso y adquirió en poco más de cincuenta años una plena dimensión cultural y visual.

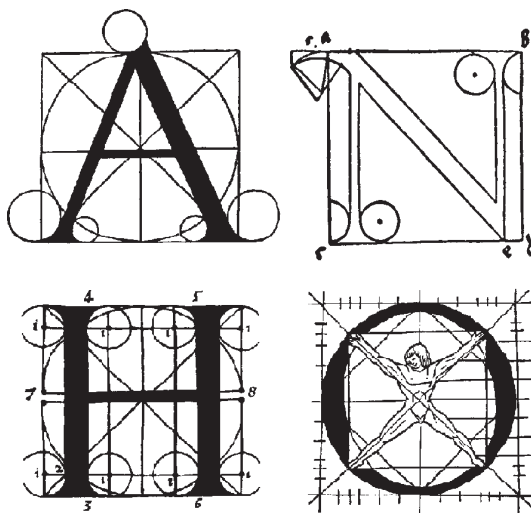
El diseño del libro impreso recayó en una época en que la vocación racionalizadora del Renacimiento aprecia-

**Adecuación
de la tipografía
al dominio
tecnológico**

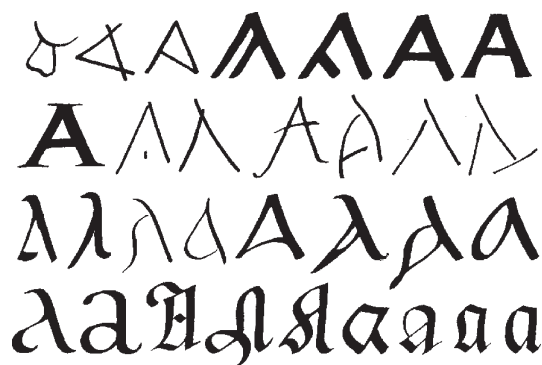
La introducción de nuevas tecnologías informáticas de producción y soportes de reproducción en el campo editorial no debe modificar sustancialmente la enorme contribución del carácter visual y expresivo del libro que desde Gutenberg ha llegado hasta nosotros.



ba en la página impresa un medio de expresión paradigmático, como mediación de comunicación entre el hombre y su entorno, que alumbraba una nueva categoría profesional y demanda una exigencia estética de una moderna industria encaminada a la producción seriada. Y es a partir de este momento cuando surge el concepto de la expresión visual como actividad orientada hacia un fin concreto, es decir, un arte para el hombre. Asimismo, es cuando, curiosamente, se estrechan por primera vez los lazos entre técnica y arte, aplicando ciencias como la geometría, la óptica, la anatomía, la física, etc., a todos los medios visuales, como la pintura, el dibujo, la arquitectura... y evidentemente a



Construcción de "A": Luca Paccioli, Venecia, 1509. Construcción de "N": Alberto Durero, Nuremberg, 1525. Construcción de "H": "Luminario", Florencia, 1527. Construcción de "O": Geoffroy Tory, París, 1529.



Podemos considerar los signos tipográficos como las unidades mínimas de reconocimiento de nuestra esencia cultural y en los que encontramos una resuelta coincidencia estructural con el hacer científico y técnico.

la tipografía como medio gráfico de difusión natural, sin la cual no podría plantearse esta concepción socializadora de la cultura.

Es en esta época cuando se comienza a afirmar un estudio caracterizado de la proyección-comunicación, sustituyendo la riqueza del simbolismo medieval por una admiración hacia la racionalidad y la técnica. Aparece el interés por la anatomía de las formas tipográficas a partir de una filosofía vital del interés por el hombre en sí, con unos objetivos que aún hoy en día deben tener plena validez. Se abrirá así el camino hacia la configuración de caracteres tipográficos con todas sus características de proyecto y de seriación en procesos técnicos de diseño. El principio de que “el hombre es la medida de todas las cosas” es coincidente con el principio básico del diseño tipográfico como disciplina que pone en armónica comunicación al hombre con su entorno.

Desde esta época, con la invención de la imprenta, podemos considerar que el medio gráfico, en general, y el medio tipográfico, en particular, han sido condicionados por el desarrollo tecnológico. A lo largo de la evolución de los sistemas de escritura es evidente la influencia de los instrumentos de producción y la naturaleza de los soportes en la apariencia formal de los signos alfabéticos. El cincel, la caña, la pluma, el buril, el barro, la piedra, el pergamino, el papel, etc., han dejado su impronta en el carácter de la escritura provocando modificaciones formales que son, de al-

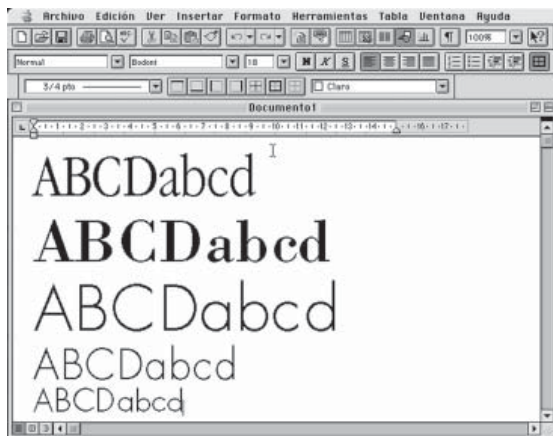
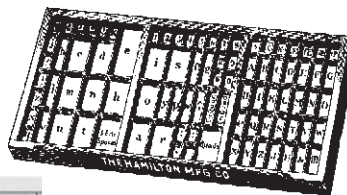
guna manera, testimonios válidos de cada época. Por otro lado, a través de la historia de la escritura apreciamos cómo los diferentes sistemas de información y persuasión escrita se han ido adecuando al dominio tecnológico correspondiente y a las peculiaridades y exigencias de los receptores.

¿Adiós al papel?

La tipografía es una disciplina que ha integrado plenamente sus propios fundamentos determinantes con las nuevas tecnologías informáticas. Gracias a fenómenos que resultan de las innovaciones tecnológicas, surgen nuevos conceptos relativos a la comunicación visual que multiplican las competencias profesionales del diseñador tipográfico. Estas innovaciones tecnológicas hacen referencia esencialmente a los cambios producidos en nuestra “sociedad de la información y de la informatización”, obligando a una continua revisión de los fundamentos tradicionales de la tipografía. Medios interactivos, soportes multimedia, redes de información, etc., suponen la ampliación de la dimensión clásica de este campo. El paso del papel a la pantalla implica un cambio que va más allá de la variación en el soporte, supone un cambio en la cultura de los signos tipográficos como formas visuales de fijación del lenguaje y de la presentación del conocimiento. Desde un medio impreso tradicional, determinado por el texto en color negro sobre fondo blanco, en base a un criterio elemental de legibilidad, se ha pasado a un medio que precisa de un criterio nuevo.

Hace seis mil años los sumerios comenzaron a transmitir y memorizar el conocimiento sobre superficies de arcilla, los egipcios continuarán haciéndolo sobre papiros, los romanos sobre piedra y en tablillas enceradas, para continuar esta evolución de soportes con el pergamino y la vitela. En el siglo XV, Gutenberg desarrollará la imprenta, imponiéndose el papel como soporte esencial del conocimiento escrito hasta nuestros días. Hoy en día renovamos nuestro asombro ante la irrupción del soporte electrónico.

Así, por ejemplo, han surgido nuevos avances, como la “tinta electrónica” y el “papel electrónico”, que prome-

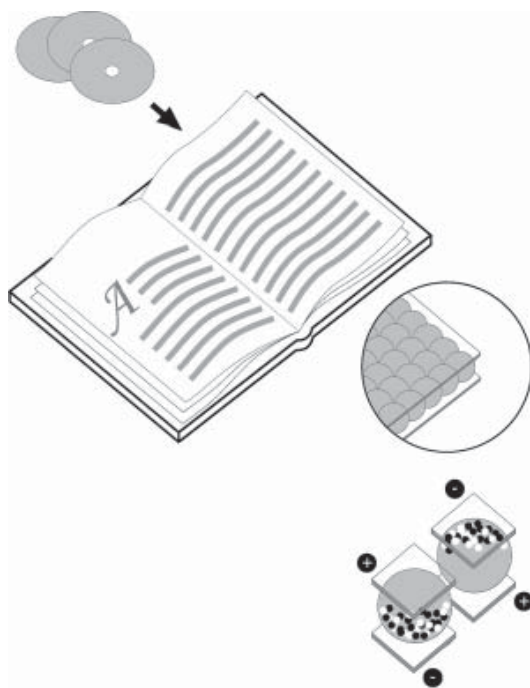


Una de las razones para el éxito actual de la informática gráfica en el mundo de la configuración tipográfica estriba, en gran parte, en que se ha realizado una traducción lógica y adecuada entre las tradicionales disciplinas y procesos de composición y el medio informático.

ten sustituir en breve a los tradicionales soportes de escritura y que podrían significar una verdadera revolución en el mundo editorial. Estos avances permiten “imprimir” cualquier tipo de información contenida en un microprocesador sobre un “papel” especial, plastificado y flexible, del grosor de una cartulina, y tan blanca como una hoja de papel, compuesto de hule silicónico. Estas “hojas” contienen, en una sustancia similar al aceite, una “tinta electrónica” que consiste en millones de microcápsulas de uretano (de 40 micrómetros de diámetro), con chips de color cuya apariencia cambia del negro al blanco con la aplicación de un campo eléctrico.

Como ventajas inmediatas vislumbramos ya un respiro a las masas forestales, diezmadas en una considerable parte por la industria papelera; asimismo, permitirá acceder, mediante un solo “tomo”, a innumerables textos y posibilitará un acceso más rápido y generalizado a la cultura.

Independientemente de los análisis en contra de este avance, y de las suspicacias que también se atisban, debe quedar claro que éste y su posible evolución y variaciones vienen a quedarse, porque distribuir libros convenciona-



La superficie de lectura del proyecto de "libro electrónico" está formada por millones de microcápsulas esféricas cargadas con chips de color blanco y negro (con opción de otros colores). Cada hemisferio de las microcápsulas tiene diferente polaridad y, con el paso de un haz eléctrico, cambian de color según la polaridad, es decir, pueden ser blancas o negras. Dependiendo del color que han adquirido estas microcápsulas que componen la "página", se van formando las letras, palabras, párrafos, etcétera.

les por Internet (el mayor zoco actual) es más caro que transmitir sus contenidos.

La impresión se mantiene el tiempo que uno desea a un mínimo costo de energía, pudiendo eliminarse lo impreso y sustituirlo por otro contenido. Es un sistema que permite combinar todas las ventajas del libro tradicional —en forma, configuración, calidad tipográfica y uso— con las del "libro electrónico". Este avance supone la superación de la barrera que implica la lectura en la pantalla de las computadoras actuales, en las que se producen grandes variaciones y deficiencias en cuanto al grado de definición

y legibilidad, produciéndose después de un periodo de lectura fatiga en los ojos, con los consiguientes errores en la transcripción.

Por otro lado, la red global de información está alterando los sistemas de impresión. Lo usual es imprimir la información de modo centralizado y repartir luego el papel impreso. Libros, revistas, diarios, etc., siguen este proceso. Pero esto parece que va a cambiar. El envío del original por la red y su impresión local, cerca del usuario, modifica totalmente la visión de los procesos de impresión que se tiene hasta el momento. La previsión más inmediata para los próximos años es la irrupción en nuestro entorno cotidiano de "electrodomésticos de impresión" cuyo mantenimiento y actualización podrá efectuarse a través de la red. Dispondremos en la bandeja de la impresora, a la hora indicada, de la información impresa que deseemos, "a nuestra medida".

Evidentemente, lo impreso y lo electrónico tienen un amplio camino de cohabitación, en el que no parece pertinente seguir discutiendo más sobre la disyuntiva de sobre

qué soporte debemos construir la realidad, sino cómo hacerlo en términos de credibilidad y ergonomía.

El fenómeno de Internet va resolviendo muchos complejos de inferioridad de la información escrita respecto a los medios gráficos tradicionales; las ediciones digitales han estado hasta hace un tiempo demasiado mediatizadas por su referente impreso inmediato.

Desde la tipografía se plantean continuamente nuevos proyectos específicos para su óptima visualización en pantalla. Por desgracia, aparte de estas iniciativas planteadas en términos ergonómicos, han surgido paralelamente otro tipo de propuestas gracias a los nuevos medios informáticos. El campo de la informática aplicada al diseño tipográfico y la autoedición se plantea desde la necesidad (fundamentalmente de las empresas) de ofrecer sistemas y medios accesibles para ser usados por personas sin previos conocimientos de composición tipográfica y, por otro

La tipografía en la sociedad de la "infoxicación"

**CON FRECUENCIA SE HA
DICHLO QUE LO TERRIBLE
NO ES LA MUERTE,
SINO EL MORIR.**

**No es difícil dominar una
muchedumbre, pero procura
que no se vuelva contra tí.**

**LA IMATINACIÓN
AL PÓDER.**

**QUE SE PIERDA MI
NOMBRE, PERO QUE
NO SE PIERDA LA
REPÚBLICA.**

*Fuentes PD
(Públicamente
Distribuibles) para Mac
"perpetradas" por
advenedizos del diseño
tipográfico: Aarcover
(shareware), NixonIn
China (freeware),
Lindisfarne
(shareware) y OxNard
(shareware).
Actualmente, entrar en
la Red es participar,
en gran medida, en un
alarde de "pirotecnia
tipográfica", en el que
parece que impera la ley
del "todo vale", y en el
que evidentemente sobra
una gran cantidad
de "basura visual".*

lado, de cubrir las demandas de los profesionales del sector, que exigen que el repertorio gráfico sea cada vez más extenso. Esta necesidad de reducir la complejidad del uso ha participado directamente en el deterioro de la calidad tipográfica. De ahí que aspectos inherentes a los requisitos del proceso de lectura, tales como ligaduras entre letras, espaciados entre letras y entre palabras, interlineados, verdadera calidad en las negritas e itálicas, corrección de aberraciones ópticas, etc., no se tengan demasiado en cuenta.

Las nuevas tecnologías, que han abierto una vía de trabajo de indudable interés en manos profesionales, han contribuido, en manos ignorantes, a aumentar el caos de nuestro entorno visual. Por desgracia, la producción de fuentes tipográficas está hoy en día, en gran medida, en manos de aficionados al “diseño gráfico por ordenador”. Por medio de programas de diseño, específicos para la génesis y transformación de formas alfabéticas, es posible tratar el texto “como si fuera de goma”, ya que permiten un campo de posibilidades y recursos gráficos que parecen ilimitados: distorsión del carácter, sombreado, efectos de relieve, tramado, variación en las relaciones de formas, ilimitadas posibilidades en las variaciones de espaciado entre letra y letra, variaciones de interlineado, ensanchamiento y condensación del carácter, contrastes, deformaciones, efectos ópticos, etc. Por otro lado, cualquier persona puede, con mínimos medios informáticos, acceder a cientos de fuentes tipográficas a través de la piratería. Esto supone un peligro para las fuertes empresas que desarrollan y distribuyen dichas fuentes. Para ello fomentan estas nuevas propuestas tipográficas de moda para un mercado consumidor de productos efímeros.

La evolución técnica informática aporta a la imagen una creciente importancia que tendríamos que considerar en su aspecto puramente cuantitativo, ya que mientras por un lado es una inestimable ayuda para el profesional del diseño, por otro ha supuesto aumentar peligrosamente este caos de información gráfica.

**Tipografía
digital y
legibilidad**

La configuración tipográfica, que es una creación visual estrechamente unida a la técnica, es un medio de comunicación y expresión que en primer lugar debe satisfacer la necesidad del código visual de la escritura por medio de la claridad, rapidez y comprensión. Es evidente que en la lectura sin esfuerzos añadidos, las palabras son comprendidas con mayor intensidad en su significado, reciben un contenido expresivo y se aprehenden mejor.

En cuanto a la legibilidad de los caracteres alfabéticos a través de la pantalla de la computadora, existe un problema esencial que la afecta: la limitación en la resolución. Este aspecto que se debe tener en cuenta es la primera consideración que afecta negativamente a la tipografía en su finalidad práctica precisa: la transmisión de información a través de formas visuales.

Una simple apreciación de nuevas propuestas que aparecen en los catálogos de fuentes tipográficas permite afirmar que existe un predominio de proyectos enfocados a su aplicación a los artefactos de impresión gráfica más que a los soportes visuales. Las fuentes tipográficas diseñadas para los sistemas tradicionales de impresión están proyectadas para ser reproducidas en alta resolución y generalmente empiezan a experimentar serios problemas de legibilidad en cuerpos inferiores a 10 puntos en su presentación en la pantalla del ordenador.

Hoy en día, la calidad del detalle tipográfico conseguido en los medios de impresión supone una calidad visual de los signos tipográficos muy superior a los que aparecen en las pantallas de un monitor normal de ordenador. La resolución en pantalla de un signo alfabético es de aproximadamente 72 puntos por pulgada, a diferencia de los 300 puntos por pulgada que se consiguen en una impresora láser, o los más de 2 000 puntos por pulgada que proporciona una chapa offset fotograbada de alta resolución. La pantalla del monitor es incapaz de permitir la apreciación visual del detalle y la precisión exigible a los signos de escritura.

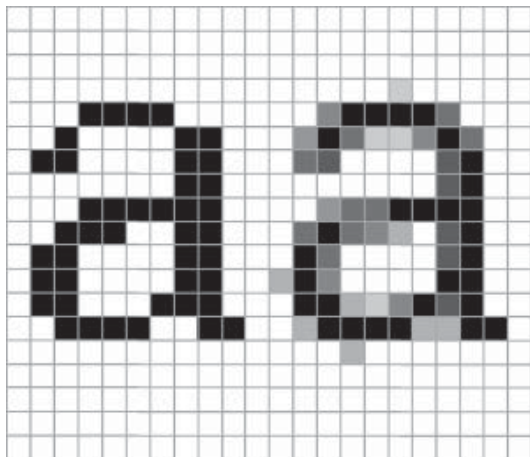
Evidentemente, las letras tradicionales no han sido determinadas formalmente para ser reproducidas en la re-

solución de las pantallas que proporcionan actualmente las diversas plataformas.

Los criterios tipográficos para la Red no deben diferir en muchos aspectos de los fundamentos para el medio impreso, pero sí deben considerarse las características específicas del nuevo soporte digital para redefinir pautas. Así, debe atenderse en primer lugar a la menor resolución del nuevo medio y a los problemas de definición formal de los detalles tipográficos. Esto repercute en un menor grado de legibilidad, que ha llegado a considerarse en 30%, y en una mayor dificultad de comprensión y retención, que también se ha establecido en 50 por ciento.

Al principio, los diseñadores de un *Website* tenían un catálogo muy limitado de tipos y recursos para tener un óptimo control de calidad tipográfica. Así, por ejemplo, el carácter *Times*, una de las fuentes tipográficas más asequibles, difundidas y disponibles en varias plataformas, es excelente para impresión, pero carece gravemente de una exigible legibilidad en la pantalla del ordenador. En su origen fue diseñada para su aplicación al medio gráfico editorial de carácter periodístico, siendo sus premisas de proyección permitir la ocupación de la mayor cantidad de letras en el menor espacio posible y poseer, además, un alto grado de legibilidad. Por ello, la arquitectura tipográfica de este carácter, proyectado para la impresión, posee una altura mo-

*Letra "a" regular
y su variante digital
en negrita.*



derada de ojo medio, con terminales pequeños y afilados, siendo sus ascendentes y descendentes cortos para así reducir la necesidad de un valor de interlineado grande. En su adaptación a la pantalla del monitor no se traducen estas sutilezas. Evidentemente, esta fuente, al igual que la mayoría, no han sido diseñadas para ser legibles en pantalla sino para ser representadas lo menos mal posible a 72 pixeles por pulgada (ppi).

En el caso de las variantes tipográficas en negrita, por ejemplo, éstas resultan de algoritmos que agregan píxeles al contorno de las regulares, dando resultados muy poco afortunados, no sólo en la propia forma de la letra sino también

en el espaciado entre letras. El resultado de la variante itálica es aún peor a la hora de coincidir con la retícula de píxeles, perjudicando muy gravemente la legibilidad, especialmente en los cuerpos más pequeños.

Es interesante apuntar que aunque tradicionalmente se ha considerado que las letras con terminales poseían un mayor grado de legibilidad, es sensible hoy en día que las personas que provienen de entornos tecnológicos consideran que las letras sin terminales son más legibles. Evidentemente debemos considerar la conclusión contrastada de que el ojo lee mejor lo que está más acostumbrado a ver.

Además de las dificultades mencionadas, se suma el hecho de que en la plataforma Macintosh las pantallas poseen una resolución de 1 punto = 1 pixel, pudiendo reproducir texto e imágenes a 72 ppi; y por otro lado, en la plataforma de PC estándar, la resolución es de 96 ppi. Por ello, en una PC el tamaño de los signos tipográficos es un tercio más grande que en una Mac. Dicho de otro modo, un cuerpo 9 en una PC es equivalente a un cuerpo 12 en una Mac.

Las “soluciones” naturales para el problema de la deficiente resolución de la pantalla consisten, por ejemplo, en seleccionar tipos más grandes, lo que permite una mejor diferenciación entre ojos tipográficos y cuerpos. Por contra, este arreglo reduce la cantidad de texto en pantalla, forzando al lector a utilizar más las barras de desplazamiento. Otros recursos son: la aplicación con criterio de la

PC Times 9 puntos

PC Times 12 puntos

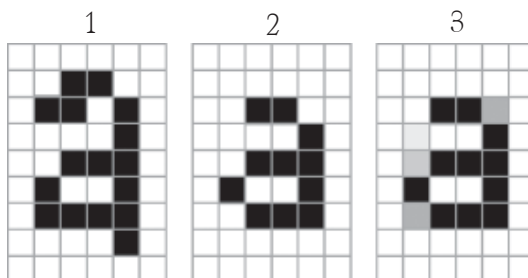
PC Times 18 puntos

Mac Times 12 puntos

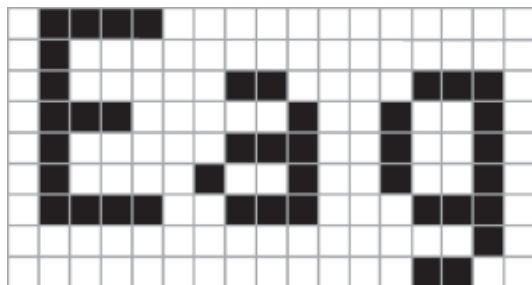
Mac Times 16 puntos

Mac Times 24 puntos

En la pantalla de una PC un cuerpo 7 u 8 está correctamente definido, mientras que en una Mac se requiere un cuerpo mínimo de 9 píxeles.



1) Visualización en pantalla sin hinting: con tamaños de letras pequeños, éstas aparecen deformadas.
2) Visualización en pantalla utilizando un hinting profesional: las letras mantienen su formato también con tamaños pequeños.
3) En sistemas operativos modernos la visualización en pantalla está mejorada por el recurso técnico de antialiasing.



Fuentes como Verdana, Georgia o Trebuchet han sido diseñadas para su optimización visual en pantalla y, por lo tanto, coinciden con la trama de píxeles sin distorsionarse, así como en su espaciado entre letras. Estas fuentes para pantalla tienen en común algunas características, como formas más abiertas, contrapunzones más grandes, cuerpos más anchos, mayor altura del ojo medio y acentuación del espaciado entre letras.

Dimensión expresiva y cultural de la tipografía

vista, ya que los píxeles grises aportan una apariencia borrosa, con lo cual es necesario forzar el ojo para solucionar el efecto de borrosidad, con los consiguientes efectos negativos de fatiga visual. Por otro lado, la aplicación del *antialiasing* somete a una indefinición e ilegibilidad muy grave a los cuerpos más pequeños.

Otro recurso es el uso de fuentes diseñadas específicamente para su adecuación a dispositivos de baja resolución, lo cual obliga a los diseñadores de páginas *Web*, por ejemplo, a elegir entre un número muy limitado de estas tipografías adaptadas para trabajar en pantalla. Por otro lado, estas fuentes son muy deficientes al imprimirlas, ya que han sido privadas de la pertinente calidad formal para su adaptación al medio de baja resolución como es la pantalla. Evidentemente, la calidad visual de la pantalla de un ordenador y el resultado gráfico de una impresora láser no pueden compararse.

Contrariamente a lo que afirman algunas nuevas propuestas, de ningún modo debe plantearse que el ojo tenga que adaptarse a las imperfecciones que conllevan los nuevos medios técnicos. El origen de este engañoso planteamiento está, por un lado, en la concepción original del nuevo sistema, en el que se ha valorado el contenido por encima de la forma; y por otro lado, en el interés por eliminar aquellas restricciones técnicas que imposibiliten el acceso a la información del mayor número de usuarios. Todas las consideraciones relativas a la forma o a la presentación visual

información adicional codificada contenida en una fuente para optimizar su legibilidad en la pantalla —*hinting*—; o la aportación técnica denominada *antialiasing*, que consiste en la suavización de los contornos escalonados de los tipos. El problema de este último recurso es su agresividad con la

han sido despreciadas en favor de la accesibilidad. Esto obedece en gran medida a la incompreensión por parte de las ingenierías que no han acabado de entender la dimensión de “uso” que requiere el nuevo medio tecnológico.

No debemos olvidar que históricamente todo nuevo avance ha traído siempre consigo un empeoramiento de las formas y únicamente cuando se logra el control armónico entre la técnica y el uso de estos medios se ha conseguido con ellos cualidades positivas.

El diseño tipográfico ha de atender a esta dimensión de uso y defenderla, por lo que es deseable, en contra de lo que en ocasiones nos aportan las nuevas tecnologías informáticas, ayudar a la formación de una “sociedad de la imagen” más democrática, más culta y plenamente humana, centrándonos en los problemas más cotidianos. El mayor desafío, hoy en día, estriba en el uso de las inmensas posibilidades de los nuevos medios sin caer en el puro juego formal a que su propia versatilidad predispone, dando sentido cultural e innovación social al despertar de la explosión digital. Existe el peligro de que estas intenciones puedan obviarse ante el hecho de estar siendo empujados hacia un futuro sin un plan, sin control y sin frenos, en el que nos motivan nuestros hábitos mal adquiridos (o mal enseñados), nuestros deseos inmediatos, nuestro inhumano sistema económico y la necesidad competitiva de saber.

La exigencia de la imagen de la palabra, determinada actualmente por características y requisitos sensuales diferentes, se basa en la necesidad humana de comunicar de una forma no autómatas. A medida que los requerimientos tecnológicos de nuestra época demandan una mayor variación de soportes escritos, el diseño tipográfico está obligado a buscar nuevas formas y situaciones expresivas que faciliten la comprensión de textos. Debe producirse la necesaria reacción que produzca el reconocimiento de nuevas exigencias, entre las que destacaremos la sensibilidad por las formas tipográficas y la comprensión de sus condicionantes ergonómicos.

Las nuevas posibilidades del medio informático deben renovar la calidad visual de los resultados a través del pertinente criterio gráfico-visual, en lugar de limitarse a adecuarlos superficialmente a los nuevos soportes, tal y como desgraciadamente tenemos que apreciar. Es necesario, en definitiva, aportar esfuerzos en la creación de una cultura de exigencia de calidad en la imagen de la palabra.

Bibliografía

- Baines, Phil y Andrew Haslam, *Tipografía: función, forma y diseño*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- Blanchard, Gérard, *La letra*, Barcelona, Enciclopedia de Diseño/Ediciones CEAC, 1988.
- Bonsiepe, Gui, *Las siete columnas del diseño*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/Azcapotzalco, 1993.
- Brown, A., *Autoedición. Texto y tipografía en la era de la edición electrónica*, Madrid, ACK Publish, 1991.
- Cerezo, José María, *Diseñadores en la nebulosa*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.
- Collier, David, *Diseño para la autoedición*, Barcelona, Gustavo Gili, 1992.
- Herrera, Eduardo, *La presentación visual del lenguaje. Conexiones entre forma y legibilidad*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1995.
- Knuth, Donald, *Digital Typography*, Stanford, EUA, CSLI Publications, 1999.
- Labuz, R., *The computer in graphic design*, Nueva York, Van Nostrand Reinhold, 1993.
- Limburg, Michael, *Gutenberg se digitaliza*, Barcelona, Ediciones PressGraph, 1995.
- Negroponte, N., *Ser digital*, Buenos Aires, Atlántida, 1995.
- Pring, Roger, *www.tipografia*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.
- Sassoon, Rosemary, *Computers and Typography*, Oxford, Inglaterra, Intellect Books, 1993.
- Stone, S., *The art and use of Typography on the Personal Computer*, California, EUA, Bedford Arts, 1991.

El impacto de la computadora en el diseño

Las décadas de 1980 y 1990 fueron el parteaguas para los diseños, ya que marcaron el inicio y la consolidación masiva de los equipos de cómputo tanto profesional como casero. Antes de esta revolución casi todo se hacía a mano, desde el boceto hasta el original mecánico para su reproducción a gran escala. En los inicios del siglo XXI ya prácticamente no hay aspectos, en especial en el diseño gráfico, que no puedan ser realizados por medios electrónicos: se toma una fotografía con una cámara digital, se envía por correo electrónico, se retoca y encuadra en una computadora, se pega en una hoja virtual junto con texto escrito directamente en un procesador de textos y todo junto se guarda en código binario para enviarse a pre prensa, ya sea a través de la red o grabado en un disco compacto; se le da salida directamente a placas de *offset* tradicional o se imprime en *offset* digital, y será hasta este momento cuando se le vea en papel.

Esta nueva forma de trabajar ha afectado sin duda la

¿Qué se ha ganado y qué se ha perdido?



Computadora con procesador 486, antecesor del Pentium de Intel, que corría a 66 Mhz y tenía 4 Mb de RAM.

manera de concebir un proyecto gráfico. La pregunta que surge es: ¿qué se ha perdido y qué se ha ganado con ello?

Para responderla profundizaré en la manera como funcionaba el “viejo” sistema para elaborar un diseño y analizaré las nuevas formas de hacerlo para entender a las nuevas generaciones.

La destreza para bocetar a la antigua, el gozo de las formas libres con toda suerte de pegotes para semejar en lo posible el producto final, ha dado paso a bocetos con calidad de impresión final, elaborados a velocidad sorprendente.

Los diseñadores y artistas más audaces han transitado por las dos etapas, trabajando intensamente en cada una, para llegar a una sana síntesis que les permite utilizar las virtudes y minimizar los defectos de ambas.

Un poco de historia

Todavía hacia finales de la década de 1980, las herramientas comunes para diseñar (escuadras, compás, cuchillas y demás parafernalia) necesitaban de un maestro que enseñara su uso y de mucha práctica para llegar a dominarlas, lo que de paso también ayudaba a desarrollar la coordinación psicomotriz fina.

Para armar una página de revista se requería saber acerca del cálculo de caracteres y marcaje de texto para solicitar su formación en columnas sobre tiras de papel fotográfico, llamada comúnmente fotocomposición. Para lograr efectos tipográficos, había que planearlos con mucho cuidado sobre bocetos elaborados a mano, lo que implicaba un proceso largo y a veces costoso, y que exigía gran imaginación para visualizar el resultado, que no siempre correspondía con lo planeado.

A las fotos en blanco y negro que necesitaban retoque o efectos, se les dedicaba horas en el cuarto oscuro, para seleccionar el papel más adecuado de acuerdo con el tipo de negativo, haciendo máscaras y reservas, sobrexposiciones o subexposiciones, variando tiempo y temperatura de los químicos para revelar, todo con tal de obtener el resultado apetecido.

Las fotografías en color se trabajaban directamente en laboratorios especializados.

En cuanto a la caja tipográfica, se trazaba con lápiz sobre piezas de cartulina cortadas al tamaño final; con estilógrafo, las marcas de corte y las plecas ornamentales; con cemento o cera se pegaban la tipografía y las “ventanas” para las fotos, elaboradas con papel negro o mandarina. Todo aparecía en blanco y negro, se colocaba una camisa de albanene encima y en ésta se describían los detalles técnicos relativos al color del texto, los ornamentos y la colocación de fotografías, instrucciones útiles para la persona que elaboraba los negativos. El resultado final se conocía como *original mecánico*.

Éste, junto con las fotos, eran llevados al fotolito (antecedente directo de la pre prensa). Los originales se fotografiaban con voluminosas cámaras para obtener los negativos de línea y de las fotos en blanco y negro. Como resultado se obtenían negativos de medio tono o tramados. Las fotos de color se sometían a grandes y pesados escáneres con los que se lograba un juego de cuatro negativos llamado *selección de color*. Para verificar su exactitud se hacía una prueba de color, al tamaño final de la foto en la página, que podía ser un color key o un cromalín. Cuando estos negativos estaban listos, se pasaba a la mesa de formación para armar los negativos finales, pegando sobre las ventanas los negativos de las fotografías y mediante pantallas de porcentajes variables los colores marcados en la camisa del original.

Hoy el diseñador aprende a manejar programas-herramienta para armar páginas, realizar dibujos, retocar fotografías, y a usar periféricos —como el escáner y la impresora de color—, todo instalado en un solo equipo que



Apple siempre se ha encontrado a la vanguardia en equipo de cómputo dedicado a las aplicaciones gráficas. La foto muestra el famoso gabinete de una G3, que se exhibe en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

desplaza el empleo de herramientas y métodos tradicionales, economizando en tiempo y personal destinado para ello.

Ahora también es factible elaborar efectos con un grado de complejidad impensable hace 20 años, manejar infinidad de variables de composición y color apreciables directamente en el monitor de la computadora y recrear fotografías que en la realidad es imposible captar. Todo esto antes de enviar el trabajo a negativos y sin gastar un solo centavo.

Esquema comparativo de trabajo para elaborar un artículo de revista de cuatro páginas

<i>Tradicional</i>	<i>Digital</i>
1 Tema	1 Tema
2 Manuscrito	2 Escritura directa en procesador de texto con corrector ortográfico automático
3 Mecnografiado	3 Lectura ortotipográfica
4 Lectura ortotipográfica	4 Integración de correcciones
5 Boceto	5 Boceto
6 Trazo de original mecánico	6 Elaboración de estilo en programa armador
7 Cálculo de texto	7 Formación de texto
8 Marcaje para fotocomposición	8 Impresión para revisión
9 Captura y composición	9 Integración de correcciones
10 Lectura de galeras	10 Digitalización y retoque de imágenes
11 Solicitud de reposición de errores	11 Formación de texto e imágenes
12 <i>Paste up</i>	12 Revisión general
13 Revisión general sobre original	13 Salida a negativos
14 Marcaje de textos y colores en original	
15 Elaboración de negativos	
16 Selección y pruebas de color	
17 Formación de negativos	
Tiempo aproximado 7 días +/-1, 40 horas +/-8	Tiempo aproximado 1 ½ días +/-1/2 día, 8 horas +/-3 horas

Conclusiones

La primera ventaja que se aprecia con la introducción de los sistemas de cómputo aplicados al diseño es la reducción considerable de tiempo de producción y, por lo tanto, de su costo. La segunda en importancia es la amplísima gama de posibilidades de exploración que le ofrece al diseñador profesional el uso de estos programas-herramienta.

Por otro lado, haber dejado de lado la elaboración a mano, el juego con los materiales y texturas, los olores de los papeles y solventes, deja un sabor a nostalgia. Pero, en realidad, ¿qué se perdió o qué se está perdiendo? La respuesta incluye diversos elementos: la coordinación psicomotriz fina, por ejemplo, esa habilidad que no sólo nos daba la destreza para el uso de las herramientas sino que también nos permitía elaborar bocetos rápidos (*rough*), aquí sí más rápido que cualquier programa, y hacer un montón de cosas alrededor del proceso de diseño.

Se perdieron los oficios relacionados con esta actividad: el capturista, el *paste up*, el ortotipógrafo, el “negativo”, el formador de negativos, y otros más.

Ahora bien, la alta velocidad a la que se da actualmente el diseño no deja ya tiempo para reflexionar sobre lo que estamos haciendo, de detenerse a pensar con cuidado en el resultado.

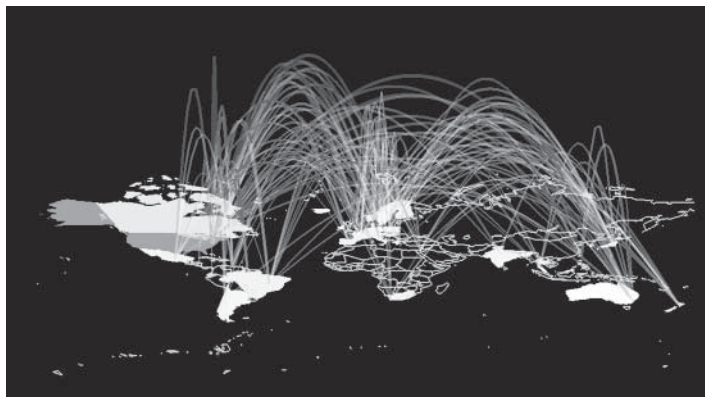
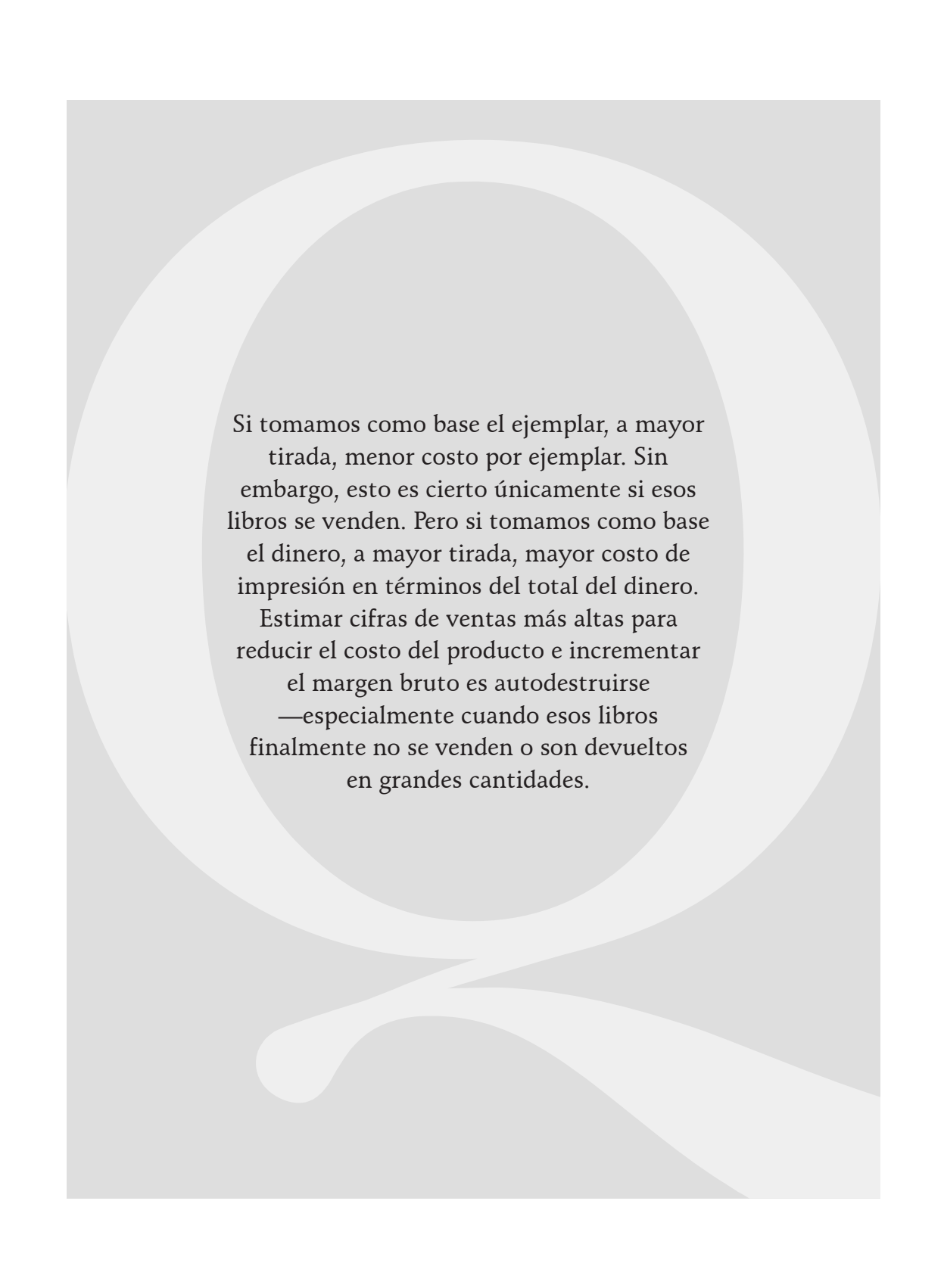


Imagen obtenida mediante manipulación en un programa especializado, antes imposible de conceptuar.

¿Valió la pena este cambio? Definitivamente sí, pero... El profesional debe conocer el manejo de las herramientas y los materiales tradicionales no sólo para enriquecerse, sino para hacer más sabroso y nutritivo el arte de diseñar.

Bibliografía

- Bautista, Adriana, "Diseño y computadora, creatividad a fin de milenio", *De Diseño*, marzo-abril, 1995, pp. 15-23.
- González, Daniela y Paulina Calderón, "La computadora no hace al diseñador", *De Diseño*, septiembre-octubre, 1998, pp. 22-33.
- Loredó, Alain, "The computer killed the pencil (Reflexión)", *México en el diseño*, 1994, p. 31.



Si tomamos como base el ejemplar, a mayor tirada, menor costo por ejemplar. Sin embargo, esto es cierto únicamente si esos libros se venden. Pero si tomamos como base el dinero, a mayor tirada, mayor costo de impresión en términos del total del dinero. Estimar cifras de ventas más altas para reducir el costo del producto e incrementar el margen bruto es autodestruirse —especialmente cuando esos libros finalmente no se venden o son devueltos en grandes cantidades.

El cambio de paradigma en el cálculo editorial en la era de la impresión digital y de la globalización*

El cálculo editorial tiene dos importantes facetas: una relacionada con el proceso editorial propiamente dicho —transformar un manuscrito en libro—, y la otra con lo que cuesta realizar esa transformación y la manera en que el costo se refleja en el precio del libro.

La primera considera los cálculos implicados en el diseño del libro, convertir las cuartillas escritas por el autor en páginas con cierta tipografía, de un determinado puntaje en la letra y el interlineado; la segunda incluye el eterno problema de determinar los criterios que permitan a los editores hacer un cálculo preciso, razonable, para establecer los precios a los que los libros deben salir al mercado. En varios países esta labor se facilitó al ser los propios gobiernos los que proporcionaban los elementos de cálculo, como en Francia, donde en 1954 desapareció el régimen de libertad controlada que obligaba a proporcionar sólo un documento en el que el editor establecía los criterios en que se basaba para su cálculo, y creaba cuatro fórmulas matemáticas para determinar los precios máximos, que a su vez llevaban a diversos factores multiplicadores en función del tipo de obra y de su dificultad técnico-editorial. No era lo mismo un libro de texto escolar, cuyo factor era 4.2, que obras técnicas (entre 4.68 y 5.18), literarias (4.7) u obras mayores que, por costosas, llegaban al factor 5.58.

Introducción

* Texto revisado y compilado con base en una ponencia que presentó A. Zenker en la FIL de Guadalajara.

Pese a que el intento por llegar a cálculos editoriales de manera más precisa se remonta a mediados del siglo pasado, lo que rige en países como México es un verdadero caos, en el que cada cual establece —muchas veces de manera arbitraria— sus precios y, por una errónea estimación, se entra en graves dificultades y se contribuye a complicar aún más el panorama del mercado.

Suponiendo una editorial que carece de talleres propios, podríamos decir —de manera simplificada y sin rigor contable— que en el cálculo intervienen los costos externos (traducción, diseño, tipografía, formación, impresión y encuadernación, además de otros factores, dependiendo de las características de la obra) y los internos (costos generales, como luz, teléfono, rentas, de personal, etc.), además de los costos por distribución y venta. Esto se resume, desde el punto de vista comercial-editorial en dos grandes rubros: costos de preparación y producción, y costos de distribución y venta.

Es común, por ejemplo, encontrar la misma obra (digamos, un texto que es de dominio público y no paga derechos de autor) a precios totalmente disímiles, y no es raro que el libro mejor producido sea también el menos caro. Intervienen en este fenómeno varios factores, y uno de los más importantes, quizás, es el tiraje y la capacidad de pro-



moción y distribución del editor. Las grandes empresas editoriales internacionales, con capacidad de distribución simultánea en todo el mundo de habla hispana, pueden hacer no sólo tirajes muy grandes, sino elegir además al proveedor más conveniente, sin importar si se encuentra en Singapur, Hong Kong o Colombia. Este aspecto, entre otros, ha propiciado la fusión de grandes empresas editoriales y de comunicación. El resultado de su cálculo de costos, y por ende el factor multiplicador, difiere del que haría una empresa mediana o pequeña. Y es que al intervenir la economía de escala, debido a su capacidad global de distribución, los costos indirectos incidirán de manera menos agresiva en el precio final del libro.



Las editoriales medianas y pequeñas, de alcances locales o nacionales, se encuentran en ese terreno en aparente desventaja. Y decimos aparente porque así como hay grandes mercados con intereses comunes, en los que un mismo libro se distribuye en idéntica versión (como una novela de autor conocido en el ámbito latinoamericano), también hay intereses que sólo responden a una comunidad específica de lectores. Es allí donde las grandes corporaciones fallan y aparecen las oportunidades para las editoriales pequeñas y medianas. Sin embargo, son estas últimas las que mayores dificultades tienen, en esta época, para realizar su cálculo editorial y fijar sus precios razonablemente. A los errores más comunes se suman, por ejemplo:

- Una distribución ineficiente.
- Una difusión inadecuada de la obra.
- Una cobranza lenta.
- Una incorrecta apreciación del mercado.
- La competencia desleal.

Es decir, suponiendo un cálculo preciso del costo y la aplicación de un factor multiplicador razonable, si no tenemos un mercado de compradores hasta cierto punto seguro, y si competimos con empresas más poderosas, con obras

similares, más atractivas en forma o fondo y mayor capacidad de difusión, se corre el riesgo de sufrir un fiasco.

El principal problema para entender las implicaciones de las nuevas tecnologías, y por tanto para el cálculo editorial cuando uno migra de una producción convencional a una digital, estriba en los cambios de paradigmas. Si estamos acostumbrados a aplicar en el primer tiraje todos los costos de producción implícitos, un libro con un tiraje inicial de 100 ejemplares puede resultar muy caro. Hay ocasiones —muchas ocasiones— en que dicha diferencia de precio contra un tiraje largo se justifica plenamente, pero hay otras en que simplemente hay que invertir el orden del razonamiento matemático.

Todos conocemos los casos de las editoriales gubernamentales o universitarias que producen sin realizar análisis previo alguno, sólo bajo el errático y costoso principio del “me late”. Me late que este libro va a vender 1 000, 2 000, 5 000 o más ejemplares. El resultado: la mayor parte de la producción queda en las bodegas y nos la encontramos luego en remates a precios ridículos que no amortizarían ni el costo del papel. El razonamiento simplista de “a mayor tiraje, menor costo unitario por un mayor prorrateo de costos fijos” resulta mortal, pues gran parte de ese tiraje, que supuestamente disminuyó el costo unitario, simplemente no sale de la bodega y, si lo hace, regresa tarde o temprano.

Por eso en gran parte de los títulos publicables y susceptibles de ser producidos en tirajes cortos hay que dividir los costos de operación o preparación a los que hacíamos referencia en un principio (generales: sueldos, rentas, luz, teléfono, etc.), y de producción editorial (traducción, revisión, cotejo y marcaje, diseño, tipografía, formación y cuidado editorial), de los de producción (papel, cartulina, impresión y encuadernación), distribución y venta. A los primeros hay que aplicarles un factor divisorio igual al número de ejemplares que uno estima que imprimirá a lo largo de la vida comercial del libro, digamos 1 000, y a los segundos un factor igual al número correspondiente al primer tiraje, digamos 100, de tal suerte que un mismo libro



tendría dos factores de cálculo distinto que integrarían un precio de venta al público.

Ahora la pregunta es: si los costos de preparación los dividimos entre 1 000 y sólo se venden 175 ejemplares, ¿qué pasará con la pérdida correspondiente a las 825 fracciones restantes? Pues exactamente eso, se convertirá en pérdida, pero en todo caso el libro apareció a un precio razonable que permitió la venta de aquellos 175 ejemplares. Queda claro que para la próxima edición deberemos estimar mejor nuestros costos y aprender a calcular cada vez de manera más precisa el tiraje real al que un libro puede aspirar de acuerdo con nuestras posibilidades de distribución y venta.

Lo que resulta esencial, entonces, no es sólo mejorar nuestra técnica de costeo, sino realizar un verdadero ejercicio de planeación estratégica y determinar con mayor cuidado la mezcla de productos editoriales que ofreceremos, pues lo que puede ocurrir es que, simplemente, al calcular diferentes horizontes de prorrato de costos, encontremos que bajo ninguna circunstancia recuperaremos la inversión inicial y tendremos que declinar la publicación de la obra en cuestión.

A partir de lo anterior, y entrando a un aspecto más técnico, nos damos cuenta de que el cálculo editorial, en lo que toca a los dineros, no es sino un caso de análisis de cos-



tos por el que pasa cualquier empresa que se dedique a la producción de bienes o servicios. El famoso multiplicador cuyo valor exacto tanto nos agobia es solamente una herramienta empírica que pretende facilitarnos la fijación de precio del libro y determinar de qué manera se aplicará en la recuperación de los costos en los que se ha incurrido.

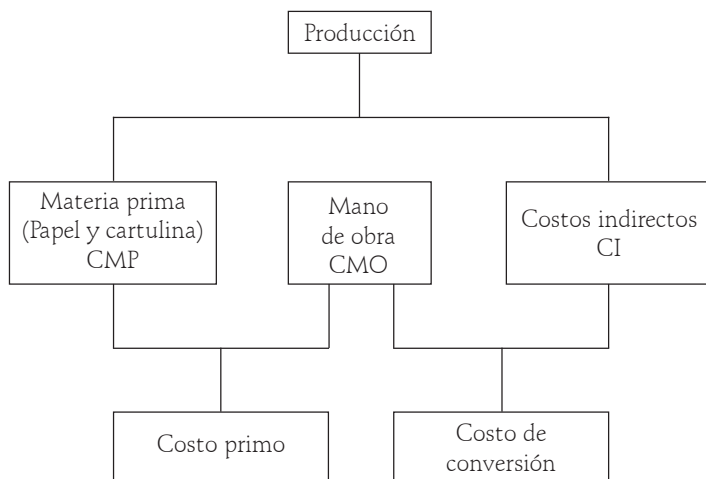
Revisando lo básico

La producción de libros no es ajena a la ecuación fundamental de costos en la que intervienen:

- Costos indirectos
- Materia prima
- Mano de obra

La relación entre estos factores los encontramos en el siguiente diagrama:

Figura 1. Estructura de costos



FUENTE: Aldo Torres Salinas, *Contabilidad de costos. Análisis para la toma de decisiones*, 2ª ed., México, McGraw-Hill, 2002.

Si representamos esta relación como una ecuación, tenemos que el costo total queda:

$$CT = CMP + CMO + CI. \quad (1)$$

Una expresión equivalente es:

$$CT = CI + CF + CV. \quad (2)$$

CF representa los costos fijos, CV los costos variables y, desde luego, CI los costos indirectos.

Es bien sabido en la industria editorial que los costos variables (CV) son función del número de ejemplares producidos, y que los costos fijos son aquellos en los que se incurre independientemente del tiro.

De esta manera encontramos que los costos fijos aceptan la siguiente composición:

$$CF = C_E + C_{FP}. \quad (3)$$

En esta ecuación, C_E representa los costos editoriales —los de contratación, siempre y cuando no dependan del tiro— y los costos de traducción. El otro sumando, C_{FP} , representa los costos fijos de producción, que normalmente corresponden a los de pre prensa, y que en el caso de impresión tradicional llegan hasta las películas para impresión en *offset*, y en la digital hasta los archivos debidamente formateados “ready to print”.

En lo que corresponde a los costos variables tenemos:

$$CV = CMP + C_I + C_e. \quad (4)$$

Como ya vimos, CMP corresponde a la materia prima, C_I es el costo de impresión y C_e es el costo de encuadernación.

Con lo visto rescribimos la ecuación (2) ya desglosada:

$$CT_P = CI + C_E + C_{FP} + CMP + C_I + C_e. \quad (5)$$



Y el costo unitario viene dado por:

$$CU = \frac{(CI + C_E + C_{FP} + CMP + C_I + C_E)}{T}, \quad (6)$$

donde T es el tiro producido.

El método tradicional de fijación de precio consiste en multiplicar, de manera indiscriminada, el costo total de producción CU por un factor, con la esperanza de que el resultado alcance tanto para cubrir los costos directos e indirectos como para tener, desde luego, alguna utilidad. Sin embargo, veremos a continuación que, derivado de cómo el costo es integrado, no todos sus elementos pueden y deben tener el mismo tratamiento.

Un ejemplo

La determinación del precio resulta fundamental dentro de la estrategia de mercadotecnia que se va a seguir. En los bienes de consumo con cierta frecuencia de recompra se tiene que “el precio de un bien —a volumen y calidad determinados— se rige por el mercado, es decir, por el conjunto de decisiones tomadas por clientes o posibles clientes”.¹

Sin embargo, en el caso de los libros cada título es un producto único y, prácticamente, nos enfrentamos a monopolios, por lo que la participación del cliente es ciertamente menos activa. Cuestión aparte son los libros de texto académico, pues nos encontramos con un gran número de títulos que presentan los fundamentos básicos de alguna asignatura.

A continuación veremos con un ejemplo numérico muy sencillo cómo se pueden considerar varios factores para un mismo libro.

Método tradicional

Supongamos, para nuestro ejemplo, que una editorial tiene costos de operación de \$200 000 mensuales y que pro-

¹ Peter van de Heyden, *La práctica financiera. Breve tratado*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

duce cuatro ediciones durante el mismo periodo. Desea fijar el precio de venta de una de esas ediciones en la que se pactó con el autor un pago único de \$40 000 por los primeros 5 000 ejemplares con los siguientes datos:

T	=	1 000 ejemplares
C _{FP}	=	\$35 000
C _I	=	\$ 8 000
C _e	=	\$10 000
CMP	=	\$ 9 000.

Sustituyendo en la ecuación (5) tenemos:

$$CT_p = CI + 40\,000 + 35\,000 + 9\,000 + 8\,000 + 10\,000. \quad (7)$$

En este caso los costos indirectos vienen dados por:

$$CI = \frac{200\,000}{4} = 50\,000. \quad (8)$$

Por lo que el costo unitario quedaría:

$$CU = \frac{(50\,000 + 40\,000 + 35\,000 + 9\,000 + 8\,000 + 10\,000)}{1\,000} = 152. \quad (9)$$

Si escogiésemos un factor de, por ejemplo 4, el precio quedaría:

$$PV_1 = 152 \times 4 = 608,$$

un precio, evidentemente, muy alto.

Seguramente al hacer este cálculo previo a la producción concluiremos que el tiro es demasiado bajo para los costos fijos en los que incurrimos, y que acaso pagamos demasiado al autor. Una “solución” sería elevar el tiro. Veamos qué ocurriría si lo subimos a 5 000 ejemplares y, para simplificar, mantenemos el mismo costo por millar en impresión y encuadernación:

$$\begin{aligned} C_i &= \$40\,000 \\ C_e &= \$50\,000 \\ CMP &= \$45\,000. \end{aligned}$$

Sustituyendo de nuevo en (5) nos queda:

$$\begin{aligned} CT_p &= 50\,000 + 40\,000 + 35\,000 \\ &+ 45\,000 + 40\,000 + 50\,000. \end{aligned} \quad (10)$$

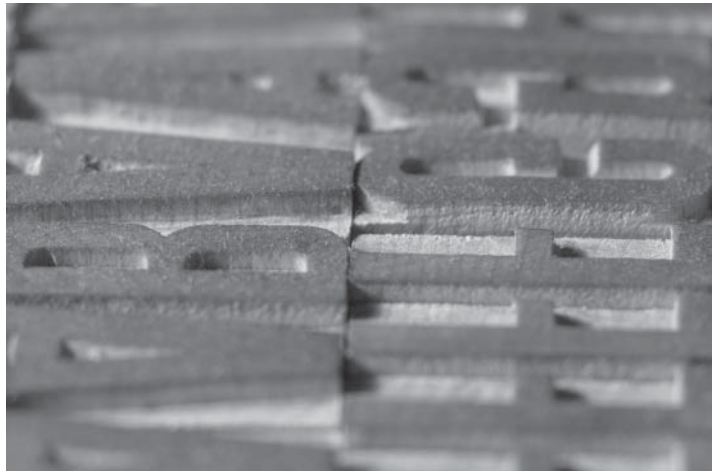
Y el costo unitario será:

$$CU = \frac{260\,000}{5\,000} = 52$$

y el precio de venta con el mismo factor de 4 resulta:

$$PV_2 = 52 \times 4 = 208.$$

Aparentemente hemos resuelto el problema, pero ahora tenemos 4 000 ejemplares adicionales y hemos invertido \$108 000 adicionales que quedan inmovilizados, pues nuestro punto de equilibrio se da hasta que hayamos vendido 1 250 ejemplares.



Para aplicar este método haremos las siguientes consideraciones:

**Método
de costeo
por conversión**

- a) Los costos indirectos y los editoriales los distribuiremos entre los 5 000 ejemplares pactados, aunque el tiro no llegue a alcanzar esa cifra.
- b) Para la materia prima sólo aplicaremos un factor de reposición de inventario FR, ya que el negocio de la editorial es vender libros, no papel. En este ejemplo elegiremos un $FR = 1.5$.

Utilizando los mismos datos tenemos que con un tiro de 1 000 ejemplares, sustituyendo en (5) el precio de venta queda:

$$PV_3 = \left(\frac{50\,000}{5\,000} + \frac{40\,000}{5\,000} + \frac{35\,000}{5\,000} \right) \times 4 + \left(\frac{9\,000}{1\,000} \right) \times 1.5 + \left(\frac{8\,000}{1\,000} + \frac{10\,000}{1\,000} \right) \times 4 = 190. \quad (11)$$

Esta manera de fijar el precio permite ofrecer un precio inferior, ya que la materia prima incide sobre éste sólo con la fracción necesaria para cubrir los costos indirectos y de inflación al reponerla.

Hemos visto que el cálculo editorial es una herramienta cuyo uso adecuado nos permitirá desarrollar una mejor planeación estratégica, y que los avances tecnológicos nos obligan a reconsiderar muchos paradigmas que en su momento se pensaron inamovibles.

Conclusión

Carlos Orlando Castell Sánchez. México, D.F., 1959. Licenciado en comunicación gráfica, egresado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. Diseñador de libros y portadas, jefe de diseño de la editorial Mundo Médico, editor y fotógrafo de la revista *Cuadernos de farmacia*. Actualmente cursa la maestría en Creatividad para el diseño en la Escuela de diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Lourdes Cervantes Cota. Culiacán, Sinaloa. Estudió la licenciatura en periodismo y tiene estudios de maestría en sociología. Se dedica a la administración cultural, escribe cuento, ensayo y artículos culturales, además de impartir talleres de literatura. Actualmente labora en Educal-Conaculta como coordinadora de Publicaciones de los Estados y dirige el proyecto de Videoteca Universal Conaculta. exlibris_mx@yahoo.com

Anamari Gomís. México, D.F., 1950. Escritora y directora del Centro Nacional de Información y Promoción de la Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes. Desde 1970 se dedica al periodismo y colabora desde entonces en diversos medios de comunicación. Autora de *A pocos pasos del camino*, 1984; *El artificio barroco de Los peces de Sergio Fernández*, 1983; *Cómo acercarse a la literatura*, 1991; *La portada del Sargento Pimienta*, 1994, y *Ya sabes mi paradero*, 2002. Becaria del Centro Mexicano de Escritores (1972-1973) y pertenece al Sistema Nacional de Investigadores.

Sergio González Rodríguez. México, D. F., 1950. Crítico, narrador, periodista, ensayista, historiador de la literatura y guionista; becario del Fonca (1990-1991), y profesor de posgrado en el Instituto Mora (1986-1995). Ha publicado *Huesos en el desierto*, *Los bajos fondos*, *el antro*, *la bohemia y el café*, *La noche oculta* y *El cen-*

tauro en el paisaje. Consejero editorial y articulista de *Reforma* y su revista cultural *El Ángel*, participante del consejo de colaboración de *Letras Libres*. En 1995, recibió el Premio Nacional de Periodismo Cultural Fernando Benítez en el marco de la FIL de Guadalajara. Guionista de la serie histórica de televisión *México, siglo XX*, dirigida por Enrique Krauze.

Jorge Herralde. Director y fundador de la Editorial Anagrama. Ha recibido diversos galardones: el Premio Nacional a la Mejor Labor Editorial Cultural, 1994; Premio Targa d'Argento-La Stampa Tuttolibri para el mejor editor europeo en 1999, y el reconocimiento que otorga la Feria Internacional del Libro de Guadalajara al Mérito Editorial.

Eduardo Herrera Fernández. Doctor en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco, donde presentó su tesis *Aspectos visuales y expresivos del signo tipográfico y su aplicación experimental en la configuración gráfica*. Profesor en la Facultad de Bellas Artes de la UPV, donde imparte, entre otras disciplinas relacionadas con el diseño gráfico, la asignatura Expresión tipográfica. Ha dirigido equipos interdisciplinarios en proyectos de investigación relacionados con el diseño y digitalización de fuentes tipográficas. Colaborador docente e investigador en centros académicos de España, Italia y Grecia. Ha publicado libros y artículos sobre tipografía, diseño gráfico, nuevas tecnologías informáticas, pedagogía del diseño, etc., entre los que destaca el libro *La presentación visual del lenguaje. Conexiones entre forma y legibilidad*. udphefee@lg.ehu.es

Carlos Monsiváis. México, D. F., 1938. Periodista (*La Cultura en México, México en la Cultura, El Gallo Ilustrado, Unomásuno, Proceso, Nexos, La Jornada*, entre muchos otros), cronista, ensayista y narrador. Gran parte de su obra se ha publicado en periódicos o transmitido oralmente. Sus crónicas se han recopilado en libros. En 1977 recibió el Premio Nacional de Periodismo.

Kepa Murua. Zarauz (1962). Cursó estudios de filosofía y letras en la Universidad del País Vasco y obtuvo la licenciatura de historia del arte por la Universidad de Oviedo, especializándose en musicología y vanguardias artísticas. Considerado poeta de culto e inclasificable, ha publicado los libros de poesía *Abstemio de honores, Cardiolemas, Cavando la tierra con tus sueños, Siempre conté diez y nunca apareciste* y *Un lugar por nosotros*. Asimismo, es autor del libro de aforismos líricos *La poesía y tú*. En 1996 funda la Editorial Bassarai, proyecto literario que por su calidad y originalidad ha sorprendido en los últimos años a los lectores y a la crítica.

ca especializada. En el año 2000 crea la revista virtual *Luke* (www.espacioluke.com), espacio de aproximación a los nuevos medios tecnológicos y de comunicación a través del arte y la literatura.

Alejandro Ramírez. Es editor, escritor y librero. Se desempeñó durante trece años como gerente de Producción en el Fondo de Cultura Económica; actualmente labora como gerente en el grupo de Librerías Gandhi. Ha impartido cursos sobre producción editorial para diferentes instituciones y las cátedras de estadística y matemáticas en la maestría de Ciencias de la Educación y de innovación y desarrollo de productos en la maestría de Administración en la Universidad del Valle de México. Estudió ingeniería en sistemas y la maestría en administración.

Francisco Segovia. México, D.F., 1958. En 1976 obtuvo la beca de poesía Salvador Novo del Centro Mexicano de Escritores y en 1992 la beca de creadores del Fonca. Ha impartido cursos de literatura en varias universidades y realizado diversos trabajos de traducción. Es investigador en el Colegio de México donde, entre otras cosas, colaboró como lexicógrafo para el *Diccionario del español de México*. Ha publicado poesía: *Dos extremos*, 1977; *Sin sombra y Alquimia de la luz*, 1979; *El error*, 1981; *Nao*, 1990; *Fin de fiesta*, 1994; *El aire habitado*, 1995; *Rellano*, 1998; ensayo: *Ocho notas*, 1986; *Figuraciones*, 1990; *Retrato hablado*, 1996; y prosa: *Conferencia de vampiros*, 1988 y *Abalorios y otras cuentas*, 1996.

Lauro Zavala. México, D. F. (1954). Profesor-investigador titular del Departamento de Educación y Comunicación de la Universidad Autónoma Metropolitana (Xochimilco) desde 1984. Doctor en literatura hispánica en El Colegio de México y miembro del Sistema Nacional de Investigadores desde 1994. Autor de 6 libros y 15 antologías, entre las que destaca *Teorías del cuento* (UNAM, 1993-1998). Organizador del Primer Encuentro Internacional de Minificción, y director de la revista electrónica de investigación *El Cuento en Red. Estudios sobre la Ficción Breve*. Coautor de 36 libros publicados en Estados Unidos, Inglaterra, España, Francia y otros países. Sus libros sobre cuento más recientes son *Relatos mexicanos posmodernos* (Alfaguara, 2001); *Relatos vertiginosos (Antología de cuentos mínimos)* (Alfaguara, 2000); *La ciudad escrita (Humor e ironía en el cuento urbano)* (El Ermitaño, 2000); *La palabra en juego (Antología del nuevo cuento mexicano)* (UAEM, 1999), y *Borges múltiple* (con Pablo Brescia, UNAM, 1999).

Alejandro Zenker. México (1955). Editor, traductor y fotógrafo. Director general de Solar, Servicios Editoriales, de Ediciones del Ermitaño y del Instituto del

Libro y la Lectura (ILLAC), realizó sus estudios de pedagogía en Alemania y de traducción en El Colegio de México. Entre muchos otros cargos y actividades fue fundador y presidente de la Asociación de Traductores Profesionales (ATP) y miembro del Consejo de la Federación Internacional de Traductores, en cuyo marco presidió el Comité para los Centros Regionales y fundó el Centro Regional de los Países del Norte de América (México, Estados Unidos y Canadá). Fue director general del Instituto Superior de Intérpretes y Traductores y miembro de la mesa directiva de la Asociación Mexicana de Lingüística Aplicada (AMLA). Es director de la colección *Minimalia*, de la revista *Quehacer Editorial* y editor de la revista *Transgresiones*. Promotor y director del Pabellón Tecnológico en la Feria Internacional del Libro en Guadalajara, ha sido entusiasta difusor del uso de las nuevas tecnologías en el medio editorial.

Títulos de la colección

1. Felipe Garrido, *Tepalcates*
2. Alejandro Ramírez, *Entre mitos y flautas*
3. Eugenio Aguirre, *Ángeles y Demonios*
4. Alejandro Sandoval Ávila, *Agua zarca*
5. Ana María Jaramillo, *La curiosidad mató al gato*
6. Carlos Mongar, *Fragmentos sin fondo*
7. Virginia Jackson, *Géminis/Gemini*
8. Ricardo Bernal, *Metafísica del aborto*
9. Cristina de la Concha, *Historia de una perdida y otros cuentos*
10. Héctor Perea, *Aguasvivas*
11. Víctor Sandoval, *Coplas que mis oídos oyeron*
12. María Velázquez, *Aun sin saber quién eres. Cuentos, relatos y alebrijes*
13. Eugenio Aguirre, *Los perros de Angagua*
14. Saúl Ibargoyen, *Poeta en México City*
15. Luis Ignacio Helguera, *Ígneos*
16. Alejandro Ramírez, *Tiempo de cuentos*
17. Cristina Gómez, *Puentes bajo el asfalto*
18. Sex-Teto y otras piezas para cuatro manos
19. Blanca Martínez, *Cuentos del Archivo Hurus*
20. Francisco Segovia, *Rellano*
21. Vueltas de tuerca, *Cuentos de escritores politécnicos*
22. Felipe Garrido, *Voces de la Comarca*
23. Hélène Monette, *Montréal brûle-t-elle? ¿Arde Montreal?*
24. Arduo Suaves, *Canuero*
25. El surco y la palabra, *Literatura emergente de Aguascalientes*
26. Óscar Edmundo Palma, *Periodismo en crisis*
27. Alí Chumacero, *Poeta de amorosa raíz*
28. Iván Portela, *Cantos de fuego (Cantos ivánicos)*
29. Luis Reyes de la Maza, *Juan Xóchitl I (El pontífice mexicano)*
30. Iliana Godoy, *Secreter*
31. Otto-Raúl González, *Sea breve*
32. Animalia, *Bestiario fantástico*
33. Hugo Gutiérrez Vega, *Lecturas, navegaciones y naufragios*
34. Águeda Pía Fernández, *Una mujer en velo*
35. Adolfo Castañón, *El reino y su sombra. En torno a Juan José Arreola*
36. Saúl Ibargoyen, *Bichario*
37. Mónica Mansour, *Poema para Silvia/ Nómada de mí*
38. Luz Elena Cabrera, *Abelardo y Heloísa. El arte de la pasión*
39. María Guerra, *Vocación de viento*
40. León Guillermo Gutiérrez, *No mueras esta noche*
41. Aníbal Rodríguez Silva, *Memoria de escriba*
42. Eduardo Zambrano, *A ras de todo*
43. Patricia Jacobs, *Diccionario enciclopédico de mexicanos de origen libanés y otros pueblos del Levante*
44. Pablo López, *El amor en pocas palabras*
45. Javier Contreras Villaseñor, *Cuadernos de humo*
46. Alejandro Ramírez, *Color de noche*
47. *Poesía ensayo y crítica en la vida de Ramón Xirau*
48. Eduardo Lizalde, *Las huellas del tigre*
49. La ciudad escrita, *Lauro Zavala*
50. Con Augusto Monterroso *en la selva literaria*
51. Mercedes Martínez Torres, *Clave de Sol y niebla*
52. Enrique Héctor González, *Anfropiflume*

Títulos de la colección

53. Águeda Pía Fernández, *En lo alto. Estampas de México y Europa (1939-1975)*
54. Jade Castellanos Rosales, *De locas por la gran ciudad*
55. Elia Espinosa, *Poemas de la distancia*
56. Saúl Ibargoyen, *Graffiti 2000*
57. Pablo Aveleyra, *Memoria que dura*
58. Teresa Aveleyra, *Mi cuervo azul*
59. Teresa Aveleyra, *Cabo y rabo*
60. Teresa Aveleyra, *Cuentos de dichos y hechos*
61. Teresa Aveleyra, *Pasos por el mundo*
62. Teresa Aveleyra, *El secreto de Lady Lucy*
63. Miguel Ángel Tenorio, *Instantáneas de la ciudad. Antología*
64. Carla Pataky, *Estancias*
65. María Velázquez, *Cosas que todavía existen. Cuentos, narraciones y sucesos*
66. Eko, *Denisse*
67. Arturo Azuela, *Extravíos y maravillas*
68. Alejandro Tarrab, *Centauros*
69. Encuentro de poetas, *Oaxaca 2000*
70. Teresa Aveleyra, *Carne de boiler*
71. Pablo Aveleyra, *Revoltijo*
72. Alejandro Osorio Ibáñez, *Agua lunar*
73. Poetas del mundo latino, *Oaxaca 2001*
74. Hernán Bravo Varela, *Comunión*
75. Jade Castellanos, *Riscorso*
76. María Luisa Erreguerena, *Un poco de alma*
77. La rebelión de los desobedientes, *Veinticinco años de poesía cubana*
78. Pablo Aveleyra, *Onirografías*
79. Voces de los Arcanos, *Antología de cuentos*
80. Federico Hernández Aguilar, *Último divorcio de Blannieves y otros cuentos*
81. Javier de la Mora de la Peña, *Toda la flor del Universo*

Separadores

1. Eko, *Los separadores de Minimalia*
2. Carlos Ranc, *Para ver antes de ir a la cama (taedium vitae)*
3. Marco Antonio Campos, *Antología del verso único*

Género y salud sexuales

1. *Derechos sexuales y reproductivos de niñas y niños desde una perspectiva de género*
2. *Masaje clásico terapéutico*, Socorro Rocha
3. *Agenda erótica femenina 1998, 1999, 2000, 2001 y 2002*
4. *Agenda erótica masculina 2001*
5. *Agenda erótica femenina 2004*

Títulos de la colección

Breviarios

1. Víctor Roura, *El destino del telegrama*
2. Arduo Suaves, *Canutero de España. Periquetes de literatura*
3. Andrés García Barrios, *Crónica del alba*
4. Alberto Blanco, *Más de este silencio*
5. Arduo Suaves, *Canutero de Brasil. Periquetes de literatura*
6. Arduo Suaves, *Los periquetes editoriales y otro tipografitis*
7. Arduo Suaves, *Canutero de Cuba. Periquetes de literatura*
8. Arduo Suaves, *Canutero de Quebec. Periquetes de literatura*

Infantil

1. Pedro Bayona, *Historias de cocodrilos*

Cómic

1. Jaime López y Felipe Ehrenberg, *Rolando Trokas. El trailero intergaláctico*

Erótica

- | | |
|--|---|
| 1. Gustavo Sainz, <i>Batallas de amor perdidas</i> | 7. Rafael Ramírez Heredia, <i>Aprisionarte quisiera</i> |
| 2. Edmée Pardo, <i>Flor de un solo día</i> | 8. Mauricio Molina, <i>El último refugio</i> |
| 3. Hernán Lara Zavala, <i>Muñecas rotas</i> | 9. Huberto Batis, <i>Amor por amor</i> |
| 4. Alberto Ruy Sánchez, <i>La huella del grito</i> | 10. Jorge F. Hernández, <i>Milonga para una intrusa</i> |
| 5. Josefina Estrada, <i>Te seguiré buscando</i> | 11. Poli Délano, <i>La película clara</i> |
| 6. Guillermo Samperio, <i>Despedrada</i> | 12. Andrés de Luna, <i>El aprendizaje</i> |

Yo medito, tú me editas

1. *El libro y las nuevas tecnologías. Los editores ante el nuevo milenio*, Varios
2. *Flashes sobre escritores y otros textos editoriales*, Jorge Herralde

Revistas

Transgresiones, núm. 0 y 1

Quehacer editorial, núm. 1, 2 y 3

Si deseas estar al tanto de nuestras publicaciones suscríbete gratuitamente a nuestro boletín poético ***Literalia*** enviando un correo a **literalia-subscribe@yahoogroups.com** o a **minimalia@solareditores.com**

¿Nos echamos un tiro?

Tirajes desde diez ejemplares hasta miles

CUIDADO EDITORIAL

TIPOGRAFÍA Y DISEÑO

IMPRESIÓN DIGITAL

PEQUEÑO Y GRAN FORMATO

TIRO CORTO

ENCUADERNACIÓN Y ACABADOS



www.solareditores.com • solar@solareditores.com • 55151657

Quehacer editorial 1

*El libro en busca
de lectores*



Jorge Aller • Juan Domingo Argüelles • Antonio María Ávila Álvarez • Juan Alfonso Castillo Burgos • Lourdes Cervantes Cota • Francisco Goñi • Laura Lecuona • Miguel de la Madrid Hurtado • Mónica Mansour • Miriam Martínez Garza • Alida Piñón • Alexandro Roque • Miguel Ángel Tenorio • María Eugenia de la Vega García • Lauro Zavala • Alejandro Zenker

www.solareditores.com

Quehacer editorial 2

*Editores y lectores,
hábitos y vicios*



Gerardo Amancio • Pablo Aveleyra • Elisa Bonilla Rius • Gerardo Cabello • Adolfo Castañón • Lourdes Cervantes Cota • Laura Lecuona • Carlos Martínez Rentería • Kepa Murua • Margarita Robleda Moguel • Alejandro Ramírez • Alejandro Zenker

www.solareditores.com

Visita nuestra tienda virtual en www.solareditores.com

El libro y las nuevas tecnologías

*Los editores
ante el nuevo milenio*



María Luisa Armendáriz • Pedro Bayona • Adolfo Castañón • Luis G. Coda • Sandro Cohen • Silvia Isabel Gámez • Daniel Goldin • Sergio González Rodríguez • Tomás Granados Salinas • David Gutiérrez Fuentes • Jorge F. Hernández • José Francisco Hernández • Julio Hubard • Jaime Labastida • Fernando Macotela • Víctor Manuel Mendiola • Mauricio Molina • Ricardo Nudelman • Philippe Ollé-Laprune • Ricardo Pacheco Colín • Braulio Peralta • Alejandro Ramírez • Víctor Salamanca • Marisol Shulz Manaut • Alejandro Zenker

JORGE HERRALDE

*Flashes sobre escritores
y otros textos editoriales*



Año I, Número 0, enero-marzo de 2003

TRANSGRESIÓN ES

Revista de literatura y erotismo

www.solareditores.com



Gustavo Sainz
Diane Ackerman
Ramón Gómez de la Serna
Mauricio Molina
Alberto Ruy Sánchez
Alejandro Zenker

Número 1

TRANSGRESIÓN ES

Literatura y erotismo

www.solareditores.com



José Luis Cuevas
Francisco Hernández
Alejandro Zenker
Huberto Batis
Eko
Georges Devereux
Agustín Monsreal

Minerva Margarita Villarreal

m.m erótica lca

LA EXPRESIÓN GRÁFICA Y LITERARIA DEL EROTISMO es una de las manifestaciones más claras del grado de madurez y libertad social, cultural e individual que ha alcanzado un pueblo. Partimos de esta tesis básica para fundar *Transgresión ES*, una revista no sólo lúdica dedicada al erotismo en todas sus manifestaciones, sino también un instrumento de experimentación, análisis y debate.

Pedidos al 5515-1657 o a solar@solareditores.com
o en nuestra tienda virtual www.solareditores.com

mim erótica

Libros que abren un nuevo
y original espacio en donde
el texto erótico se funde
con las imágenes de los mismos
escritores y poetas acompañados
de la presencia inquietante de
la desnudez femenina.



Pedidos al 5515-1657 o a solar@solareditores.com
o en nuestra tienda virtual www.solareditores.com

La producción se realizó íntegramente
en las instalaciones de
Solar, Servicios Editoriales, S.A. de C.V.
5515-1657
solar@solareditores.com

www.solareditores.com

En su composición se utilizaron tipos Eras y Schneidler Light
de 8, 9, 10, 11, 12 y 14 puntos

El tipo Schneidler, usado en la colección *Minimalia*,
se basa en la tipografía de los impresores venecianos
del periodo renacentista y comparte con ella su gracia,
belleza y proporciones clásicas. Es un tipo fino y legible
tanto para textos extensos como para carteles y folletos.
Una de las características más originales de esta fuente
son sus signos de interrogación. F. H. Ernst Schneidler,
diseñador de fuentes y maestro tipógrafo, concibió
originalmente la *Schneidler Old Style* en 1936
para la Fundidora Bauer.



QUEHACER EDITORIAL es una revista especializada, en proceso de transformación desde su nacimiento, dirigida no sólo a los editores o a quienes se conciben como tales, sino a todos los que componen la cadena de producción y el ciclo de vida del libro: autores, traductores, correctores, tipógrafos, diseñadores, distribuidores, libreros, promotores, bibliotecarios, en fin, ese amplio mundo de especialistas que hace llegar la palabra del autor al lector y que hemos convocado a constituir el Instituto del Libro y la Lectura.

La revista se propone como un foro abierto de información, análisis y debate en torno al libro en una época de rápida evolución, no sólo tecnológica, sino también política, cultural y social. Queremos contribuir a la preservación del libro en cualquiera de sus soportes presentes y futuros, y a su progreso e innovación. Percibimos el libro como una herramienta para el desarrollo de la cosmovisión de la humanidad, tanto desde el punto de vista de la adquisición de conocimientos, como de la recreación y el goce hedonista, lúdico.

El libro ha pasado por muchas revoluciones. La que hoy vivimos es quizás una de las más impactantes, una de las que más han calado en nuestro quehacer. Esperamos colaborar con quienes comparten el oficio de hacer llegar la palabra del autor al lector, para comprender mejor la época que nos tocó vivir y saber no sólo adecuarnos a lo que la tecnología y las transformaciones políticas, económicas, sociales y culturales nos imponen, sino aventajarlas, adelantarnos a los tiempos y hacer propuestas que favorezcan, ante todo, la lectura.



Ediciones del Ermitaño

MINIMALIA es una colección que aprovecha y explora las nuevas tecnologías de composición y producción digital con el fin de crear nuevos paradigmas que lleven la palabra del autor al lector.

www.solareditores.com