

Quehacer editorial

8

*De cómo dejar de sufrir
por las letras, los libros
de artista y los correctores*



Juan Domingo Argüelles • Camilo Ayala Ochoa
Luis de la Peña Martínez • Merari Fierro • Gustavo García
Guido Indij • Mauricio López Valdés • Joaquín Lloréns
Hernán Lara Zavala • Leonardo Ramos • Antonio Damián
Luis Alberto Pérez Amezcua • Alejandro Zenker

Quehacer 8
Editorial

Director general

Alejandro Zenker

alejandro.zenker@solareditores.com

Cuidado editorial

Elizabeth González

elizabeth.gonzalez@solareditores.com

Producción

Beatriz Hernández

beatriz.hernandez@solareditores.com

Viñetas

Armando Eguiza,

Carlos González

y Mauricio Morán

Tipografía y formación

Javier Alfredo Yáñez Jiménez

La selección de las citas de las falsas de la revista es de Mauricio López Valdés y están tomadas, por orden de aparición, de: Miguel de Cervantes Saavedra, "Prólogo al lector", en *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, 1615; Oliverio Gironde, "Membretes", en *Obras completas*, 1968; Francisco de Quevedo, "Prólogo", en *Historia de la vida del Buscón, llamado Don Pablos...*, 1626; Arthur Schopenhauer, *Parerga y Paralipómena*, 1851; F. de Quevedo, *op. cit.*; A. Schopenhauer, *op. cit.* y *El arte de la literatura*; Manuel Bartolomé y María Vidal, *Escritos y dichos sobre el libro*, Barcelona, 2000.

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 noviembre de 2009.

Quehacer editorial es una publicación abierta, de análisis y debate, por lo que las opiniones expresadas en sus páginas no reflejan forzosamente las 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 a la dirección qe@solareditores.com. La versión electrónica de la revista la encuentran en nuestra página www.solareditores.com.

- 7 Correctores de estilo,
 CAMILO AYALA OCHOA
- 23 Día del Corrector. De cómo se puede vivir
 sin correctores, pero por qué siguen siendo
 imprescindibles,
 ALEJANDRO ZENKER
- 31 Las letras coreanas ante un lector neófito:
 cinco apuntes de una experiencia inédita,
 JUAN DOMINGO ARGÜELLES
- 45 Sobre la muerte del libro,
 GUSTAVO GARCÍA
- 51 Entrevista: En el libro de artista existe
 una “lectura” de los sentidos,
 JOSÉ EMILIO ANTÓN
- 67 El Programa de Fomento de la Lectura y
 la Escritura del Sistema de Educación Media
 Superior: redes sociales y agujeros negros,
 LUIS ALBERTO PÉREZ AMEZCUA
- 83 De cómo dejar de sufrir por las letras,
 MERARI FIERRO

- 87** ¿Qué es un editor de contenidos?,
LUIS DE LA PEÑA MARTÍNEZ
- 89** ¿Somos los editores actores sociales
responsables?,
LEONARDO RAMOS
- 95** Panorama de la edición independiente
en Latinoamérica,
GUIDO INDIJ
- 111** Ideas sobre el presente y el próximo futuro de la
edición independiente,
JOAQUÍN LLORÉNS
- 119** La edición universitaria,
HERNÁN LARA ZAVALA
- 129** La bibliodiversidad, la crisis y el aprovechamiento
sustentable de los recursos tecnológicos en
el quehacer editorial,
ALEJANDRO ZENKER
- 141** Mester y medida: el devenir de la tipometría,
MAURICIO LÓPEZ VALDÉS

Había en Sevilla
un loco que dio en
el más gracioso disparate y
tema que dio loco en el mundo,
y fue que hizo un cañuto de caña
puntiagudo en el fin, y en cogiendo
algún perro en la calle, o en cualquiera
otra parte, con el un pie le cogía el suyo,
y el otro le alzaba con la mano, y como
mejor podía le acomodaba el cañuto en
la parte que, soplándole, le ponía redondo
como una pelota; y en teniéndole de esta
suerte, le daba dos palmaditas en la barriga
y le soltaba, diciendo a los circunstantes,
que siempre eran muchos: “¿Pensarán
vuestras mercedes ahora que es poco
trabajo hinchar un perro?” ¿Pensará
vuestra merced ahora que es poco
trabajo hacer un libro?

Miguel de Cervantes

Correctores de estilo

En el simbólico año 2000 comenzó a circular la leyenda urbana de un corrector de estilo o revisor de textos que trabajaba para un gran corporativo de publicidad y era, como suele ser el paradigma de la profesión, muy metódico. Llegaba puntual y se sumergía en su oficina llena de diccionarios de la que no salía hasta la una de la tarde para comprar en la cafetería un emparedado de jamón y queso. El dependiente, al correr de los años, practicaba la rutina de calentar la vianda a las 13:02 y entregarla a las 13:06.

Sucedió un día que el corrector no se presentó y en la cafetería no daban crédito, por lo que le preguntaron a un compañero que, al ver las luces de la sala de corrección prendidas, tuvo la ocurrencia de ir a comentarle al corrector la congoja que su hábito había provocado. Lo encontró muerto. Había fallecido de un infarto 24 horas antes y nadie le había echado de menos.

Aquel cuento tuvo su correspondencia en la realidad, cuando en enero de 2004 murió, a los 51 años, George Turklebaum en una casa editorial de Nueva York mientras corregía las galeras de un libro de medicina. Por más de tres décadas el señor Turklebaum había sido el primero en llegar, no salía a comer y se iba el último apagando la luz. Murió el lunes sentado en su mesa en un salón de trabajo sin gabinetes; y sus 23 compañeros no se percataron porque el cadáver seguía con los anteojos puestos frente a la misma página del mismo libro. Lo veían absorto o, lo que es peor, ni siquiera reparaban en él. Cuando el personal de limpieza

George Turklebaum murió en una casa editorial de Nueva York mientras corregía las galeras de un libro de medicina. Sus 23 compañeros no se percataron porque el cadáver seguía con los anteojos puestos frente a la misma página del mismo libro.

*¿Qué crees? En vez de
revisar las planas que
le mandaste, el autor
decidió insertar
él mismo los cambios
en el original para
ahorrarte la molestia.*

*Siempre habrá quien
lo haga por menos,
pero no todos
los que chiflan
son arrieros.*

del sábado le pidió que moviera los pies, se percataron de su estado. Inútil es acotar que no se le extrañó. No tenía vida familiar o social. Hasta se ha cuestionado su existencia.

Éste es el reflejo del lugar que ocupan los correctores de estilo en la industria editorial. Su trabajo es callado, difícilmente bien remunerado y, por supuesto, su nombre no luce ni en páginas legales ni en colofones. Tenemos imágenes cotidianas de editores entregando a corrección un texto de 500 o 600 cuartillas y pidiéndolo con acento condescendiente para dentro de tres o cuatro días; de llamadas nocturnas para informar que el autor entregó otra versión de texto con la amable petición de que sólo se trasladen las correcciones del material ya casi terminado a esa nueva versión y se trabaje lo demás; de autores escribiendo con desatención no sólo ortográfica y de sintaxis, sino descuidando los nombres de autores y obras citados porque confían en el corrector; de bibliografías que no sólo tienen que ordenarse sino completarse; del diseñador que repone unas partes del texto y abre otros huecos so pretexto de la caligrafía del corrector; del administrativo que escatima la tarifa de la corrección porque “siempre habrá quien la haga por menos”; del aplauso que por una buena edición recibe el editor y del reproche a un desacierto que traslada a su corrector; del contador que hace corrección de estilo al recibo de honorarios del corrector por mera táctica dilatoria de pagos.

En el mercado editorial mexicano lo normal es que las editoriales paguen \$25 por cuartilla corregida, aunque esto varía dependiendo de la complejidad del escrito. Los siguientes costos son por cuartilla corregida del original. La Sociedad General de Escritores de México tiene como tabulador de cobros de \$60 a \$100. El Centro Editorial Versal cobra \$60. Otra empresa de servicios editoriales, Endora, de \$15 a \$30. El tabulador oficial de la UNAM fija un pago de \$14. El Fondo de Cultura Económica paga \$8.95. Algunos proyectos de arte o revistas comerciales llegan a ofrecer entre \$130 y \$150; aunque existen correctores que hacen su trabajo por un precio que va de los \$4 a los \$10.

Algunas editoriales vierten el texto en las cajas tipográficas para pagar sólo una lectura de galeras que, en realidad, es revisión y corrección de todo. Generalmente, quienes cobran poco son personas improvisadas avaladas por una buena ortografía; y casi todos los correctores se desempeñan como tales en el lapso que les deja un trabajo que asegura un modesto salario.

Julián Marías comentaba que si alguien hubiera tenido bondad, talento, destreza y acierto para evitar la guerra civil en 1936, España no lo hubiera venerado ni puesto en la lista de sus glorias y nadie hubiera guardado la menor gratitud a ese genio; porque si se hubiese eludido la guerra, nadie creería que iba a producirse. Sostengo que han existido en la historia esa clase de héroes que han sorteado infortunios, que supieron prever, que no han apagado incendios sino que no han dejado que sucedan, que no tienen una estatua con un sable en la mano por ganar una batalla en desventaja porque refrenaron su orgullo a tiempo. Esa heroicidad la vive el corrector que, si hace bien su trabajo, pasa inadvertido en el intrincado mundo tras bambalinas de la edición, igual que el retoque de una fotografía en la portada de una revista, igual que la costura de una buena encuadernación, pero si hace mal su faena, se advierte, y a fe que se nota mucho.

Cuánto hemos escuchado que a un libro o a un escritor le hace falta un buen corrector, pero no reparamos en exclamar ¡qué bien corregido está este libro! La razón más evidente es que los lectores no tienen el manuscrito para contrastarlo; pero en muchas ocasiones, entre lo que entregan los escritores y lo que se publica median caminos procelosos. Ya Gabriel García Márquez, en *Vivir para contarla*, declaró que el de escritor y el de gramático son oficios distintos. Esto se observa en nuestra máxima casa de estudios, la Universidad Nacional Autónoma de México que, como una comunidad de lectura y escritura y como la más grande reserva de autores mexicanos, debería ser el espacio que menos necesitara corrección de estilo, al sólo generar manuscritos concienzuda y responsablemente revisados, diáfanos y coherentes. Y no estoy diciendo que la corrección de estilo

En muchas ocasiones, entre lo que entregan los escritores y lo que se publica median caminos procelosos.

Algunas editoriales vierten el texto en las cajas tipográficas para pagar sólo una lectura de galeras que, en realidad, es revisión y corrección de todo.



*Según el Sistema
de Información de
Tendencias Educativas
en América Latina,
20% de la población en
México es analfabeta
funcional.*

sea un conjuro contra la ignorancia, sino que, teóricamente, el corrector de estilo de obras académicas no debería dedicarse a enmendar rebuznos, sino a apoyar la legibilidad y *lecturabilidad* de las disertaciones con una pluma fina, una vista aguda, una lectura experta.

En realidad, la UNAM adolece del mal del país: una pésima formación; deficiencia que es producto de un sistema educativo que tiene al sindicato de maestros como lastre. A pesar de que, según el informe de la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico, México es de los países con mayor gasto público destinado a la educación en relación con el producto interno bruto, el Instituto Nacional para la Educación de los Adultos ha planteado que de 74 600 000 personas mayores de 15 años, 33 000 000 tienen rezago educativo; de ellos, 6 000 000 son analfabetas, 10 000 000 no terminaron la primaria y 17 000 000, la secundaria. Hay que ver que, según el Sistema de Información de Tendencias Educativas en América Latina, 20% de la población en México es analfabeta funcional.

Según Camilo Taufic, durante el siglo XIX se instituyó la escolarización gratuita y obligatoria debido a que urgían trabajadores alfabetizados que supieran las cuatro operaciones matemáticas básicas para manejar una máquina. La educación fue un medio para llegar a la industrialización que, por supuesto, produjo injusticias. La economía expresaba que más barato era un niño de cuatro años que un cepillo largo para deshollinar las chimeneas industriales. Hay truculentas más que aciagas historias de menores colgados de alambres para manejar una máquina hilandera. Había niños desde los siete años encadenados para trabajar 17 horas diarias todos los días. La mayor parte de la población padeció una vida mínima, mutilada, sin necesidades o posibilidades. Sin embargo, para los liberales decimonónicos de México, la educación representó una etérea liberación, aunque nunca se explicó en qué consistía. Ha sido vista como fin cuando es un medio.

*Sale más barato un
niño de cuatro años que
un cepillo largo para
deshollinar chimeneas
industriales. ¿Para qué
gastar en educarlos?*

El Estado mexicano, desde 1824, se arrogó la función de educar; pero, como sociedad, no hemos sabido a dónde

va el programa educativo nacional ni tenemos industria suficiente ni intensa actividad cultural y, en general, sólo aspiramos a vivir del presupuesto o a insertarnos en una economía de servicios, de taxistas o ambulantes. Hay, además, una estructura de pecado, una forma de vida que obliga a la corrupción, a vivir fuera de la normatividad y que ha posibilitado que obtengan plazas de maestros quienes no lo son. Tenemos un país que no lee y que no escribe. En la escuela mexicana se vive una mistificación que arroja individuos no calificados como obreros, pero con aspiraciones a ser profesionales.

Ha varios años, en la Facultad de Filosofía y Letras, una de mis compañeras de licenciatura le contestó cándidamente al inolvidable Eduardo Blanquel que no pudo leer a tiempo un libro porque estaba protegido por plástico, es decir, estaba retractilado, lo que fue angustiante en el salón de clases e hilarante fuera de él, pero también es una alegoría: muchos de los estudiantes, incluso de carreras de humanidades, no pueden leer bien porque no adquirieron el hábito o tienen una cultura general renca. Y los problemas que se observan en la lectura se multiplican en la escritura. En los últimos años, la UNAM se ha preocupado por facilitar la obtención del título, por que aumente el número de matriculados, aunque no suba el nivel académico, pero creo que habría que pensar en un programa de realfabetización de los universitarios.

Luis González de Alba narraba en 1995 que uno de sus estudiantes del último semestre de psicología en la UNAM escribía Sigmur Froy; que, para otro, el autor de *El llano en llamas* era Pedro Páramo, y que otro citaba *Cien años de soledad*

Lectorabilidad es la posibilidad de que un texto sea entendido por un lector determinado, al facilitar la relación de su estructura con los conocimientos y aptitudes del sujeto para apropiarse del contenido (distinta de legibilidad, que se refiere sólo a las cualidades tipográficas del texto).



de Octavio Paz. Además, en los proyectos de tesis venían palabras como *sublimarón, reforzarón, introyectarón*, acentuadas porque acaban en “on”.

*Me llamaron loco
y yo los llamé locos,
y, maldita sea,
me ganaron
por mayoría de votos.*
Nathaniel Lee

A mí me tocó escuchar, en la carrera, durante los Encuentros Nacionales de Estudiantes de Historia, que Benito Juárez era comunista, y cuando algunos replicamos que representaba a la escuela liberal, todo se resolvió en votación y ganó abrumadoramente el comunismo juarista. Esa misma situación vivió Nathaniel Lee, el dramaturgo inglés del siglo XVII, que explicaba: “Me llamaron loco y yo les llamé locos, y, maldita sea, me ganaron por mayoría de votos”. También escuché que esos señores Ortega y Gasset eran unos reaccionarios y que Lucas Alamán era una siniestra invención de José Fuentes Mares.

Pedro Luis Barcia, director de la Academia Argentina de las Letras, en la 64 Asamblea General de la Sociedad Interamericana de Prensa que se organizó en Madrid en 2008, comentó que hace 10 años los universitarios empleaban una media de 1 200 palabras en su vocabulario y que, actualmente, ha bajado a 600. Los niveles de lectura y la capacidad de expresión escrita han preocupado a varias universidades hispanoamericanas, aunque en la UNAM eso se ve como una herejía, porque aplicar un estudio es agredir el dogma de que todo está bien.

*Siempre hay que
respetar al autor,
hay que ser muy sutiles
ante las plumas ajenas,
pero esa regla no aplica
en quienes no respetan
la gramática ni
la lógica.*

Muy pocos universitarios redactan con lógica y secuencia. Internet ha propiciado la hechura de trabajos con tijeras y engrudo o, de plano, se opta por el grosero fusil e, incluso, el refrito. Hay empresas que venden estudios, tesis y tesinas. Existen docentes que no se atreven a escribir e investigadores ilegibles, creadores de crucigramas plagados de adivinanzas, acertijos y suposiciones para el lector, a los que hay que reescribirles los textos. El corrector en esos casos es más un redactor, un autor negro. Siempre hay que respetar al autor, hay que ser muy sutiles ante las plumas ajenas, pero esa regla no aplica en quienes no respetan la gramática ni la lógica. Hay que hacerlos autores. Si Manuel Puig le dijo a Ricardo Piglia: “No puedo leer novelas de otros porque, cuando las leo, las corrijo”, podemos decir

que un corrector de estilo no puede detenerse ante lo mal escrito.

En el Teatro Salón Cervantes de España, en 1905, se colocó una placa para conmemorar el tercer centenario de la publicación de *El Quijote*, obra cumbre en lengua española. Irónicamente, en la tapia, de la que sólo quedan fotos, decía Homenage (con ge) de la ciudad de Alcalá de Henares a su hijo esclarecido. Otro imprudente machetazo a caballo de espadas apareció cuando, en 1988, el rector Jorge Carpizo entregó las nuevas instalaciones del almacén general de libros de la UNAM. A la placa empotrada le falta una letra en una palabra, dice fue *inagurado*. Eso es muestra del descuido que se dio al fondo y no a la forma. Alguna vez Carlos Castillo Peraza criticaba la falta de planeación de las revistas que llegan al primer o segundo número, y decía: “¡He visto tantas en este país de santísimas primeras piedras y tan pocas inauguraciones!” Y es que preparamos la graduación, el día de la boda, el bautizo y, por añadidura, creemos que vendrá el “vivieron felices y comieron perdices”. Pero no basta con alfabetizar a alguien, con mandar a la escuela a los niños, el desarrollo intelectual continúa y debe ser acompañado, procurado y nutrido.

El panorama intelectual en la universidad no es desesperanzador, porque con todas sus limitaciones representa un faro en medio de la desolación. La esperanza sobrevive a toda frustración y palpita en las aulas y cubículos universitarios. Ahí está, en el estudiante que se olvida de comer por el gusto de una lectura, en el maestro de asignatura que gasta más en pasajes a Ciudad Universitaria de lo que le pagan, en el viejo investigador que se divierte en un laboratorio, en la bailarina del Taller Coreográfico que termina la función a pesar del dolor de una fractura sufrida en el escenario, en el trabajador *free lance* que, tras un día agotador, se pone en la noche a corregir un texto.

La biblioteca y la universidad son nombres distintos de una misma tradición. Para Umberto Eco, una universidad es su fondo editorial y, en ese sentido, la UNAM muestra en el sello universitario la vitalidad del diálogo entre personas

No puedo leer novelas de otros porque, cuando las leo, las corrijo.

Manuel Puig

Biblioteca y universidad son nombres distintos de una misma tradición. Para Umberto Eco, una universidad es su fondo editorial y, en ese sentido, la UNAM muestra en el sello universitario la vitalidad del diálogo entre personas de varias lecturas y una fortaleza que la ubican como la editorial más importante en lengua española.

de varias lecturas y una fortaleza que la ubican como la editorial más importante en lengua española.

La universidad es un marco de interrelación oferta-demanda de la cultura en dos sentidos. Hay que diferenciar el consumo cultural de la UNAM y el consumo cultural en la UNAM. Su comunidad utiliza los recursos culturales que le son ofrecidos, es decir, los bienes, servicios y actividades que conforman una gran oferta cultural. A la par, la universidad es un medio de producción de cultura y administra su propio patrimonio cultural y sus recintos. Las actividades que lleva a cabo en los campos musical, literario, dancístico, cinematográfico, teatral, editorial, museológico, radial y televisivo, forman parte del referente de las industrias culturales del país. Es quien más textos distintos entrega a prensas en el país y más traducciones al español realiza.

La UNAM cuenta actualmente con 104 dependencias editoras, 91 de ellas de libros. Durante el año 2000 produjo 934 libros de papel y 97 electrónicos; en 2001 fueron 1 300 y 127, respectivamente; en 2002, 1 104 y 187; en 2003, 1 158 y 201; en 2004, 1 194 y 41; en 2005, 1 289 y 143; y en 2006, 1 245 y 86.

En 2007 la universidad entregó a prensa 4 717 publicaciones, de las cuales 1 568 fueron libros, 205 libros electrónicos y 351 fascículos de revistas. El tiraje global anual de libros excede el millón y medio de ejemplares. La UNAM ha conformado o participado en 550 colecciones y 350 series, y ha sacado a la luz más de 400 revistas de las que la mitad permanecen vigentes.

Ésa es una enorme labor que requiere todo un ejército de correctores. Si tomamos en promedio que un libro tiene 250 páginas o 375 cuartillas, y multiplicamos la cifra por los libros editados por la UNAM en 2007, tendremos que se leyeron, corrigieron y formaron 664 875 cuartillas. Un libro debe ser leído por un dictaminador, un editor, un corrector de estilo, un corrector ortotipográfico, un corrector de pruebas y por el autor para visto bueno. Tiene que ser leído ocho veces o más, por lo que si hablamos de lectura profesional en 2007, en la UNAM se leyeron 5 319 000 cuartillas. Los títulos



son ensayos académicos, principalmente de disciplinas de humanidades y ciencias sociales, pero también hay textos bilingües, matemáticos, con un fuerte aparato crítico o un amplio estudio iconográfico. No por nada en la UNAM se ha formado la mayor parte de los profesionales de la edición.

La UNAM es una escuela de editores, correctores, diseñadores y traductores, aunque no exista la carrera como tal. En ella se da la oportunidad de comenzar a acumular la experiencia que solicitan las editoriales privadas para asignarles trabajos. Los correctores de estilo en la UNAM son sindicalizados y la plaza se gana por escalafón, concurso, antigüedad y puntaje otorgado en las labores políticas. El fuerte de la corrección se contrata por fuera, aunque hay dependencias que recurren al servicio social.

Hay personas que llevan varios años colaborando con la UNAM, y deberíamos considerarlos como parte de la plantilla e invitarlos formalmente a la casa. No sólo es injusto dejarlos a merced del mercado, donde pueden pasar semanas sin trabajo, sino que tienen que costear los servicios médicos de su familia y ver si es posible ahorrar para su retiro. Hay una conveniencia económica en profesionalizar la actividad, en que estas personas ejerzan su conocimiento experto del idioma de tiempo completo. Es menester que se valore más a los correctores, porque su experiencia, el kilometraje medido en libros corregidos, es más importante aun que tener un manual o libro de estilo. Son bienes de capital humano.

Hablando de manuales de estilo, la libertad de expresión y la libertad de cátedra son cuestiones que han impedido su implantación. El sello editorial universitario es uniforme en cuanto al rigor de su presentación y la atención a las obligaciones jurídico-administrativas de la edición, pero no hay trabas en el lenguaje, los universitarios pueden decir lo que quieran y los correctores de estilo deben cuidar que esté bien dicho.

La universidad es un acontecimiento multicultural. Siguiendo la idea del estado latente de Ramón Menéndez Pidal, hay ciertas actividades colectivas que viven sin manifestarse, que llevan una vida incógnita, sin rastro para

La UNAM es una escuela de editores, correctores, diseñadores y traductores, aunque no exista la carrera como tal.

Es menester que se valore más a los correctores, porque su experiencia, el kilometraje medido en libros corregidos, es más importante aun que tener un manual o libro de estilo. Son bienes de capital humano.



*La prisa del escritor por
ver encuadernada su
obra, la del editor por
cumplir la cuota
de producción, y
la de la imprenta por
cobrar el trabajo,
va en detrimento de
la profunda lectura que
es la corrección.*

el historiador, el gramático o el filólogo; que actúan sin conciencia de lo intemporal e inmemorial. En la vida universitaria que acontece en salones de clases, bibliotecas, laboratorios, pasillos, jardines y espacios virtuales, la comunidad universitaria tiene la vigencia implícita de diversas culturas, un complejo de experiencias sistemáticamente articuladas. Si la cultura es uno de los elementos sustanciales del concepto de universidad, debe existir una cultura universitaria y ésta es una cultura letrada. Quienes han pasado por la UNAM han sido transformados y, sobre todo, han cambiado su comportamiento cultural, por lo que piensan y actúan significativamente. Que ese pensamiento y esa actuación sean dignos de un aplauso o caigan en la perversión, que esos instrumentos tengan un destino noble o fines descarriados, es responsabilidad de cada universitario. En ese sentido podemos hablar de la UNAM como una gran correctora del lenguaje y de la cultura en México.

Dicen que antes de morir el gran Marcelino Menéndez Pelayo dijo: “¡Qué pena morir, cuando me queda tanto por leer!” Y podemos parafrasearlo diciendo: “¡Qué pena imprimir los libros cuando queda tanto por corregir!”, porque la prisa del escritor por ver encuadernada su obra, la del editor por

cumplir con la cuota de producción, y la de la imprenta por cobrar el trabajo, va en detrimento de la profunda lectura que, a fin de cuentas, es la corrección. El añejo adagio: “Compón deprisa y corrige despacio”, no va con los tiempos que marca el actual mercado editorial. Hasta Mario Muchnik, en *Banco de pruebas* comenta que la corrección es el cuello de botella que provoca todos los atrasos.

Fui un tímido estudiante de preparatoria que, en las tardes, se convertía en valiente corrector de estilo que la emprendía, lápiz rojo en ristre, contra originales y páginas formadas, y no saciaba su afiebrada furia ante negativos montados sobre papel mandarina que leía sobre una mesa de luz. A la sombra de la madrugada cambiaba el lápiz por el poder del *cutter* y la cinta adhesiva. Por eso sé que a la errata no se le extermina, se le exorciza. Si pensamos cuántas personas intervinieron en un libro para escribirlo, dictaminarlo, editarlo, corregirlo, diseñarlo, maquetarlo, formarlo, compaginarlo, imprimirlo, encuadernarlo y distribuirlo, podemos pensar que no es posible que entre tantos ojos se filtren erratas y, sin embargo, aparecen. Andrés Henestrosa se admiraba de los libros del poeta y tipógrafo malagueño Manuel Altolaguirre, porque sus erratas se veían muy bonitas, ya que la errata no daña la tipografía sino la bibliografía. Las erratas no deben ser un obstáculo para la lectura, e incluso hay publicaciones que tienen en ellas el menor de sus vicios, pero es una lástima que aparezcan entre la savia de los árboles hechos sabia argumentación o en nuestras pantallas. Como dice Ramón Gómez de la Serna, es “un microbio de origen desconocido y de picadura irreparable”. Pablo Neruda llamaba a la errata “la caries de los renglones”. Con Manuel Seco podemos decir: “Las erratas son las últimas que abandonan el barco”.

Luis Miguel Aguilar, quien fue director de *Nexos*, citaba a Mallarmé al escribir que el texto existe para llegar a una errata. Un refrán enseña: “Ni tianguis sin ratas ni libros sin erratas”. El poemario *Huellas*, de Alfonso Reyes, tenía tantas erratas que Ventura García Calderón comentó: “Nuestro amigo Reyes acaba de publicar un libro de erratas

*Ni tianguis sin ratas
ni libros sin erratas.*

*A la errata
no se le extermina,
se le exorciza.*

Las erratas son
las últimas que
abandonan el barco.
Manuel Seco

acompañado de algunos versos”. Años después, Alfonso Reyes describió en una revista el martirio de la esposa de un escritor que no podía escuchar la misa con devoción porque su librito *Horas piadosas* estaba llena de errores, como *sentiwientos*, *ofréceros* u *otórjado*, y veía en ello la mano del diablo. Al transcribir el trozo de ejemplos, la imprenta inoportunamente corrigió todos los errores y el relato perdió todo sentido. Maxime du Camp se burlaba de su amigo Flaubert porque en *La educación sentimental* describía un viaje por el Sena como una excursión marítima. John Milton quedó ciego y dictaba a sus hijas poemas que no revisaba y que los editores descuidaron. En los versos finales de *El paraíso perdido* se lee: “Ellos, cogidos de la mano, con paso lento y errabundo,/ iniciaron su camino solitario a través del Edén.” Con justa razón Stuart Kelly, el autor de *La biblioteca de los libros perdidos*, comenta que dos no pueden estar solitarios.

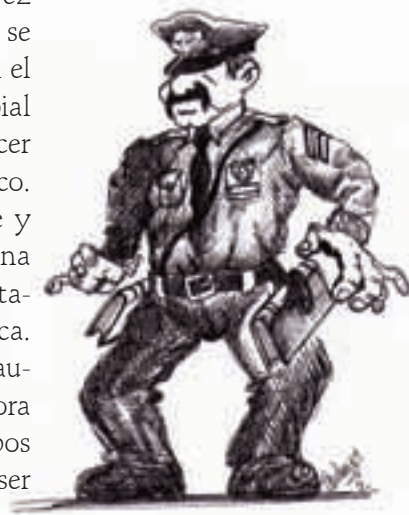
John Milton quedó ciego
y dictaba a sus hijas
poemas que no revisaba
y que los editores
descuidaron.

A veces la errata va en el título, como le ocurrió a Alejandro Dumas con *La dama de las camelias*, que fue publicada como *La dama de las camellas*, y a Pío Baroja con *La feria de los discretos*, que salió como *La feria de los desiertos*. En otras ocasiones la errata es invencible, como describe José Esteban en *Vituperio (y algún elogio) de la errata*. En un periódico el encomio a una mujer señalaba a un ministro el deber de recompensarle sus infinitos servicios, pero se imprimió “sus ínfimos servicios”. La corrección salió como “sus infames servicios” y una nueva corrección vino a dar como “sus íntimos servicios”.

Lapsus calami los han tenido todos los escritores, como Honorato de Balzac, que en *Beatriz* pone: “Empiezo a ver mal —dijo la pobre ciega”. Daniel Defoe, en su *Robinson Crusoe*, pone al protagonista a nadar desnudo hasta un barco hundido, donde encuentra galletas y las mete en sus bolsillos. Otra mala charada: el cubano Emilio Roig de Leuchsenring se dedicó a recopilar erratas y, en 1928, encontró el anuncio en un periódico que hablaba de “un chocolate que las monjas del Sagrado Corazón falsifican”, palabra esta última corregida después por fabrican.

La peor errata me la comentó alguna vez el maestro Hernán Lara Zavala. La de la fe de erratas que tiene, a su vez, una fe de erratas que aclara que donde dice “dice” debe decir “debe decir” y donde dice “debe decir” debe decir “dice”. Es un poco lo que le pasaba al músico Johann Sebastian Mastropiero, aquel personaje de Les Luthiers, que un día fue elogiado por la más importante columna periodística de su época y, a la mañana siguiente, la crítica precisó, con una fe de erratas: donde dice “su copiosa obra musical” debe decir “su copiada obra musical” y donde dice “de inspiración arrebatada como otros compositores” debe decir “de inspiración arrebatada a otros compositores”.

El ordenador actualmente lo es todo en el mundo editorial. De hecho, en Rusia hace varios meses salió al mercado la primera novela escrita por una computadora, *Amor verdadero*. Se realizó gracias al programa PC Writer 2008, que combina el vocabulario, el lenguaje y las figuras narrativas de 13 escritores de renombre. En la computadora se captura un texto que puede manipularse en un programa editor y luego se inserta en páginas maestras diseñadas para formarse tipográficamente; durante todo ese proceso se le puede aplicar la corrección automática. Eso ha originado que en algunos textos se encuentren cambios propios de la literatura fantástica, como “asesino cereal” en vez de “asesino serial”. “Cruzamos en silencio las aguaderas” se me trocó en “cruzamos en silencio las verduleras” o, en el aserto “la mujer que tiene un pie muy basto”, la b labial se cambió a v labiodental, lo que mágicamente hizo crecer el pie áspero. En los nombres, esto es más problemático. En vez de Martín Quirarte aparece Martín Quitarte y en lugar de Gonzalo Celorio, Gonzalo Velorio. En una legendaria edición del diario español *El País* la computadora cambió el nombre de García Lorca por Gracia Loca. Sin embargo, Emilia Ferreiro apunta que el corrector automático sufre el mismo rechazo que tuvo la calculadora de bolsillo cuando se profetizó el fin del cálculo, pero ambos son sólo instrumentos y su uso es el que puede llegar a ser inteligente.



*El hombre es
una errata pensante.*
Machado de Assis

*Los errores y gazapos
no perdonan
ni a la muerte.*

¿Y si la errata viene en el nombre? Cuando trabajé en el Instituto Federal Electoral validando credenciales, descubrí las múltiples posibilidades que tiene el apellido Rodríguez: con ese, con doble ese, con doble erre, con jota, sin la u, con t en vez de d, con diéresis en la u o con acento en la o. Y es que la imaginación de los funcionarios del Registro Civil no tiene límite. Ni la de los padres que buscan en calendarios y le ponen a su hijo Anirev por el aniversario de la Revolución mexicana o Diadeban por el Día de la Bandera. Hay quien buscó un nombre famoso y extranjero y le puso a su descendiente Disneylandia, Guadisnei, Guachintón, Zinger, One Dólar, Larousse Ilustrado, Madeinusa por *Made in USA* o Iloveny por *I love New York*. Algunos padres trataron de inspirarse en nombres de barcos, y hay quien se llama Usnavi porque hubo un letrero US Navy o Estandaroil por un petrolero. Otros nombres proceden de equívocos, como aquel mito del ecuatoriano que trabajaba de mojado y le telefonearon para decirle que era padre. Alcanzó a decir: “Le ponen talco al niño” y Talco se llamó. El hombre es una errata pensante, dice Machado de Assis, y quizá por ello George Steiner tituló su biografía intelectual *Errata. El examen de una vida*.

Hay casos más dramáticos de erratas. A quienes redactaron los presupuestos de la Generalitat de Valencia para 2008 no les gustó, por largo, el nombre de la Federación de Asociaciones de Familiares y Personas con Enfermedad Mental de la Comunitat Valenciana y lo abreviaron: Federación de Asociaciones de Enfermos Mentales de Valencia. Sólo esto motivó que los administrativos no tuvieran por varios meses un respaldo documental para otorgar subvenciones a 4 200 familias con familiares con psicopatologías.

En 2001 la tienda Body Art de Seaside Heights, en Estados Unidos, fue demandada por Joseph Beahm debido a que en el hombro derecho se tatuó un hombre acuchillado por la espalda con la leyenda *Why not, everyone else does* [¿Por qué no?, todo el mundo lo hace]. Sólo que a la frase le sobraba una e [donde dice “else” debió decir “else”].

“Tenga cuidado al leer libros de salud. Un error de imprenta lo puede matar”, decía Mark Twain. Y es que las erratas y gazapos no perdonan ni a la muerte. En diciembre de 2006 apareció en el diario *Reforma* un obituario de Gayosso que decía: “La señora Ma. Magdalena Richaud Torres, no fue la persona que falleció. Quien realmente falleció fue la Sra. Ma. de los Ángeles Torres Ulrich”. Hay una aclaración a una nota esquelética que dice que, por error, apareció “sucio-fundador de Ambulancias Copa”, cuando en realidad era “socio-fundador de Ambulancias Copa”. En 1997 apareció en *Diario*, de España, una esquela donde después del nombre del muerto se decía: “En la imposibilidad de agradecer particularmente las numerosas pruebas de condolencia y afecto recibidas con tan triste motivo, lo hace por medio de estas líneas”. Esa resurrección tipográfica me recuerda el escándalo que se suscitó en un hospital de Costa Rica cuando a un muchacho con muerte cerebral se le llevó a cirugía porque era donador de órganos. Tiempo después, la familia acongojada recibió una nota de un enfermero que decía que el paciente iba a salir del quirófano y pasaría a la sala de recuperación. Un epitafio del panteón municipal de Guadalajara, Jalisco, dice: “A mi marido fallecido después de un año de matrimonio. Su esposa con profundo agradecimiento”. En una lápida de Venezuela se lee: “Luchastes hasta el fin”, y en otra que citan en Chile: “Descanse en pez”, lo que tal vez se refiera a un ahogado. En una tienda de flores del panteón de Dolores, en los años de 1980, tenían un letrero: “Haga que su muerto viva en un jardín”. Es como un tríptico de mausoleos que terminaba con un cordial: “Lo esperamos”.



En 977, en el monasterio benedictino de Suso, en San Millán de la Cogolla, tierra de La Rioja, un monje se atrevió a escribir notas marginales a los textos de los sermones. Lo hizo en español con algunas palabras en vascuence. Son las llamadas *Glosas emilianenses*, el primer surco del español escrito. Mucho le ha pasado a nuestra lengua, nuestro hogar desde entonces. Se suman palabras, se prueban nuevas expresiones, y algunos han vigilado que esa innovación sea desarrollo y no degradación, han escoltado la corrección que se estampa en el papel o se codifica electrónicamente. Por eso agradecemos a los correctores. ¡Enhorabuena por este día!

Día del Corrector: de cómo se puede vivir sin correctores, pero por qué siguen siendo imprescindibles*

Cuando me invitaron a participar con una ponencia en este Día del Corrector, dudé por un momento. Tenemos la FIL de Guadalajara encima y eso significa trabajo a marchas forzadas para salir a tiempo con los proyectos. Sin embargo, me asaltó una duda: ¿Día del Corrector? No había escuchado antes que, finalmente, al corrector se le diera su lugar. Así que, contra la sabia recomendación de mis colaboradores, decidí aceptar gustoso. Y les explicaré por qué.

Dirijo una editorial independiente, Ediciones del Ermitaño, división de una empresa de servicios llamada Solar, ambas con una trayectoria de casi 25 años. Desde nuestros inicios, el pilar de la empresa lo constituyó algo el “cuidado editorial”. Se trata del departamento que se hace cargo de todo el proceso de producción editorial. Es decir, donde trabajan los correctores.

Hace 25 años trabajábamos fundamentalmente para el Fondo de Cultura Económica (FCE). Como me había ganado la confianza de la institución como editor especializado, sobre todo en libros de gran complejidad tipográfica, me daban obras para realizar todo el proceso, es decir, generalmente hasta la entrega de pruebas finas. El proceso consistía en lo siguiente:

1. Traducción (ocasionalmente).
2. Revisión y marcaje.

*Un poeta puede
sobrevivir a todo,
excepto a una errata.*
Oscar Wilde

*Ponencia presentada el 25 de octubre de 2008 en Donceles 66.

3. Cotejo en el caso de las traducciones.
4. Tipografía.
5. Lectura de galeras.
6. Formación de planas.
7. Primera lectura de planas.
8. Segunda lectura de planas.
9. Contraprueba.

*¿Analfabeta?
¡Escribanos! Nosotros
podemos ayudarle.*

*Se solicita persona
para cuidar vaca
que no fume ni beba.*

*¡Aproveche!
Perforamos sus orejas
y, por el mismo precio,
le regalamos un
par extra.*

Suponiendo que haya una traducción de por medio, hablamos de cinco procesos distintos de corrección. La norma dicta que cada una de esas etapas la realice una persona diferente. Es decir, la lectura de original, en que se revisa y marca a fondo el texto, “contamina” a quien encabeza dicho proceso, de suerte que la memoria fotográfica, que mal que bien todos tenemos, la limitaba para descubrir fallos en la revisión de galeras, por lo que ésta debía hacerla alguien más. Por otra parte, cada paso requería de habilidades distintas, de manera que quien leía galeras no forzosamente era capaz de hacer la revisión y el marcaje de una obra ni tampoco de leer primeras o segundas planas. Así pues, teníamos un equipo de correctores (lectores) con diferentes aptitudes, entre quienes hacían revisión y marcaje, lectura de galeras y revisión de planas. Pocos podían hacer las tres cosas bien y nunca al menos en la misma obra. En esa época había tiempo. Un libro podía tardarse un año o dos en ser producido y “no había problema”. El libro se tomaba su tiempo. El tiempo se respetaba.

La labor del corrector se aprendía arduamente, como en la Edad Media. Uno se convertía en aprendiz de otro. Quien quería entrar en el privilegiado círculo de los cultos mal pagados, tímidamente adquiría por las buenas o le robaba furtivamente el conocimiento al otro, que no quería soltarle de manera orquestada los secretos del oficio. El conocimiento era valioso, y a más burros, menos olotes. No había cursos de capacitación, o eran muy contados e impartidos en editoriales para el personal de planta.

Sabiendo eso, a principios de los años ochenta tuve la oportunidad de organizar los primeros Seminarios para

la Formación de Editores junto con Felipe Garrido, gerente editorial del FCE, y con Margo Glantz, directora de Literatura del INBA. Los seminarios se llevaron a cabo en el Instituto Superior de Intérpretes y Traductores (ISIT), del que yo era director entonces. El primero de ellos fue muy significativo, porque quienes estábamos en el estrado nos percatamos de que, más bien, los que estaban abajo debían subir y darnos lecciones a nosotros. Tal era la avidez por comprender los nuevos vientos, por discutir lo que estaba aconteciendo y que apenas se perfilaba, que aquellos seminarios se convirtieron en espacios de reunión de profesionales, entre los que había no pocos de los más destacados editores del país. El caso es que los más jóvenes nos aventurábamos a presagiar cambios fuertes por el advenimiento de las nuevas tecnologías, a lo que los veteranos respondían con desdén, aunque no sin algo de preocupación.

De pronto cambiaron las cosas. Habíamos sufrido crisis financieras y no había dinero. Las instituciones, tanto editoriales como particularmente de educación superior, despidieron a parte del personal y no había trabajo. Un día llegué al Fondo de Cultura y quien me recibió me dijo: “Aquí está este libro. Te doy tres meses para producirlo y no te puedo pagar *cuidado editorial*”. Por “cuidado editorial” entendíamos un porcentaje adicional sobre lo que se cobraba por cada rubro de producción y se justificaba porque nos hacíamos cargo de toda la responsabilidad. ¿Tres meses? ¿Para un libro para el que normalmente contábamos con un año? No había remedio y no teníamos suficiente trabajo, así que acepté el reto con una condición: cambiaríamos la metodología

*El fiscal pidió
para el acusado
un año de cáncer.*

*Martirio de
San Juan Autista.*

*Atención: los errores
en esta página son
intencionales.*



de trabajo. No hubo objeción. Para salir en esos tres meses tuve que hacer otra cosa inaceptable en ese entonces: repartir la lectura de los capítulos entre varios correctores. Sólo la revisión final estaría en manos de un solo lector que se centraría en los aspectos críticos del libro, es decir, uniformidad terminológica, congruencia tipográfica, correspondencia entre llamadas y notas al pie, foliación, numeración de capítulos, índices, etcétera.

A partir de entonces ya nada fue igual. De pronto ya no había tres, sino sólo dos meses disponibles. En una ocasión tuvimos que producir un libro de más de 600 páginas en sólo dos semanas. Una locura. Pero siempre salimos adelante, siempre cumplimos con los tiempos. Rompimos una y otra vez con las normas que nos habíamos impuesto, y las entidades editoriales para las que trabajábamos preferían velocidad y bajo costo a pulcritud editorial. No era raro que me dijeran: “¿Para qué lees tantas veces el mismo texto? Con una lectura basta”. La labor silenciosa del corrector se convirtió en la más despreciada, la más ignorada. Atrás quedaron las tertulias con Alí Chumacero y Felipe Garrido sobre cuestiones tipográficas. Desapareció el linotipo, las *composer*, las viejas fotocomponedoras que nos arrojaban los rollos de galeras que luego cortábamos para pegar los tramos en los cartones, talacha del “peistoper”. La computadora se hizo cargo. Y con ella no faltó quien estuvo seguro de que lo único que hacía falta era pasar el texto por una revisión ortográfica automática. La devaluación definitiva del corrector sobrevino. Hasta que uno y otro desastre —las quejas de los lectores y la indignación de los jefes que al recibir los libros terminados, encontraban infinidad de erratas— comenzaron a revitalizar la imagen de quien, calladamente, está allí, buscando y erradicando erratas.

Algunos compañeros manifestaban su tristeza porque nadie notaba su trabajo, pero finalmente caían en la cuenta de que precisamente de eso se trataba: de que *no se notara*. Nadie nota la mano del corrector de un libro bien producido. Todos despotrican cuando se nota su trabajo, es decir, su mal trabajo cuando el libro sale lleno de erratas.

*Es un duende maligno
y solapado. Salta
en medio de las frases
que el ingenio combina...*

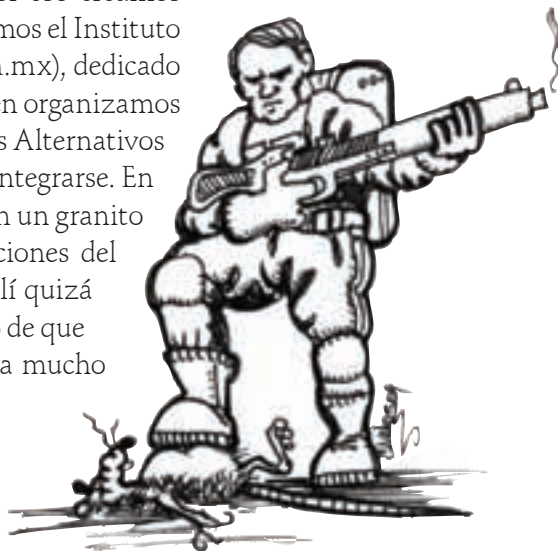
Emilio Frugoni

La labor que realizamos en Solar y Ediciones del Ermitaño se nutrió de la experiencia de estos 25 años. En un principio fui yo quien transmitió los conocimientos adquiridos a mis colaboradores que estaban a cargo del cuidado editorial, de las lecturas de los libros. Posteriormente, ellos fueron capacitando a sus sucesores, y cada uno fue añadiendo sus experiencias a lo heredado. Hoy contamos con un mayor bagaje de libros de referencia, de los que contamos con un buen arsenal, lo cual nos alivia, porque los viejos maestros han ido desapareciendo. Hoy seguimos capacitando a nuestro personal y explicándole en breves talleres lo esencial.

De cualquier manera, el mundo produce hoy tal cantidad de material escrito, que no alcanzan los correctores disponibles. La velocidad a la que se transmite y requiere la información es también tal, que aunque hubiera un corrector disponible, en muchos casos no se haría (no se hace) uso de él. El mundo necesita a los correctores, pero no lo sabe y vive cada vez más sin ellos; y, por otro lado, surgen más herramientas de corrección automática que, sin lugar a dudas, son deficientes.

Estoy convencido de que no sólo la labor del corrector de estilo se tiene que profesionalizar, sino la de toda la cadena involucrada en el quehacer editorial. Por eso creamos la revista *Quehacer Editorial*, por eso impulsamos el Instituto del Libro y la Lectura, A.C. (www.illac.com.mx), dedicado a las ciencias y artes del libro, por eso también organizamos la Red Internacional de Editores y Proyectos Alternativos (RIEPA www.riepa.org), a la que los invito a integrarse. En estos espacios encontrarán almas afines. Son un granito de arena que ponemos desde Solar y Ediciones del Ermitaño para hermanar voluntades. De allí quizá nazca lo necesario para convencer al mundo de que si bien puede publicar sin nosotros, lo haría mucho mejor si incorporara nuestro trabajo.

*El mundo produce
hoy tal cantidad
de material escrito,
que no alcanzan los
correctores disponibles.*



Cagadita de mosca, s. Prototipo de puntuación. Como observa Garvinus, los sistemas de puntuación usados por los distintos pueblos letrados dependían, originalmente, de los hábitos sociales y la dieta general de las moscas que infestaban los diversos países. Estas criaturas, que siempre se han caracterizado por su amistosa familiaridad con los escritores, embellecen con mayor o menor generosidad, según sus hábitos corporales, los manuscritos que crecen bajo la pluma, haciendo surgir el sentido de la obra mediante una especie de interpretación superior a los poderes del escritor e independiente de ellos. Los “viejos maestros” de la literatura —es decir, los escritores antiguos cuya obra es tan estimada por los escribas y críticos posteriores que usan la misma lengua— jamás puntuaban, sino que escribían de corrido, sin las bruscas interrupciones del pensamiento que produce la puntuación. (Lo mismo observamos en los niños de hoy, lo que constituye una notable y hermosa aplicación de la ley según la cual la infancia de los individuos reproduce los métodos y estadios de desarrollo que caracterizan a la infancia de las razas.) Los modernos investigadores, con sus instrumentos ópticos y ensayos químicos, han descubierto que toda la puntuación de esos antiguos escritos, ha sido insertada por la ingeniosa y servicial colaboradora de los escritores: la mosca doméstica o *Musca maledicta*. Al transcribir esos viejos manuscritos, ya sea para apropiarse de las obras o para preservar lo que naturalmente consideraban como revelaciones divinas, los literatos posteriores copian reverente y minuciosamente todas las marcas que encuentran en los papiros y pergaminos, y de ese modo la lucidez del pensamiento y el valor general de la obra se ven milagrosamente realzados. Los autores contemporáneos de los copistas, por supuesto, aprovechan esas marcas para su propia creación, y con la ayuda que les prestan las moscas de su propia casa, a menudo rivalizan y hasta sobrepasan las viejas composiciones, por lo menos en lo que atañe a la puntuación, lo que no es una gloria desdeñable. Para comprender plenamente los importantes servicios que la mosca presta a la literatura, basta dejar una página de cualquier novelista popular junto a un platillo con crema y melaza, en una habitación soleada, y observar cómo el ingenio se hace más brillante y el estilo más refinado, en proporción directa al tiempo de exposición.

Ambrose Bierce, *Diccionario del diablo*, 1911.



Un libro debe
construirse como
un reloj, y venderse
como un salchichón.

Oliverio Girondo

Dios te guarde del mal libro, de alguaciles
y de mujer rubia, pedigüeña y carirredonda.

Francisco de Quevedo

Estaría bien comprar libros buenos
si se pudiera comprar a la vez el tiempo
para leerlos; pero se confunde casi
siempre la compra de libros con
la apropiación de su contenido.

Arthur Schopenhauer

Las letras coreanas ante un lector neófito: cinco apuntes de una experiencia inédita

1 ■ Mi primer contacto con los libros coreanos no lo propició la literatura, sino la política. Allá en los lejanos años setenta, cierto día que entré a una librería de usado que solía frecuentar en el centro histórico de la ciudad de México, al comprar un par de libros de escritores hispanoamericanos “comprometidos”, el librero (que creyó adivinar mis intereses ideológicos) me obsequió un descomunal ejemplar de las *Obras escogidas* de Kim Il Sung. Pese a la curiosa inferencia del librero, yo no era en absoluto un lector tan avezado en política. Por lo tanto, no sabía quién era Kim Il Sung. Ahí lo supe.

Me asombró que en esa librería hubiese apiladas decenas, casi centenas diría yo, de estos tomos de obsequio, y como me hice cliente habitual, cada vez que compraba algo, el librero me regalaba otros volúmenes. Y parecían infinitos, porque nunca se le acababan. Durante al menos un año y medio no me pareció que mermaran, pese al afán desprendido del librero. Esos libros empastados y lujosos (que no costaban ni un centavo) se reproducían como el pan y los peces del milagro de Cristo. Mientras más los donaba el librero, más nutridas parecían cada día sus existencias. Eran infinitos.

De este modo, en mi entonces exigua biblioteca, llegué a tener quizá siete u ocho volúmenes, algunos de ellos repetidos y realmente voluminosos, que contenían los discursos y los textos programáticos del Gran Líder y Presidente Eterno de Corea del Norte o de la República

Un librero me obsequió un descomunal ejemplar de las Obras escogidas de Kim Il Sung, de las que tenía cientos de copias y de cuyo autor yo ignoraba todo. Cada vez que compraba un libro, el hombre me regalaba más de aquellos lujosos volúmenes que parecían nunca mermar.

Popular de Corea, y sólo los hojeé porque, a decir verdad, me aburrieron.

A un diletante político de 18 años, como lo era yo (que había leído con entusiasmo juvenil el *Manifiesto del Partido Comunista* de Marx y Engels y algunos textos más de esta pareja, pero no muchas páginas del *¿Qué hacer?* de Lenin), le resultaba más fácil leer también el *Libro rojo* y las *Cinco tesis filosóficas* del líder chino Mao Tse-tung, publicados por las Ediciones en Lenguas Extranjeras de Pekín: al menos eran libros pequeños que uno escondía en sus bolsillos y no demandaban mucho tiempo, aunque tampoco tuviesen los dones de la amenidad y de la inteligencia que sí tenían, a mi juicio, los de Marx y Engels. ¿Qué hacer, entonces, con los tomos de Kim Il Sung? Simplemente, tenerlos.

Los libros de Kim Il Sung tenían unas portadas color crema con una gran fotografía del autor, más de 400 páginas y estaban excelentemente impresos, pero no creo que alguien en México los haya leído. Para ser libros de propaganda política eran muy desacertados, pues dada su magnitud y densidad era difícil que se antojara leerlos.

Recuerdo que los libros de Kim Il Sung (Ediciones en Lenguas Extranjeras de Pyongyang) tenían unas portadas color crema, con una fotografía muy amplia del autor. Cada volumen rebasaba con mucho las 400 páginas. Además, estaban excelentemente impresos, pero no sé si en México alguien los leyó. Yo, que no los leí, tampoco los olvido porque, desde entonces, llegué a una conclusión: que para ser libros de propaganda política eran muy desacertados, porque, dada su magnitud y su densidad apelmazada, era difícil que a alguien, al menos en México, se le antojara leerlos. Y, sin embargo, hoy estoy seguro de que esos libros fueron de los primeros escritos de Corea, si no es que los primeros, que se tradujeron al español y que llegaron a México.

Años después, a pesar de mi amor hacia los libros (que, en ese entonces, era también un amor al objeto como tal, por lo que me hallaba en un conflicto de sólo pensar en echarlos a la basura), me deshice de ellos, no sin remordimiento, y procedí del mismo modo en que habían llegado a mis manos: los llevé a otra librería de viejo. Pensé: lo del agua, al agua. Pero no me los compraron, simplemente me los aceptaron de mala gana, porque me dijeron que ese tipo de libros no tenía clientes. Muy serio, el librero, que de sólo verlos me dijo que los dejara en el piso, me advirtió que nadie los leería, a menos que fuese por obligación.

Esta parte de mi crónica es políticamente incorrecta, pero qué le voy a hacer: constituye absolutamente la verdad de mi pobre experiencia coreana. En un libro de ensayos periodísticos, que publiqué en 1990 (*Escribir cansa: brevísimo diccionario del hastío cultural*), veo, con poco asombro, que en mi escritura quedaron huellas de los libros de Kim Il Sung que nunca leí, pues al referirme a los bajos índices de lectura por los que absurdamente nos angustiamos desde hace décadas los mexicanos, hice la siguiente ironía (que cumple ya 18 años): “Viene a resultar que frente a los rusos o los cubanos o los coreanos, los mexicanos somos casi analfabetos (o analfabetos funcionales), aunque sin tomar en cuenta, por supuesto, que de los millones de ejemplares que inflan los índices de lectura de aquéllos, muchos corresponden a los amenísimos discursos de Stalin, Lenin, Castro y Kim Il Sung”. Me refería, obviamente, a Corea del Norte y no a toda la península de Corea.



2. Mi segundo contacto con los libros coreanos fue mucho mejor y, afortunadamente, tuvo que ver con el arte literario. Lo ocasionó una valiosa antología compilada por Yong Tae Min y traducida por Hyesum Ko de Carranza. *Cuentos coreanos* es el título de este libro que coeditaron, en 1991, el Fondo de Cultura Económica y la Fundación de Cultura y Artes Coreanas. Los autores incluidos son: Yong-Chun Pak, Sun-Wong Jwang, Chong-Ne Cho, Won-Il Kim y Chong-Ji O. Algunos cuentos me gustaron más que otros, por supuesto, pero todos me dieron una imagen histórica y cotidiana de Corea.

Todos los cuentos de ese libro son estrictamente realistas. Nos hablan de la historia, los conflictos armados, las costumbres de Corea, la industrialización, las contradicciones sociales y también de la vida cotidiana de una nación que ha sufrido o que sufre y que estos autores reivindican con emoción e inteligencia. Hallé no pocas similitudes y

paralelismos con cierta literatura indigenista e histórica producida en los países hispanoamericanos en las primeras décadas del siglo XX. Al fin y al cabo, la materia del arte y la literatura es la misma en todo el mundo. No puede ser de otro modo.

Lo que sí me llamó mucho la atención, especialmente, es que, en el prólogo, se explicara que “los escritores coreanos que aún no tienen la fama ni el reconocimiento oficial esperan con muchas ansias cada Año Nuevo, porque para esa fecha los diarios importantes de Corea publican el resultado del Concurso Anual de Obras Literarias de todo género. Los premiados, a partir de ese momento, se convertirán en escritores (literatos) profesionales, y las revistas literarias empezarán a publicar sus obras. Ésta es una de las formas de iniciarse como escritor; la otra es mediante la presentación directa de alguna revista literaria. Pero también ocurre, aunque raras veces, que el mismo escritor publique su obra con su propio dinero”.

Veo que hoy, en general, esta descripción ya no es del todo exacta para finales del siglo XX y esta primera década del siglo XXI, porque las letras coreanas se abren paso incluso en otros idiomas y alcanzan éxito en varios países. Y veo también, con agrado, para los que somos lectores en busca de otras voces y otros ámbitos (como dijera Truman Capote), que la literatura coreana está llegando, aunque sea poco a poco, a los hispanohablantes.

Vale decir que, en 1961, Hyesun Ko de Carranza, decía que la primera antología en español del cuento coreano surgió a raíz de la pregunta, un tanto irónica de un amigo suyo, supongo que mexicano. Intencionadamente, éste le preguntó: “¿Existe la literatura coreana?” Y refiere Hyesun Ko de Carranza: “Bajo el sol tan intenso de esa tarde en México, por un momento no supe qué decir ni cómo contestar. Enfadarme no era la solución, pero tampoco había forma de explicarle, ya que no existía ninguna obra coreana



traducida al castellano hasta aquel momento. Justamente ése fue el motivo para traducir algunas novelas contemporáneas de Corea”.

En la breve presentación a dicha antología, el compilador se refiere a la narrativa coreana del siglo XX agrupándola en tres periodos históricos: la del periodo colonial japonés, que va de 1910 a 1945; la del periodo poscolonial, que arranca en 1945 y llega a principios de la década de 1960, y la del periodo propiamente moderno y contemporáneo que abarca desde la segunda mitad de la década de 1960 y llegaba, entonces, hasta 1990. Los autores incluidos en aquella antología habían nacido en 1911, 1915, 1942 y 1946.

Hoy percibimos, que casi es lo mismo decir que apenas vemos, que en casi dos décadas de historia coreana la literatura de esta nación se ha expandido y profundizado al incorporar las contradicciones propias del desarrollo social, económico, educativo y cultural. Si en mi poca experiencia como lector de literatura coreana parto de los primeros cuentos que leí (muy vinculados, casi todos, al costumbrismo y la historia social, sin que esto los califique en modo alguno) y llego a las novelas *El huésped*, de Hwang Sok-yong, y *La familia itinerante*, de Gong Sun-ok, observo que esta literatura se ha enriquecido y nos ha enriquecido a los lectores, pues dichos libros pueden estar perfectamente entre obras destacadas de las mesas de novedades, en cualquier idioma, por méritos propios.

Lo que digo, convencido, es que hay que seguir muy de cerca a estos autores que, seguramente, les abrirán las puertas, en el idioma español, a otros escritores coreanos igualmente valiosos.

Como lector, me siento profundamente impresionado y gratificado por estas experiencias de lectura que no sólo me dan a conocer a una nación, sino que me dejan una profunda huella de una literatura en gran medida ignorada por nosotros los mexicanos y, en general, por los hispano-hablantes.

Los lectores hispánicos ganamos mucho con este conocimiento y con esta experiencia. No se trata únicamente de

La literatura coreana se ha expandido y profundizado al incorporar las contradicciones propias del desarrollo social, económico, educativo y cultural.

Novelas como El huésped, de Hwang Sok-yong, y La familia itinerante, de Gong Sun-ok enriquecen a los lectores y abrirán las puertas, en el idioma español, a otros escritores coreanos igualmente valiosos.

*La literatura
nos enseña más
de la historia,
la política, la religión,
las costumbres
y, por supuesto,
los dolores y los sueños
de las personas y
de las naciones que
la Historia misma.*

*Tuve el grato placer de
confirmar que no todo
ha sido escrito ya.
Cuando la literatura
está hecha de
experiencia vital
y no únicamente de
conocimiento libresco
o erudito, nos ofrece
una gran oportunidad
de descubrimiento.*

ambientes distintos (propio de turistas), sino sobre todo de un sentimiento inédito para cualquier lector que sólo sepa de Corea por los libros de historia.

Casi siempre, la literatura nos enseña más de la historia, la política, la religión, las costumbres y, por supuesto, los dolores y los sueños de las personas y de las naciones que la Historia misma. Y esta literatura coreana, además de todo, está consciente de su búsqueda de identidad.

Felicito muy calurosamente a las autoridades de la República de Corea del Sur, al Instituto de Traducción de Literatura Coreana y, por supuesto, a Alejandro Zenker y todo su eficiente y entusiasta equipo de Ediciones del Ermitaño, que han hecho posible este proyecto.

3. Quizá todos los libros deberían leerse sin antecedente ninguno acerca de sus autores. Esto evitaría prejuicios y presunciones y nos llevaría a aquilatar el valor de la obra sin previos avisos de calidad.

Es este el modo en que yo, neófito de la literatura coreana, he leído a los novelistas Hwang Sok-yong y Gong Sun-ok, y lo que he obtenido es un gratísimo placer y la alegría de confirmar que siempre hay algo nuevo bajo el sol, a contracorriente de los que sostienen que todo en este mundo ya ha sido escrito. Al igual que la existencia —puesto que es parte de ella y no algo ajeno—, la literatura, cuando está hecha de experiencia vital y no únicamente de conocimiento libresco o erudito, nos ofrece una gran oportunidad de descubrimiento.

Un maestro de la narrativa mexicana, Ricardo Garibay, voraz lector él mismo, y sabio en muchas cosas, aconsejaba leer como quien conquista tierras vírgenes. En el caso de los libros de Hwang Sok-yong, *El huésped*, y de Gong Sun-ok, *La familia itinerante*, yo he procedido según este consejo, porque, además, no tenía alternativa.

Como ya dije, mi conocimiento de la literatura coreana se reducía a una antología cuentística de cinco autores que no me daba por supuesto ninguna autoridad para juzgar o para comparar. Sin embargo, siguiendo esta exploración

de las tierras vírgenes de la literatura coreana, asumí el camino del lector que está dispuesto a encontrar las sorpresas que le depara lo desconocido. Y he sido sorprendido muy gratamente.

El huésped (México, Ediciones del Ermitaño, 2008) me ha deslumbrado en muchas de sus páginas y en todas ellas me ha enseñado más que cualquier compendio de historia moderna coreana de los que pude consultar después de leer esta espléndida novela.

No cometeré la imprudencia de echarles a perder el gusto de descubrir, por sí mismos, la trama interesantísima de esta narración, pero sí les diré que, con un estilo vigoroso, y a veces vertiginoso (porque tiene que ver con el vértigo de la realidad), enfrenta el trágico pasado fratricida entre las dos Coreas, la del Norte (comunista) y la del Sur (liberal).

El protagonista, un misionero cuyo hermano mayor ha muerto unos días antes, en el exilio estadounidense de Nueva York, regresa a su lugar de origen gracias a un programa oficial de visitas a familiares en Corea del Norte. Lo único que lleva Liu Yosop de su hermano, el pastor Liu Yohan, es un pequeño fragmento de hueso que quedó luego de ser cremado. No sabe exactamente a qué familiares podrá encontrar allá, luego de cuarenta años, porque tampoco sabe quiénes han muerto y quiénes aún viven. El hermano mayor viajará en el bolsillo del hermano menor y regresará a su lugar natal como un fantasma en busca de perdón.

El viaje de Yosop, con su hermano muerto, es un viaje a la semilla, un retorno al origen y una forma definitiva de enfrentar a los fantasmas (auténticos fantasmas en la novela) del odio, la muerte, el resentimiento y, sobre todo, la culpa. La guerra política e ideológica, luego de treinta cinco años de dominación japonesa, enfrentó a hermano con hermano, bajo los mandos antagónicos de Moscú y Washington, es decir, del comunismo y el capitalismo, y ambos bandos cometieron atrocidades que permanecieron y que aún permanecen como heridas no cicatrizadas, en tanto los demonios no se extirpan a través del exorcismo de mirar con franqueza la realidad.



Comenzar a leer la novela es ya no poder dejarla sino hasta terminar la última página. En uno de los capítulos hay un prodigioso diálogo entre muertos, cuya función en la trama es adentrarnos en el memorial de agravios, en la historia de las atrocidades de la guerra entre hermanos, producto de las creencias, las desigualdades, las ideologías, las falsas certezas y, por supuesto, las siempre tentadoras utopías sociales.

“La religión no es más que la superstición de una época llena de oscuridad”, le dice su sobrino, que ostenta su militancia comunista, al misionero emigrado que regresa a la patria después de cuarenta años.

Yosop encontrará al hijo de su hermano, quien le cuenta que, debido al pasado criminal de su padre, tuvo que pasar incontables dificultades para ser miembro del Partido oficial. “La religión —le dice a su tío, ostentando su militancia comunista— no es más que la superstición de una época llena de oscuridad.” A lo cual el misionero le responderá, bíblicamente: “Si no nos perdonamos, no podremos vernos nunca más”.

Un día, esa guerra que enfrentó a los coreanos, dirigidos unos por la Unión Soviética y otros por Estados Unidos, acabó dividiendo a las familias (a los hijos de los padres, a los hermanos y sobrinos, a las esposas de los esposos, etc.), y el Paralelo 38, frontera nacional entre el Norte y el Sur no sólo destruyó las afinidades, los afectos y el amor, sino que dejó un duradero resentimiento en el vacío del espíritu.

La novela narra, otra vez, la historia de la humanidad a partir del edén perdido: los sirvientes, que habían sido dóciles, ahora se insubordinan, golpean y matan a sus amos. “Eso significaba que el cielo y la tierra se habían invertido.”

Los fantasmas hablan también y cuentan sus versiones en esta novela que, por momentos, nos parecería mágica de no saber que se trata de una obra histórica. Y esos fantasmas encuentran al menos un punto de acuerdo: “la culpa fue de ambas partes”, pues “en esa época confusa había muchos oportunistas que querían agregarse a la izquierda o a la derecha”. Tal es la historia de la humanidad, vuelta a contar, a partir del edén perdido o, como dijera uno de los personajes: los sirvientes, que antes habían sido dóciles, ahora se insubordinan, golpean y matan a sus amos. “Eso significaba que el cielo y la tierra se habían invertido.”

¿Qué es lo que dispara todas las atrocidades de una guerra civil auspiciada por dos potencias mundiales que obran según sus propios designios e intereses? Desde luego,

la crisis social, pero aprovechando sin duda el gran sustrato de resentimiento, la ideología y las promesas de un mundo mejor cuando no perfecto.

Una frase clave de esta novela, para nada ideológica y sí más bien heterodoxa, proviene del misionero Liu Yosop y va dirigida a su sobrino Danyol (es decir, Daniel en hebreo, en cristiano, que significa “mi juez es Dios”): “No hay ningún alma insalvable”. Es probable que así lo sea, pero para llegar a esta conclusión antes hay que pasar por mucha desdicha y por una gran resignación. La realidad nunca es ni será perfecta.

No conocía la obra de Hwang Sok-yong, y ahora sé que *El huésped* apareció originalmente en 2001 y luego, en 2005, se tradujo al inglés (según me enteró a través de Amazon). Para mí es un libro revelador de la nueva literatura, sea ésta coreana o no.

Hwang Sok-yong es un narrador de una gran vitalidad y tiene el don de jamás aburrir a sus lectores. Ahora sé también que algunas de sus novelas, que no conozco, han sido llevadas al cine, como *Orae doin jung won* (*El jardín lejano*), estrenada en 2006 y dirigida por su compatriota Im Sang-soo.

Sé, en conclusión, que sus libros, aún no traducidos al español, gozan de una estimación amplia entre sus lectores, y por algo será. Por ello hay que agradecer a Chong Gu-sok, a Francisco Carranza Romero y al Instituto de Traducción de Literatura Coreana que la hayan vertido al español de un modo tan prodigioso.

4. *La familia itinerante*, de Gong Sun-ok, es también una obra que nos enfrenta a la historia de Corea, pero a una más reciente que aborda con maestría la miseria y los contrastes sociales en esta nación. En el epílogo que, como todo epílogo, leí al final, vine a enterarme, gracias a Bang Minho, que esta narradora “investiga” de algún modo su mundo novelesco, desde *Florece el narciso* (1994), *La coartada de mi vida* (1998) y *El mundo maravilloso* (2002), aún no traducidas al español, hasta *La familia itinerante* (México, Ediciones del Ermitaño, 2008).

“No hay ningún alma insalvable”, dice uno de los personajes. Es probable que así sea, pero para llegar a esta conclusión hay que pasar por mucha desdicha y por una gran resignación. La realidad nunca es ni será perfecta.

La familia itinerante, de Gong Sun-ok, es también una obra que nos enfrenta a la historia de Corea, pero a una más reciente que aborda con maestría la miseria y los contrastes sociales de esta nación.

*Los relatos se van
entreverando y sus
puntos de contacto o
vasos comunicantes son
los personajes pobres
y las situaciones de
contraste social en la
Corea contemporánea.
Estos contrastes hieren,
nos remiten al pasado,
pero la autora nos habla
del presente que agravia
la condición del
ser humano.*

La estructura de esta novela no deja de ser interesante. A través de cinco relatos extensos (“Ambiente invernal”, “Canción amorosa de Garibong”, “La risotada”, “El país azul en el mar del sur” y “El mar lejano”), Gong Sun-ok va construyendo una especie de fresco narrativo, en el sentido de una amplia pintura. Los relatos se van entreverando y sus puntos de contacto o vasos comunicantes son los personajes pobres y las situaciones de contraste social en la Corea contemporánea. Estos contrastes sociales, que hieren, nos remiten por supuesto al pasado, pero no es tanto del pasado que la autora nos quiere hablar, sino del presente, de un presente que agravia la condición del ser humano.

De hecho, sin ser un libro programático desde el punto de vista sociológico, sino un libro de literatura que nos muestra sobre todo la cara urbana de una Corea marginal, Gong Sun-ok plantea una especie de colofón explicativo en la última página de *La familia itinerante*: “La pobreza —dice— no es un crimen. Pero los pobres viven como criminales. La realidad es que a los pobres no se les garantiza la seguridad de su vida ni la personalidad ni los derechos humanos. Y yo soy una escritora pobre. Como persona itinerante que ‘deambula sin preparar un terreno para la vida en ninguna parte de esta tierra’, soy también una autora itinerante pobre”.

*“La pobreza
no es un crimen, pero
los pobres viven como
criminales. No se les
garantiza la seguridad
de su vida ni la
personalidad ni los
derechos humanos”,
dice la autora de
La familia itinerante.*

Los itinerantes coreanos equivalen a los vagabundos en México, a los segregados, a los desposeídos, a los que no tienen un sitio propio, a los desarraigados y a los que van de aquí para allá llevando consigo, por todo equipaje, su desdicha sin más. En el primer cuento, el protagonista Kim Dalgón reflexiona en su condición de paria: “Al pensar en la suma que debía pagar cada vez que dormía allí [en la pensión], deseaba marcharse cuanto antes. Cada vez que esto ocurría, pensaba en dormir al aire libre, así no tendría que pagar por una cama. Kim Dalgón se convertiría en un hombre sin casa durmiendo en la calle”.

Y la narradora, a manera de información socioeconómica, agrega: “Antes del problema económico por el préstamo del FMI [en 1997] a Corea del Sur, era inimaginable

la situación a la que estaba por llegar: ser un hombre que dormía en la calle desde que su mujer había dejado la casa. No sólo no imaginó su posición de hombre sin hogar, tampoco la de hombre convertido en jornalero pasando de una construcción a otra”.

Como ya he dicho, estos cinco relatos o cinco capítulos que constituyen una novela de atmósfera asfixiante en la Corea de las desigualdades, no tiene el exclusivo propósito de la sociología, pero se apoya en ésta de manera evidente, para documentar los contrastes y mostrar que la realidad siempre supera, con mucho, a la ficción. El realismo de Gong Sun-ok es algo exigido por la propia situación coreana.

No deja de ser significativo que el libro de Gong Sun-ok sobre los desheredados de Corea del Sur sea un llamado de alerta, desde la literatura, acerca de las contradicciones que entraña el desarrollo económico. Mucho se habla del milagro económico coreano, pues asombra que, en muy pocos años, Corea pasó de ser una nación con grandes problemas a una de las principales economías del mundo. Pero esto trae también sus consecuencias funestas.

En México, el investigador José Luis León, coordinador del Seminario Metropolitano de Estudios sobre el Pacífico, de la Universidad Autónoma Metropolitana, ha publicado un estudio muy revelador en el que, partiendo del hecho incontrovertible de que “la historia de la economía surcoreana de los últimos cincuenta años es una de las experiencias de crecimiento más aceleradas de la humanidad”, advierte que este proyecto de engrandecimiento nacional exitoso enfrenta también ya graves problemas.

Señala: “Todo proceso de crecimiento económico se asemeja al bifronte Jano, deidad romana que poseía un par de rostros antagónicos. El Jano de Corea del Sur muestra la cara de progreso material. En contraste muestra también un rostro desagradable: la primacía del interés individual sobre el interés colectivo”.



*No hay nadie
que crea que su vida
no es complicada, pero
sin duda unas vidas
son más complicadas
que otras, dependiendo
de los satisfactores
o de la falta de éstos.
El vagabundeo,
el ir de un sitio a otro,
sin lugar fijo, sin hogar,
sin trabajo definitivo,
conducen al sentimiento
de fracaso y a la
sensación de que no hay
nada que hacer hasta
que nos alcance y nos
salve la muerte.*

Por mi parte, como lector de la novela que nos ocupa, creo que lo que sostiene este investigador mexicano queda perfectamente reflejado y reafirmado en *La familia itinerante* de Gong Sun-ok. Por diversas vías, la investigación socioeconómica, y la observación perspicaz y aguda de la escritora que también presente, se llega a la misma conclusión: dentro de la experiencia histórica de crecimiento hay un principio natural: “ningún ente vivo puede continuar creciendo por siempre”, dicho con palabras del investigador mexicano José Luis León. O bien, dicho de manera coloquial: para que alguien gane, otros tienen que perder. Y los que pierden son, precisamente, personas como los habitantes de la novela de Gong Sun-ok.

“No hay nadie que crea que su vida no es complicada”, afirma uno de estos personajes. Pero, sin duda, unas vidas son más complicadas que otras, dependiendo de los satisfactores o de la falta de éstos. El vagabundeo, el ir de un sitio a otro, sin lugar fijo, sin hogar, sin trabajo definitivo, conducen al sentimiento de fracaso y a la sensación de que no hay nada que hacer hasta que nos alcance y nos salve la muerte. Éste es, en gran medida, el sentimiento que experimentan los personajes de *La familia itinerante*, además de un enorme resentimiento social que puede desembocar fácilmente en el cinismo:

En “La risotada”, hay un diálogo entre dos mujeres que puede ilustrar perfectamente lo que afirmo:

Al escuchar a Sukja maldiciendo a Yonsun, supo quién era el padre del bebé que cargaba contra su pecho.

—¿Sabes dónde está ese novio?

—Yo qué sé dónde está ese maldito que se dio a la fuga llevándose mi dinero...

—¿Qué vas a hacer ahora, Sukja?

—No tengo idea. No sé si estafar a un hombre después de encandilarlo, o mejor traicionarlo.

—¿Quieres decir que vas a vivir vengándote de lo que te han hecho sufrir?

—De todas formas, este mundo está lleno de engaños
recíprocos. Es todo o nada.

En “El mar lejano” hay otro diálogo emblemático:

El señor Han se dirigió a los hombres que bajaron
del camión.

—¿De dónde vienen?

—Somos vagabundos que deambulamos por todas
partes.

—¿A dónde van ahora?

—Hemos deambulado por todas partes y todavía no
hemos localizado un trozo de tierra donde vivir.

Se ha dicho, y con razón, que la literatura suele adelantarse a los acontecimientos y que los escritores son especies de faros que nos señalan los peligros que, sin embargo, no siempre son atendidos por los espíritus más pragmáticos. Creo que Gong Sun-ok es un ejemplo de esto. A pesar de todas las desdichas que relata, en su libro hay también momentos sumamente líricos que me han llenado de emoción. Como cuando un padre le dice a su hijo, que sufre por la muerte de su madre, con la clásica sabiduría oriental: “Deja volar en el aire tus lágrimas [...] Los ojos cumplen su función si uno puede ver bien de frente, pero si fluyen lágrimas, no se verá con claridad. Y si uno no puede ver de frente, tendrá muchas dificultades para encaminarse”.

Es una enseñanza de vida y una enseñanza debida. A pesar de todo, hay caminos para seguir buscando. Y por eso el libro de Gong Sun-ok no es una novela nihilista sino realista, que plantea preguntas, suscita dudas y nos pone de cara a la realidad.

5. Mucho debemos agradecer a los traductores el que nos brinden la oportunidad de conocer algo de la nueva literatura coreana que ha optado por el realismo, al menos en *El huésped*, de Hwang Sok-yong, y en *La familia itinerante*,



*Mucho debemos
agradecer a los
traductores que nos
brinden la oportunidad
de conocer algo de la
nueva literatura coreana.*

de Gong Sun-ok, porque hoy, según me doy cuenta por estas novelas, en Corea es imprescindible nombrar lo más palpable: la cicatriz de la memoria y la herida del presente.

A diferencia de los escritores que piensan que la tragedia histórica y la realidad presente de su nación no son importantes para la literatura, Hwang Sok-yong y Gong Sun-ok, afrontan esa tragedia histórica y esta actualidad apremiante, para entrever el destino de su patria.

De hecho, en una entrevista concedida a un diario francés, en 2005, el autor de *El huésped* consideró que “para los escritores coreanos el realismo es una especie de obligación”, si no se quiere optar por la más cómoda evasión. Entiendo, perfectamente, lo que quiere decir Hwang Sok-yong: la literatura no es sólo un juego fatuo o un entretenimiento banal; tiene un compromiso con el ser humano: reflejar la vida y tratar de entender, con ayuda de los libros, por qué es y por qué ha sido así, y no de otro modo, nuestra existencia.

Si la literatura se deshumaniza, y sólo se entrega a la técnica, a la construcción de estructuras formales y a la trivialidad de simplemente “entretener”, será muy poco lo que nos pueda aportar esa literatura para realmente comprender y comprendernos.

Por último, pero no al final, quiero agradecer a Alejandro Zenker, director de Ediciones del Ermitaño y editor de la colección de Literatura Coreana, la invitación que me hizo a adentrarme en esta experiencia inédita de lectura, a mí, un lector ávido de libros, pero inexperto en literatura coreana. Su audacia me permitió añadir a mi vida no dos libros más, sino dos visiones narrativas de un mundo que ignoraba.



Sobre la muerte del libro

1 El otro día me enteré de la existencia de periódicos que editan más de un millón de ejemplares diarios. Lo que más llamó mi atención fue que en los tres primeros lugares de estas ediciones millonarias no estaba ningún diario que pudiéramos considerar “occidental”. Me parece que en los 10 primeros lugares están los periódicos japoneses, chinos e indios. Señalo esto porque se supone que, históricamente, la acción editorial y la famosa libertad de pensamiento y de prensa es un discurso del mundo occidental, para ser más preciso, de la revolución de la Ilustración del siglo XVIII. Todo ese montón de franceses desquiciados por los afanes libertarios despedazando a los dioses y erigiendo en su diosa a la santa ciencia, más aún, los periódicos como grandes bocinas del pensamiento entintando millones de caracteres para defender las nuevas libertades y fomentarlas... De pronto llama la atención que mundos donde se ha practicado menos la libertad de pensamiento y de expresión sean los países donde haya más grandes tirajes de diarios.

2. En la actualidad la mayor parte de los diarios escritos son vitrinas para el consumismo y no para la reflexión. Millones de millones de páginas plagadas de imágenes, colores y conceptos en las que nos venden cualquier cantidad de cosas; de hecho, nos venden hasta la desinformación, y de esa cuenta los diarios simplemente vienen a ser multiecos de un mismo centro de emisión de ideas y de poder, es decir, el capital y el consumo que genera la fuerza misma



del capital, experiencia que, está de más decirlo, no pertenece a ninguna nación en particular, sino a un fenómeno conocido como “globalización económica”, por lo que no es demasiado importante que se sigan escribiendo millones de ejemplares de periódicos en el mundo que, en síntesis, repiten los mismos conceptos, discursos e imágenes hasta la saciedad. Por decirlo así: el fracaso del club de fútbol Chelsea frente al Barcelona, el último discurso de Barack Obama, el último escándalo de la cantante de moda o las obligaciones de comprar Tamiflu a Roche por montos millonarios. Según estas premisas, un diario podría decir lo mismo y más importante de todo el sistema global para todo el mundo en esta época unipolar. Se entiende, entonces, que la muerte anunciada del periodismo tal y como lo conocemos en la actualidad, no sólo es inminente, sino necesario.



3. La deforestación planetaria es uno de los grandes males de la actualidad. Por doquier son quemadas o taladas de manera premeditada miles de hectáreas de bosque, en algunas ocasiones para un uso justificado, en la mayoría por puro interés mezquino. Tal es el caso de Guatemala, donde sólo aumentan la frontera ganadera que violentan los propietarios para poner a pastar más y más vacas que solicita el mercado mundial de comida rápida. Lo grave del asunto, y de lo que saben poco los ganaderos o no les importa, es que estos suelos de selva mesoamericana son buenos para los bosques, y pobres y no necesariamente aptos para los pastizales, los cuales, después de tres o cuatro años, serán suelos poco fértiles, especialmente con pasto poco útil y caro cuando empiecen a usar químicos para revivirlo. Al final, lo único que están haciendo los ganaderos al estilo Guatemala es contribuir a la desertificación del planeta y al calentamiento global de manera irracional. Traigo a colación el hecho porque tanto el soporte del diario como del libro básicamente es celulosa y, por lo tanto, la gran industria papelera es una inmensa

boca comedora de árboles incapaz de sembrar a la velocidad que consume. Un ejemplo: Japón es el país con más tiraje de diarios y, paradoja de paradojas, no tiene el bosque ni el suelo apropiado para aguantar tal deforestación.

Entonces, ¿qué hacen? Pues simple y llanamente deforestan los territorios que se les pongan enfrente, en cualquier continente, o sea, más de lo mismo: la entelequia del capitalismo, en este caso expresado en el sistema de fabricación y distribución de diarios a escala planetaria.

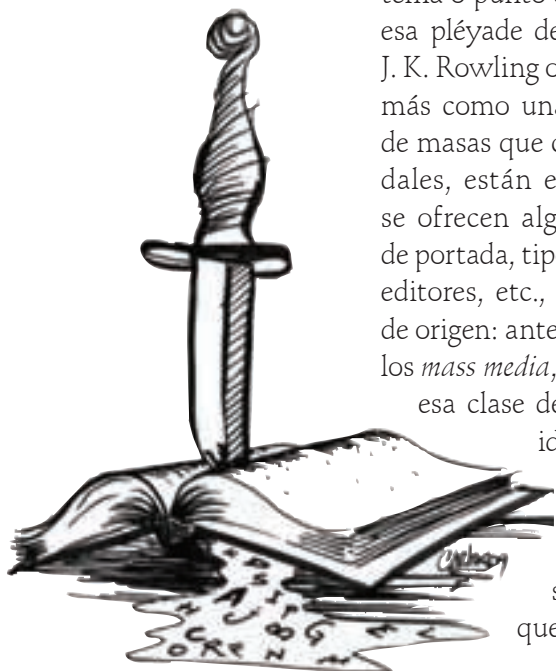
4. ¿Y el libro? Hasta acá, nuestro ilustre amigo el libro pareciera que también es uno de los elementos por extinguirse. Sin embargo, aunque se ha anunciado su desaparición desde hace algunas décadas, la verdad es que las particularidades de sus formatos le han prolongado la vida; por ejemplo, su tamaño y maniobrabilidad. Se puede llevar casi a cualquier parte y no necesita de complicados apéndices para leerse; una luz natural, un bombillo o una rústica tea nos sirven para tal efecto y, en algunos casos, las brillantes noches de luna llena. El dilema no está en el libro, que no es un material de desecho de la magnitud de millones de terribles toneladas métricas diarias como el papel periódico y las servilletas que utiliza la industria de la comida rápida, sino que la cromacracia y su imperio están convirtiéndonos en una sociedad ágrafa, donde los simbolismos imperantes son el lenguaje de la inmediatez por excelencia; ni siquiera el dilema planteado por Bradbury realmente va a matar al libro. Es más fácil que los libros perezcan bajo las nuevas construcciones ciberales, como Sony o Facebook, que por manos de los regímenes totalitarios, por una razón elemental: con ese lenguaje sintético y superficial de la actualidad, ya nadie tiene interés en leer los enormes prolegómenos que son las gratificantes acciones de escritores prolíficos, como Thomas Mann o Günter Grass o la filigrana esquizoide del lenguaje barroco de Miguel Ángel Asturias. Las nuevas



generaciones todo lo quieren rápido y al grano, y para eso el lenguaje simbólico es más unificador y acelerado. Tal parece que, al paso que vamos, llegaremos rápidamente a ser unos neoeipcios, con lenguajes pictográficos que nos remitan a contextos completos con una sola imagen y símbolos que nos permitan unificar un universo de cosas y grafismos que marquen la diferencia al obviar millones de símbolos que, en la actualidad, todavía usan los escritores más bien convencionales.

5. El problema no es si muere o no el libro, porque el libro es producto de un contexto y de un tiempo, y ya se sabe que lo único eterno es el cambio. El problema es si, en otra clase de formatos, podemos seguir haciendo las mismas cosas que con los libros. Por ejemplo: distraernos, aprender, memorizar, recrear, imaginar, ser creativos, disentir, embozornar, consensuar y crear un orden o un culto referido al tema o punto de vista del autor, por mal modelo está toda esa pléyade de seguidores de gente como Stephen King, J. K. Rowling o Paulo Coelho que, en la actualidad, escriben más como una analogía de los medios de comunicación de masas que como obras de autor. Tales trabajos son modales, están en clave de consumo de masas y en ellos se ofrecen algunas recetas, como diagramación, diseño de portada, tipo de letra, tema, campaña de mercadotecnia, editores, etc., para producirlo. Y aquí volvemos al tema de origen: ante tantas piezas que nos venden como obra de los *mass media*, no tiene sentido leer libros o, por lo menos, esa clase de libros, y entonces se vuelve recurrente la

idea monterroseana y, necesariamente, “habrá que regresar siempre a los clásicos”, antes que leer obras recicladas. Lo más importante no es leer libros en el formato convencional, sino tener las mismas motivaciones originales que nos llevaron al libro.



6. Por último, debido al sistema mundial de fabricación de libros, más que ser objetos de culto, se han convertido en mercancías de los *mass media*. Algunos ejemplos: las ediciones sintéticas en chino de las veleidades del *affaire* Lewinsky-Clinton, con más de veinte millones de ejemplares; o los dilemas sexoexistenciales de la princesa Diana, con tirajes de más de dos millones y ediciones de lujo; o los más de 100 millones de ejemplares de *Harry Potter* en 22 idiomas. ¿Hasta qué punto es válido defender el libro *per se*? No creo que sea esa clase de defensa la que deba realizarse, más bien gira en torno al rescate de la lectura, rescate del placer de leer, rescate de la importancia de la reflexión a partir de la lectura, de la discusión literaria y metaliteraria que conlleva leer libros y, por lo tanto, en esa línea, más que un formato nos debe importar el hecho mismo de los significados desde la lectura y todas sus posibilidades, como una manera de ver y entender la vida, vale decir, ser y existir de manera simultánea desde la reflexión que nos plantea.





Fotografía: Alfonso Guevara.

En el libro de artista existe una “lectura” de los sentidos

Entrevista

Alejandro Zenker y Antonio Damián establecen un diálogo con uno de los pioneros en la creación de libros de artista. En este artículo responde las preguntas de Alejandro Zenker para un libro que en breve verá la luz en la colección “Yo medito, tú me editas”, de Ediciones del Ermitaño.

Antes que nada cuénteme... ¿quién es José Emilio Antón?

Un artista plástico que realiza pintura, dibujo, poesía visual, etc., y que además trabaja asiduamente realizando libros de artista, de tal manera que constituyen una parte importante de su obra (unos 130 hasta este momento), en su mayoría ejemplares únicos.

¿Cómo llegó a interesarse por el libro de artista?

En mi caso fue algo natural, escribía poesía, textos poéticos y relatos cortos y realizaba poesía visual. Soy un ávido lector, he sido bibliotecario desde el colegio y he tenido siempre especial atracción por el libro como objeto. Por otro lado, en mi faceta plástica, aparte de las técnicas artísticas tradicionales, incluidas las calcográficas, he aprendido técnicas textiles, cerámica, esmalte, xilografía, serigrafía, grabado de cristal... La unión de los dos “mundos” era inevitable y el resultado lógico eran los libros de artista.



Realizo mi primer libro de artista en 1972, consciente de que quería hacer un libro con una narración plástica, mediante páginas trabajadas al óleo. En aquella época no tenía ni idea de lo que era un “libro de artista”, ni lo que hacían otros artistas dentro o fuera de España en este campo, por lo que inconscientemente me “inventé” un género que ya estaba inventado. Después he seguido trabajando asiduamente, experimentando en muy diversos formatos, materiales y técnicas, incluidos montajes e instalaciones espaciales con libros. En mi caso, llego al libro de artista desde un enfoque de obra pictórica, de experimentación plástica en que la obra es única e irrepetible: el cuadro. Desde esta perspectiva realizo ejemplares únicos en los que prima la investigación formal y plástica sobre las posibilidades de edición y, por lo tanto, de difusión. He realizado la que creo ha sido primera exposición individual de libros de artista en España en 1988, en un Museo Nacional, y he mostrado mis libros en otras dos exposiciones individuales: en la Escuela de Arte de Granada y en el Museo Municipal de Ourense (2006). En esta última, y en las dos plantas del museo, expuse libros únicos, seriados y editados; instalaciones con libros, bocetos, originales de libros editados, etc. Además he participado en unas 60 exposiciones colectivas, ferias internacionales de arte y bienales y ferias especializadas de libros de artista. He organizado o comisariado ocho exposiciones y asesorado, participando también como jurado, en un premio especializado organizado por el Instituto Cervantes. Mi obra en libros de artista está presente en unos 12 museos, bibliotecas y colecciones públicas. La búsqueda de datos e información sobre este género me lleva a crear, en 1997, el Centro Archivo Documental sobre el Libro de Artista (CADLA), y a iniciar una incipiente colección de libros únicos y editados, además de catálogos, libros de referencia, impresos, etc., pero, sobre todo, a recopilar datos. La profundización en el estudio del tema me ha sido útil para escribir textos de introducción en catálogos y revistas, realizar conferencias y ponencias, etc.

En estos momentos deseo seguir incrementando, dentro de mis posibilidades, esta documentación y experiencia y volcarla en internet. El trabajo de desarrollo del género de los libros de artista y su difusión; así como la comunicación e intercambio entre artistas, editoras, instituciones, medios de difusión, etc., se está incrementando gracias al trabajo que estamos realizando desde las páginas *web*, con la creación de diversos grupos de trabajo colectivo especializados.

¿Cómo definiría el libro de artista del siglo XX y XXI?

Es un género diferenciado dentro de las bellas artes. Género abierto y de gran libertad creativa, que reúne la posibilidad de utilizar todas las técnicas artísticas y artesanales, por lo que se puede definir como multidisciplinario; añadiendo las características y cualidades de cualquiera de los soportes tradicionales de la escritura y sus oficios correspondientes y, sobre todo, las características de los libros normalizados o editados industrialmente. Es un género del siglo XX que está creciendo en el XXI. Se inicia el concepto del libro de artista con la obra de Edward Ruscha de 1963: *Twenty-six gasoline stations*, según la historiadora Moeglin-Delcroix. Por lo tanto, es un género artístico con sólo medio siglo, pero en evolución permanente. Cualquiera de los soportes que contienen escritura o grafismos de cualquier periodo histórico y en cualquier cultura es susceptible de servir de modelo para un libro de artista. Las tablillas de arcilla de Acadia y Sumeria, los rollos de papiro, el disco de Festos, los polípticos de madera... Fuentes de inspiración artística que sobrepasan el estricto concepto de libro de artista que algunos teóricos quieren circunscribir a su más próxima referencia actual: el libro industrial. Hipólito Escobar escribía: "Una cosa es el contenido o mensaje y otra la forma material de presentarla. Ésta ha variado, además sustancialmente, a lo largo de la historia y, al parecer, va a continuar cambiando". De hecho la palabra libro viene de *liber*, *libri*: corteza de árbol, y códex de *caudex*, *caucis*: tronco de árbol.

De todas las maneras, la realidad supera, con mucho, el concepto estricto del que hablaba, en exposiciones de libros de artista he visto obras de cristal, cajas de luz, linternas que lanzan luces en Morse, bloques de arcilla... Aun con esa libertad creativa que proviene del análisis de toda la historia de la cultura, el libro de artista obtiene del libro común características muy importantes: la portabilidad, la producción económica, la facilidad de distribución y, por lo tanto, de difusión, factores también importantes que hacen del libro de artista un género diferente, como la participación del lector-actor en la obra, la introducción del tiempo en la manipulación de un libro, el incremento de las capacidades sensitivas que la obra proporciona al lector-espectador: tacto, olor..., etcétera.

¿Hay diferencias entre las obras realizadas en los diferentes países?

Creo que dependen fundamentalmente de la economía y del mercado del arte. Ruscha lanzó 1 000 ejemplares de sus obras, igual que Roth de su obra *Daily Mirror*. Eso se podía hacer en Estados Unidos con un mercado artístico fuerte. En Europa central predominaban los libros ilustrados, más cercanos a los coleccionistas-bibliófilos; mientras que en España, muchos artistas optaban por los ejemplares únicos experimentales, por las escasas editoriales y el casi inexistente coleccionismo. Este panorama está cambiando por el incremento de la economía en Europa y porque el mercado tiende a hacerse global. Por lo tanto, esperamos que la edición de libros de artista se incremente al igual que el coleccionismo.

¿Cuáles son las diferencias fundamentales entre un libro de artista y un libro ilustrado?

El libro de artista es una obra de arte realizada por un artista visual o por un colectivo de artistas visuales, con la determinación de hacer una obra de arte. El libro de artista puede ser de ejemplar único, ejemplares seriados, autoedi-

tados artesanalmente o editados; en este caso la edición suele ser de pequeña tirada y con los ejemplares firmados y numerados. Se da también la opción de tiradas abiertas, caso por ejemplo de las obras del movimiento Fluxus. También hay que contemplar las obras concebidas como escultura, las instalaciones, las *performances* con libros, los libros efímeros, etc. El libro ilustrado es una obra, generalmente editada, en la que participan uno o varios escritores y uno o varios artistas visuales; es una colaboración entre ambas partes, en la que los grados de participación pueden ser muy variables. La edición puede tener una calidad muy alta y entonces podríamos denominarla también como edición de arte. El libro de artista es una obra personal del artista visual, realizada personalmente o con el control total de todo el proceso de producción hasta su estado final. El libro ilustrado suele ser un encargo de un editor o en el que el editor tiene en parte o en todo el control de la edición. En España, una gran parte de los libros de artista de las décadas anteriores son ejemplares únicos, exceptuando las obras de los poetas visuales, con más vocación de editar. Al mismo tiempo, las grandes ediciones que se han realizado con importantes artistas españoles (Miró, Tàpies, Chillida, etc.), son, en su inmensa mayoría, libros ilustrados o, mejor dicho, magníficos libros ilustrados. El problema es la confusión que se origina cuando los denominan *libros de artista*. Creo que esta confusión va a seguir y va a ser difícil de aclarar.

¿Quiénes son, en su opinión, los más destacados referentes del libro de artista del siglo XX y de lo que llevamos del XXI?

Si sólo me puedo remontar a estos últimos siglos, me tengo que olvidar de los papiros egipcios, los códex medievales, calígrafos musulmanes..., que siguen siendo parte de mis fuentes de inspiración o sensibilización. Ya en el siglo XX tengo que citar los *collages* cubistas, que incorporan tipografía a los cuadros; futuristas (como Depero), dadaístas y surrealistas; unas épocas de ruptura de normas, de textos

y de páginas, libertad creativa en definitiva. Ha sido referente para mí, la poesía visual, en todas sus variantes. Más cerca del concepto libro de artista actual, y antes de la acuñación del término en los años 60, me han motivado las obras de Duchamp, El Lissitzky, Schwitters, las cajas de Cornell y las investigaciones de libros infantiles de Munari. Ya centrado y establecido el concepto de libro de artista, me fue aclaratoria y estimulante la obra de Dieter Roth, Beuys, Boltanski, On Kawara... los libros minimalistas de Sol LeWitt, las publicaciones del movimiento Fluxus, la exposición de Filliou en París, las conferencias de Ulrich y Vostell en Madrid y el primer libro que adquirí, *Essai sur la esculturale* de Julien Blaine. En fin, la citación y explicación de estos y otros muchos referentes daría para una tesis.

El movimiento artístico del libro de artista ¿requiere del apoyo de los gobiernos, de sus entidades culturales, o es autosuficiente y debe permanecer independiente?

Es una parte más de la cultura. Las obras enriquecen el patrimonio cultural y la experiencia colectiva. ¿Necesita apoyo?, pues igual que el teatro, la danza, la literatura... Está inmerso en la misma problemática que otros géneros artísticos. De hecho, suspiramos por que las bibliotecas nacionales o los museos estatales tengan secciones especializadas en libros de artista. Actualmente, con el casi inexistente coleccionismo privado, no creo que este género artístico se pueda desarrollar. La cuestión está en mantener libertad creativa y seguir investigando y creando al margen de modas o corrientes oficiales y crear un mercado para este tipo de obras.

Esta sorprendente proliferación de libros de artista, de artistas que usan el libro como un soporte para verter su obra, ¿habla quizá de la creciente bibliodiversidad de la que no se llega a saber tanto? ¿Es el libro de artista parte de esa bibliodiversidad que buscamos? ¿O el hecho de que sea una obra única o reproducida en muy pocos ejemplares hace que el libro de artista entre más en las artes visuales y que, por lo tanto, no contribuya significativamente a la bibliodiversidad?

No creo que haya tanta proliferación, en comparación con el conjunto de todas las obras artísticas que se realizan y, en todo caso, el aumento del interés por parte de los artistas data de hace sólo unos pocos años. El libro de artista es un género con un espectro muy amplio. Se puede simplificar si se describe como un péndulo que va desde la creación plástica pura con obras escultóricas, objetuales, instalaciones, montajes o acciones, hasta un libro editado con el sistema más clásico. Por lo tanto, puede ir desde ejemplares únicos e irrepetibles hasta la tirada totalmente abierta. Creo que el concepto bibliodiversidad nace de la industria del libro, de las diferentes posturas, enfoques y evoluciones del libro normalizado, pero no de la creación plástica. Teniendo siempre presente que el libro de artista es una creación de un artista visual, la obra se acercará más al concepto de bibliodiversidad cuanto más cerca esté de los parámetros de libro “normalizado”. No creo que un libro hormigonado de Wolf Vostell entre en los parámetros de la bibliodiversidad. En resumen, parte de los libros de artista contribuirán y ampliarán claramente ese concepto, y otros estarán muy alejados. Se tiene que tener

siempre presente que los libros de artista son obras de arte, que tienen su marco natural dentro de las artes visuales, pero que, al mismo tiempo, las características formales de algunas obras se acercan a las ediciones industriales.



En ese mismo sentido, ¿el libro de artista es ante todo una obra destinada a la contemplación o también a la lectura? La diversidad de los libros de artista es infinita, me siguen sorprendiendo obras con propuestas tan diferentes... Por lo tanto, hay todas las posibilidades, desde una narración plástica, página a página, hasta un libro-escultura o una instalación espacial con un libro o con un conjunto de libros.

Encerrar al libro de artista en esquemas previos es un error. Además, en el libro de artista existe, como ya he indicado, una “lectura” de los sentidos: el tacto de los materiales diversos, el olor de las distintas aplicaciones empleadas... Muchas de las obras son participativas, no se quedan en la simple “lectura” o en la quietud de la contemplación estética. La incorporación del factor tiempo, que antes citaba, al poder pasar las páginas en una cadencia determinada con la posibilidad de vuelta atrás, nos sitúa en un género artístico contemporáneo como el videoarte o las *performances* y acciones, pero en este caso no es sólo contemplativo de lo que se desarrolla, sino que se es poseedor del juego del tiempo de esa lectura.

Cada vez nos acercamos más a la posibilidad de la producción digital de libros únicos. Ya hay literalmente máquinas expendedoras de libros, es decir, que producen los libros en el mismo momento en que el cliente introduce su tarjeta de crédito y selecciona la obra que desea. ¿Podríamos pensar en esta tecnología como un recurso alternativo para el libro de artista? ¿O la maquinización del proceso de producción atenta contra el concepto mismo del libro de artista?

Las posibilidades creativas para el artista son enormemente ricas y no hay que descartar nada. Si un artista concibe una idea que puede ser impresa en una de estas máquinas, estará haciendo un libro de artista utilizando esos medios, igual que si realiza las páginas en un tórculo o una impresora láser. Lo importante no es el medio empleado sino el resultado. Pero esas máquinas no están pensadas para hacer ejemplares “únicos”, tal como los concebimos los artistas, sino para hacer ilimitados libros únicos, es decir de uno en uno, pero no hacen solamente un ejemplar y rompen “el molde”.

El concepto de libro de artista se amplía con cada nueva incorporación técnica, simplemente es una elección creativa más.

¿Puede un libro electrónico (ebook) ser considerado libro de artista? O, para ser más precisos, ¿puede un ciberlibro, es decir, una obra realizada de tal manera que sólo pueda ser visualizada en un soporte electrónico, ser considerada libro de artista?

¿Se plantea alguien el videoarte o el arte digital? Es parte ya de la historia del arte. El artista que realiza una obra digital con las características de libro, estará haciendo un libro de artista digital.

¿Podemos, en ese caso, pensar en el desarrollo de una nueva generación de ciberartistas del libro y de ciberlibros de artista?

Por supuesto. Además, intentar eludir las nuevas posibilidades técnicas es absurdo. Pero tengo muy claro que cualquier técnica que surja se incorpora a las anteriores sin anular ninguna. Se seguirá vertiendo el bronce en los moldes, dibujando con carboncillo o disolviendo una pastilla de tinta china para hacer una aguada. Al mismo tiempo trabajaremos en 3D o lo que surja. De hecho una forma de mostrar los libros de artista en la Biblioteca Nacional de España es una pantalla táctil con un programa que permite pasar página a página los libros digitalizados previamente. Así he podido visualizar las páginas del *Códex de Madrid* de Leonardo da Vinci e incluso dar la vuelta a cada página para intentar leer “al derecho” el italiano que manuscibía “al revés”. Por lo tanto, los elementos digitales ya están experimentados.



Un problema que enfrentamos en todos los ámbitos es la ignorancia de unos u otros aspectos de un oficio, de un ejercicio artístico por parte de los mismos artistas. No es lo mismo ser un excelente fotógrafo, que saber trasladar la fotografía al soporte del libro con toda la complejidad que puede tener, dependiendo del proyecto. Por ejemplo, un libro de artista de un fotógrafo, pintor, grabador, etc., puede contener, además de la obra gráfica, también tipografía. Por supuesto, la parte final, la encuadernación, representa todo un reto. ¿Puede cualquier artista hacer libros de artista o habría que exigir un mínimo de conocimientos de los procesos implicados en el soporte? Es decir, además de su ejercicio en las artes visuales, ¿también se requieren conocimientos de las reglas tipográficas y de la encuadernación, por ejemplo? ¿O debe ser el libro de artista en algunos casos una labor interdisciplinaria, en la que participen varios especialistas (el artista, el tipógrafo, el encuadernador...)? Y en ese caso... ¿quién detentaría los derechos de autor? ¿Estamos, como en la ciberliteratura, ante un fenómeno en el que una obra será producto de la colaboración entre varios artistas especializados?

La pregunta da como un hecho que los libros de artista tienen que tener encuadernación, tipografía... o sea, aproximarse a la era de las vitelas cosidas por un borde, a la tipología de Johann Guttenberg... Como ya he opinado, los modelos culturales son mucho más amplios y las obras mucho más complejas. Pero si lo que se quiere es hacer un libro con tipografía o técnicas de impresión especiales, y que esté encuadernado, caben dos posibilidades: que el artista sepa realizar todos esos oficios o que tenga que recurrir a otros profesionales. En este último caso, el artista tiene que tener definido totalmente el resultado que quiere y controlar que se haga fielmente, siendo la autoría total del artista visual, y los diversos oficios meros artífices de esa creación personal. Un caso semejante es la realización de grabados calcográficos en los que la plancha la realiza el artista y la tirada el maestro de taller, según el ejemplar de "bon a tirer". A nadie se le ocurre opinar que Picasso dividía los derechos de autor con su maestro de taller. Otro caso muy diferente, pero frecuente en Francia, es que el artista realice un libro, pero el coleccionista lo lleve posteriormente a un encuadernador de arte y le encargue una encuadernación. El resultado será una obra de arte interior y una encuadernación de arte exterior. El objeto,



por lo tanto, tendrá dos artistas involucrados. Es el caso del ejemplar de Blaine que mencionaba antes, la encuadernación de arte, con caja incluida es de Carlos Sánchez-Álamo, por lo tanto, tengo la obra de dos artistas en un solo "objeto". Naturalmente, cabe la posibilidad de la creación conjunta de varios artistas, de diferentes técnicas, que planteen un trabajo colectivo desde el inicio, entonces, lógicamente, los posibles derechos de autor son colectivos.

*¿Habría que pensar en la "profesionalización" de los artistas del libro?
Es decir, en la creación de escuelas, seminarios, talleres, diplomados
en que se aborde el complejo mundo del libro de artista...*

Hay que pensar que en las facultades de Bellas Artes se enseñe lo que es un grabado calcográfico, una escultura a la cera perdida, una infografía... y lo que es un libro de artista. Después se podrá elegir si se es grabador, escultor, muralista o hacer libros de artista o todo a la vez. Lo importante es dar el conocimiento, y luego que cada artista busque su camino. Pero tendrían que darse los conocimientos básicos suficientes sobre el libro de artista como una parte más de la formación académica. De esta formación básica se puede pasar a profundizar en el género mediante todas las posibilidades descritas en la pregunta. Así un artista podrá especializarse en este género y que pase a ser una parte importante dentro de su trabajo artístico.

Otro grave problema que enfrentan los autores de los libros de artista es su incapacidad de promoverlos y venderlos. Ya Felipe Ehrenberg planteó en su memorable obra El arte de vivir del arte la necesidad de que el artista sepa comercializar su obra. ¿El artista debe saber de mercadotecnia? ¿Debe romper en estas épocas con el mito de que el artista simplemente crea y ya otro aparecerá que lo descubra y lo haga rico vendiendo su obra?

Como en cualquier ámbito, hay personas muy diferentes. Hay artistas que tienen una gran habilidad comercial y otros negados absolutamente. Por regla general, ya es bastante

complicada la creación artística como para que una parte importante del tiempo se dedique a la comercialización, distribución, relaciones públicas, etc. El intermediario se hace necesario para los artistas poco duchos en el mercado o que prefieren el aspecto creativo al control total de su producción. La oportunidad que nos da internet, en estos momentos, hace más fácil la comercialización directa y personal de la producción artística de cada artista, liberándose de intermediarios. Lo malo es que los intermediarios tienen en sus manos la promoción mediante grandes exposiciones, bienales, ferias, museos, etcétera.

¿Cómo valorar una obra? Es decir, ¿cómo determinar el precio de venta de un libro de artista? ¿Hay reglas?

Cada artista tiene su propia valoración. No creo que se pueda dar una regla común y además intentarlo es bastante complejo. Hay parámetros de edad, experiencia, currículum, premios, situación geográfica... como para que no haya regla común entre artistas. Existen datos fijos para situar cada obra: el número de ejemplares, el formato, el número de páginas, la técnica empleada... A estos habría que añadir los personales de cada artista; el resultado es, como ya he indicado, bastante complejo. En mi caso, realizo los libros porque quiero hacerlos. Es decir, que pocas veces he realizado un libro pensando en su comercialización. Algunas veces he experimentado con formatos que se aproximan a las dos dimensiones de un cuadro o he seriado un libro hasta los 15 ejemplares, lo cual facilitaría su posible comercialización; pero la mayoría están pensados para experimentar un formato o desarrollar una idea en un ejemplar único, sin tener en cuenta su comercialización. Confieso que no tengo ni idea de cómo valorar mi propia obra. ¿Cómo valorar un libro único de 150 páginas a todo color?, ¿cómo 150 pequeñas pinturas? Soy consciente de que hago esa obra porque deseo hacerla, ya que con el tiempo y el esfuerzo empleados podría realizar varios cuadros más “comercializables”. Así

que muchos de mis libros tienen precios más bien simbólicos, pues no se puede multiplicar el precio de una pequeña pintura por 150, como en el ejemplo anterior; sin contar el trabajo creativo global, la idea desarrollada, etc. Por lo tanto, mi respuesta es que no sé muy bien determinar el precio de un libro de artista.

Hoy se están dando experimentos muy interesantes, como los libros hechos en colaboración por dos o más artistas que pueden estar en ciudades, países o incluso continentes distantes gracias a la facilidad de comunicación vía internet. ¿Abre esto posibilidades inéditas en el terreno del libro de artista?

No tiene nada de inédito. No es un experimento de hoy ni ha comenzado gracias a internet. En la época de la Alemania del Este (RDA), los artistas tenían que realizar obras para el Estado, pero entre ellos se enviaban libros plegados en acordeón y cada uno realizaba una intervención en una página. Estos libros de artista “colectivos” son ahora la muestra de lo que verdaderamente querían expresar los artistas y “oficialmente” no podían. Por otra parte, en el movimiento de Mail-Art existe, desde hace muchos años, el envío, mediante el correo postal, de libros para ser trabajados por cada receptor o el envío de pequeñas obras, multiplicadas por x , que un receptor se encarga de poner en las páginas de x libros, por ejemplo los que realizaba Fernando Delgado para Vórtice en Buenos Aires. Estas variantes se acercan al concepto de revistas ensambladas o las carpetas de copy art. Lo que se puede intensificar ahora es el intercambio de obras digitales para que sean reunidas e impresas en un lugar diferente al de su creación. Esto será muy interesante, aunque se perderán las sensaciones táctiles, olfativas, etc., de las que hablaba, al referirme a obras de materiales “reales”. Creo que por un lado será un enriquecimiento, por la facilidad de producción, la creación conjunta de artistas muy dispares y la distribución mundial y, por otro, un empobrecimiento plástico con una mayor uniformidad en los resultados, a no ser que se

apliquen sistemas de impresión no basados directamente en las imágenes digitales, por ejemplo, la serigrafía de las obras enviadas vía internet o algo similar.

Hasta ahora, los grandes conglomerados, el gran capital que de todo se apodera, ha absorbido los resquicios de los que hemos hecho uso los editores independientes, alternativos, en fin, como lo queramos llamar. ¿Qué posibilidad hay de que de pronto esos monstruos absorban y capitalicen una actividad tan aparentemente "inabsorbible" como el libro de autor, cuando ya han deglutido enorme cantidad de proyectos editoriales independientes que parecían incorruptibles?

Producirán obras que tengan un costo mínimo, que se puedan comercializar fácilmente y que les dé muchos beneficios, en eso se basa el gran capital ¿no? Siempre nos quedará la creatividad para ir más allá de lo que pueden comercializar en grandes tiradas con suculenta rentabilidad.

En todo caso... ¿qué estrategias debemos seguir para evitar que una actividad artística de esta naturaleza sucumba ante el poder del gran capital? Creo que lo que puede sucumbir son aquellos subproductos relacionados con el libro de artista, de fácil asimilación por el mercado.

La estrategia es fácil, hacer lo que no pueden hacer. Procesos artesanales, manipulaciones difíciles, etc., y la vinculación directa del artista a la edición mediante intervenciones directas. Haciendo pequeñas ediciones artesanales o libros imposibles de hacer mecánicamente... ¿Tenemos o no la creatividad a nuestro lado?

Hablado de mercado: ¿dónde se pueden comercializar los libros de artista? Hay que optar por todas las posibilidades que nos permite este género, que se mueve en un terreno intermedio entre la obra de arte convencional y el libro normalizado.

En cuanto al mercado del arte: galerías de arte especializadas o no, ferias de arte, bienales, tiendas de museos, etc.

En cuanto al mercado del libro: librerías, establecimientos de bibliófilos, ferias del libro, etc. Y, naturalmente, todo lo que se pueda generar en la red de internet.

¿Qué problemas plantea la exhibición de libros de artista?

En muchas de las grandes exposiciones que se han realizado, la mezcla de distintas tipologías de libros de artista e ilustrados, revistas ensambladas, con revistas futuristas o publicaciones de distintas épocas creaban una sensación de gran riqueza de posibilidades artísticas, pero, al mismo tiempo, una confusión y un “no saber” exactamente que es cada obra. Exposiciones más centradas en tipos de obras determinadas o un sistema de exhibición riguroso para que cada tipología de obras expuestas tenga su ámbito propio y además unas correctas cartelas explicativas podrán solucionar la confusión generadora de dudas entre los visitantes. Otro de los problemas expositivos es el de la relación de cada obra con el visitante. Los montajes e instalaciones con libros tendrán el mismo tratamiento que otras instalaciones: un espacio acotado para su aproximación. Al igual que las que se desarrollan enteras suspendidas en paramentos verticales, cuyo visionado sería igual a los cuadros. Las tipologías cercanas a lo escultural tendrían también el mismo tratamiento que las esculturas, aunque si su material es frágil o deteriorable, conviene aislarlas bajo cristal. El problema está en los formatos más cercanos al libro común, en los que no es posible ver nada más que unas pocas páginas a la vez. Si la obra tiene una tirada numerosa, conviene hacer un ejemplar para mostrar, numerada como copia de exhibición. Esto permitiría ser manipulada por el público mientras que otro ejemplar puede estar bajo protección. En el caso de ejemplares únicos y además con materiales deteriorables, el libro tiene que estar, lógicamente, bajo un cristal o un sistema de protección. Esta situación impedirá ver la totalidad de la obra y disfrutar del tacto de los materiales y las demás características de las que hablaba



anteriormente, pero el riesgo de deterioro de la obra única lo hace inevitable. La solución es poner el desarrollo fotográfico del libro al lado o la solución que indicaba con el *Códex de Madrid*, un programa táctil con todas las páginas digitalizadas.

¿Qué proyectos ve en el futuro inmediato y a largo plazo?

En lo personal, seguir creando libros de un solo ejemplar con experimentaciones plásticas y formales, pero al mismo tiempo iniciar pequeñas ediciones de libros con un gran componente visual. En lo organizativo, volcar en la red, datos del centro de documentación. Trabajar en la expansión y desarrollo de la página *web*: librodeartista.info, para desarrollar la comunicación entre artistas, editores, etc., y la creación de un mercado informático. Al mismo tiempo, trabajar en la difusión de este género artístico mediante la organización de nuevas exposiciones, actividades culturales, talleres, encuentros, etc. A largo plazo, y con el esfuerzo de todos, la amplificación de los intercambios entre artistas, docentes, investigadores, editores, distribuidores, etc., pero mundialmente, gracias a internet y la creación de un mercado sustentado por un coleccionismo tanto museístico como privado.

¿Desea añadir algo?

Creo que los libros de artista de ejemplar único tienen que seguir siendo parte importante en el conjunto de los libros de artista, ya que son los que marcan las máximas posibilidades de libertad creativa. Las ediciones serán las que permitan divulgar la obra de artistas del libro y generar más mercado y coleccionismo, pero los ejemplares únicos son la vanguardia investigativa del género.

El Programa de Fomento de la Lectura y la Escritura del Sistema de Educación Media Superior: redes sociales y agujeros negros

El Sistema de Educación Media Superior (SEMS) es la instancia que se encarga del funcionamiento de las preparatorias de la Universidad de Guadalajara que ofrecen distintas modalidades de bachillerato a jóvenes entre los 14 y los 19 años de edad. Para dar una idea de la magnitud del desafío que representa la operación del Programa de Fomento de la Lectura y la Escritura en esta institución, debo asentar que actualmente hay 114 planteles distribuidos en 95 de los 125 municipios del estado de Jalisco. Estas escuelas reciben a más de 111 000 alumnos. La cifra significa más de la mitad de la matrícula estatal en este nivel educativo. Y para crear una imagen mental geográfica, pensemos en que si deseáramos trasladarnos en automóvil de la preparatoria situada en el extremo norte del estado —en el municipio de Colotlán— a la del extremo sur —en el de Cihuatlán—, tendríamos que conducir alrededor de siete horas.

Para atender a estos miles de alumnos, la Coordinación de Difusión y Extensión del Sistema creó, en 2002, la Unidad Editorial y de Fomento de la Lectura y la Escritura, cuyos antecedentes se remontan a 1986, cuando empezaron a realizarse charlas entre los alumnos y algunos escritores. En esta Unidad laboramos tres personas: una empleada de tiempo completo, uno de medio tiempo y un servidor, jefe de la Unidad. Nuestros recursos financieros son igualmente escasos: en 2006 ascendieron a 236 000 pesos mexicanos, unos 20 000 dólares estadounidenses.

La Coordinación de Difusión y Extensión creó, en 2002, la Unidad Editorial y de Fomento de la Lectura y la Escritura, cuyos antecedentes se remontan a 1986, cuando empezaron a realizarse charlas entre los alumnos y algunos escritores.

*La obra fundacional
que animó el programa
fue la de Michèle Petit,
pues se buscaba
cambiar la visión de
la lectura como requisito
escolar para darle paso
a una visión de esta
práctica como una forma
de integración social.*

A pesar de estas limitaciones, nos enorgullece saber que somos la única oficina del país que cuenta con un área exclusivamente dedicada a la promoción de la lectura en este nivel —aunque para hacerlo se tuvo que trabajar mucho a fin de convencer a las autoridades de que podíamos colaborar para alcanzar la “educación integral” que se ofrece al alumno—. Por supuesto que hay numerosos programas de fomento de la lectura, y sumamente valiosos, pero estos son operados por oficinas o departamentos con otras responsabilidades, como las de orientación educativa, de vinculación, de servicio social o de prácticas profesionales, por ejemplo.

Debo señalar que la obra “fundacional” que animó al Programa de Fomento de la Lectura y la Escritura (y a la Unidad que lo opera) fue la de Michèle Petit (1999), pues se buscaba cambiar la visión de la lectura como requisito escolar para darle paso a una visión de esta práctica como una forma de integración social —ponderando por supuesto la lectura recreativa o por placer, pero sin olvidar que ésta era el anzuelo superficial—. El interés más profundo era el



de la formación o recomposición de espacios, para que los alumnos encontraran las ventajas sociales derivadas de la práctica de la lectura en grupos de interés y de identidad, como las que investigadores como Peroni (2003) y la propia Petit (2001) han destacado, aunque al principio, hay que reconocerlo, no las teníamos del todo claras.

Desde luego, la operación del Programa con nuestro personal es imposible, por lo que se decidió que la mejor manera de impulsar la lectura en las preparatorias era hacerlo con un representante de éstas que tuviera un perfil apropiado. El objetivo era que los profesores se constituyeran en nodos de redes sociales que transmitieran la información de las actividades de fomento de la lectura a: 1) sus alumnos, para invitarlos a la participación; 2) sus compañeros docentes, para que “pasaran la voz” a sus alumnos u otros contactos, y 3) a los directivos de las preparatorias, para que apoyaran las acciones de promoción.

Sin embargo, luego de cuatro años de trabajo, es evidente que nuestras redes sociales no están funcionando de manera óptima. A pesar de haber solicitado en un principio a los directores que escogieran a la persona más adecuada para constituirse en el promotor de lectura de sus escuelas (propusimos a un profesor de literatura, español o alguna otra asignatura humanística, en quien destacaran el gusto por la lectura y por el trabajo con los alumnos), éstos no siempre lo han hecho así.

Más adelante retomaré la problemática de trabajar con estos profesores (con quienes, no obstante, hemos alcanzado sin duda grandes logros), pero es preciso que antes describa cuáles son las principales actividades que desarrollamos para el fomento de la lectura, para que ustedes se formen una idea más clara de nuestra experiencia. Se ha planteado que todas éstas se realicen con un espíritu que se puede sintetizar con una sola, pero determinante frase de Pennac: “El verbo leer no soporta el imperativo” (1993: 11). Podemos agrupar nuestras actividades, básicamente, en tres categorías: 1) concursos, 2) charlas con escritores, y 3) círculos de lectura.

El objetivo era que los profesores se constituyeran en nodos de redes sociales que transmitieran la información de las actividades de fomento de la lectura a sus alumnos, a sus compañeros docentes y a los directivos de las preparatorias.

A pesar de haber solicitado a los directores que escogieran a la persona más adecuada para constituirse en el promotor de lectura de sus escuelas, no siempre lo han hecho así.

*En el concurso Creadores
Literarios FIL Joven
de Poesía y Cuento
los muchachos compiten
primero en sus escuelas
y, luego de una selección,
pasan a la ronda final.
Los ganadores reciben
un premio en efectivo
y un diploma en
el marco de la feria.*

*Para Cartas al Autor
se selecciona un libro
que los alumnos deberán
leer, para luego redactar
una carta al escritor,
en la que le participan
su experiencia lectora.
En la premiación
el escritor escucha el
contenido de las cartas
y hace entrega
de los obsequios a
los ganadores.*

Una de las más gratas actividades de cuantas realizamos es el concurso Creadores Literarios FIL Joven de Poesía y Cuento. En 2006 participaron 1 726 alumnos. Este certamen es ya una tradición, pues empezó en 1993, antes de que se creara la Unidad de Fomento de la Lectura. Los jóvenes compiten primero en sus escuelas, que hacen una selección de los cinco mejores trabajos de cada categoría, los cuales competirán en la fase final. Los ganadores reciben un premio de 2 500 pesos en efectivo (unos 220 dólares) y un diploma en el marco de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL), a finales de noviembre y principios de diciembre. En abril del año siguiente se edita un libro con los textos de los ganadores. Es gratificante constatar que muchos de ellos inician sus estudios universitarios en el área de las letras o inician una carrera literaria. Tengo conmigo ejemplares de estas publicaciones si están interesados en conocerlas.

Otro concurso, realizado junto con el Fondo de Cultura Económica, se denomina Cartas al Autor. Se selecciona un libro que los alumnos deberán leer y después redactan una carta al escritor, a través de la cual le participan su experiencia lectora o sus opiniones. También pueden dirigirla a uno de los personajes, lo que significa un poco más de creatividad. En 2006, 1 547 cartas fueron dirigidas a Juan Villoro o a los personajes de su libro *Tiempo transcurrido* (*Crónicas imaginarias*). La premiación es un acto emotivo, pues el escritor escucha el contenido de las cartas en voz de los alumnos ganadores, sostiene una charla con ellos y con el resto de los asistentes, y finalmente hace entrega de los premios, que consisten en paquetes de libros y diplomas. Estas cartas también se recopilan en la publicación de la que hablé. Lo más importante del concurso es que significa para muchos alumnos el primer contacto directo con un libro, como lo declaran en sus textos, y se convierte en el primero que han leído completo en su vida. Muchos declaran que su resistencia luego de esta experiencia disminuye, y se dicen listos para seguir leyendo.

El Concurso de Ensayo Filosófico se realiza en tres diferentes etapas: una, en las escuelas, donde se seleccionan los dos mejores trabajos; después compiten las preparatorias de las 12 zonas en las que hemos dividido al estado, de donde también surgen dos ganadores y, por último, la gran final, en la que se premia a los cinco mejores ensayos. Esto permite que las escuelas interactúen y se integren para el desarrollo regional. En 2006 participaron 1 223 alumnos. Una característica atractiva de este certamen es que los participantes leen sus trabajos ante los miembros del jurado y sus compañeros, quienes pueden hacer preguntas, lo que fomenta una cultura del debate. A los ganadores se les reconoce con un diploma y se les entregan vales que canjean por libros. También hemos recibido noticias acerca de alumnos ganadores que ahora estudian filosofía en la universidad, por lo que podemos comprobar que estos concursos apoyan —paralelamente al objetivo para el que fueron creados, es decir, que los chicos lean y escriban— la orientación vocacional.

Cabe mencionar que este concurso, del que se está realizando la IX edición en estas fechas, es único en su tipo en México (por los debates ya señalados) y el primero que se realiza en este nivel educativo. Hasta donde sé, sólo la Universidad de Guadalajara y la Universidad Iberoamericana en la ciudad de México tienen un concurso que premia la lectura y la escritura de textos filosóficos.

Por último, también apoyamos la realización del Festival de Lectura en Voz Alta. Éste es el acto en que las preparatorias cuentan con mayor libertad, pues lo organizan cuando les resulta más conveniente, como puede ser durante su semana cultural, sus festejos de aniversario, el 23 abril, o en cualquier fecha importante. Para que se realice, se ofrecen carteles para convocar a los alumnos y se entregan antologías con textos

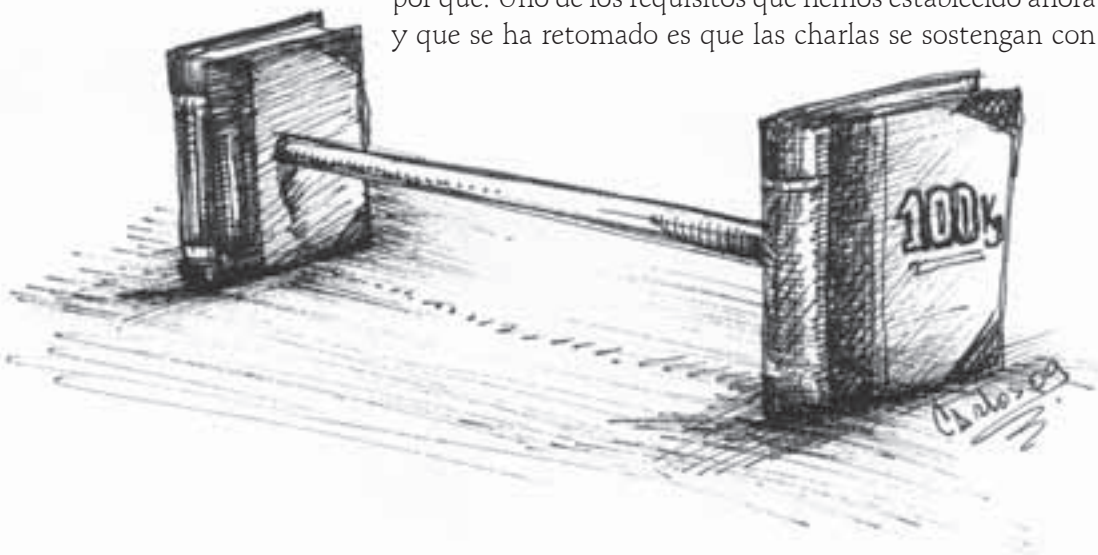


*Las preparatorias
regionales son,
en muchos casos,
los únicos focos de
irradiación cultural
en ambientes de gran
hostilidad económica
y marginación social.
Las poblaciones donde
se ubican carecen de
librerías y de bibliotecas,
por lo que hacer llegar
libros y oportunidades
a esas zonas es
motivo de orgullo.*

recomendados. Algunas escuelas deciden que su festival sea un concurso, en el que el jurado califica dicción, claridad e interpretación. He tenido la oportunidad de fungir como jurado en un par de certámenes, y pude constatar la emoción de los jóvenes al pasar a compartir su experiencia lectora.

Éste es un buen momento para abrir un paréntesis y señalar que Jalisco es un estado grande y muy complejo, y que las preparatorias regionales, es decir, las que no están en la zona metropolitana de Guadalajara, son en muchos casos los únicos focos de irradiación cultural en ambientes de gran hostilidad económica y marginación social. Las poblaciones donde se ubican estas escuelas carecen de librerías y de bibliotecas atractivas, por lo que hacer llegar estos libros y oportunidades a esas regiones es motivo de orgullo.

Una añeja actividad de promoción es la *visita de escritores* para que charlen con los alumnos. Estos actos, como mencioné, comenzaron en 1986 de manera más bien informal y sin un sentido claro del objetivo que debían perseguir. En ocasiones eran sólo lecturas de textos, sin interacción entre alumnos y artista. Después se hizo una pausa, puesto que no había un adecuado trabajo de inducción a la obra del autor, lo que provocaba el desinterés o el aburrimiento de los alumnos, que no sabían a quién estaban escuchando y por qué. Uno de los requisitos que hemos establecido ahora y que se ha retomado es que las charlas se sostengan con



grupos informados, para que el intercambio sea una experiencia significativa. También debe enterarse al escritor del objetivo de la charla, en la que podrá contar cómo sus experiencias como lector lo llevaron a convertirse en creador. Actualmente estamos en proceso de editar una guía para la realización de las charlas, donde se incluyan sugerencias con base en la experiencia con que se cuenta.

Las visitas se realizan en el marco de dos programas principales: 1) El escritor en tu prepa, y 2) Ecos de la FIL. El primero se lleva a cabo durante todo el año, a petición de las escuelas, que organizan las charlas en fechas especiales como las que mencioné. Este programa se realiza con la colaboración de distintas instituciones, como la Dirección de Literatura de la Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco y distintas editoriales, así como a través del contacto directo con los creadores. Ecos de la FIL se realiza, como su nombre lo indica, en colaboración con la Feria Internacional del Libro de Guadalajara. Los escritores, principalmente miembros de la delegación del país invitado de honor, acuden tanto a las preparatorias de la zona metropolitana como a las regionales para crear también ahí un ambiente que celebre los libros. Hemos tenido la fortuna de contar con escritores de la talla de Enrique Vila-Matas, Rosa Montero, Sergio Ramírez, Fernando Iwasaki, Santiago Roncagliolo, Liliana Heker, Alan Pauls y Paco Ignacio Taibo II.

El programa más importante para nosotros, sin embargo, es el de Círculos de Lectura. El objetivo, aún no alcanzado, es que cada escuela cuente con un espacio de estos, y que funcionen permanentemente. Este proyecto arrancó en 2004, inspirado por el Programa Nacional de Salas de Lectura que lanzó en 2001 el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), que hace las veces de ministerio o Secretaría de Cultura en México.

El Sistema de Educación Media Superior concibe los círculos de lectura como espacios lúdicos y de integración a los que los alumnos acuden de manera voluntaria. La asistencia depende, en gran medida, de la capacidad de convocatoria del profesor que los coordina. La sugerencia

En Ecos de la FIL los escritores, principalmente miembros de la delegación del país invitado de honor, acuden tanto a las preparatorias de la zona metropolitana como a las regionales para crear también ahí un ambiente que celebre los libros.

Los círculos de lectura son espacios lúdicos y de integración a los que los alumnos acuden de manera voluntaria, al menos una vez a la semana.

Luego de los cursos de capacitación, la Unidad de Fomento de la Lectura recibió 11 proyectos para arrancar igual número de círculos de lectura en preparatorias.



es que los miembros de los círculos se reúnan al menos una vez por semana por un tiempo mínimo de dos horas. En estas sesiones se realizan distintas actividades de promoción, como: *a)* lecturas dramatizadas, corales o en voz alta; *b)* recreaciones escritas (invención de finales alternativos de cuentos clásicos, completar versos, “continuación” de textos, etc.); *c)* debates, intercambio de opiniones, sugerencias y noticias; *d)* juegos de mesa, como Maratón, Scrabble, Pictionary, etc.; *e)* selección de textos y creación de *collages*, carteles o “pintas”; *f)* comparación de textos literarios y adaptaciones cinematográficas, entre muchas otras. Como se trata de un espacio de libertad, se pretende que sean los asistentes quienes decidan lo que se hará, aunque cada miembro puede decidir integrarse o no, o simplemente ponerse a leer. La intención es que cada quien se sienta como en casa. Para ayudar a realizar estas actividades hemos hecho llegar libros y materiales a los promotores, como los de Garrido (1996, 1999, 2004), Coronado (1993, 1994), Arenzana y García (1994), entre otros. El repertorio, desde luego, no les es ajeno a ustedes.

Un ejemplo de éxito —que ha dado notables resultados de integración social— es el de la Sala de Lectura Rius, de la Preparatoria 12, que acaba de cumplir tres años ininterrumpidos funcionando y que representa toda una experiencia en sí mismo.

Desde que iniciamos con el proyecto se ha tratado de incrementar el número de círculos de lectura. Para lograrlo, se han realizado, entre otras, las siguientes acciones:

- Capacitación de profesores promotores de lectura por parte del SEMS (fases I y II en 2004 y 2005, respectivamente, incluido un curso con Felipe Garrido).
- Cursos de capacitación de coordinadores de salas de lectura a los profesores promotores en 2005 y 2006. Diecisiete maestros asistieron gracias al apoyo de la Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco y del Conaculta, recibiendo después acervos bibliográficos de alrededor de 100 ejemplares.

Luego de los cursos, la Unidad de Fomento de la Lectura recibió 11 proyectos para arrancar igual número de círculos de lectura en preparatorias. Así, el número total de círculos reportados es de 27, que representa 55.10% del total de las preparatorias.

Para fortalecer los círculos, se les ha dotado de acervo bibliográfico con presupuesto propio o se les ha dado el resguardo de libros adquiridos por la Unidad de Bibliotecas. Sin embargo, estas acciones son insuficientes para satisfacer de manera permanente las necesidades de los alumnos y cada promotor tiene que gestionar otras donaciones.

Hay varias dificultades que impiden que nuestro Programa de Fomento de la Lectura prospere y crezca. Apunté ya que el problema que deseo exponerles (aunque tenemos otros) es el de los profesores que trabajan como promotores, es decir, el problema de nuestra red. Señalé también que quienes los designan son los directores, los agujeros negros —en muchos casos— a los que me refiero en el título de este texto.

Muchos maestros, aunque parezca increíble, no son lectores, aunque esto se los confieso con el riesgo de estar hablando sobre el “currículum oculto” con base en apreciaciones e intuiciones personales, no probadas, aunque a veces compartidas por compañeros de trabajo y otros profesores. Esto, por supuesto, ha abortado los programas de promoción en distintas escuelas, puesto que los profesores desertan. Los intentos de capacitación se truncan y debe empezarse de cero. En algunos casos sobresalientes, sin embargo, los profesores han dado un salto cualitativo y se han convertido en lectores “literarios”, digamos. De alguna manera u otra, como ellos lo confiesan, acercarse a este proyecto ha cambiado sus vidas.

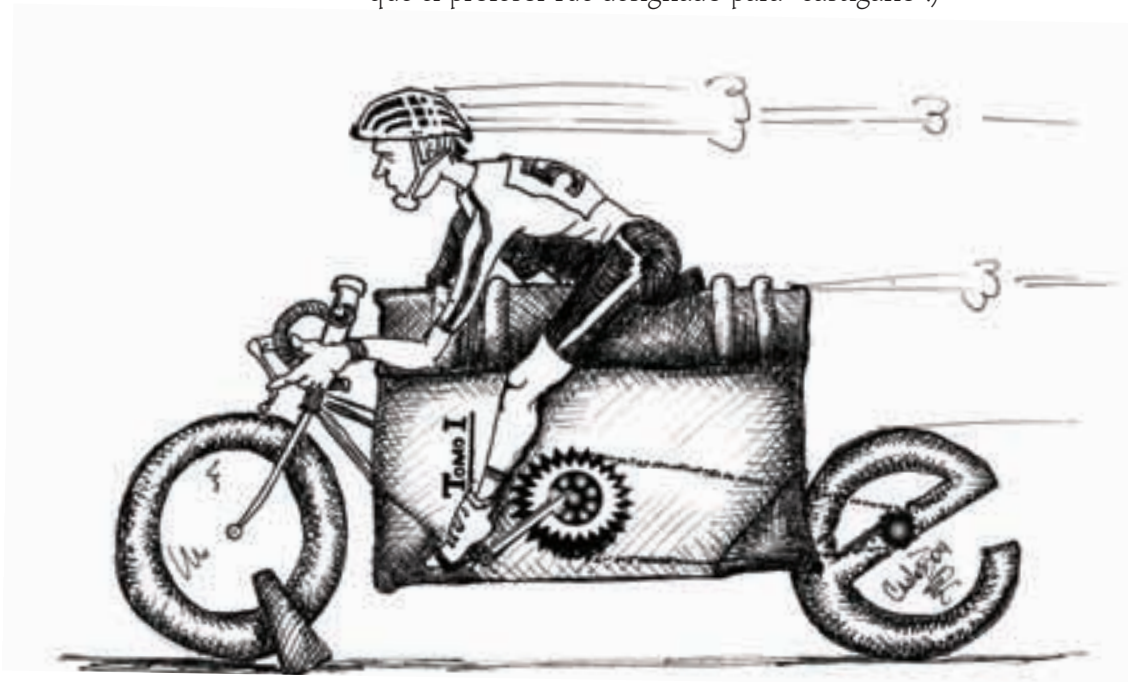
Otros profesores han abandonado el trabajo de promoción debido a que no es remunerado. La única retribución que obtienen por parte nuestra es el reconocimiento y los diplomas que en algunos casos les ayudan para su ascenso en los escalafones universitarios. Muchos de los designados por los directores son maestros “de asignatura”: no tienen



Muchos maestros no son lectores, lo que ha abortado los programas de promoción en distintas escuelas, pues los profesores desertan; otros abandonan porque no es retribuido. En algunos casos sobresalientes, han dado un salto cualitativo y se han convertido en lectores “literarios”.

un nombramiento definitivo, ganan muy poco por clase y tienen muchas horas frente a grupo. Si a esto sumamos el trabajo fuera del aula que deben realizar para la promoción, no es extraño que decidan retirarse por declarado cansancio.

Asimismo, promotores excelentes han tenido que dejar de serlo debido a que consiguen otro trabajo para solventar sus necesidades económicas. Cabe mencionar que una de las características del perfil propuesto a los directores era que los profesores tuvieran nombramientos de “tiempo completo” o “medio tiempo”, puesto que la carga horaria estipulada en sus contratos se divide la mitad en clases frente a grupo y la otra mitad en la realización de actividades académicas, entre las que caben las de promoción cultural. Sin embargo, la Universidad tiene un déficit de profesores con esta clase de nombramientos debido a su política laboral. Creemos, también, que una de las razones por las que los pocos profesores con estos contratos no son designados es política, es decir, por amiguismo. (También hay un par de casos en los que el profesor fue designado para “castigarlo”).

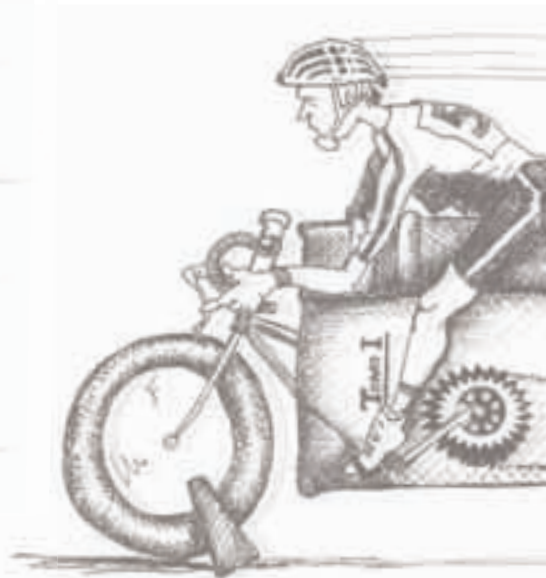


El peor de los casos, sin embargo, es el de las escuelas en las que no hay un promotor designado. La participación de éstas, desde luego, es irregular, si no es que nula. Algunos directores han decidido mantenerse al margen del Programa de Fomento de la Lectura. Su decisión es también política: estos funcionarios, muchas veces, han sido puestos en las escuelas por su cercanía con grupos de poder de la Universidad, lo que de alguna manera los hace intocables, no obstante que su desempeño no sea el mejor. Nosotros no tenemos autoridad jerárquica ni reglamentaria para obligarlos a participar.

Hasta ahora les he hablado de problemas debidos a causas, digamos, socioculturales y políticas, pero también hay problemas que tienen que ver con los promotores. Para las tres personas que coordinamos las actividades que describí —a las que hay que sumar una considerable cantidad de trabajo administrativo—, es imposible evaluar y comprobar lo que los profesores reportan, si es que lo hacen. Debido a que el trabajo no es remunerado ni obligatorio, les resulta difícil convencerse de que la información de la que



En las escuelas en las que no hay un promotor designado, la participación es nula; algunos directores han decidido mantenerse al margen del programa. Su decisión es política, pues muchos funcionarios han sido designados por su cercanía con el poder.



disponen es fundamental para hacer del nuestro un mejor programa. Ante todo, un programa flexible, que se adapte a las necesidades y los intereses de cada escuela. No es lo mismo un alumno de Colotlán —región aislada y pobre, ubicada a cuatro horas por tierra de Guadalajara— que un alumno de la Preparatoria 7 —de más alto nivel socioeconómico y con mayor acceso a la información—, diversos en gustos y posibilidades.

No hay una cultura del registro en materia de promoción, difusión y gestión cultural, ni hay manera de exigir informes y evaluaciones, a pesar de que se les han entregado formatos simplificados que no necesitan de mucho tiempo ni requieren información detallada. A lo único a lo que podemos recurrir es a la solicitud amable y reiterada.

Ante estas problemáticas, hemos planteado tres posibles soluciones en vías de ejecución que, por razones de espacio, sólo esbozaré, esperando encontrar en ustedes ideas que las complementen o las descarten para dar paso a otras más adecuadas:

Entre otras cosas, proponemos que se reforme la normatividad universitaria y se incluya la figura del promotor cultural, de manera similar a como se hizo en el caso de los orientadores educativos que ahora laboran en cada escuela.

1) Abrir la participación a cualquier maestro que lo desee, ofreciendo capacitación con ayuda de las instituciones con las que nos hemos vinculado. Ahora, en vez de un responsable, queremos varios, y a los más interesados y no sólo a los “nombrados” por los agujeros negros. Esta opción necesita mucho cuidado para integrar adecuadamente grupos de trabajo.

2) Reducir el número de actividades (aunque nos pesaría eliminar espacios de participación) para mejorar la calidad y la evaluación de las que permanezcan.

3) Integrar un proyecto para que se reforme la normatividad universitaria y se contemple la figura de promotor cultural (que realice las actividades de fomento de la lectura, las artísticas y las deportivas que ahora realizan otras unidades de la Coordinación de Difusión y Extensión), de manera similar a como se hizo en el caso de los orientadores educativos que ahora laboran en cada escuela. También podría considerarse la variante de un promotor cultural regional,

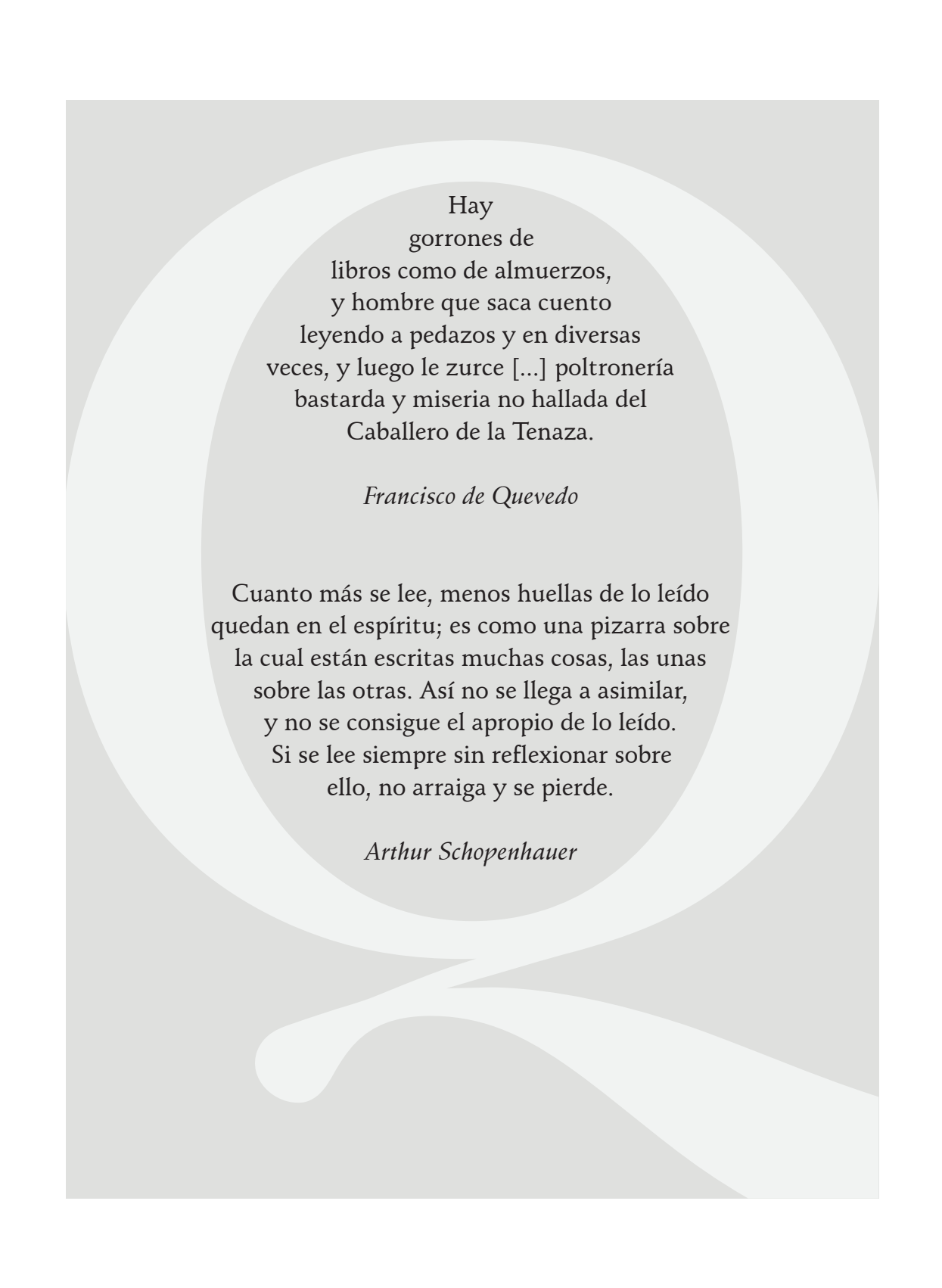
que tendría que laborar en varias escuelas, lo que significa otro tipo de problemas, cuya solución debería preverse.

Creemos que la mejor opción es contar con promotores culturales, pero también la más difícil por cuestiones presupuestales y políticas. Lo importante, no obstante, es dejar delineadas las bases de un proyecto íntegro, con la esperanza de que algún funcionario con la visión y la autoridad suficientes se dé cuenta de la importancia que tendría un proyecto como éste y pueda sacarlo adelante, convirtiéndolo en una fuerza que disminuya el poder de los agujeros negros que impiden el desarrollo de las redes que, como sociedad, requerimos.

Bibliografía

- Argüelles, Juan Domingo, *Historias de lecturas y lectores: los caminos de los que sí leen* (Entrevistas con José Agustín, Efraín Bartolomé, Rodolfo Castro, Fernando Escalante Gonzalbo, Julieta Fierro, Felipe Garrido, Gregorio Hernández Zamora, Francisco Hinojosa, Mónica Lavín, Carlos Lomas, Carlos Monsiváis, Michèle Petit y Elena Poniatowska), México, Paidós, 2005.
- Arenzana, Ana y Aureliano García, *Espacios de lectura. Estrategias metodológicas para la formación de lectores*, México, Conaculta, 1994.
- Coronado, Juan, *Para leer mejor 1. Lecturas comentadas*, México, Limusa, 1992.
- _____, *Para leer mejor 2. Claves para leer poesía*, México, Limusa, 1993.
- _____, *Para leer mejor 3. Claves para leer prosa*, México, Limusa, 1994.
- Garrido, Felipe, *Para leer mejor. Mecanismos de la lectura y de la formación de lectores*, México, Planeta, 2004.
- _____, *Cómo leer en voz alta*, México, Fundación Mexicana para el Fomento de la Lectura, 1996.
- _____, *El buen lector se hace, no nace. Reflexiones sobre lectura y formación de lectores*, México, Planeta, 1999.

- Pennac, Daniel, *Como una novela*, Joaquín Jordá (trad.), Barcelona, Anagrama/Círculo de Lectores, 1993.
- Peroni, Michel, *Historias de lectura. Trayectorias de vida y de lectura*, Diana Luz Sánchez (trad.), México, Fondo de Cultura Económica (Espacios para la lectura), 2003 [1988].
- Petit, Michèle, *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura*, Rafael Segovia y Diana Luz Sánchez (trads.), México, Fondo de Cultura Económica (Espacios para la lectura), 1999.
- _____, *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.



Hay
gorrones de
libros como de almuerzos,
y hombre que saca cuento
leyendo a pedazos y en diversas
veces, y luego le zurce [...] poltronería
bastarda y miseria no hallada del
Caballero de la Tenaza.

Francisco de Quevedo

Cuanto más se lee, menos huellas de lo leído
quedan en el espíritu; es como una pizarra sobre
la cual están escritas muchas cosas, las unas
sobre las otras. Así no se llega a asimilar,
y no se consigue el apropiio de lo leído.
Si se lee siempre sin reflexionar sobre
ello, no arraiga y se pierde.

Arthur Schopenhauer

De cómo dejar de sufrir por las letras

Hace unos veinte años, cuando daba los primeros pasos en el mundo editorial, me impresionaba sobremanera que los editores, mis maestros, se negaran a usar internet como herramienta de comunicación y conexión con el mundo. Es más, se negaban a usar la computadora (que en ese entonces era, ciertamente, raquítica), a contar con un correo electrónico y a usar el término “globalización” de manera positiva. En esa época, lo primero que aprendí es que el oficio de editor (que no la profesión en sí misma) tiende a ser depresivo, la frases constantes eran: “los costos son muy altos, los impresores no me dan libertad, los autores no entregan bien el material, los libros no se venden, la gente no lee, nadie me puede ayudar, no puedo, no quiero, no, no, no”. Y luego de veinte años, cuando el mundo siguió girando a pesar del drama vivido día a día, el mundo editorial mexicano permanece con el mismo llanto en los ojos. Mi experiencia como editora, y también como mujer, me llevaron a la conclusión de que tal actitud de desaliento es sólo una fachada que cumple dos objetivos: impedir la competencia e impedir el cambio, todo en nombre del control sobre lo cultural que creen tener unos cuantos.

Me queda claro, hoy que conozco los números que se manejan detrás de la venta de un libro (desde los costos de papel e impresión, pasando por lo que se paga a correctores y diseñadores, incluidas las regalías de los autores), que editar, hacer libros, es un negocio noble. Entonces, ¿porqué se quejan tanto de la falta de lectores, de compradores,

Mi experiencia como editora, y también como mujer, me llevaron a la conclusión de que tal actitud de desaliento es sólo una fachada que cumple dos objetivos: impedir la competencia y el cambio.

No me queda más que pensar que se debe a que el mundo editorial mexicano no quiere asumirse como una industria y se aferra a vivirse como un oficio.

La función del autor es fundamental, indispensable para publicar un libro, son la materia, la esencia, el creador de los contenidos. Pero su oficio no sirve de mucho si no llega a ser leído.

de escritores? No me queda más que pensar que se debe a que el mundo editorial mexicano no quiere asumirse como una industria (aunque así se autonombre) y se aferra a vivirse como un oficio: tal como los artesanos, se niegan a compartir su saber, se mantienen en una especie de gremio, unidos pero aislados, sin compartir información y presumiendo de que su saber tiene un valor cultural indiscutible. Esto no evita que el control sobre lo que la gente lee, lo que los lectores deben considerar como éxito de librerías, y sobre lo que la gente debe escribir, se esté perdiendo: en cierta forma, ahora el control lo tiene cada individuo en su pluma y en sus ojos.

Editar un libro se encuentra en el camino de la lectura: entre el escritor y el lector. La función del autor es fundamental, indispensable para publicar un libro, son la materia, la esencia, el creador de los contenidos. Pero su oficio no sirve de mucho si no llega a ser leído. Antes dependía por completo de las imprentas; hoy no. Hoy puede darse a conocer por medio de un *blog*, de comunicados vía correo electrónico, de folletos impresos en su computadora personal. Por fortuna, para darle estructura de libro, formar el texto y avalarlo, todavía requiere del saber del editor. Y a pesar de la obviedad que implica reconocer el valor de un contenido, pocos son los autores que saben “vender” sus textos, y pocas son las editoriales que saben “pagar” los materiales adquiridos. Ello ha generado un contingente de autores molestos, iracundos. La poca retribución que se da a la materia prima termina por generar malos textos, pero también una falta de profesionalización del escritor mexicano (queda para otra ocasión la queja constante de los concursos literarios y su falta de ética).

Existen —creo que desde siempre, pero hoy en día pueden verse con mayor claridad— dos grandes grupos de trabajo en el mundo: las editoras transnacionales y las independientes. Ambas son viables, ambas tienen nichos definidos, ambas pueden coexistir. Las pequeñas editoriales tienen el camino abierto para adaptarse a las nuevas tecnologías e imprimir bajo demanda. De esta forma

se ahorran costos y pueden, sí, competir con los contenidos que las transnacionales venden.

Los *betsellers* no son “malos”, simplemente es lectura de entretenimiento que requiere de gran publicidad y distribución efectiva para lograr su objetivo. Pero así como la compra de estos libros es siempre muy alta, no contribuyen en nada a las letras nacionales (¿de qué sirve, entonces, publicar por publicar? ¿No es un simple negocio el que asumen las transnacionales? Si somos editores comprometidos, ¿qué hacemos trabajando con ellas? Y si lo que necesitamos es tener dinero, ¿cuál es el problema en ver ciertas ediciones como “vil material de mercadotecnia”?).

Las pequeñas editoriales tienen el camino abierto para publicar lo que deseen —literatura, por ejemplo— y buscar siempre nuevos nichos de lectores... Hay que trabajar más (¿quién dice que los editores de las transnacionales se rascan la panza?) sí, pero también hay que adaptarse, buscar el punto que falta cubrir (no me digan que son pocos) en el panorama editorial de nuestro país, pero, sobre todo, hay que profesionalizarnos.

No es casual que México (a diferencia de Estados Unidos, España y Brasil) no cuente con una verdadera carrera profesional de edición y tampoco con una de escritor (dudo mucho de los resultados que se obtengan en la UACM, pero no pierdo la esperanza). Nada más hay que revisar las ediciones de Alfaguara y Planeta para darnos cuenta no sólo de la baja calidad editorial, sino también de que a los lectores-compradores nos quieren ver la cara al vendernos a autores mal hechos. ¿Es sorprendente, entonces, que la gente no quiera comprar libros? ¿Para qué lo haría si los premios literarios que se venden son una mentira comprada a 250 pesos como precio mínimo?

La edición de libros no se completa si estos no se venden, pero tampoco si no se leen. Los editores se quejan de que no hay lectores, pero esa es otra gran mentira. Lo que no hay es gente interesada en comprar ciertos libros

Las pequeñas editoriales tienen el camino abierto para publicar lo que deseen y buscar siempre nuevos nichos de lectores.



(ya vimos una posible causa). ¿Qué pasaría si aumentaran las bibliotecas y el servicio que proporcionan? Es más, ¿qué pasaría si las librerías también se modernizaran? No sólo es necesario arreglar físicamente los espacios (como sucedió con Gandhi y el Fondo de Cultura Económica): colocar un sofá y la cafetería integrada son de gran apoyo, pero, de nuevo, los lectores, los compradores de libros, no son gente estúpida. (Leer es poder, ¿qué no?) Si en todas las librerías existe la misma oferta, éstas terminan volviéndose como el changarrito de la esquina: el comprador va a la que le quede más cerca. Los libreros necesitan conocer lo que están vendiendo, pero, sobre todo, respetar a sus proveedores y darles el lugar que merecen (sin hacerles sufrir la burocracia interna, trabajando en conjunto para generar círculos de lectura, acercando el autor al público, sin pretender proyectar estrellas).

Falta adaptarnos al mundo, acercar el libro a la realidad de los lectores, volvernos lo suficientemente honestos para aceptar que necesitamos aprender más de los otros. Nos queda aceptar que todavía hay mucho por hacer.

El panorama editorial desde hace 20 años a la fecha no ha cambiado mucho, pero el contexto en el que nos movemos es completamente diferente. Falta adaptarnos al mundo, acercar el libro a la realidad de los lectores, volvernos lo suficientemente honestos para aceptar que necesitamos aprender más de los otros. Nos queda aceptar que todavía hay mucho por hacer. Falta que autores, editores y librerías nos pongamos de acuerdo (¿qué resultados obtendríamos si, por ejemplo, las editoriales escucharan las necesidades de sus clientes o las librerías colocaran una mesa especial para las editoriales independientes?). Falta que maduremos y asumamos que nuestra labor se halla inserta dentro del sistema. Es urgente dejar de pelearnos por lo imposible y buscar, ya, las rutas de acceso para crecer como profesionales y amantes de los libros que somos.

¿Qué es un editor de contenidos?

Las diversas labores de la edición hacen que el término *editor* (por lo menos en español) se aplique a diferentes funciones y desempeños que, aunque relacionados, resultan ser muy distintos. Así, con *editor* solemos referirnos tanto a la persona que dirige una empresa o proyecto editorial, como a quien se encarga de coordinar el conjunto de tareas y actividades para crear un producto editorial; a quien supervisa que el producto se materialice, salga al mercado y se publique; a quienes se dedican al cuidado de alguna parte del proceso de producción o a quienes lo ejecutan, por no mencionar a los encargados de gestionar los derechos de autor y los trámites legales para la explotación de una determinada obra, o a quienes se dedican a buscar propuestas originales y a promover talentos o nuevos autores. Pero quizá una de las funciones de la edición poco consideradas sea la que me atrevo a llamar de “editor de contenidos”, que supone un conocimiento suficiente en un área o materia y la experiencia y pericia para juzgar sobre la pertinencia y conveniencia de una propuesta editorial sobre algún tema. A veces se recurre a este tipo de editor como un asesor externo o como un punto de vista autorizado y experto (como dictaminador anónimo), pero que no interviene directamente en el proceso productivo ni en la toma final de decisiones.

El editor de contenidos, sin embargo, creo que puede ir más allá y participar en la conformación del proceso de edición. Por ejemplo, su opinión serviría para enfatizar un aspecto poco desarrollado, temáticamente hablando, o dar

La edición de contenidos supone un conocimiento suficiente en un área o materia y la experiencia y pericia para juzgar sobre la pertinencia y conveniencia de una propuesta editorial sobre algún tema.

*El editor de contenidos
es el puente entre quien
dirige un proyecto
y quienes lo realizan,
una especie de filtro
que permitiría dar
mayor precisión
al resto de las tareas.*

*La lectura, la edición,
el libro en el soporte
que sea, es y seguirá
siendo un producto
cultural, y el lector o el
usuario de un producto
cultural buscará siempre
contenidos, ya sea en
papel o en pantalla.*
Guillermo Schavelzon

una perspectiva diferente. Es común que un título no refleje lo que el material ofrece, ya sea porque no lo sugiere o, por el contrario, porque éste no lo contenga.

Un editor de contenidos no sustituiría a quienes colaboran en el desarrollo del proceso, sino que sería el puente entre quien dirige un proyecto y quienes lo realizan, una especie de filtro que permitiría dar mayor precisión al resto de las tareas. Su labor contribuiría a otorgar solidez y credibilidad al producto en cuestión e, incluso, en el aspecto de la publicidad (*marketing*), bien cabría considerar sus criterios para facilitar la accesibilidad a éste.

Por desgracia, la labor editorial parece prescindir de este tipo de actividad y funcionamiento y conformarse con las decisiones, muchas veces arbitrarias, adoptadas por aquellos que jerárquicamente tienen más poder dentro de la empresa

La profesionalización del oficio y del negocio editorial no debe estar en contradicción con la seriedad y confiabilidad de sus proyectos y productos, por ello es necesario valorar el papel que puede cumplir un editor de contenidos.

Nota: al momento de redactar este texto apareció un artículo de Guillermo Schavelzon en el suplemento cultural *El ángel*, del periódico *Reforma* (10 de mayo de 2009), titulado “En tiempos del libro electrónico. El beneficio instrumental”. En él, Schavelzon escribe respecto a los contenidos del libro electrónico: “La lectura, la edición, el libro en el soporte que sea, es y seguirá siendo un producto cultural, y el lector o el usuario de un producto cultural buscará siempre contenidos, ya sea en papel o en pantalla. Por eso serán los contenidos, y no los dispositivos de lectura, los determinantes del futuro de la edición, tanto la de papel como la electrónica. El lector decidirá una sola vez la compra del dispositivo, pero múltiples veces los contenidos que quiera leer.”

¿Somos los editores actores sociales responsables?

Sin pensarlo, muchos responderán a esta pregunta afirmativamente, por lo obvio que resulta el producto de su esfuerzo, es decir, la producción de libros, que constituyen una herramienta fundamental en la educación de niños y jóvenes, o para el disfrute de la creación literaria, bien sea ficción o no.

En mi opinión, todos los ciudadanos u organizaciones con actividad productiva legítima somos “actores sociales”; sin embargo, la connotación de “responsables” pareciera implicar algo más, como si fuese un “condicionante” más que un adjetivo, pero que vale la pena analizar para ubicar los encuentros y desencuentros conceptuales.

El origen del cuestionamiento viene por el creciente interés de las empresas en el tema de la responsabilidad social empresarial (RSE), y de cómo el sector editorial se inserta en ella.

Por largo tiempo confundida con la filantropía, la RSE es, en realidad, una visión de negocios y una variable más para que una empresa sea exitosa. Es un modelo que integra armónicamente el desarrollo económico con el desarrollo ético, ambiental y social, como tres ejes que hacen que una compañía triunfe.

El mundo editorial, tradicionalmente, se ha movido en las aguas de la filantropía al hacer donaciones de libros que, por lo general, provienen de sus excedentes de inventarios



*leonardo.ramos@observatorio-rse.org

Todos los ciudadanos u organizaciones con actividad productiva legítima somos actores sociales; sin embargo, la connotación de "responsables" pareciera implicar algo más.

Las sociedades comienzan a concebir el capital de su organización mucho más allá de la maximización del capital financiero y la pura rentabilidad, para incorporar otros capitales, como el social, el humano y el ambiental.

y, salvo excepciones, ése ha sido el comportamiento habitual del sector.

La idea de que la RSE generaba valor, al menos en imagen, se adelantó como una jugada estratégica y ha sido buena punta de lanza, pero no es suficiente, porque la sola imagen no nos sirve si no somos capaces de darle contenido.

Esta evolución del pensamiento corporativo, en que las sociedades comienzan a concebir el capital de su organización mucho más allá de la maximización del capital financiero y la pura rentabilidad, para incorporar otros capitales, como el social, el humano y el ambiental, constituyen una nueva realidad para la sustentabilidad de las empresas.

Se trata, pues, de una concepción ética, de una forma de concebir la acción social que dista de la filantropía y la caridad, no porque éstas representen algo negativo, sino por su corto alcance de cara a la inmensidad de necesidades y urgencias que demanda la sociedad. La evolución consiste en que cada vez más empresas están conscientes de la importancia de transformar sus modelos de gestión, para contribuir a solucionar problemas sociales, y hasta los incluyen en sus estrategias de negocios.

Ampliando el espectro, una sociedad civil "socialmente responsable" es el fin último de cualquier modelo democrático. Las empresas no son ajenas a la solución de los problemas de la sociedad, ya que además de producir los bienes y servicios que ésta demanda, también genera empleos y hace un importante aporte a las finanzas públicas mediante el pago de impuestos.

Sin embargo, ante la abundante evidencia de que los gobiernos no pueden por sí solos corregir las asimetrías en la distribución del ingreso y la total satisfacción de las crecientes demandas de la población, se hace necesario sembrar conciencia acerca de la corresponsabilidad de los empresarios en la solución de los problemas. Y no es sólo observando la ley y cumpliendo con el marco regulatorio que las rige, sino asumiendo el liderazgo natural que los ha llevado a ser empresarios exitosos, sin desvirtuar su condición de hombres y mujeres de empresa.

Para ello, son muchas las áreas de oportunidad, comenzando por la necesaria evolución de la filantropía hacia un concepto mucho más amplio, como la RSE. Ese tránsito requiere de operadores sociales que, entendiendo las prioridades de la empresa, logren alinear los objetivos sociales con los del negocio, haciendo conciencia y apoyando a las organizaciones en la ejecución de programas sustentables de RSE en favor del ambiente, la educación, la salud, la cultura o una mezcla de ellos en la comunidad.

Hay un texto de Julio Cortázar que nos ayuda a ilustrar y a reflexionar sobre este tema:

Los famas son capaces de gestos de una gran generosidad, como por ejemplo cuando este fama encuentra a una pobre esperanza caída al pie de un cocotero, y alzándola en su automóvil la lleva a su casa y se ocupa de nutrirla y ofrecerle esparcimiento hasta que la esperanza tiene fuerza y se atreve a subir otra vez al cocotero. El fama se siente muy bueno después de este gesto, y en realidad es muy bueno, solamente que no se le ocurre pensar que dentro de pocos días la esperanza va a caer otra vez del cocotero. Entonces mientras la esperanza está de nuevo caída al pie del cocotero, este fama en su club se siente muy bueno y piensa en la forma en que ayudó a la pobre esperanza cuando la encontró caída.

Sin duda que el genio de Cortázar nos invita a pensar en las consecuencias de nuestros “gestos de gran generosidad”, sobre todo cuando nos sentimos muy buenos por lo hecho. Cada quien encontrará en su equipaje alguna experiencia que lo reconcilie con su conciencia, pero ¿realmente somos sensibles al tema y de verdad nos importa?

Como siempre, cada quien deberá responder esa pregunta, pero recordemos que en el ámbito personal es más difícil accionar, ya que se trata del esfuerzo de uno solo, porque, como dijo Paul Getty: “Prefiero el 1% del esfuerzo combinado de 100 personas que el 100% de mi propio esfuerzo”, lo cual nos lleva a plantear que el camino natural



para la acción social está en el marco de las organizaciones donde hacemos vida, bien sea laboral, comunitaria u otra; lo que importa es que así como ejercitamos el cuerpo con el deporte o el espíritu, como tengamos a bien hacerlo, también hay que ejercitar la conciencia y nuestros valores, que al final es de lo que se trata.

*¿Cómo unir esfuerzos
colectivamente
por un bien común
desde nuestras
organizaciones si,
individualmente,
no compartimos
algunos valores que
son fundamentales?*

¿Cómo unir esfuerzos colectivamente por un bien común desde nuestras organizaciones si, individualmente no compartimos algunos valores que son fundamentales? Me atrevería a responder que, con el debido respeto a la diversidad, debemos identificar los factores que nos unen, que le dan sentido a nuestra cosmovisión ciudadana y de país.

Depende de nosotros la tarea de estimular al apático, de sensibilizar al incrédulo, de fomentar la práctica de un conjunto de valores que nos cohesionen, que nos hagan uno en la diversidad.

Somos editores, publicamos a consagrados y a nuevos autores, desarrollamos obras colectivas, damos formación a docentes, propiciamos la reflexión necesaria sobre temas vitales al mundo educativo y cultural, en fin, somos actores sociales, responsables en la medida en que nos hagamos conscientes para llegar cada vez más a quienes más nos necesitan.

El sector editorial tiene un potencial transformador inmenso, tal vez de los que más puedan hacer por los que menos tienen. Es tiempo de pasar de las donaciones de excedentes a la generación de programas sustentables de promoción de la lectura. ¿Qué aporte será mayor para la emancipación de la mente y del espíritu que la creación de nuevos lectores? No se trata de que las editoriales lleven sobre sus hombros la carga que esto implica, sino de romper paradigmas y establecer alianzas con empresas, con fábricas ubicadas en comunidades rurales o en la periferia de las ciudades, para que se apropien de los programas como suyos, y los editores pasemos a ser



agentes del cambio, operadores del fomento de la RSE de otras empresas, con nuestros libros y los de otros, pero con nuestra asesoría y saberes a favor del bien común, lo cual, a la postre, redundará en nuestro beneficio al contribuir a que haya más lectores. De eso se trata nuestra sustentabilidad.

Comencemos a atender la base de la pirámide, ese segmento mayoritario de la población que no tiene posibilidades de gastar en nada que no vaya destinado a su supervivencia básica. Concibamos productos editoriales para ellos, bien sea con la ampliación de nuestra distribución en redes sociales para llegar a los más excluidos, pero con precios solidarios, o mediante nuevos productos con características de bajo costo.

Incrementemos el alcance de nuestro esfuerzo de formación y capacitación, tanto para los maestros como para los promotores de lectura, porque no hay nada más triste que llenar una biblioteca que nadie usa ni fomenta, más allá de su valor simbólico.

Desarrollemos modelos de negocios que nos permitan llegar a donde hoy no alcanzamos. Con espíritu de emprendedores, pongamos a nuestros mejores talentos a producir ideas, en contacto con la gente, con la participación de todos. Fomentemos internamente en nuestras organizaciones la innovación, con premios o reconocimientos a quienes nos muestren un camino factible. En fin, unámonos como gremio para propiciar este objetivo común y dejemos la competitividad sólo para nuestros mercados tradicionales.

Este artículo no pretende aleccionar ni mostrar ninguna verdad. Tan sólo busca sensibilizar y abrir el debate sobre un tema cercano a todos y distante para muchos.

Latinoamérica, para algunos, es el sitio donde las cosas están pasando, a secas, sin juicios de valor. Este retroceso o avance, dependiendo de la preferencia de cada quien, está provocando nuevos espacios de reflexión, en los que lo interesante no es engancharse a listar los desatinos políticos o los pseudoaciertos sociales, sino identificar las oportunidades que en el marco de los procesos de cambio social

El sector editorial tiene un potencial transformador inmenso, tal vez de los que más puedan hacer por los que menos tienen. Es tiempo de pasar de las donaciones de excedentes a la generación de programas sustentables de promoción de la lectura.

Con espíritu de emprendedores, pongamos a nuestros mejores talentos a producir ideas, en contacto con la gente, con la participación de todos.

y político, nos pueden servir para reivindicar la condición humana, para repensar la empresa, para que comencemos a involucrarnos en la solución.

Para las empresas está claro que un nuevo código de valores éticos está tratando de imponerse, de estar vigente en América Latina y el mundo; sin embargo, para nosotros los ciudadanos pareciera más difícil incorporar el accionar social a nuestra cotidianidad.

Creo que primero individualmente, y luego extrapolándolo hacia la empresa, vale la pena preguntarse cuál es el grado de compromiso de cada quien y qué tan dispuesto se está a hacer algo desde la empresa, el vecindario o el entorno de relaciones y familia.

Cada quien formulará sus respuestas, algunas más vehementes que otras y todas respetables, pero si logramos sembrar la semilla del valor de “participar”, sin duda habremos avanzado hacia la sensibilización sobre los temas comunes y pendientes en nuestra posibilidad de acción comunitaria. Ojalá que progresivamente incorporemos ideas y sugerencias para acercarnos más al debate necesario y pertinente que se requiere para hacer de los editores unos actores sociales responsables.

Fomentemos internamente en nuestras organizaciones la innovación, con premios y reconocimientos a quienes nos muestren un camino factible.

Panorama de la edición independiente en Latinoamérica*

Desde la perspectiva que proveen las decenas de kilómetros que nos separan de Estados Unidos y Europa, Latinoamérica (América Latina y el Caribe) es vista como una unidad. Y los editores que adquieren derechos de edición, reproducción o comercialización procuran, a la hora de firmar sus contratos, sostener esa falsa percepción, para mantener para sí mismos, quizá, la ilusión de tener a disposición un mercado de 546 millones de lectores. Qué podría detenernos en nuestra intención de vender 1 000 o 2 000 ejemplares, ¿verdad? Empecemos por considerar que 213 millones no están en condiciones de satisfacer sus necesidades fundamentales y 88 millones viven en la pobreza extrema, 41 millones son analfabetos, 180 millones hablan portugués... Y si aún por razones lingüísticas y culturales excluimos en nuestro análisis a Brasil y parte del Caribe, hay diferentes modismos y regionalismos que obligarán a optar por la utilización de un castellano neutro del que nadie estará del todo satisfecho o a la dificultad de asumir adaptaciones y correcciones de estilo.

También el Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (Cerlalc) promueve la idea de un “espacio iberoamericano del libro”, entendido como el contexto económico y cultural en que se realizan

Aunque los países latinoamericanos no han firmado el Acuerdo de Florencia, rara vez dificultan el tránsito de libros a través de gravámenes aduaneros y predominan políticas de libre circulación.

*El presente texto corresponde al apéndice de la versión en español del libro *La edición independiente como herramienta protagonista de la bibliodiversidad* de Gilles Colleu, del cual el autor es el editor responsable.

*En la práctica,
el mercado del libro
en América Latina
está fragmentado
por las fronteras
políticas, económicas
y geográficas.*

los intercambios culturales en el formato libro. Aunque los países latinoamericanos no han firmado el Acuerdo de Florencia, rara vez dificultan el tránsito de libros a través de gravámenes aduaneros y predominan políticas de libre circulación. Sin embargo, resulta en la práctica que el mercado del libro en América Latina está básicamente fragmentado por las fronteras políticas, económicas y geográficas que dificultan enormemente la logística, la distribución y la elaboración de políticas de precios, atentando contra la sustentabilidad de la empresa editorial, sólo posible sobre la base de un mercado interno de cierta envergadura. Y no es menos cierto que el intercambio comercial entre editores y libreros transnacionales es ínfimo. La dinámica de los flujos de comercio dentro de la región muestra que, a pesar de la riqueza cultural propia de América Latina, el diálogo intercultural es más bien escaso. Con excepción de los libros de edición local, difícilmente encontraremos libros latinoamericanos en las librerías de cualquier país, incluyendo los países latinoamericanos. Asimismo, será más bien raro que un mexicano conozca artistas plásticos peruanos, o que un uruguayo vea cine brasileiro, que un brasileño lea textos mexicanos... Quizás existan pocas excepciones en el rock y en la música pop.

*Con excepción de
los libros de edición
local, difícilmente
encontraremos libros
latinoamericanos
en las librerías
de cualquier país,
incluyendo los países
de América Latina.*

La CEPAL (Comisión Económica para América Latina y el Caribe) señala varios años de crecimiento por encima de los promedios de la economía mundial. Pero para un cabal análisis debemos señalar que estos guarismos generales parten de una industria y mercados bastante golpeados por políticas económicas de posguerra, que desembocaron en las dictaduras militares que en los años setenta se instalaron en la región, y cuya continuidad permanece omnipresente a través de periódicas crisis económicas, sucesivas y reiteradas, con otros medios, otros nombres y los mismos fines.

La reanudación de la vida democrática en España (que había permitido en décadas anteriores, no sólo con

la censura sino incluso con la afluencia de editores exiliados, el desarrollo de la edición en el continente americano), la globalización acelerada, las adquisiciones y fusiones, la concentración internacional del sector y la desnacionalización de las industrias editoriales locales, cambiaron definitivamente el panorama de la edición en español.

Las empresas editoriales españolas tienen 172 filiales en el exterior, incluyendo la totalidad de los países latinoamericanos. Cualquiera supondría que los grandes grupos que instalan casas en las capitales de los distintos países fomentan no sólo a los autores hispanos, internacionales o locales, sino también a los autores de otros países en los cuales tienen filiales y con los que han firmado derechos mundiales. Sin embargo, parece que la promoción y publicación de tales autores no puede aspirar a los números que estos grupos pretenden. Como desprecian los nichos, pero tampoco liberan a sus autores, el tráfico de ideas y de autores es casi nulo. En promedio, 85% de los autores publicados en cada país latinoamericano corresponde a autores locales. Las agencias de ISBN y el Cerlalc han dado a conocer un cálculo sobre la nacionalidad de los autores no latinoamericanos registrados en América Latina (30% españoles, 20% estadounidenses, 9% británicos, 8% franceses, y así...), pero resulta curiosa la inexistencia de estadísticas sobre cuál es la fracción que le toca a los autores de otros países latinoamericanos en el total de producción regional. Así, en cada país hay apenas un puñado de escritores y pensadores por el que circula, hecho que ocurre habitualmente a través de la publicación en España y su posterior publicación, lo que implica, además de escasez de oferta, precios de tapa desfasados con



Apenas un puñado de autores trasciende las fronteras: Sepúlveda, Bolaño o Maturana salen de Chile; Piglia o Aira de la Argentina; Monsiváis o Pitol de México; el resto de los autores se queda en casa.

La producción editorial ha superado ya la capacidad de distribución; la cantidad de novedades, al personal disponible en las librerías para ingresarlas al stock y acomodarlos en las mesas, y el volumen de ejemplares, a las mesas disponibles.

el bolsillo del lector. Apenas un puñado de autores trasciende las fronteras: Sepúlveda, Bolaño o Maturana salen de Chile; Piglia o Aira de la Argentina; Monsiváis o Pitol de México; el resto de los autores se queda en casa. Lejos quedan las épocas en que García Márquez despegaba desde Argentina hacia Argentina, y luego al universo. Ahora Barajas es la escala obligada para la circulación de ideas impresas. No se sorprenderá de esto ningún viajero que haya cruzado fronteras de América. Además de sus documentos, habrá debido portar billetes de color verde, ya que la adquisición del dólar como moneda intermediaria es el puente intran-sigente entre países vecinos y hermanos.

En *El mundo como representación*, Roger Chartier describe el oficio del editor en dos pasos: “editar es convertir textos en libros, y libros en bienes de consumo”. Y en ambos el editor latinoamericano se encuentra con dificultades ciertas para realizar su alquimia. Por un lado, los mercados son vulnerados por su propia segmentación. Su tamaño no justifica, a veces, el desarrollo de una estructura industrial o la puesta a disposición de los insumos necesarios para la edición, extremando así las dificultades del proceso industrial que el libro involucra y, por lo tanto, el acceso a las oportunidades y al conocimiento. Por el otro, la producción editorial ha superado ya la capacidad de distribución; la cantidad de novedades, al personal disponible en las librerías para ingresarlas al *stock* y acomodarlos en las mesas, y el volumen de ejemplares, a las mesas disponibles. Veamos algunos datos concretos que nos ayuden a formarnos una idea de la realidad de la industria del libro en América Latina.

En 2005 fueron 9 500 los agentes (empresas, entidades, universidades, y personas físicas) que registraron ISBN de libros en Latinoamérica. De éstos, apenas 27% son empresas. Y más aún, si desagregamos sólo aquellas cuyo objeto social principal sea la edición y comercialización de libros, y que publican regularmente un mínimo de tres títulos al año facturando más de 20 000 dólares estadounidenses anuales, el número decrece a 2 200. En España, la cantidad

de agentes en ese mismo periodo fue de 3 400, de los cuales 700 pueden considerarse editores industriales siguiendo el criterio que aplicamos anteriormente. Comparados uno y otro conjunto, observamos una relación de tres a uno que indica, al menos *a priori*, la existencia en Latinoamérica de una mayor diversidad de emprendimientos y, por ende, de criterios editoriales que en España. Y, sin embargo, debemos lamentar que en ese inmenso espacio geográfico se han relevado apenas 4 700 librerías, contra 4 280 en España, lo que representa para los latinoamericanos una importante reducción de acceso al libro a través de su canal más tradicional.

En ese mismo año se registraron en Latinoamérica 84 000 títulos. Pero si desagregamos que 32 000 se han publicado sólo en Brasil, observaremos que en Hispanoamérica la cifra total de 52 000 resulta significativamente menor a los 63 000 publicados en ese mismo periodo en España. No obstante, a fin de que conste para otros análisis, observaremos que esta cifra requiere un nuevo ajuste: sólo 75% de los títulos publicados en España están en castellano, por lo que ese total se reduce a 47 000.

Otra forma de entender la importante disparidad entre las realidades editoriales de España y de América Latina es comparando el ingreso *per capita* y la cantidad de títulos publicados en relación con la población total. En el año 2004, en España el ingreso por habitante fue de 24 000 dólares, se publicaron 147 títulos por cada 10 000 habitantes, se vendieron 6 ejemplares y se facturaron 84 dólares por cada habitante. Ese mismo año, en México el ingreso *per capita* fue prácticamente cuatro veces menor, de 6 500 dólares, y los títulos publicados, más de 12 veces menores, se editaron apenas 12 títulos por cada 10 000 habitantes, y las ventas fueron 4 veces menores, se vendieron 1.2 ejemplares por habitante, mientras que la facturación fue 20 veces menor, con un registro de 4.5 dólares *per capita*. Estos guarismos, de por sí alarmantes, sólo se distancian progresivamente de los datos si tomamos otros ejemplos. En el mismo periodo, en Colombia el ingreso por habi-

En 2005 se publicaron en Latinoamérica 84 000 títulos; 32 000 sólo en Brasil, por lo que quedan 52 000 en español, cifra bastante menor a los 63 000 publicados en el mismo periodo en España.

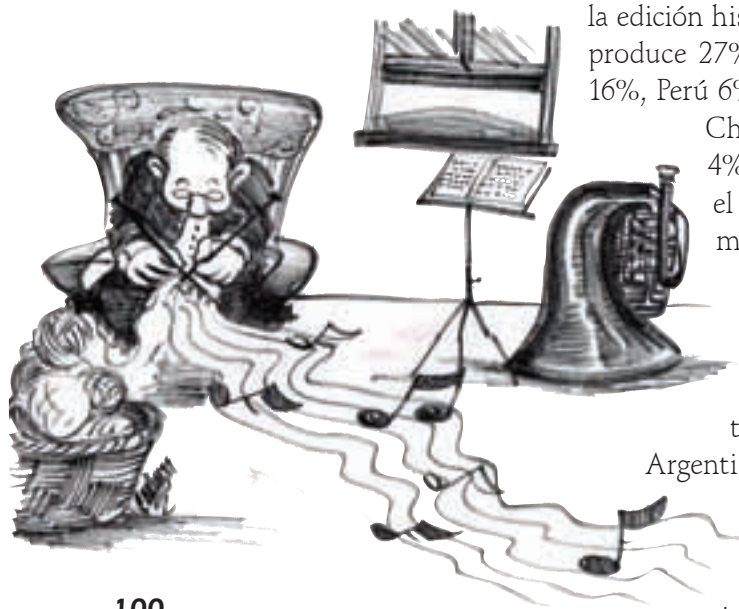
Con datos actualizados a 2005, del total de la edición hispanoamericana, Argentina produce 27%, México 19%, Colombia 16%, Perú 6%, al igual que Venezuela y Chile, Ecuador y Costa Rica 4%, Cuba 3%, Uruguay 2% y el resto de los países porciones menores.

tante fue de 2 500 dólares y los títulos publicados fueron 21 por cada 10 000 habitantes, se vendieron apenas 0.4 ejemplares y se facturaron 2.50 dólares *per capita*. En Chile, donde el ingreso fue de 5 800 dólares, se publicaron 19 títulos por cada 10 000 habitantes, y no hay datos disponibles sobre ejemplares vendidos y cifras facturadas en el mercado interno. En Venezuela el ingreso fue de 4 200 dólares y se publicaron apenas 11 títulos por cada 10 000 habitantes. En Bolivia el ingreso fue de 1 000 y se publicaron 7 títulos por cada 10 000 habitantes. Finalmente, en Guatemala fue de 2 200 el ingreso, y la cantidad de títulos fue de 3 por cada 10 000 habitantes.

En distintos informes, el Cerlalc divide la producción editorial de América Latina hispanoparlante en tres grupos de países: el primero, conformado por Argentina, México y Colombia, donde existen industrias editoriales y gráficas desarrolladas y cierta exportación de libros; el segundo grupo, conformado por Chile, Venezuela, Perú y Ecuador, con producción parecida a la de Costa Rica y Cuba, si se tienen en cuenta los niveles de producción de títulos *per capita*; y el resto de los países, con industrias editoriales con menor desarrollo. Con datos actualizados a 2005, del total de

la edición hispanoamericana, Argentina produce 27%, México 19%, Colombia 16%, Perú 6%, al igual que Venezuela y Chile, Ecuador y Costa Rica 4%, Cuba 3%, Uruguay 2% y el resto de los países porciones menores.

Para dar una idea de la aceleración de los mercados latinoamericanos, observaremos el caso argentino. En 2003 se editaron en Argentina 14 000 novedades, de las cuales se imprimieron 38 millones de ejemplares;



en 2004, año en que el ingreso *per capita* fue de 4 000 dólares, se publicaron 42 libros por cada 10 000 habitantes, fueron 16 000 las novedades publicadas y 54 millones los ejemplares impresos; en 2005, 17 000 novedades con 58 millones de ejemplares; en 2006, 19 000 con 71 millones de ejemplares; en 2007 la cantidad de novedades y el número de ejemplares invirtió la tendencia y cayó ligeramente. Para completar la información, diremos que en 2007 la cifra completa de libros impresos en Argentina, entre novedades y reimpressiones, fue de 95 millones.

Las estadísticas muestran que en 2006, aproximadamente 49% del total de las novedades están firmadas por autores argentinos, mientras que en 2005 representaban casi 70% del total de la producción. Entre los escritores extranjeros con mayor cantidad de ediciones publicadas en Argentina durante 2006 mencionaremos a Gabriel García Márquez (fue el año previo al 40° aniversario de la primera publicación de *Cien años de soledad*), Isabel Allende, Tolkien, Freud, Coelho, Shakespeare, Danielle Steel, Osho, Carnegie, Christie y Poe. En lo relativo a la lengua, los títulos publicados en castellano representaron 97%, mientras que la mayor parte de las traducciones provino del inglés (58%) y del francés (12%). También se observa que más de 96% de los libros fueron editados en papel. Del 4% restante, los soportes principales fueron CD-ROM (51%), internet (17%), *e-book* (8.7%) y DVD (6%), quedando un resto que se reparte entre ediciones en video (registradas en la agencia de ISBN como libros), ediciones en braille, casete, disquete y discos láser. Los géneros y temáticas principales han sido: la ficción con 10% del total de títulos publicados, la educación con otro 10%, el derecho con 6%, la literatura infantil y juvenil con 5%, la poesía con otro 5 %, y así. El mercado de libros de interés general en librerías ascendió a unos 125 millones de dólares anuales repartidos en 15 millones de ejemplares. A eso deben sumarse otros libros de interés general de venta en kioscos, con un volumen aproximado de 11 millones de ejemplares con un precio medio de tres dólares.

Las estadísticas muestran que en 2006, aproximadamente 49% del total de las novedades están firmadas por autores argentinos, mientras que en 2005 representaban casi 70% del total de producción.

Los géneros y temáticas principales han sido: ficción, 10%; educación, 10%; derecho, 6%; literatura infantil y juvenil, 5%; poesía, 5%.

*Los libros viajan
mayoritariamente de
norte a sur, y rara vez
en sentido inverso y
difícilmente de manera
transversal.*

Con ciertas variaciones en cada país, estos datos estadísticos intentan abordar distintos aspectos del mercado editorial que son comunes a todo el continente. Por ejemplo, y sin excepción, en cada país la oferta propia se ve acrecentada por la importación de libros extranjeros, con el consecuente incremento de la aceleración de la actividad editorial. Los libros viajan mayoritariamente de norte a sur, y rara vez en sentido inverso y difícilmente de manera transversal. A falta de estadísticas generales en este sentido, baste ilustrar con los datos mexicanos. Allí, el desequilibrio de la balanza comercial con los libros españoles es de 11 a 1. En 2005, el sector libros español exportó 670 millones de dólares. Tres cuartas partes de ese total fueron productos editoriales: 82% correspondió a libros y 13% a prensa y revistas. El resto, a producción gráfica. Si tomamos el total de las exportaciones iberoamericanas, incluyendo a Brasil y Portugal, España es responsable de 70% de la facturación, lo que nos plantea un difícil problema: so pena de la destrucción de las pequeñas industrias editoriales locales, principales responsables de la diversidad bibliográfica, ¿cómo intervenir para instaurar un sistema de compensaciones entre los mercados editoriales sin afectar la libre circulación de ideas y la bibliodiversidad?, ¿qué medidas tomar para que el intercambio no sea menor o menos rico, sino más justo para las industrias editoriales de los distintos intervinientes y más equilibrados en términos de transculturación?

*La mayor parte
del tiempo, la actividad
principal que nos ocupa
como editores es la
de remontar olas que
van amenazando
nuestra existencia bajo
los nombres de inflación,
hiperinflación, recesión.*

Desde Latinoamérica nos cuesta ver a Seuil (hasta hace poco independiente), a Gallimard o a Actes-Sud como “independientes”. Nos sentimos reflejados en ellos en la prosecución de la calidad, la búsqueda de la viabilidad de nuestros proyectos, pero aquí los editores alternativos o independientes son *sine qua non*, y por añadidura, pequeños, con recursos y mercados limitados. El viejo sueño del editor independiente consistente en fabricar olas, desarrollar una capacidad propia para producir olas se realiza sólo esporádicamente. La mayor parte del tiempo, la actividad principal que nos ocupa es la de remontar olas que van amenazando nuestra existencia bajo

los nombres de inflación, hiperinflación, recesión... Y a la inestabilidad política y los constantes cambios en las variantes macroeconómicas debemos sumar los latinoamericanos un alto porcentaje de cuentas corrientes impagas por cierre de librerías, o inmoralidad de los libreros que se aprovechan de las amplias distancias que los separan de los editores y consignatarios, la reprografía ilegal instalada como hábito de lectura, un Estado inerte frente al delito de la piratería y libreros inescrupulosos que le facilitan sus mesas, la importación indiscriminada de libros españoles, la concentración de editoriales, la expansión de las cadenas de librerías (que, ante la falta de una legislación que regule la actividad y proteja a los más frágiles, tarde o temprano aprovechan su fuerza de compra). Todo esto agravado por la falta de visibilidad causada por la reducción de las superficies para la exhibición de nuestras novedades, la reducción de los espacios de crítica (que son administrados por los mismos multimedios al que pertenecen los grupos editoriales y que priorizan la promoción de sus propias publicaciones), y empíricamente, por la reducción de la tasa de renovación de lectores.

La enorme extensión geográfica del continente, y los problemas logísticos de distribución y comercialización que implica son un obstáculo concreto al que se enfrentan los editores independientes y que atenta contra la libre circulación de las ideas. En pos de la subsistencia del tejido de pequeñas y medianas editoriales, que garantiza la preservación y desarrollo de las identidades locales y el acceso a la diversidad cultural, los estados deben intervenir de diversas maneras. Por ejemplo, reduciendo o eliminando el impuesto al valor agregado para los insumos industriales del libro, o para el libro mismo en países como Chile, donde tributa el impuesto general. O participando activamente en la protección de los derechos intelectuales del autor y el editor, combatiendo la piratería y la reprografía ilegal. En la ayuda a la edición de libros no mayoritarios. O en la formación de lectores a través de la adquisición de textos escolares o literarios para el sostenimiento de programas de acercamiento a la lectura o la dotación de bibliotecas.

La enorme extensión del continente y los problemas logísticos de distribución y comercialización que implica son un obstáculo concreto al que se enfrentan los editores independientes y que atenta contra la libre circulación de las ideas.

El Estado interviene a través de la compra o la edición, sin comprender el frágil sistema en que un amplio tejido de pequeñas editoriales y librerías producen miles de títulos y ponen ideas en circulación.

Y, sin embargo, muchas veces es el propio Estado, en un papel mal entendido, el que con su acción da la estocada final a muchas editoriales que desaparecen o son adquiridas por grupos. Sin comprender el frágil sistema en que un amplio tejido de pequeñas editoriales y librerías producen miles de títulos y ponen ideas en circulación, el Estado interviene a través de la compra o la edición, aplastando el delicado andamiaje con sus patas de elefante. Creemos que el papel del Estado es el del fomento de las condiciones materiales, intelectuales y legales que permitan la producción, edición y circulación de las ideas, debiendo abstenerse de competir de manera desleal a través de publicaciones propias.

En el esquema más básico de análisis de costos editoriales, en que el editor multiplica por cinco el costo industrial para establecer el precio de venta al público, se parte de la premisa de que el papel, la tinta y la encuadernación alcanzan a 20% del PVP, los contratos de derechos de autor suelen ser por 10%, los gastos de promoción y distribución alcanzan en nuestro continente 60% (número que incluye el descuento con el que trabaja el librero) y el margen de maniobras del editor es de apenas 10%, cifra con la cual debe mantener su estructura y obtener su beneficio. Como resulta evidente, este esquema no cumple con las contribuciones

de cada parte interviniente de manera similar. Las papeleras reciben la totalidad de su venta de manera anticipada;



las imprentas, a los pocos días de entregados los bultos; los libreros, cuando realizan sus ventas o unas pocas semanas más tarde, cuando acreditan las tarjetas de crédito; los distribuidores, cuando cobran a los libreros. Los editores, en cambio, sólo cuando la totalidad de las ventas y cobranzas se realicen... de ocurrir ello, eventualmente. Por su lado, los autores pueden cobrar un anticipo por la venta de los derechos de publicación de sus obras, pero en la mayoría de los casos percibirán sobre las ventas, o bien el total, o bien lo excedente a lo anticipado por el editor.

Esta lógica debería explicar no sólo que un libro distribuido cueste 500% más que uno impreso por el autor, 300% más que un cuaderno de hojas rayadas, 150% más que un libro que no ha sido distribuido, sino la fragilidad del autor y los últimos eslabones de la cadena que va del autor al lector, y en la que intervienen distintas industrias, oficios y miles de trabajadores. Estos cálculos y este panorama parece no estar en el análisis de los gobiernos cuando, intentando participar en la relación libro-lectura, optan por accionar en el reparto de libros, obviando a los libreros (que todos los meses pagan alquileres, sueldos, impuestos y deben desarrollar su actividad con los márgenes que le dan el precio único y el descuento determinado por un grupo multinacional), y frecuentemente a los editores, en los casos en que el mismo Estado decide ponerse a editar, o como ha sucedido recientemente en Argentina, donde el gobierno de la provincia de Buenos Aires (50% del mercado de textos del país) presentó una licitación no de propuestas o de libros impresos, sino de contenidos educativos, ofreciendo pagar a sus propietarios (sean estos autores o editores) y a través de un concurso, el monto de 10 000 dólares en concepto de derechos totales para la edición de cuatro millones de ejemplares. La idea misma del concurso resulta un sofisma que destruye la industria de la producción de contenidos que liga a autores, editores y libreros, y encierra la semilla de una oferta uniforme, con el consiguiente riesgo de tener un libro único y finalmente someter a la población más expuesta a un pensamiento único. Puesto que de la cantidad total de

Las papeleras reciben la totalidad de su venta de manera anticipada; las imprentas, a los pocos días de entregados los bultos; los libreros, cuando realizan sus ventas o unas pocas semanas más tarde, cuando acreditan las tarjetas de crédito; los distribuidores, cuando cobran a los libreros. Los editores, en cambio, sólo cuando la totalidad de las ventas y cobranzas se realicen.

*De la cantidad total
de ejemplares editados
en Latinoamérica,
la mayor cantidad
de ejemplares se vende
directamente a
los gobiernos.*

ejemplares editados en Latinoamérica, la mayor cantidad de ejemplares se vende directamente a los gobiernos, este problema no es menor. En México, a través de programas de la Secretaría de Educación Pública; en Brasil a través del Programa Nacional del Libro Didáctico y el Programa Nacional de Bibliotecas Escolares, entre otros.

*Hay una alarmante
desaparición de
los medios de crítica
independiente. Los
periódicos, además
de perder lectores,
pierden también sus
suplementos culturales.*

En los últimos años hemos presenciado el desarrollo de distintos y novedosos programas de promoción de la lectura en varios países. Entre los más originales señalaremos a “Rescatolibros”, el Banco solidario de libros del Uruguay (Dirección de Educación del Ministerio de Educación y Cultura), que se basa en el aporte de la ciudadanía de aquellos libros que ya no desea conservar, y cuenta ya con un capital flotante situado entre los 100 000 y los 150 000 libros, de la mayor variedad y calidad, que satisface por medio de microbibliotecas y cajas renovables las necesidades de escuelas, liceos, bibliotecas populares y núcleos de vivienda. Otros programas exitosos son “Sana, sana, leyendo una plana” (Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal, México), que procura alivianar los tiempos de espera en los centros hospitalarios; el “Programa Libros y Casas” (Secretaría de Cultura de la Nación, Argentina), que acciona junto a un programa de construcción de vivienda social y pretende entregar 80 000 bibliotecas dotadas de 18 volúmenes, alcanzando a medio millón de beneficiarios con un total de 1.4 millones de libros y el programa “Divulga Leitura”, que en las escuelas de Brasil promueve la formación de lectores de literatura a través de charlas y minicursos, invitación de autores y cuentacuentos.

Paralelamente, y para completar el paisaje en el que desarrollamos nuestra actividad, debemos mencionar la alarmante desaparición de los medios de crítica independiente, aunque deberíamos decir que los espacios que han desaparecido son los de crítica en general. Los matutinos, además de perder lectores, pierden también (y sin demasiado escándalo) sus suplementos de cultura dominicales. Las páginas de cultura se reducen a una página que cuando

se ocupan de alguna novedad editorial, es casi siempre de un libro publicado por la editorial del mismo multimedia, propietario del matutino, o de otra multinacional que pacta publicidad los días domingo. Los espacios de reseñas de las revistas se reducen a una pastillita, a una gragea más breve incluso que el mismo copete de la gacetilla de prensa que acompañaba el envío de la novedad a la redacción. Y es la pérdida del espacio del pensamiento crítico en general lo que nos alarma, ya que al mismo ritmo perdemos los espacios de crítica del teatro, del cine y de la música. Frente a la desaparición de estos espacios, lo que equivale a decir, frente a la desaparición de los espacios de producción de crítica cultural, cedidos al espectáculo, el editor, como uno de los protagonistas más antiguos de lo que hoy (y sobre el cadáver de Adorno) llamamos, con un signo de pretendido valor, “industrias culturales”, debe asumir el desafío de la creación de sus propios espacios.

Somos autónomos: estamos solos, con nuestra tabla, y decidimos salir a surfear. El mar es grande, nosotros pequeños: tenemos reducidas oportunidades de equivocarnos.

En este panorama, cada libro nuevo que editamos es una nueva ola creada por nosotros, y sólo la capacidad de regeneración de nuestros catálogos nos mantiene a flote. Aquí estamos, quizá, más cerca de una definición de nuestro quehacer. Somos autónomos: estamos solos, con nuestra tabla, y decidimos cuándo salir a surfear. El mar es grande, nosotros pequeños: tenemos reducidas oportunidades de equivocarnos. Y, en definitiva, ése es el proyecto de un editor. Porque si para un autor el proyecto es escribir y ser editado, para un editor el proyecto cultural consiste en la creación sostenida y silenciosa de un catálogo. Editar no es editar un libro, editar es seguir editando. En el sur, un catálogo es un diploma al mérito de la subsistencia.

Como ya mencionamos, salvo casos excepcionales, no hay en Latinoamérica redes de circulación transversal para los libros. Sería injusto obviar la experiencia del Fondo de Cultura Económica, que está presente en nueve países y distribuye no sólo los propios, sino también los libros de otros editores mexicanos, así como, eventualmente, aprovecha

Editar no es editar un libro, editar es seguir editando.

*Las distancias y la
idiosincrasia de los
latinoamericanos
en general, y de los
libreros en particular,
no colaboran a la
fluidez y constancia del
intercambio.*

*El editor identifica
necesidades, localiza
vacíos, escucha
sugerencias,
tiene un contacto
indispensable con la
punta del canal donde
su libro es puesto en
riesgo de venta, para ser
luego elegido, ignorado
o despreciado.*

su red de una veintena de librerías para acercar los libros de distintos editores latinoamericanos al lector mexicano. Otro caso, actualmente en etapa experimental, es el de la Distribuidora Venezolana del Libro, que proyecta una plataforma que alcance el área del ALBA (Venezuela, Cuba, Nicaragua, Guatemala, Bolivia), no sólo para los libros producidos en los países del área, sino del continente todo, tal como lo soñó Bolívar. Presenciaremos en los próximos meses los vaivenes con que una idea política se imagina y aplica frente a una dificultad geográfica y comercial concreta. Pero en las generales de la ley, cada operación en la que un editor intenta vender sus libros a un distribuidor o librero está signada por el formato comercial de la consignación (o depósito, como se le conoce en algunos países), que multiplica el riesgo crediticio y prolonga indefinidamente el cierre del ciclo que corona la cobranza y la orden de reposición. Las distancias y, debemos reconocer, la idiosincrasia de los latinoamericanos en general, y de los libreros en particular, no colaboran a la fluidez y constancia del intercambio.

A falta de redes de contención, ha emergido en los últimos años un creciente movimiento de editores independientes que se reúnen y agrupan regional, nacional e internacionalmente. Hoy existen en el Caribe, México, Perú, Brasil, Chile y Argentina grupos que tienden a interconectarse para realizar coediciones, compartir experiencias y discutir soluciones colectivas a temas legales, de promoción, visibilidad, desarrollo de *software* libre y capacitación del sector, así como la participación en los espacios de definición de las políticas públicas en torno al libro y la lectura.

Creemos que hoy el desafío más grande consiste en fortalecer el intercambio entre las alianzas de editores independientes y las agrupaciones de libreros, también independientes, que apostamos a que emerjan prontamente. Ambos, editores y libreros, parten de una masa de información, deben aplicar un criterio personal de selección para conformar su catálogo primero, su oferta bibliográfica frente a un uni-

verso de 500 novedades mensuales. Cualquier editor que haya visitado una librería para conversar con un librero corroborará este vínculo profundo y los beneficios de esa visita. Se forja, en ese encuentro, el diálogo que le permite al editor comunicar de primera mano los proyectos. Y es a partir de ese conocimiento como el librero se compromete con un libro (o, en el mejor de los casos, con un catálogo) y deriva finalmente en “un voz a voz”, en la sugerencia y recomendación al lector, siendo que la librería independiente no tiene mejor herramienta para la venta que la sugerencia del librero. En el mismo diálogo, el editor identifica necesidades, localiza vacíos, escucha sugerencias, tiene un contacto indispensable con la punta del canal donde su libro es “puesto en riesgo de venta”, para ser luego elegido, ignorado o despreciado. Pero cuando el librero independiente debe cerrar su local, porque una gran superficie cambia el hábito de compra de su barrio, es cuando ese diálogo se acaba. El editor independiente no puede mantener ese diálogo con un gerente de *marketing*, un espécimen que habla otro idioma y que en cualquier caso tampoco está en contacto directo con el lector. Su trabajo principal es el de fijar, de manera más o menos indirecta, los precios de los libros (antes competencia exclusiva del editor), los valores de la “punta de góndola”, los descuentos, en fin... las pautas de mercado.

Asimismo, la manera en que el editor y el librero independientes se relacionan con el factor tiempo, es diametralmente opuesto a los principios del mercadeo moderno. Frente a un libro determinado, el gerente de *marketing* de una gran superficie analizará coeficientes de rotación de los *stocks* y, posiblemente, habrá de solicitarlo a consignación. El librero “de la vieja escuela”, en cambio, intentará conseguir todos los ejemplares que pueda permitirse pagar para



mantener su librería bien surtida con un material de calidad, tanto hoy como en los años venideros, ya que el librero de fondo construye por anticipado su propia historia, para proponerla luego en la formación de su oferta.

*Tienen editores y libreros
un destino común. La
revolución tecnológica,
la merma de público, la
concentración y
la financiación de la
actividad los afecta
por igual, y les exige
cambios y el desarrollo
de propuestas
alternativas.*

La base de la colaboración entre editores y libreros independientes se asienta sobre dos puntos básicos: el amor por los libros y el saberse ambos, a pesar de ser actores protagónicos de la actividad cultural de la sociedad, especies en vías de extinción. Tienen, unos y otros, un destino común. La revolución tecnológica, la merma de público, la concentración y la financiación de la actividad los afecta por igual, y les exige cambios y el desarrollo de propuestas alternativas.

En los últimos años, los editores independientes de América Latina han recobrado “conciencia de sí”, han comenzado a agruparse y a compartir experiencias y a considerar estrategias colectivas de resistencia.

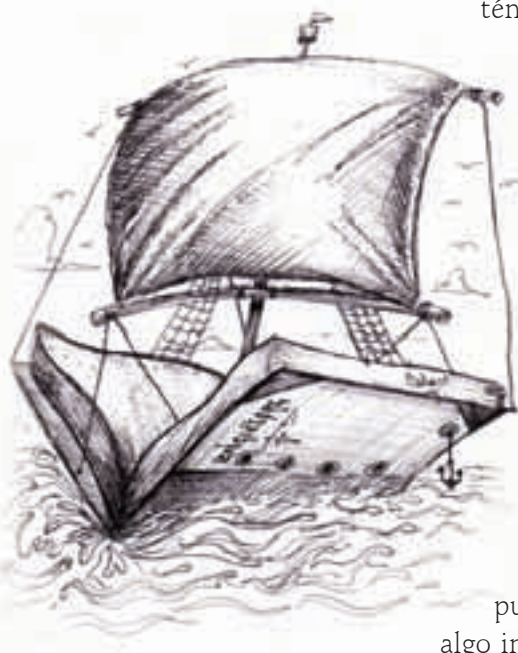
Quizás el próximo paso sea el de mancomunar esfuerzos y debatir soluciones sinérgicas con los libreros independientes, que deberán también comenzar a reunirse de manera más o menos periódica y orgánica, para participar junto con los editores independientes en la activación de los gobernantes para la implementación y aplicación de políticas públicas de fomento y protección del sector, así como en el proceso de concientización de los lectores, que son, en definitiva, quienes pueden actuar activamente en el sostenimiento de la edición independiente como promotora de la identidad intercultural y generadora de espacios creativos para los autores.

Ideas sobre el presente y el próximo futuro de la edición independiente

Hoy por hoy, internet es un escaparate del que nadie puede prescindir y, menos que nadie, un editor, ya que la red, en sí, viene a ser para la información la versión actualizada de lo que la biblioteca de Alejandría fue en su día. La edición que hoy no está presente en el ciberespacio es como si no existiera. Las pequeñas editoriales han tenido y siguen teniendo en la red la oportunidad de competir, por fin, casi con las mismas armas que los oligopolios editoriales.

En un primer paso del desarrollo de internet, las editoriales independientes pudieron, por primera vez, exponer su catálogo a todo el mundo. Gracias a ello, se contrarrestó en pequeña medida el síndrome de la estantería. Ante el cúmulo de ediciones que se llevan a cabo, ya era un éxito lograr que los títulos abandonaran, en primer término, las estanterías y palés de los almacenes de las distribuidoras y, en un segundo paso, que se expusieran una quincena en la estantería de novedades de las librerías, antes de pasar de nuevo en una doble fase: primero al almacén de las librerías y, posteriormente, al del distribuidor. Y todo ello durante un periodo incierto que acababa, en la mayoría de los casos, como devoluciones, con el coste agravante del transporte y del fondo de maniobra que todo ese tiempo en *stock* suponía. Y eso, en los escasos puntos de venta final a los que la editorial independiente podía llegar. Ya no es que estuvieran poco tiempo en la exposición, sino que, debido a los enormes problemas de distribución —au-

Ante el cúmulo de ediciones que se publican, ya es un éxito lograr que los títulos abandonen las estanterías de los almacenes de las distribuidoras y, en un segundo paso, que se expongan una quincena en las mesas de novedades de las librerías.



téntico monopolio en muchas provincias—, las novedades del catálogo sólo llegaban a escasos puntos de venta y en condiciones económicas draconianas para el editor. La alternativa de usar la distribución “independiente” solía tener la ventaja de un trato más preferente en muchos casos, pero debido a que ese tipo de distribución sufre de la misma debilidad financiera que las editoriales independientes, acaba en la quiebra del distribuidor y la pérdida de ejemplares en destino. En este aspecto tradicional del negocio de la edición, las cosas no han cambiado mucho. Subsiste la misma problemática, y la irresolubilidad parece ser su sino indefectible.

Crear un escaparate eficaz en internet, pues, se ha convertido en los últimos años en algo ineludible y prioritario para cualquier editorial independiente. Por un lado, la editorial abandona de una forma definitiva su inexistencia frente al mercado. Antes eran requeridos ímprobos esfuerzos para que el lector llegara a conocer la existencia, no sólo de nuestros títulos y catálogo, sino de la propia editorial, ya que ésta se veía limitada a luchar en zonas geográficas muy limitadas. Además, ahora se abre un nuevo circuito comercial que abarata costes. Aunque no podemos dejar de lado el circuito clásico —al menos mientras el papel exista—, las ventas directas nos ahorran los costes de *stock* de los distribuidores y libreros, además de los de transporte de ida y vuelta. En cuanto a los márgenes, aun en el caso ineludible de tener que transitar por los grandes portales de internet —Amazon y demás—, las comisiones se reducen a la mitad. Y quizás lo más importante: se produce una inversión en la situación financiera. De una posición que nos obligaba a mantener existencias en la editorial, en los distribuidores y las librerías, realizar las ventas a través de nuestros portales, o los portales intermediarios, nos limita las reservas a un único almacén, lo que junto a la edición digital a petición,

*Crear un escaparate
eficaz en internet
se ha vuelto en los
últimos años algo
ineludible y prioritario
para cualquier editorial
independiente.*

reduce de forma espectacular los recursos dedicados al sustento financiero de esa área del negocio. Y con la ventaja de permitirnos un control de la logística de nuestro producto que era impensable. Por último, frente a los largos plazos de cobro que hay que soportar de las librerías y puntos de venta final en general, el cobro de la venta por internet es por anticipado —tarjetas de crédito— o, como mucho, en el momento de la entrega —contra reembolso.

No obstante, internet no es una panacea y tiene sus inconvenientes. No basta crear una página *web* con los títulos, sino que, sobre todo, hemos de conseguir mantenernos bien posicionados para que los motores de búsqueda nos localicen fácilmente. Ello exige un esfuerzo de actualización continuo en cuanto a contenidos y estructura de intranet que requiere una dedicación de tiempo y un trabajo adicional al habitualmente saturado editor independiente. O bien optamos por formar a alguien de la propia plantilla, con el costo y el riesgo posterior de su marcha que eso supone, o bien contratamos a un tercero profesional de la edición y mantenimiento de portales de internet, con un mayor coste y una pérdida de control real sobre nuestra comercialización. Al menos, nuestro portal siempre nos permitirá atender —y además de forma directa, lo que facilita la creación de fidelidad— a nuestros potenciales lectores, permitiéndonos crear una base de datos de nuestros clientes *target* a los que, ya sea por el envío de nuevos catálogos por correo tradicional, o vía correo electrónico directo —con lo que esto supone de rapidez y ahorro de costes—, nos permitirá tenerlos informados de nuestras novedades. Aunque esto último nos servirá sobre todo en caso de que construyamos un catálogo sólido en cuanto a temática y calidad literaria. Ahora bien, el buzono electrónico está llegando a tal punto de saturación, que su eficacia va en línea decreciente. Sí que es cierto que la gran estructura de las grandes editoriales les permite dedicar mayores recursos a mejorar sus *webs* y a contratar de forma directa el posicionamiento de sus novedades en los buscadores, pero la editorial independiente tiene a su favor su

No basta tener una página web con los títulos, sino que hemos de conseguir mantenernos bien posicionados para que los motores de búsqueda nos localicen fácilmente.

Nuestro portal nos permitirá atender a nuestros potenciales lectores, permitiéndonos crear una base de datos de clientes target.

*Gracias a
las herramientas
gratuitas o semigratuitas
que circulan por la red,
podemos ir más allá de
la mera exposición y
venta directa de
nuestro catálogo.*

mayor flexibilidad. Por ello, debemos estar siempre atentos a las nuevas corrientes en internet, pues para la editorial independiente el cambio es más fácil, ya que la toma de decisiones es unipersonal, o casi.

En el aspecto más técnico de nuestro portal, hoy día, gracias a las herramientas gratuitas o semigratuitas que circulan por la red, por poco preparados que estén los integrantes de la editorial, podrán ir mucho más allá de la mera exposición y venta directa de su catálogo. En este momento tenemos herramientas como Ning, Wordpress, etc., que nos permiten un mantenimiento sencillo, aunque exigente en dedicación de tiempo, y que son magníficas para el desarrollo de redes sociales de lectores afines y para la implicación de nuestros autores. Con ellas, y si nuestro catálogo es sólido —esto es, si las colecciones mantienen calidad literaria adecuada, temática coherente, autores con cierta implicación y una línea clara, y conseguimos que nuestra línea editorial sea reconocible—, habremos logrado entrar en la lucha por un nicho del mercado de la lectura. Éste ha sido siempre un principio básico de cualquier editorial, y la expansión comercial se lograba en muchas ocasiones porque, al conseguir un nuevo lector, era habitual que éste, si quedaba satisfecho con el libro, hiciera de eco entre sus conocidos con gustos literarios similares, siendo una de las principales herramientas de difusión históricamente para la editorial independiente. Pero no vamos a hablar de los portales de las editoriales clásicas, que siguen viviendo del papel impreso y cuyas *webs* se limitan, con mayor o menor fortuna y gusto, a ser un escaparate más donde exponer su mercancía.

*A estas alturas,
el ciberespacio está
saturado de información.
Hemos de hacer algo
para que nuestra página
atraiga el interés de
los cibernautas.*

La editorial independiente tiene en este momento que involucrarse en las *webs* de creación y opinión. En cuanto a esto, no cabe duda de que el ciberespacio está a estas alturas saturado de información. Hemos de hacer algo para que nuestra página atraiga el interés de los cibernautas interesados en la lectura. Una de las opciones son los *blogs* de nuestros escritores. En especial los “de la casa”. Facilitémosles un *blog* —o su sustituto en el futu-

ro— desde nuestra plataforma. Será una forma de crear fidelidad al autor, de vincularlo a nosotros y de acercarlo a sus lectores, con lo que —dando por hecho la calidad de la obra— aumentará su satisfacción. Además, su progresiva incorporación a grupos, contactos y redes externas, facilitará el conocimiento de terceros de nuestra editorial y sus productos. Tengamos presente que las actualizaciones periódicas de los *blogs* hacen que las visitas se repitan cada pocos días. Si el soporte técnico de los *blogs* de autores son de la propia editorial, será sencillo ir incorporando en ellas —y promocionando— las novedades o cualquier aviso que nos parezca relevante.

Pero no nos olvidemos del futuro que viene. El *e-book* y la lectura por ordenador, con *software* tipo Issuu. Es muy posible que muchos de nosotros, influidos durante décadas por la cultura del papel, nos mostremos reacios a su enterramiento, pero las nuevas generaciones están abocadas a leer literatura en pantalla, dejando al papel como elemento decorativo. A lo más, la edición impresa se limitará a unos cuantos ejemplares testimoniales para el autor y la edición puntual para nostálgicos. A este respecto, quizás una de las ideas por desarrollar sea la de la impresión personalizada con dedicatoria del autor, que le dará un valor añadido al coleccionista. Ante esta tendencia, el papel de los editores irá cambiando indefectiblemente, pues no habrá ningún impedimento para que cada autor sea su propio editor. ¿Qué valor añadido aportaremos al escritor y al lector que justifique la existencia del editor ante el *e-book*? Para el escritor, el valor que le haga desear que su fichero —a eso se reducirá el libro— sea comercializado bajo un sello editorial vendrá determinado por los siguientes aspectos: prestigio de la editorial, repercusión publicitaria, maquetación y revisión de los manuscritos. El qué tan exitosos sean esos procesos marcará el nivel de los autores que querrán trabajar con nuestra editorial.

Los blogs de nuestros escritores son una excelente opción para atraer a los lectores. Tengamos presente que las actualizaciones periódicas harán que las visitas a nuestro sitio se repitan a menudo.

Posiblemente muchos de nosotros, influidos por décadas de la cultura del papel, nos mostremos reacios a la lectura en pantalla, pero las nuevas generaciones están de lleno en ella.



El prestigio es un camino de largo recorrido, donde cada escalón se sube tras ímprobos esfuerzos, pero donde un error puede dar al traste con todo lo conseguido.

Centremos nuestras capacidades en un pequeño nicho, en una temática o forma de escribir muy concreta. Si todo va bien, iremos ampliando el espectro de nuestras colecciones.

Aunque en un primer momento un autor suele conformarse con la mera publicación de su obra, esa conformidad tiene corta fecha de caducidad.

El prestigio es un camino de largo recorrido, donde cada escalón se sube tras ímprobos esfuerzos, pero donde un error grave puede dar al traste con todo lo conseguido. Viene dado por la calidad continua de los productos-libros que vayamos editando, el nombre de nuestros autores y el resto de puntos citados en el párrafo anterior y los esbozados en los siguientes. Para la editorial aún no suficientemente posicionada, quizás el camino puede ser la especialización. No seamos generalistas de entrada. Centremos nuestras capacidades en un pequeño nicho, en una temática o forma de escribir muy concreta. Al menos de ese modo no será tan complejo conseguir un cierto si no prestigio, al menos reconocimiento, aunque sea para un sector muy minoritario. Si todo va bien, ya iremos ampliando el espectro de nuestras colecciones.

La repercusión publicitaria. No nos engañemos. Además de la publicación, el escritor aspira a que su obra sea leída. Como antes decía, con la edición tradicional, la editorial independiente se encontraba en una clara desventaja, ya que sus recursos financieros son escasos y le es imposible realizar una campaña publicitaria como tal. En la práctica, en la mayoría de los casos, el esfuerzo en mercadotecnia de la editorial se limita a acudir a ferias del libro, congresos y poco más. Es el propio escritor quien, en el clásico “yo me lo guiso, yo me lo como”, tiene que autopromocionarse a través de presentaciones, amistades y, hoy, a través de *blogs* y redes sociales. Esta falta de propagación del autor y la obra ha tenido la usual consecuencia de que, en cuanto un libro —por el motivo que sea: premio, boca a boca, etc.— tiene algo de éxito, nuestro autor volará de inmediato a los brazos de la gran editorial, que le supone un incremento de ventas exponencial —no nos olvidemos del dinero, gran motor del mundo— y una promoción que merezca tal nombre. Aunque en un primer momento un autor suele conformarse con la mera publicación de su obra, esa conformidad tiene corta fecha de caducidad y, según nos vayamos acercando al imperio del *e-book*, la facilidad de autopublicación será mayor. Ya empieza a haber numerosos autores de segunda

fila que ofrecen sus libros gratis en formato PDF a través de su propia página *web* o *blog*. Una inversión efectiva a largo plazo es la creación de un pequeño premio literario de temática concreta. Y no caigamos en el error común de entregarlo a los amigos. Si seleccionamos buenas obras, conseguiremos que el premio y, por ende, la editorial vaya ganando prestigio en nuestro nicho de mercado. No abandonemos la investigación por la red; mantengámonos al día con las herramientas que nos permitan estar en primera línea. Si nuestro producto tiene cierto prestigio y la gente lo conoce, lo comprarán. Y seamos realistas: también nosotros queremos que nuestro esfuerzo tenga una recompensa, no sólo de autorrealización, sino económica. Seamos conscientes de que los intereses de nuestros autores van de la mano de los nuestros.



Maquetación y revisión de los manuscritos. Hoy en día, cualquiera con interés y ciertos conocimientos de informática puede tener acceso a un programa de sencillo uso para maquetar, por lo que, aunque es un valor añadido para el autor, ya no estamos en los tiempos en que era un obstáculo insalvable para un creador. Lo que sí podemos hacer es crear un estilo de maquetación cuidado, con unas tipografías que nos diferencien de otras editoriales y que sean “marca de la casa”. En cuanto a la revisión, ahí sí que podemos dar un énfasis especial. No hay cosa más descorazonadora para un escritor que ver un libro publicado con numerosas erratas, y se supone que todas las editoriales tenemos trabajando en nuestros equipos de revisión personas con profundo conocimiento de las letras. Todo manuscrito tiene incorrecciones y hemos de poner un énfasis

No abandonemos la investigación por la red; mantengámonos al día con las herramientas que nos permitan estar en primera línea.

No hay cosa más descorazonadora para un escritor que ver un libro publicado con numerosas erratas.

El autor debe comprender que, trabajando con nosotros, su producto mejora; y el lector que adquiera cualquiera de nuestros libros ha de percibir que en él, además del valor literario, se va a encontrar la excelencia por parte de la editorial.

especial no sólo en eliminarlas, sino en hacer partícipe a nuestros autores de las mismas, para que entiendan que con nuestra editorial logran ese valor añadido. Editar por internet hoy en día está al alcance de cualquiera. El autor debe comprender que, trabajando con nosotros, su producto mejora; y el lector que adquiera cualquiera de nuestros libros ha de percibir que en él, además del valor literario —que dependerá de nuestro gusto al elegir las obras—, se va a encontrar la búsqueda de la excelencia por parte de la editorial. Eso contribuirá al prestigio de la editorial, piedra angular para el futuro de nuestro proyecto.

En resumen, estamos en un momento crucial de cambios en el mundo editorial. Áreas críticas como la distribución y las necesidades financieras de mantenimiento de existencias están perdiendo relevancia a pasos agigantados. La comercialización y mercadotecnia están cambiando por completo su manera de llevarse a cabo. Incluso la forma actual de nuestro producto, en papel, parece destinada a su desaparición. Esta crisis del sector dejará en la cuneta a numerosas editoriales, pero las que sepan adaptarse a los drásticos cambios que nos toca vivir, crecerán con salud, pudiendo posicionarse de modo extraordinario.

Y acordaos de las palabras de Einstein: “En los momentos de crisis, sólo la imaginación es más importante que el conocimiento”.



La edición universitaria

Contra lo que suele imaginarse, las universidades en el mundo cuentan con una añeja trayectoria dentro de la industria editorial. Hace ya varios años tuve la oportunidad de visitar tanto Cambridge como Oxford University Press con objeto de conocer más de cerca su estructura y modos de operación. Mi sorpresa fue grande porque, como todos sabemos, la producción editorial y el sistema de comercialización de estas dos universidades ha sobrevivido por siglos y ambas gozan, hasta el día de hoy, de una saludable y vigorosa producción y comercialización, así como de una sana situación financiera. Cambridge University Press, por ejemplo, se fundó en 1584 e inició sus labores publicando libros de carácter religioso, particularmente biblias. A manera de curiosidad, cuando tengan la oportunidad de visitar alguna de las librerías de Cambridge o de Oxford University Press, fíjense en la enorme variedad de biblias que ofrecen en todos los formatos y tamaños, así como sus múltiples versiones que van desde la ya clásica King James de 1604, en la que el rey solicitó el concurso de los más connotados sabios y traductores de la época, hasta las más contemporáneas que permiten al público acceder a los textos sagrados desde diferentes ángulos y desde una amplia variedad de opciones. Pero lo que más llamó mi atención fue que una editorial dedicada en principio nada más a las biblias publique hoy en día alrededor de 1 800 títulos al año. Algo semejante sucede con Oxford University Press, cuyos orígenes se remontan al medievo, y que incluso

La Cambridge University Press se fundó en 1584 e inició sus labores publicando libros de carácter religioso, particularmente biblias, y su producción editorial y su sistema de comercialización ha sobrevivido por siglos.

Aunque la fórmula inglesa de editorial emana del propio concepto de universidad medieval, pronto se independiza de los claustros e inicia sus labores de manera autónoma y con criterios de autosuficiencia y rentabilidad que buscan apoyar necesidades académicas.

Parte importante de la estructura de las editoriales universitarias anglosajonas es el cuidado y gran rigor del sistema de dictaminación que permite que los libros cuenten con el aval de reconocidos especialistas del ramo.

ha superado a la propia editorial de Cambridge, pues publican unos 3 000 títulos al año. De este modo, dos editoriales universitarias con más de cinco siglos de antigüedad sobreviven con dignidad, decoro y un alto prestigio.

¿Cuál es la estructura y el formato de estas dos editoriales que han logrado superar los vaivenes del tiempo y los gustos de los lectores a través de la historia? Aunque la fórmula inglesa de editorial emana del propio concepto de universidad medieval, pronto se independiza de los claustros e inicia sus labores de manera autónoma y con criterios de autosuficiencia y rentabilidad que buscan apoyar las necesidades académicas de la universidad, sin por ello depender necesariamente ni de los profesores ni de un subsidio ni, mucho menos, de un criterio editorial. Esto ha conducido a que su catálogo se concentre en ciertas áreas prioritarias, la mayor parte estrechamente vinculada con la docencia y la investigación. A grandes rasgos, las áreas de acción de estas editoriales se encuentran divididas, por una parte, en humanidades y ciencias sociales; por otra, exclusivamente en ciencias duras y, otra más, en lo que llaman estudios profesionales, que se concentra en libros de texto para apoyar las carreras que se imparten en la universidad como medicina, ingeniería, contabilidad, arquitectura o derecho. Parte importante de la estructura interna de estas dos editoriales es el cuidado y gran rigor del sistema de dictaminación que permite que los libros que publican ambas editoriales cuenten con el aval de reconocidos especialistas del ramo, lo cual contribuye a la aceptación espontánea de profesores y estudiantes. También es interesante desatacar que la cuarta parte de lo que publican actualmente cubre otra rica e importante veta que denominan *English Language Teaching*, dedicada a los materiales didácticos para la enseñanza de la lengua inglesa en otros países. Pese a ese amplio desarrollo, la publicación de biblias y libros religiosos constituye todavía una de las partes sustanciales de la editorial.

Hasta aquí he planteado un primer esbozo de la idea que subyace en las University Press anglosajonas, aunque



no me gustaría dar la impresión de que toda editorial universitaria deba seguir necesariamente ese modelo. En Latinoamérica, por ejemplo —y podríamos incluir otros países europeos, como Francia o España— hemos elegido otra vía o fórmula, otro concepto en el que el claustro y la editorial se encuentran más estrechamente vinculados y, en ciertos casos, como el de la Universidad Nacional Autónoma de México, la idea es subvencionar los libros para hacerlos accesibles económicamente a la comunidad universitaria y, por consiguiente, carecen de afán lucrativo. La edición universitaria se convierte, entonces, en un instrumento de beneficio para el personal docente al darle salida a sus materiales de apoyo académico y a los proyectos de investigación y, por supuesto, para el estudiantado que se nutrirá de los libros que edita nuestra institución.

La actividad editorial universitaria se inicia a partir de 1910, cuando se publica el discurso de Justo Sierra Méndez sobre la Universidad Nacional de México y se continúa con la publicación de los clásicos por iniciativa de José Vasconcelos como medida contra el analfabetismo. Pero el proyecto editorial de la UNAM se inicia de manera sistemática y ordenada en 1936, a través de lo que entonces se llamó la Imprenta Universitaria, que fue cuando empezaron a crearse las principales colecciones de libros que subsisten hasta la fecha y que constituyen los acervos más añejos

En ciertos casos, como el de la UNAM, la idea es subvencionar los libros para hacerlos accesibles económicamente a la comunidad universitaria y, por consiguiente, carecen de afán lucrativo.

El proyecto editorial de la UNAM se inicia de manera sistemática y ordenada en 1936, a través de lo que entonces se llamó Imprenta Universitaria.

*La UNAM tiene
colecciones bien
presentadas,
interesantes y creadas
ex profeso para apoyar
a la comunidad
universitaria, y han
trascendido los vaivenes
del tiempo para crear
buena parte de
su canon.*

*La colección
Nuestros Clásicos
permite el acceso a lo
más selecto del ingenio
humano con un prólogo
especialmente redactado
para ubicar al lector en
el contexto de la obra.*

y prestigiosos, aunque no los únicos, del enorme fondo editorial de nuestra universidad. Se trata de colecciones muy bien pensadas, interesantes y creadas ex profeso para apoyar a la comunidad universitaria y que han trascendido los vaivenes del tiempo para, con los años, crear buena parte del canon universitario.

La primera de estas colecciones, si mal no recuerdo, es la famosa Biblioteca del Estudiante Universitario, dirigida actualmente por el doctor Fernando Curiel y diseñada para que los alumnos contaran con las principales antologías de los autores imprescindibles para un estudiante de la universidad.

Poco después surgió otra colección notable: Nuestros clásicos, en la que se publican las grandes joyas de la literatura universal como *Historias* de Herodoto, *Eneida* de Virgilio, *Ensayos escogidos* de Montaigne, las obras de William Shakespeare, *Novelas ejemplares* de Cervantes, *Moby Dick* de Melville, *La regenta*, de Clarín, *Nostromo* de Conrad, etc., editados en versiones rústicas y muy accesibles que constituyen un acervo importantísimo para la población universitaria al margen de la disciplina profesional a la que se dediquen, pues permite el acceso a lo más selecto del ingenio humano con un prólogo especialmente redactado para ubicar al lector en el contexto de la obra. Otra colección importante es Poemas y ensayos, ahora dirigida por Marco Antonio Campos, en la que se divulgan los grandes poemas de autores hispanoamericanos como Jorge Cuesta, Jaime Sabines, Ernesto Cardenal, Fernando Pessoa u Octavio Paz, igual que otros escritores internacionales de la talla de T. S. Eliot, Paul Claudel, Virginia Woolf o Claudio Magris.

Una más de estas destacadas colecciones es la llamada Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana que, bajo la dirección y conducción del doctor Rubén Bonifaz Nuño, se ha dedicado a la creación de ediciones bilingües de los clásicos griegos y latinos expresamente traducidos por especialistas de nuestra universidad.

Importancia especial reviste también la colección Nueva Biblioteca Mexicana, dirigida por el doctor Miguel

León Portilla, que reúne las obras completas de los más destacados autores mexicanos, como Sor Juana Inés de la Cruz, José Joaquín Fernández de Lizardi, Justo Sierra Méndez, Manuel Gutiérrez Nájera, José Juan Tablada, Alfonso Reyes, encuadernados en tela y con camisa en un formato de gran prestancia para bibliotecas y coleccionistas, o bien en edición rústica para manejo particular de maestros y estudiosos.

Todas estas colecciones son las que constituyen el acervo más depurado y distintivo de nuestra universidad. Paralelamente a la edición de estas importantes colecciones, la Imprenta Universitaria estuvo a cargo de la producción editorial de las diversas dependencias de la UNAM. Como complemento a su fundación, surgió la Distribuidora de Libros de la UNAM para comercializar sus libros.

En 1986 la Imprenta Universitaria y la Distribuidora de libros de la UNAM cambiaron su estructura. En efecto, el rector Jorge Carpizo descentralizó, mediante una modificación al Estatuto General, las funciones editoriales de la imprenta al permitir que fueran los propios centros, institutos, facultades y escuelas las que se hicieran cargo de sus respectivos programas de publicación. Durante ese mismo año, el doctor Carpizo creó la Dirección General de Fomento Editorial, dependiente de la Coordinación de Humanidades, con el propósito de “orientar la producción editorial de la Universidad en el mercado del libro”.

El hecho es que tanto la Distribuidora de Libros como Fomento Editorial partían de funcionar como instancias totalmente al margen de la producción editorial, lo cual generó un desencuentro entre el origen del proyecto editorial y su destino comercial. Con frecuencia he escuchado decir a los directores de publicaciones: “Bueno, yo me dedico a la producción editorial, pero la venta ya no es mi problema”. Por mi parte, estoy convencido de que no se puede dissociar el criterio editorial del concepto de comercialización, y mucho menos en el caso de las editoriales universitarias, donde —para ponerlo de manera muy sencilla— se cuenta con fondos muy importantes, pero, hay que admitirlo,

En 1986 la Imprenta Universitaria y la Distribuidora de libros de la UNAM cambiaron de estructura y las funciones de la imprenta las ejerció cada centro, instituto, facultad y escuela.

No se puede dissociar el criterio editorial del concepto de comercialización, y mucho menos en el caso de editoriales universitarias, donde se cuenta con fondos muy importantes, pero demasiado amplios, variados y con tan alto grado de especialización.

*En 1997, el rector
Barnés decidió fusionar
la Dirección General
de Publicaciones con la
de Fomento Editorial
y la transfirió de
la Coordinación de
Humanidades a la
Secretaría General.*

*En 2002, Juan Ramón
de la Fuente transfirió
la Dirección General de
Publicaciones y Fomento
Editorial al subsistema
de la Coordinación de
Difusión Cultural.*

demasiado amplios, variados y con tan alto grado de especialización que no hay ni librería ni distribuidor capaz de manejar adecuada e integralmente todo el fondo que ofrece la UNAM. Cuando se ha contratado un agente distribuidor —no en pocas ocasiones, por cierto—, los resultados han sido invariablemente desastrosos, pues a pesar de que se les entrega una buena dotación de libros tanto a distribuidores como a libreros, su interés se concentra en unos cuantos títulos y dejan el resto de las publicaciones en el más completo desamparo. Muchas veces los libros que han salido de las bodegas no llegan a recuperarse nunca ni a pagarse, pues las propias distribuidoras suelen tener una vida efímera y volátil. Por eso, siempre he abrigado serias dudas acerca de que las universidades o editoriales educativas, pero particularmente la UNAM, ofrezcan sus publicaciones a través de agentes de carácter netamente comercial.

Tal vez debido a ello, en 1997, el entonces rector, Francisco Barnés, decidió fusionar la Dirección General de Publicaciones con la de Fomento Editorial y la transfirió de la Coordinación de Humanidades a la Secretaría General. Esta última medida causó desconcierto entre la comunidad de humanidades, y fue cuando se decidió que las principales colecciones de la UNAM —a las que ya he aludido— se mantuvieran “cobijadas” bajo el subsistema de la Coordinación de Humanidades, donde permanecen hasta la fecha, en lo que se ha denominado Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades.

En enero de 2002, el rector Juan Ramón de la Fuente transfirió la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, ya como una sola instancia, al subsistema de la Coordinación de Difusión Cultural, y un año después, se creó el Consejo Editorial de la Universidad con objeto de que normara y rigiera la totalidad de las políticas editoriales de nuestra universidad.

En la actualidad, la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial continúa produciendo algunos libros, brinda apoyo y servicio a las dependencias editoras de la UNAM que así lo solicitan, coedita textos, apoya algu-

nas publicaciones de Rectoría y de la Secretaría General, pero su función primordial parece concentrarse en el área de Fomento, es decir, en los procesos de almacenamiento, distribución, difusión y venta de las publicaciones generadas por esta casa de estudios.

En estas condiciones, nuestra universidad ha enfrentado desde hace ya algunos años un reto muy serio y complejo, al grado de que en varias ocasiones se ha llegado a plantear la desaparición de la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial. Contra esta propuesta no debe olvidarse que la producción editorial está a cargo de 109 dependencias editoras que publican más de 1 000 libros al año, sobre todas las disciplinas que se estudian en la UNAM y que responden a una exigencia muy importante tanto en el área de docencia como en la de investigación y difusión de la cultura. Es importante señalar también que el programa de descentralización editorial vigente funciona de manera correcta, pues cada centro, instituto, facultad o escuela genera sus propios proyectos y es responsable de la calidad del material que edita, así como de los presupuestos que destina para financiar sus publicaciones. El problema más serio que enfrenta la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial consiste, a mi parecer, en resolver el almacenamiento, distribución y venta de las publicaciones de las dependencias editoras que responden a diversas necesidades. Es cierto que algunas dependencias, como el Instituto de Investigaciones Históricas, el Instituto de Investigaciones Estéticas, el Instituto de Investigaciones Jurídicas, la Dirección de Literatura, la *Revista de la Universidad*, para mencionar sólo unas cuantas, disponen de espacio para almacenar sus publicaciones y cuentan con un sistema de distribución y venta independiente que les permite ser prácticamente autónomos. Sin embargo, la mayor parte de las otras dependencias más pequeñas o más especializadas sigue requiriendo del apoyo de Fomento para el proceso de almacenamiento, distribución, venta y promoción de sus materiales.

El programa de descentralización vigente funciona de manera correcta, pues cada centro, instituto, facultad y escuela genera sus propios proyectos y es responsable de la calidad del material que edita.



Resulta indispensable un órgano de promoción y ventas que consigne y ofrezca la bibliografía de la UNAM de modo integral y permita que cualquier material sea adquirido a través de la red de librerías o de internet.

La mejor justificación para preservar una dirección como Publicaciones y Fomento Editorial es que debe existir una dependencia que se haga responsable, en nuestra universidad, de coordinar y consignar lo que se publica en cada una de las 109 dependencias editoras de la UNAM, en términos de recopilación de información (títulos, autores, producción, tirajes, costos, contratos, derechos de autor, regalías, ISBN, código de barras, ventas, inventarios, existencias, etc.), a través de un sistema que dé cuenta en forma exacta e inmediata de la actividad editorial. Paralelamente, resulta indispensable un órgano de promoción y ventas que consigne y ofrezca la bibliografía de la UNAM de modo integral y permita que cualquier material sea adquirido a través de la red de librerías o de internet, ya que la universidad tiene la obligación de surtir cualquier publicación emanada de ella.

Otro problema constante y apremiante, no sólo en nuestra institución, sino en toda la industria editorial, es mantener un mínimo de inventarios y una circulación constante de la producción. Esta complicación tantas veces mencionada tiene su origen en la disociación tradicional entre el tiraje de un libro y su demanda real, amén de los procesos de dictaminación, selección de textos, diseño y, sobre todo, la estimación de un público cautivo al que está destinado un libro y que es lo que permite establecer los tirajes adecuados. Muchos profesores e investigadores tienen como criterio de prestigio que sus libros salgan con un tiraje mínimo de mil ejemplares, con lo cual se suscita el exceso de inventarios en almacenes y



una circulación sumamente lenta de materiales. Ahora, gracias a la tecnología de tiros cortos y de venta en línea, este tipo de problemas de almacenamiento se superaría al imprimir los nuevos títulos de acuerdo, rigurosamente, con su demanda real.

¿Hay alguna fórmula capaz resolver el problema de distribución editorial de la UNAM? Creo que parte de la solución consiste en apoyar la propia red de librerías con que cuenta la universidad: ocho librerías institucionales que deben poder surtir todo su acervo editorial, aun cuando los libros no estén necesariamente exhibidos o no se disponga de existencias en cada una de ellas. La idea es que en toda la red haya la posibilidad de conseguir cualquier libro publicado por la UNAM.

Para concluir, debo afirmar que en México el papel editorial que desempeña la universidad ha sido muy importante, y aunque no podamos ni debemos competir con las grandes editoriales, que en general han reducido sus catálogos a criterios de venta y rentabilidad económica, sostengo que la UNAM, junto con las editoriales de cultura, como la Dirección General de Publicaciones de Conaculta y las demás editoriales universitarias, y otras de carácter marginal, ya sean literarias o artísticas, forman parte de un dique de contención que lucha por la supervivencia del libro serio, comprometido, trascendente, aun cuando sea de difícil recuperación económica.

En nuestro país los libros no son objetos de lujo, sino elementos decisivos que influyen en la movilidad social e intelectual y enriquecen naturalmente nuestra cultura. Por ello considero que al proyecto editorial y de fomento se le debe brindar todo el apoyo posible para su subsistencia y mejoramiento, y para que su benéfica influencia crezca y el país madure en términos intelectuales, al margen de los productos que se ofrecen en el mercado. A una institución de carácter público como la UNAM se le puede cuestionar su eficiencia operativa y económica en el área de publicaciones, pero sin olvidar que su objetivo primordial no es la rentabilidad, sino la oferta a profesores, alumnos y lectores

Muchos profesores e investigadores tienen como criterio de prestigio que sus libros salgan con un tiraje mínimo de mil ejemplares, con lo cual se suscita el exceso de inventarios en almacenes y una circulación sumamente lenta de materiales.

La UNAM y las editoriales de cultura forman parte de un dique de contención que lucha por la supervivencia del libro serio, comprometido, trascendente, aun cuando sea de difícil recuperación económica.

*Se trata de asumir otro
tipo de responsabilidad
frente a los monopolios
de las industrias,
de contenidos que
trascienden lo meramente
económico y contable, el
bestsellerismo, para
consolidar un proyecto
en beneficio de
nuestro país.*

de los materiales bibliográficos necesarios para el mejor desempeño de sus labores académicas y de su formación profesional y personal. Centrar el interés y el valor de los libros sólo en la recuperación financiera, resulta tan absurdo como considerarlos bienes meramente suntuarios y prescindibles. Muchos libros bien merecen ver la luz porque, paradójicamente, carecen de interés comercial. Se trata, pues, de asumir otro tipo de responsabilidad frente a los monopolios de las industrias, de contenidos que trasciendan lo meramente económico y contable, el *bestsellerismo*, para consolidar un proyecto a mayor escala en beneficio de nuestro país. No intentemos emular las condiciones de las University Press anglosajonas, por respetables que sean, porque nuestras condiciones y nuestra idiosincrasia son muy otras.

La edición universitaria forma parte de un proyecto de apoyo educativo de largo alcance para mejorar las condiciones vigentes de nuestra institución. Conlleva cierta nobleza y valor educacional que, sin duda, permitirá la subsistencia de nuestra cultura.

La bibliodiversidad, la crisis y el aprovechamiento sustentable de los recursos tecnológicos en el quehacer editorial*

Para empezar, quisiera remontarme a inicios de los años ochenta del siglo pasado, cuando era director de una institución de educación superior para intérpretes y traductores y propuse al FCE y al INBA realizar un Seminario para la formación de editores. Ambas instituciones accedieron con entusiasmo y llevamos a cabo tres cursos. A lo largo de los días que duró ese primer ejercicio de reflexión, las ideas fluyeron de un lado hacia el otro: ponentes-público-ponentes. Ya, en aquel entonces, un tema ocupó especialmente la atención de los participantes: la computadora y sus alcances. Las descalificaciones de esa nueva herramienta fluyeron con singular desparpajo.

En los inicios de los años ochenta, un tema ocupaba la atención de los editores: la computadora y sus alcances.

Quienes tratábamos de imaginar el futuro, muy jóvenes aún, pero audaces, teníamos algunas dificultades para articular las ideas. A fin de cuentas, el futuro era mera ciencia ficción. El libro era EL libro. No había posibilidad de imaginar leer una novela en un monitor monocromático que sólo desplegaba caracteres ASCII, y tampoco de visualizar lo que, años después, sería nuestra realidad: libros formados en computadoras usando lo que, en aquel entonces, comenzamos a percibir como “complejos” programas de diseño y formación: Page Maker y Ventura, por ejemplo. En ese entonces tenía yo menos de 30 años. La traducción automatizada estaba en etapa embrionaria.

*Ponencia presentada en la UNAM con motivo del Día del Libro, 2009.

Al libro electrónico se le ve ya no como una utopía, una ilusión, una posible opción, una oportunidad, una solución a muchos problemas, sino como una especie de competidor precoz que amenaza a su hermano mayor: el libro con soporte en papel.

Desde entonces, las cosas se han ido transformando vertiginosamente. En 1994 introduje en México el uso de la primera impresora digital aplicada a la industria editorial e inicié la publicación de libros en tirajes cortos de sólo 100 ejemplares. Comenzamos a trabajar con Xerox y Adobe en torno a la idea del libro electrónico, con los derechos de autor protegidos mediante un manejador cibernético de contenidos. Era la época en que todos me decían que estaba ofreciéndole al mercado una solución a un problema inexistente. Hoy, en 2009, en medio de una crisis mundial de mayúsculas proporciones, asistimos al nacimiento del otro problema inexistente que, incluso, enfrenta muchos otros nuevos problemas que, entonces, ni siquiera entraban en el imaginario colectivo.

Hoy sigo encontrando la misma apreciación cuando hablamos del libro electrónico, de la trascendencia de la red y sus implicaciones, de la transfiguración de la lectura y del lector. Pero con una modalidad: al libro electrónico se le ve ya no como una utopía, una ilusión, una posible opción, una oportunidad, una solución a muchos problemas, sino como una especie de competidor precoz que amenaza a su hermano mayor: el libro con soporte en papel.

A fin de cuentas, amenaza a una industria cuyos intereses se cifran en miles de millones de dólares en el mundo.

Se trata de una concepción equivocada, basada primordialmente en la incapacidad de comprender el tamaño del problema que enfrentamos en todos los planos: tecnológicos, políticos, culturales, humanos, ideológicos... Estamos



ante un escenario real: la extinción de los dinosaurios de la edición y el surgimiento de nuevas especies.

Comencemos por lo que hoy nos reúne: el Día del Libro, y por el tema en torno al cual me pidieron que disertara: la bibliodiversidad. El libro tuvo que inventar su día al igual que la madre, el padre... bueno, hasta la secretaria y el compadre. En este día murieron Cervantes y Shakespeare, pero no los recordamos a ellos... Entonces... ¿qué festejamos? ¿Qué es el libro?

El libro tuvo que inventar su día, al igual que la madre, el padre y el compadre, pero ¿qué celebramos?

La UNESCO es un referente obligado en este caso. En 1964 lanzó una definición que tuvo su función y razón de ser hasta fines del siglo pasado. El libro, decía sucintamente, es una obra impresa de más de 50 hojas, manuscrita o pintada en una serie de hojas de papel, pergamino, vitela u otro material, unidas por un lado (es decir, encuadernadas) y protegidas con tapas, llamadas cubiertas. Hoy, la UNESCO advierte que nos encontramos en un proceso de rápida transformación, por lo que esa definición está sujeta a discusión debido a la aparición del libro electrónico como medio opcional de contenidos multimedia con rasgos totalmente diferentes.

Hay que identificar los momentos históricos. La Ley de Guayaquil estableció esas definiciones y políticas, que debían ser adaptadas a cada realidad nacional, en una época en que era lógico hacerlo. Esas políticas clásicas de estimulación de la creación, de establecimiento de condiciones fiscales y financieras propicias, de fomento del comercio y la distribución mediante la supresión de impuestos a la importación, tarifas postales y aranceles aduaneros, tenían su justificación en el contexto del periodo comprendido entre 1948 y 1990. Pero lo que en los años ochenta se vio como una posibilidad remota, en los noventa adquirió notoriedad para pasar a ser, en el nuevo milenio, de indiscutible actualidad.

Según la UNESCO, en su definición de 1964, el libro es una obra impresa de más de 50 hojas, manuscrita o pintada en una serie de hojas de papel, pergamino, vitela u otro material, unidas por un lado y protegidas con tapas.

Mientras que en el mencionado periodo de 1948 a 1990 el mundo seguía regido por el proteccionismo y el nacionalismo, la globalización cambió por completo las perspectivas en todos los planos, incluido el cultural. El

reclamo al derecho a la bibliodiversidad (entendido como el derecho al acceso a la totalidad de obras, y que el acceso a ellas dependa no del aparato mercadotécnico, sino de la capacidad de búsqueda y decisión del lector) se universalizó, y con él la pregunta: ¿cómo lograrlo? A fin de cuentas, internet había roto las fronteras.

El reclamo al derecho a la bibliodiversidad, es decir, al acceso a la totalidad de las obras, sin que éste dependa del aparato mercadotécnico, sino de la capacidad de búsqueda y decisión del lector, se ha universalizado.

El reclamo de contar con acceso a esa bibliodiversidad va de la mano con la búsqueda de la universalidad del conocimiento y del acceso a él, y con la ruptura de las fronteras nacionales y nacionalistas a partir, sobre todo, de la disponibilidad que tenemos de una enorme diversidad de contenidos a través de internet. Las grandes editoriales —bueno, los conglomerados, las transnacionales de la edición— han aprovechado hasta ahora la globalización, pero en sentido inverso. Han acotado el mercado en función de sus intereses mercantiles: lanzan a la venta relativamente pocos títulos, en grandes tirajes, *bestsellers* de poca duración (“libros yogurt”, como algunos los llaman, con fecha de caducidad). Con todo y precio único o fijo, las librerías que surgen, sólo exhiben y venden en su mayor parte más de esos libros que *bestsellerizan* la lectura. La enorme cantidad de libros que son publicados en una sociedad civil cada vez más inquieta y activa, no tiene acceso a ese mercado de librerías o puntos de venta que, dicho sea de paso, probablemente está destinado a desaparecer.

La gran cantidad de libros que son publicados en una sociedad civil cada vez más inquieta y activa no tienen acceso a ese mercado de librerías o puntos de venta de los bestsellers.

Volvamos al reclamo de la bibliodiversidad, a nuestro derecho a escoger libros de entre ese universo infinito de obras existentes, mas no todas disponibles. ¿Qué libro es para nosotros? ¿Tenemos el derecho de elegirlo? ¿O debe haber alguien que nos muestre el camino, iluminado por su grandiosa ignorancia, que supere —por el número de libros leídos— la de quien le antecede en las lecturas?

Una de las grandes tonterías de nuestra época es la de los pretendidos eruditos que intentan establecer las 10 o 100 obras supuestamente más importantes, supuestamente imprescindibles, que todo humano debería leer.



¿Realmente las hay? ¿Realmente debemos permitir que alguien dicte nuestras lecturas?

Cada lector debería tener la oportunidad de abrir su propio camino, y la lectura debería darse, si acaso, por placer, no por obligación, aunque esto ya es un axioma muy trillado. Pero si la lectura debe ser por placer... ¿hay que dejar que otros la dicten?

La escolarización de la lectura es el sepulcro del gusto por la lectura misma. Como bien saben, años atrás hicieron en México una encuesta nacional de lectura según la cual el mexicano lee un promedio de aproximadamente 2.9 libros al año. Al ser un análisis cuantitativo, pasa por alto el aspecto cualitativo (es decir, con qué calidad leemos). Además, a los que leen más, les quitan libros, y a quienes no leen nada, se los suman.

En una reciente encuesta realizada en Inglaterra sobre las encuestas mismas y la respuesta que daban los encuestados a la pregunta de qué libros habían leído, los interrogados confesaron haber mentido. Querían impresionar al encuestador como desean impresionar a la novia, a los amigos, a los padres y a los hijos. Quizás esos 2.9 libros

Una de las grandes tonterías de nuestra época es la de los pretendidos eruditos que intentan establecer las 10 o 100 obras supuestamente más importantes, imprescindibles, que todo humano debería leer.

de promedio se reduzcan a una fracción más preocupante en el caso de México.

Uno de los principales problemas para acceder al libro con soporte en papel reside en sus dimensiones físicas: es decir, su tamaño y su peso. El tamaño en particular impide que las librerías exhiban la biodiversidad existente.

En una reciente encuesta realizada en Inglaterra sobre las encuestas mismas, los encuestados confesaron haber mentado cuando les preguntaban cuántos libros habían leído.

Para darnos una idea del problema, tomemos como ejemplo la Feria Internacional del Libro de Frankfurt, donde el año pasado fueron exhibidos más de 400 000 libros, de los cuales más de 123 000 fueron primeras ediciones. Si suponemos un ancho de lomo promedio de tan sólo 2 cm, los 400 000 libros requieren de 8 000 metros lineales de espacio de exhibición, 8 km, y las 123 000 novedades, 2 460 metros, casi 2.5 km. Y estamos considerando sólo los lomos. Si quisiéramos exhibir las portadas y partiéramos sólo de un tamaño promedio, media carta, es decir, de 13.5 cm, estaríamos hablando de 54 km de espacio de exhibición. Y esta es sólo una fracción de los libros “vivos”.

Para ilustrar nuestro pesimismo, la UNESCO registra un total de 1 004 725 títulos publicados en un total de 78 países en un solo año, partiendo del último registro disponible entre 1990 y 2005. Ese año, 2005, en Inglaterra se publicaron 206 000 títulos y en Estados Unidos, 172 000. ¿Dónde y cómo albergar semejante riqueza científica, técnica y literaria? ¿Cómo acceder a ella? Y eso que sólo mencionamos estadísticas de lo “medible”, de las que escapa el inmenso universo de las publicaciones independientes y de los libros de autor que no entran en la lógica del ISBN y, por lo tanto, de una de nuestras instancias burocráticas más perniciosas en México, como lo es Indautor, que con su pretensión rectora ha causado enormes estragos a la industria editorial en nuestro país.

La única manera de albergar todos los libros en un espacio con millones de puntos de acceso en todo el mundo, por lo pronto, es mediante la digitalización.

La única manera de albergar todo eso en un espacio con millones de puntos de acceso en todo el mundo, tantos como computadoras con conexión a internet puede haber, es, por lo pronto, mediante la digitalización. Porque, ¿podríamos imaginar librerías y bibliotecas en cada punto de nuestra República con esos kilómetros de espacio de exhibi-

ción? Ni siquiera ese mausoleo del libro llamado Biblioteca Vasconcelos los tiene.

Hay, pues, muchos elementos que nos permiten presumir que las características físicas del libro con soporte en papel, tan sensualmente acogedoras al tacto y a muchas de nuestras miradas, constituyen el principal obstáculo para tener acceso a la bibliodiversidad. Quizá por eso los visionarios tecnócratas vienen trabajando, desde hace muchos años, en la digitalización del acervo bibliográfico de la humanidad e invirtiendo infinidad de recursos en ello. En primer lugar Google, que acaba de ganar un juicio importantísimo para o contra la industria en el ámbito mundial, dependiendo de cómo se le vea. A partir de este año, los cientos de miles de títulos disponibles en la red, parcial o totalmente, de manera gratuita o mediante pago previo, seguirán allí, enriqueciéndose con otros tantos de manera exponencial.

La digitalización del universo bibliográfico conocido está en camino. Y a las nuevas generaciones no les importan nuestras opiniones: están leyendo en formato digital. Es más accesible y está disponible por la vía de las diversas versiones de bibliotecas libres. Más importante aún: es relativamente gratuito. Por ejemplo, la misma UNESCO, en colaboración con la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos y la Biblioteca de Alejandría, lanzó ya, en estos días, su Biblioteca Digital Mundial (www.wdl.org) en siete idiomas —inglés, árabe, chino, español, francés, portugués y ruso—, con relativamente pocos contenidos hasta ahora si se comparan con los cientos de miles de títulos que ofrece Google, pero ha ofrecido a las naciones integrantes apoyo para la digitalización de sus acervos nacionales.

La digitalización del universo bibliográfico conocido está en camino. Y a las nuevas generaciones no les importan nuestras opiniones: están leyendo en formato digital.



Ahora podemos conocer muchos incunables a través de estas redes, y los fondos reservados están saliendo a la luz gracias a estas iniciativas.

Los especialistas consideraron que la más importante innovación en los últimos 60 años ha sido, precisamente, el comercio electrónico del libro.

¿Qué nos depara el futuro? Eso es precisamente lo que se le preguntó a más de mil especialistas de todo el mundo el año pasado con motivo de la celebración de la Feria Internacional del Libro de Frankfurt. El 70% consideró que la industria editorial está preparada para hacerle frente a la digitalización; 40% pensó que, para 2018, el libro electrónico superará en ventas y penetración en el mercado al libro con soporte en papel, si bien 60% especula que la industria tardará al menos cinco años más en adaptarse a la nueva realidad del libro electrónico. Y aunque pocos creen factible que el libro electrónico se abra camino en el corto plazo, prevén un cambio generacional importante en los próximos 10 años, que hará que los consumidores se inclinen cada vez más por el libro digital.

En cuanto al dominio en el campo de la digitalización, la mitad de los especialistas consideran líder a Estados Unidos (51%), seguido de Japón (15%) y luego a Europa (11%). Pero un número creciente de especialistas intuye que, en el corto plazo, será China quien asuma la delantera en este terreno.

En este contexto, los temas que nos ocuparán en estos años serán:

1. Derechos de autor.
2. Administración de los derechos digitales (drm).
3. La estandarización de los formatos (por ejemplo, epub).
4. El precio único o el desorden de los mercados

En cuanto a los problemas que enfrentan sus propias editoriales, la percepción de estos especialistas es:

1. Falta conocimiento de las implicaciones de estas tecnologías y las estrategias que hay que adoptar.

2. Hay que establecer nuevas alianzas.
3. Falta infraestructura técnica.

Ya se prevé que será necesario que las editoriales establezcan nuevas alianzas con otros protagonistas. O que quizá sean otros quienes asimilen el quehacer editorial, pues éste pasará de manos de los llamados “editores” a las de quienes dominan las tecnologías, en particular la red y las telecomunicaciones (tipo no sólo Google y Amazon, sino también Telmex, Movistar, Televisa, etcétera).

Es probable que la industria cinematográfica, la de los juegos y la de la música, asuman un papel cada vez más preponderante en el manejo de los contenidos digitales llamados “libros”. Un aspecto muy interesante es que los especialistas consideraron que la más importante innovación en los últimos 60 años ha sido, precisamente, el comercio electrónico del libro, las nuevas reglas del marketing, así como la transformación de las ferias y de las cadenas de librerías. Pero, de igual manera, muchos prevén que las librerías minoristas no sobrevivirán en los siguientes 60 años, como tampoco los agentes literarios ni los mismos editores.¹

Si bien esto se desprende no de una investigación científica sino sólo de una encuesta realizada entre los más destacados especialistas del libro en el mundo, es interesante ver cómo la negación que hasta hace poco permeaba el medio, ha admitido la posibilidad de una profunda transformación de la cadena del libro, hasta el punto de la desaparición de la industria y sus protagonistas tal como hasta ahora los conocemos.

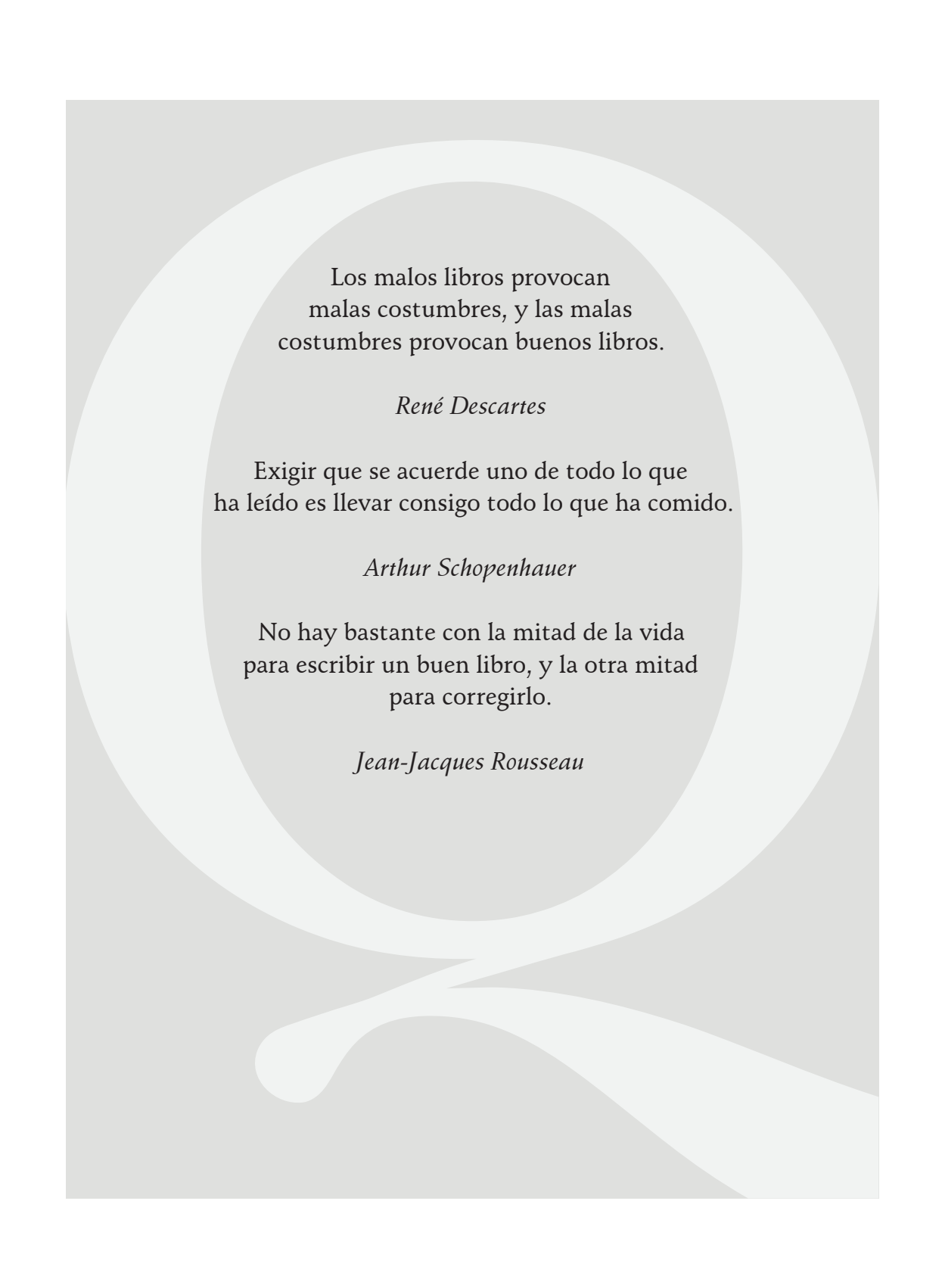
En medio de todo esto, da gusto ver cómo los editores pequeños aprovechan las nuevas tecnologías y se abren paso con entusiasmo cuando los grandes protagonistas comienzan a presagiar su propio desmoronamiento. Las nuevas tecnologías abren la puerta a la bibliodiversidad tan anhelada

Las nuevas tecnologías abren la puerta a la bibliodiversidad tan anhelada y, con ello, emergen infinidad de interrogantes que requieren serios trabajos de investigación.

¹Véase < https://de.book-fair.com/fbf/journalists/press_releases/fbf/detail.aspx?c20f0587-85d5-44d3-a9a4-eb75d0c6143b=27efa167-772a-4fc3-88ae-b1d2e72ddfd2 >

y, con ello, emergen infinidad de interrogantes que requieren serios trabajos de investigación, no sólo en materia de las ciencias y artes del libro, sino también en lo que respecta a la transfiguración del lector y la lectura.

El motor de estas transformaciones lo constituirán los mismos editores y los tecnócratas, pero sobre todo los nuevos editores, los autores y los mismos lectores que serán, en última instancia, quienes determinen si asimilan o no las nuevas propuestas y entierran el libro con soporte en papel y asumen las nuevas ofertas. El mayor temor es que, al final del día, sólo unos cuantos protagonistas se queden con el mercado: aquellos visionarios con el capital y control de ese espacio otrora libertario que era internet. La censura se cierne sobre nosotros. Y, asimismo, el control por parte de unos cuantos capitales de lo que hoy se nos abre como espacio de inmensa libertad, para catapultarnos al mundo tenebroso de Orwell. Lamentablemente, es muy probable que muchos de nosotros vivamos para contarlo.



Los malos libros provocan
malas costumbres, y las malas
costumbres provocan buenos libros.

René Descartes

Exigir que se acuerde uno de todo lo que
ha leído es llevar consigo todo lo que ha comido.

Arthur Schopenhauer

No hay bastante con la mitad de la vida
para escribir un buen libro, y la otra mitad
para corregirlo.

Jean-Jacques Rousseau

Mester y medida: el devenir de la tipometría

Durante los primeros tiempos de la imprenta europea no había un único sistema de medición en el quehacer tipográfico, para el cual, además, resultaban inapropiadas las mensuras que ya existían y se empleaban comúnmente: brazo, codo, pie, pie de rey y pulgada, por ejemplo, mismas que, por añadidura, diferían en magnitud en cada ciudad o aldea de toda Europa. Por ello, cada fundidor establecía su propia escala de tamaños, la cual, sin embargo, no presentaba grandes diferencias de un taller tipográfico a otro, pues el tamaño de la letra, la longitud de las líneas y el espacio entre ellas, así como los márgenes, debían tener una proporción armónica con el tamaño de la página, el cual podía ser de sólo cinco o seis dimensiones posibles, determinadas —como en la actualidad— por las medidas en que se fabricaban las hojas de papel, que por entonces estaban medianamente estandarizadas debido a la magnitud de los propios utensilios con que se producían.

Antiguamente cada fundidor establecía su propia escala de tamaños. Sin embargo, no presentaba grandes diferencias de un taller tipográfico a otro, porque debía tener una proporción armónica con el tamaño de la página, determinada por las medidas del papel.

Cada uno de los tamaños de página se obtenía mediante los dobleces de la hoja o pliego común (cuya extensión regular era muy cercana a 32×44 cm), y para identificarlos se utilizaban nombres para cada formato: *in plano* (32×44 cm), del que se obtenían dos páginas de la hoja; *in folio* (22×32 cm), que resultaba del doblez de un pliego, quedando un cuadernillo de cuatro páginas; *in quarto* (16×22 cm), que daba ocho páginas, e *in octavo* (11×16 cm), de dieciséis páginas por hoja.¹ Igualmente, los tamaños de los tipos —su cuerpo— se identificaban con

Algunas dimensiones
de cuerpo tipográfico
recibían el nombre
del autor de un afamado
libro impreso, del que
se tomaba como modelo
el tamaño de sus
caracteres:
san Agustín, cícero.

Tipometría
es el conjunto
de técnicas que se
usan para medir los
caracteres de imprenta y
muchos aspectos
de los procesos de
la impresión de textos.

el nombre de una clase de libro que usualmente se componía en una determinada magnitud de letra: *misal, breviario*. Otras dimensiones de cuerpo tipográfico recibían el nombre del autor de un afamado libro impreso, del que se tomaba como modelo el tamaño de sus caracteres: *san Agustín, cícero*.² También se recurrió a diversos aspectos para designar algunas medidas de caracteres: *texto, glosilla, lectura chica, lectura gorda, filosofía, nonparell*. Con frecuencia, alguna de estas denominaciones se complementaba con el nombre del punzonista del que se habían obtenido las matrices —ya sea copiadas, o bien, compradas en alguna feria, como la de Fráncfort—, por ejemplo, *nonparell de Espinosa, texto de Gil, atanasia de Gil, misal de Pradell*.³ La longitud vertical de la caja se medía por líneas (cuya proporción respecto del tamaño del carácter estaba más o menos establecida), y el ancho de la línea, por el espacio equivalente a la letra eme mayúscula tomada como unidad.

En la primera obra de carácter didáctico dedicada al quehacer tipográfico, la *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores* (ca. 1680), de Víctor Alonso de Paredes, el muy experimentado cajista madrileño enlista los doce tamaños o “gruesos de letras” que había conocido en más de cinco décadas de ejercer el oficio, y lo hace siguiendo el orden de mayor a menor dimensión: 1) *grancanon*, que “llamóse así porque como el canon de la misa, al tiempo de celebrarse este santo sacrificio, es lo que se lee desde más lejos”; 2) *petitcanon* o *peticano*, “más acomodada que la antecedente para títulos de papeles tendidos y planas de a folio”; 3) *misal*, “más a propósito que el petitcanon para los casos que allí dije, y de más agradable vista”; 4) *parangona*, a la que “antes llamaban paradina o paladina”, y cuyo “grueso es la mitad del grancanon”; 5) *texto*, a la que llamaron así porque “cuando se imprimían libros glosados”, esto es, “de teología o de leyes”, en el cuerpo de texto se usaba esta letra para distinguirla de la glosa; 6) *atanasia*, “que tomó este nombre por haberse impreso en ella las obras de san Atanasio, [y] tiene de grueso la mitad que el petitcanon”; 7) *lectura*, “llamada [...por] otros cícero”, muy común en

“libros de todas facultades, especialmente para sermonarios y tomos de comedias”; 8) *entredós*, “esto es, ni tan grande como la le[c]tura o cícero, ni tan pequeña como el breviario”; 9) *breviario*, muy apropiada “para libros pequeños de devoción”; 10) *glosa*, “que tomó el nombre por imprimirse en ella lo glosado sobre los libros antiguos”; 11) *miñona*, “nombre francés para denotar su pequeñez”; 12) *nonparilla* [sic] o *piedemosca*, a la que “yo no he visto, pero mi padre [...] y otros antiguos aseguraban que [...] era de muy] pequeño grueso”, aunque “no sé para qué pueda servir tanta menudencia”.⁴

Aunque tales referentes de medición permitían cierta regularidad en “la práctica de las cajas” —como se conocía también el quehacer tipográfico en España—, se fue haciendo imprescindible crear un sistema de medidas específico que normara internacionalmente tanto la fundición de materiales como la composición en las imprentas. La primera idea de establecer una mensura sistemática para el quehacer tipográfico se debe al francés Jean Truchet, que en 1695 lo planteó en su artículo “Calibres de toutes les sortes et grandeurs de lettres”.⁵ Tiempo después, en la siguiente centuria, el tipógrafo y librero francés Martin-Dominique Fertel publicó, en 1723, *La science pratique de l'imprimerie contenant des instructions très faciles pour se perfectionner dans cet art*, libro de 292 páginas en formato *in quarto* donde manifestó su idea sobre el prototipo o tipómetro.

En la “práctica de las cajas”, como se conocía al quehacer tipográfico en España, se hizo imprescindible crear un sistema de medidas que normara la fundición de materiales y la composición en las imprentas.





Pierre-Simon Fournier el Joven, que estudió dibujo en la Academia de Saint Luc, en París, fundó su taller de fundición en 1736, L'Artillerie de l'Intellect, donde creó un sistema de medición para estandarizar las dimensiones de los caracteres tipográficos.



Más de diez años después, un tipógrafo parisino, perteneciente a una notable familia de fundidores, logró unificar las diversas medidas con que se elaboraban los tipos. Pierre-Simon Fournier el Joven, hijo de Jean-Claude, colaboró en el taller que dirigía su hermano mayor Jean-Pierre, quien a la muerte del padre (1730) se hizo cargo del prestigioso obraje Le Bé, establecido en 1550 por Guillaume Le Bé, quien se había formado con Robert Estienne.⁶ Antes de dedicarse al quehacer tipográfico, Pierre-Simon había estudiado dibujo en la Academia de Saint Luc, en París,⁷ y luego de trabajar unos años con su hermano, decidió fundar su propio taller de fundición, en 1736, al que denominó L'Artillerie de l'Intellect.⁸ Una de sus primeras preocupaciones fue la de crear un sistema de medición que estandarizara las dimensiones de los caracteres tipográficos, y para ello estableció una escala de puntos duodecimal a partir del tipo de letra más pequeño que se usaba regularmente, el *nonparell*, conocido también como *nonpareil* y *nomparella*;⁹ lo dividió en seis partes, a cada una de las cuales denominó *punto*, y luego, para fundir el material necesario para los espacios en blanco de la composición, estableció otra unidad que equivalía al doble de la *nonparell*, esto es, doce puntos. Como esta unidad superior coincidía de modo aproximado con el tamaño de letra que entonces se denominaba *cícer*o, aplicó este nombre a dicha unidad. Aunque la utilización plena de este sistema en la fabricación de todo el material tipográfico la llevó a cabo en 1742 —el mismo año en que publicó su muestrario titulado *Modèle des caractères de l'imprimerie*—, ya desde 1737 había establecido la parte relativa a las dimensiones de los tipos, lo que dio a conocer mediante la publicación de sus *Tables des proportions qu'il faut observer entre les caractères*, si bien la obra en que concentró todos sus conocimientos y propuestas unificadoras fue el *Manuel typographique utile aux gents de lettres et à ceux qui exercent les différentes parties de l'art de l'imprimerie*, editado en 1764-1766.¹⁰

Otro parisino, perteneciente también a una destacada familia de libreros, tipógrafos y fundidores, modificó el

sistema de Fournier en 1757. Hijo de François Didot, el también librero y papelerero François-Ambroise desarrolló su sistema tipométrico a partir de una medida usual en Francia: el pie de rey, equivalente a doce pulgadas francesas. Dividió una pulgada en doce líneas y luego una línea en doce puntos, mas consideró que un punto resultaba muy pequeño, por lo que estableció dos de ellos como unidad mínima; del sistema de Fournier conservó el nombre de la unidad superior, el cíbero, y el número de puntos de que constaba: doce.

Se ha dicho que, tiempo antes de que Didot desarrollara este sistema de tipometría, en Estados Unidos el escritor, inventor, físico, estadista, tipógrafo y fundidor Benjamin Franklin había adoptado el sistema de Fournier. Era Benjamin el decimoquinto hijo de un modesto fabricante de velas y jabón, y aunque aprendió los fundamentos del oficio paterno, a los doce años decidió entrar como aprendiz en la imprenta que poseía su hermano James, en Boston. Posteriormente se trasladó a Filadelfia, donde ingresó al establecimiento de Samuel Keimer, y en poco tiempo fue nombrado primer oficial y luego maestro impresor. En dicha ciudad, el gobernador de Pensilvania lo animó a establecer una imprenta, por lo que a fines de 1723 viajó a Londres para adquirir el material tipográfico necesario. Sin embargo, en la capital inglesa se le ofreció empleo en la Imprenta Palmer, mismo que aceptó, y en el cual se mantuvo hasta 1726, en que volvió a Filadelfia para fundar, dos años después, su establecimiento tipográfico.

Fue entonces cuando —según afirma una versión— adoptó el sistema de Fournier para fabricar los utensilios de la fundición de tipos, “pero se tomaron erróneamente, sin la suficiente exactitud, las medidas”,¹¹ lo cual habría originado la pequeña diferencia entre el sistema Didot y el angloamericano, basado en la *pica*, que también consta de doce puntos, como el cíbero, pero cuya mensura difiere un poco: en el sistema métrico, miden 4.233 y 4.512 mm, respectivamente. No obstante, basta cotejar el año en que Franklin instauró su imprenta (1728) con las fechas

Otro parisino modificó el sistema de Fournier en 1757.

Françoise-Ambroise Didot desarrolló su sistema tipométrico a partir de una medida usual en Francia: el pie de rey, equivalente a doce pulgadas francesas.

Benjamin Franklin viajó a Londres en 1723 para adquirir el material tipográfico necesario para establecer su propia imprenta, pero, una vez allá, le ofrecieron empleo en la Imprenta Palmer, donde permaneció hasta 1726, año en que volvió a Filadelfia para fundar, dos años después, su negocio.



*Una pica es una
unidad de medida
tipográfica anglosajona,
utilizada también
en buena parte de
Hispanoamérica.
Corresponde a 1/92 pies
y consecuentemente a
1/12.5 pulgadas. Hay
12 puntos en una pica.
En España, al igual
que en otros países de
Europa, ha recibido
tradicionalmente el
nombre de cícero.*

en que Fournier estableció su taller de fundición (1736) y comenzó a publicar sus trabajos de tipometría (1737) para dejar sin sustento esa explicación del hipotético “error de Franklin”.

Otra versión se ha ofrecido al respecto: que la diferencia radicó en que el ilustre Benjamin —mucho tiempo después de haber instaurado su imprenta— retomó el planteamiento de Didot, pero basándose en la pulgada inglesa, cuya magnitud difería de la francesa.¹² Para la unidad menor conservó el nombre de *punto* (*point*), mas para la mayor recurrió al vocablo inglés *pica*, que ya desde el siglo XVI denominaba un tamaño de tipo equivalente al *cícero* de los franceses y españoles.¹³ Es muy probable que Franklin y varios fundidores e impresores británicos y estadounidenses de la segunda mitad del siglo XVIII se basaran en el sistema Didot, adaptándolo a sus propios referentes de medición y nomenclatura tipográfica.

Tanto en Europa como en América diversos talleres desarrollaron su propia versión de ambos sistemas tipométricos, aunque en algunas ciudades la tipometría adoptada era una derivación de lo planteado por Fournier.¹⁴ Aunado a ello, en ambos continentes coexistieron también, hasta los primeros tiempos decimonónicos, las antiguas denominaciones de las escalas de mensura tipográfica y los sistemas tipométricos de Didot y de los ingleses y angloamericanos basado en la pica. De hecho, aun cuando para entonces se habían popularizado ambos sistemas, subsistían leves diferencias entre las magnitudes empleadas por los fundidores de tipos, razón por la cual los tamaños continuaban identificándose con los viejos nombres, aclarando, casi siempre, el nombre de la empresa fundidora de los tipos utilizados. Tal es el caso, por ejemplo, de Joaquín Ibarra, célebre impresor del monarca español Carlos III, según atestigua su más dilecto y aventajado discípulo, Joseph de Sigüenza y Vera, en su obra *Mecanismo y arte de la imprenta para facilidad de los operarios que la exerzan*, publicada en 1811.

Con veintiocho años de labor junto a Ibarra (fallecido en 1785), más otros veintiséis de haberlo sucedido como



regente de la Compañía de Impresores y Libreros del Reino, don Joseph ahí condensa y expone clara y ordenadamente los conocimientos adquiridos en más de medio siglo de experiencia profesional. Los tamaños que incluye —salvo un caso— corresponden a las fundiciones de Eudaldo Pradell, “el primero en España que empezó a abrir punzones”, y son los siguientes: peticano, misal, parangona, texto, atanasia, lectura gorda, lectura chica, entredós, breviario, glosilla y nomparell de Espinosa, todas las cuales disponen de las respectivas series de cursivas.

Al igual que su maestro, él medía la anchura de las columnas tipográficas tomando como unidad la eme mayúscula de parangona, la cual equivalía a un cíceros y medio en el sistema de Fournier, e incluye listados donde indica cuántas letras de cada clase de “fundición” o tamaño caben por línea, según la cantidad de emes de parangona que abarque aquélla. Así, por ejemplo, en un renglón “a diez emes” entran diecisiete letras de peticano, veintiuna de misal o veintitrés de parangona. En algunos casos, considera la menor cantidad de letras que caben en dichas medidas de líneas si se emplean tipos del fundidor Gerónimo Gil, cuyos tipos eran más “abultados”, “sucediendo casi lo mismo con los de don Antonio de Espinosa”.

Aunque la noción primordial de tal procedimiento de medición era común desde el siglo XVII, la aportación de Ibarra fue que, en vez de tomar como unidad la eme del tipo-tamaño que emplearía predominantemente según el formato del libro, estableció la eme de parangona como unidad de su escala tipométrica. En cambio, para determinar la longitud vertical de la columna de texto, don Joaquín —al igual que su discípulo y que la mayoría de los maestros impresores de la época— seguía ocupando el sistema tradicional: el número de líneas del tipo-tamaño que se consideraba idóneo para cada formato de libro o impreso.

Ya hacia 1680 Víctor Alonso de Paredes prescribía, como medida ideal para un impreso *in folio*, treinta y cinco renglones de parangona o cuarenta de la fundición texto;

Joseph de Sigüenza y Vera condensa, en su Mecanismo y arte de la imprenta para facilidad de los operarios que la exerzan, de 1811, los conocimientos adquiridos en más de medio siglo de experiencia profesional.

La aportación de Joaquín Ibarra, célebre impresor de Carlos III, fue el empleo de la eme de parangona como unidad de su escala tipométrica; en cambio, para determinar la longitud vertical de la columna de texto seguía usando el sistema tradicional: número de líneas tipo-tamaño considerado idóneo para cada formato de impreso.

para uno *in quarto*, veinticuatro líneas de parangona, veintiocho de texto, treinta y cuatro de atanasia o cuarenta de lectura. Más de un siglo después, en 1811, Sigüenza y Vera estipula, para el formato *in folio*, treinta y cuatro renglones de parangona o treinta y ocho de texto, y para el *in quarto*, veintitrés de parangona, veintiséis de texto, treinta y dos de atanasia o treinta y seis de lectura.¹⁵ Las diferencias, como puede advertirse, son pequeñas, y aun considerando la variación en los tamaños de las fundiciones utilizadas por ambos maestros impresores, resultan elocuentes de la pervivencia de tales medidas tipográficas hasta principios del siglo XIX, así como de la relevancia que paulatinamente fue confiriéndose a la amplitud de los márgenes.

El primer gran paso para la estandarización en Gran Bretaña y Estados Unidos ocurrió en 1872, cuando la empresa Marder, Luse and Company, de Chicago, estableció el sistema americano de cuerpos intercambiables con seis picas por pulgada.

Aunque en los primeros decenios decimonónicos fue extendiéndose con éxito el sistema de Didot en la mayor parte de la Europa continental, el sistema inglés y angloamericano aún presentaba divergencias entre los fundidores de tipos en Gran Bretaña y Estados Unidos. El primer gran paso para estandarizarlo ocurrió en este último país, en 1872, cuando la empresa de fundición tipográfica Marder, Luse and Company, de Chicago, “estableció el ‘sistema americano de cuerpos intercambiables’ con seis picas por pulgada (siendo [un punto] igual a $1/72$ de pulgada)”.¹⁶ No obstante, la definición de tal mensura tipométrica se alcanzó cuatro años después, al reunirse en Niágara las veinticuatro empresas que constituían la United States Typefounder’s Association, las cuales “adoptaron formalmente el sistema de puntos de Marder, Luse and Company, pero no aceptaron la pica ‘Chicago’. En su lugar, adoptaron la de MacKellar, Smiths and Jordan, de Filadelfia (a la sazón la más grande y antigua fundidora de tipos de Estados Unidos)”, pese a que iba “contra el cociente periódico de la fracción $[1/16]$ ”,¹⁷ de modo que la unidad mínima de la pica quedó establecida en $1/72.27$ de pulgada. En poco tiempo, esta medida unificada se popularizó en las imprentas estadounidenses y luego en las británicas, que en 1905 la habían adoptado plenamente.

En el resto de Europa, sin embargo, se había entronizado ya el sistema de Didot desde fines del siglo XIX. En el caso

de España resulta elocuente que en la duodécima edición del *Diccionario de la lengua castellana*, publicado en 1884, la Real Academia incluyó, en el lema ‘punto’, la siguiente acepción: “duodécima parte [vertical] de una línea”,¹⁸ definición que claramente proviene del “arte de la imprenta” y, de modo específico, de la tipometría. Otra evidencia se halla en México unos años antes, en el *Libro de muestras* que el notable editor Ignacio Cumplido —gran empresario y experto en el trabajo de imprenta— publicó en 1871. En la parte que comprende su repertorio de “rasgos” u orlas, se indican las correspondientes medidas en puntos, lo cual manifiesta que en los obradores de fundición y de tipografía era usual el sistema de Didot. Sin embargo, aunque lo antedicho es evidente, resulta llamativo el que la identificación de los tamaños de letra mantenga la nomenclatura hasta entonces tradicional, añadiendo, en varios casos, una indicación numérica: atanasia, lectura número 1, lectura número 2, entredós número 3, breviarío número 1, glosilla, nonpareil número 2.¹⁹

Aunque en ese tiempo y hasta los primeros años del siglo XX en México se empleaba —como en España— el sistema Didot y la nomenclatura heredada del quehacer tipográfico hispánico, la creciente adquisición de las nuevas máquinas de tipografía (linotipo y monotipo) creadas y fabricadas en Estados Unidos a fines de la centuria XIX²⁰ promovieron la estandarización internacional de los dos sistemas tipométricos predominantes por entonces: el Didot y el angloamericano, pese a que por entonces se había instaurado oficialmente en varios países —excepto los anglófonos— el sistema métrico decimal (creado en 1790) en el común de las actividades productivas, comerciales y cotidianas,²¹ el cual, sin embargo, resultaba poco apto para el quehacer tipográfico, que requiere “una medida más reducida” pues “se ajusta mejor a las pequeñas diferencias”.²²

La creciente adquisición de las nuevas máquinas de tipografía, creadas y fabricadas en Estados Unidos a finales del siglo XIX, promovieron la estandarización internacional de los dos sistemas tipométricos predominantes por entonces: el Didot y el angloamericano.



George Bruce creó, en Estados Unidos, una nueva medida: la ágata, equivalente a 1/14 de pulgada, para resolver la necesidad de disponer de un tamaño pequeño y funcional para las columnas tipográficas de los periódicos.

A partir de esta última consideración, en la segunda década del siglo XX comenzó a utilizarse, en algunos obradores periodísticos, una nueva medida, la ágata, creada en Estados Unidos por George Bruce en 1922. Con la unidad ágata, que equivale a 1/14 de pulgada, Bruce buscó resolver la necesidad de disponer de un tamaño pequeño y más funcional para las columnas tipográficas de los periódicos, por lo que se utilizaba tanto en fundiciones como en la medición de líneas. En los diarios de México y de otras partes de Hispanoamérica se adoptó su uso, pero sobre todo en la mensura lineal, de modo que los tipómetros de tales talleres contenían el sistema de líneas ágata, de puntos y picas (o de puntos y cíceros, según donde fuesen fabricados, en Estados Unidos o en Europa) y milímetros.

En el ámbito editorial libresco, sin embargo, se mantuvieron los sistemas basados en puntos, y hasta los años cincuentas del siglo XX los predominantes sistemas Didot y angloamericano coexistieron con el Fournier (empleado en algunas fundiciones de Bélgica) y otra variante denominada “altura piamontesa”, utilizada por la Imprenta Real de Turín.²³ No obstante, hacia los años sesentas,²⁴ la creciente utilización de las máquinas de composición con películas (fotocomposición) consolidó la hegemonía de los sistemas angloamericano y Didot, mismos que se impusieron por completo con la composición electrónica o autoedición a finales de los ochentas y principios de los noventas, aunque en los últimos años se ha ido extendiendo internacionalmente el uso del sistema pica en la variante Postscript,²⁵ en la que se ha efectuado un ajuste considerando la escala de pulgadas en fracciones proporcionales: una de aquéllas equivale a 72 puntos, o bien, a seis picas, tal como ocurría con la antigua pica “Chicago”.

Hoy día, los sistemas de medición tipográfica más comunes son los basados en la pica, el cícero y el centímetro, si bien en el ámbito editorial este último se emplea primordialmente en los formatos estandarizados de las publicaciones, ya que resultan de los dobles de las hojas de papel, cuyas dimensiones se hallan también en centímetros. En

cambio, en la mensura de líneas, caracteres y márgenes, se siguen utilizando los dos primeros sistemas mencionados, aunque cada vez más se impone el angloamericano, sobre todo en lo concerniente a los caracteres y líneas, debido a que los fabricantes de las tipografías son, en su mayoría, empresas estadounidenses.

Para expresar el tamaño de un tipo o fuente, se utiliza el punto, e igual ocurre con la interlínea y las plecas o filetes. En cambio, para indicar los márgenes de una página, la distancia entre texto y notas, el tamaño de un elemento gráfico o la longitud y la cantidad de líneas de una caja tipográfica, se emplea la pica o el cícero, aunque ya desde los tiempos de la fotocomposición y la efímera Composer predomina en México el sistema angloamericano.²⁶

Sin embargo, cada vez hay más diseñadores, tipógrafos y formadores que prefieren el sistema métrico decimal en tales casos, quizá porque les resulta más “natural” debido a que los formatos de las publicaciones están definidos en centímetros; pero tal tendencia acaba siendo poco eficiente porque se trastoca la *concordancia* tipométrica, a la que ya en 1960 se refería Jan Tschichold en los siguientes términos: en la composición tipográfica “no se hacen cálculos con centímetros, sino con una medida propia llamada *punto tipográfico*. Doce puntos equivalen a un *cícero* [o a una pica, en cada uno de los dos sistemas tipométricos] y cuatro cíceros o cuarenta y ocho puntos son una *concordancia*”.²⁷

Como en toda innovación tecnológica, los actuales programas de autoedición presentan cambios y novedades respecto de la tradición, pero también mantienen los principios de ésta que siguen siendo vigentes. En la nomenclatura, por ejemplo, el vocablo *tipo* ha sido remplazado por *fuerza*, y lo que antaño era el *cuerpo* —la altura de la pieza metálica— hoy designa el tamaño del carácter o signo, al que antiguamente se denominaba *ojo*.²⁸ En los tipos de espaciado y sangrías —que fueran identificados como “materiales de blancos”— ha desaparecido la noción de *cuadratín*, que era una pieza metálica cuadrada de espacio en blanco, la cual, en cada uno de sus lados, medía la

12 puntos = 1 cícero



4 cíceros = 1 concordancia

Jan Tschichold, en 1960, afirmaba que en la composición tipográfica no se hacen cálculos con centímetros, sino con una medida propia llamada punto tipográfico. Doce puntos equivalen a un cícero, y cuatro cíceros o cuarenta y ocho puntos son una concordancia.

misma cantidad de puntos que el cuerpo (en su acepción primigenia) utilizado en la composición tipográfica; en su lugar, ahora se emplean picas o cíceros para indicar sangrías y espacios.

En estos últimos, las voces de la tradición hispánica son cada vez más inusuales, pues se han popularizado las traducciones de la tradición anglófona: ahora el espacio equivalente al cuadratín se identifica más como *espacio eme* (*em quad*, designación cuyo origen radica en la proximidad de medidas entre el cuadratín y la eme mayúscula); el de medio cuadratín corresponde al *espacio ene* y ocupa la mitad del eme, esto es, su anchura es igual a la de los dígitos de la familia tipográfica usada; el *espacio fino* es el mismo que en la nomenclatura hispánica se llama espacio mediano, y abarca la cuarta parte del eme. Además de los tres espacios antedichos, que son invariables, hay ahora otros dos: el regular (el que da la barra espaciadora del teclado) y el irrompible; ambos son de anchura flexible, esto es, que en la composición justificada en ambos márgenes varía según la cantidad de letras y palabras y los parámetros de distancias mínima, máxima y óptima que se estipulen entre unas y otras. La diferencia entre ambos espacios es que el irrompible o “de no separación” siempre mantiene unidas las palabras previa y posterior al mismo.

Otra discrepancia es la denominación de “estilo” para designar las series o variedades (regular, cursiva, negra, etc.) de una familia tipográfica (Times, Arial, Frutiger...), sólo que en este caso la repercusión ha sido mayor, ya que, en las clasificaciones que al respecto se han efectuado desde principios hasta finales del siglo XX, el estilo (*type design* o *type style* en inglés) se refiere a las “características formales básicas de un conjunto de caracteres tipográficos que comparten determinados rasgos estilísticos y morfológicos, principalmente la presencia o ausencia de terminal o remate (*serif* en inglés) y, de haberlo, la forma del mismo”.²⁹ Esto es, verbigracia, que en el estilo romano antiguo se ubican las familias tipográficas Caslon, Bembo y Garamond, en tanto que en el romano moderno se agrupan, entre otras,

light
light italic
medium
medium italic
bold
bold italic

las familias Bodoni, Baskerville y Century.³⁰ Lo llamativo de la traducción, en este caso, es que, en inglés, las series o variedades tipográficas se denominan, canónicamente, *series*, lo cual manifiesta un insuficiente conocimiento de la terminología especializada tanto de la tradición anglófona como de la hispánica.

No obstante, más allá del desconocimiento de la nomenclatura precisa en español e inglés, y de los consecuentes cambios lingüísticos en la tipología y la tipometría introducidos por los actuales programas de autoedición, lo más relevante es que éstos conservan el mismo antiguo principio que guió a los grandes profesionales que nos antecedieron: responder a la naturaleza y la necesidad específicas del quehacer gráfico y tipográfico para alcanzar, mediante tales recursos, la mayor fineza, pulcritud y eficacia posibles en la confección de las publicaciones. Buena parte de ello lo brinda ya la tecnología, pero el resto depende —como antaño— de la sapiencia y tino de los profesionales de la edición, quienes han de tener presentes los añejos valores cardinales que han dado sustento al quehacer tipográfico: *mester* y *mesura*: necesidad y oficio, medición y templanza.

¹ Cf. José Martínez de Souza, *Diccionario de tipografía y del libro*. 3a. ed. Madrid, Paraninfo, 1992, p. 158.

² La primera denominación se debió a los tipos empleados en uno de los primeros libros impresos en Roma, *La Ciudad de Dios*, de san Agustín, en tanto que la segunda proviene de la *editio princeps* de las *Epistolae ad familiares*, de Cicerón, impresa en 1467 por Conrad Sweinheim y Arnold Pannartz en Subiaco, cerca de Roma. (Cf. *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Madrid/Barcelona, Espasa-Calpe, 1928, t. LXI, p. 1547, s. v. 'tipografía'; Euniciano Martín, *La composición en artes gráficas*. 7a. ed. Barcelona, Don Bosco, 1970, vol. I, p. 142; John Dreyfus y François Richadeau, dirs., *Diccionario de la edición y de las artes gráficas*. Trad. de Fernando Jiménez. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1990, p. 100, s. v. 'cíceró'.)

³ Tales designaciones, usuales en la España de los siglos XVIII y XIX, aluden a las fundiciones de Antonio de Espinosa, Gerónimo Gil y José Eudaldo Pradell. (Cf. Juan Joseph Sigüenza y Vera, *Mecanismo del arte de la imprenta para facilidad de los operarios que la exerzan*. Ed. facs.

[Madrid, Imprenta de la Compañía de Impresores y Libreros del Reino, 1811] Madrid, Ollero y Ramos, 1992, pp. 6-16.)

⁴Victor Alonso de Paredes, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas para los componedores*. Ed., pról. y epíl. de Jaime Moll. Nva. noticia edit. de Víctor Infantes. Madrid, Calambur, 2002 (Biblioteca litterae, 1), ff. 6v-8r (he modernizado la ortografía). Aunque de esta obra se conocen dos ejemplares impresos, se trata, en realidad, de un texto que no fue editado en su momento, sino que el ilustre componer, “como había de gastar el tiempo en escribirlo, le fui gastando en irlo componiendo, y imprimiendo para mí solo, para que me sirva de original”. El primer “original tipográfico” fue localizado en 1979 por el filólogo español Jaime Moll, quien lo editó y publicó en 1984 (Madrid, El Crotalón). Años después, a finales de los noventa, el editor Emilio Torné identificó —vía internet— un posible segundo impreso de dicha obra, lo cual fue corroborado por Jaime Moll, cuya edición primigenia de la obra se reimprimió en 2002 con una adenda a su prólogo.

⁵Cf. Jorge de Buen, *Manual de diseño editorial*. México, Santillana, 2000, p. 50.

⁶Cf. J. Dreyfus y F. Richadeau, dirs., *op. cit.*, p. 235, s. v. ‘Fournier el Joven’; Harry Carter, *Orígenes de la tipografía. Punzones, matrices y tipos de imprenta* (siglos XV y XVI). Ed. y pról. de Julián Martín Abad. Trad. de Sonia Garza Merino. Madrid, Ollero y Ramos, 1999, p. 158.

⁷Cf. Ruari McLean, *Manual de tipografía*. Trad. de Catalina Martínez. 1a. reimp. Madrid, Hermann Blume, 1993, p. 20.

⁸Cf. Philip B. Meggs, *Historia del diseño gráfico*. Trad. de Martha Izaguirre I., Carlos Iriondo S. y Elvia Vera S. Rev. téc. de Martha Izaguirre I. México, Trillas, 1991, pp. 156-157; J. Dreyfus y F. Richadeau, dirs., *op. cit.*, p. 235, s. v. ‘Fournier el Joven’.

⁹Tal denominación proviene del francés *non pareille*, “sin igual”. Al parecer, *nonpareille* “era presumiblemente el nombre familiar de Granjon para [designar] el ojo [de un tipo]”. (H. Carter, *op. cit.*, p. 191.)

¹⁰Cf. J. Dreyfus y F. Richadeau, dirs., *op. cit.*, p. 235, s. v. ‘Fournier el Joven’; R. McLean, *op. cit.*, p. 20.

¹¹E. Martín, *op. cit.*, vol. I, p. 144.

¹²Cf. J. Martínez de Sousa, *Diccionario de edición, tipografía y artes gráficas*. Gijón, Trea, 2001 (Biblioteconomía y administración cultural, 46), p. 347, s. v. ‘pica’.

¹³H. Carter, *op. cit.*, p. 195.

¹⁴En Bélgica, el sistema Fournier: 1 pto. = 0.347 mm; en Alemania, el Leipziger: 1 pto. = 0.363 mm; en Austria, el Hasse: 1 pto. = 0.356 mm; en Inglaterra, el Caslon: 1 pto. = 0.353 mm. (Cf. E. Martín y L. Tapiz, *Diccionario enciclopédico de las artes e industrias gráficas*. Barcelona, Don Bosco, 1981, p. 384, s. v. ‘medidas tipográficas’.)

¹⁵Cf. V. A. de Paredes, *op. cit.*, ff. 24r-v; J. J. Sigüenza y Vera, *op. cit.*, p. 31.

¹⁶ Andrew Boag, *apud* Jorge de Buen, *op. cit.*, p. 56.

¹⁷ A. Boag, *ibid.*, pp. 56-57.

¹⁸ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*. 12a. ed. Madrid, Imprenta de Gregorio Hernando, 1884, p. 881, s. v. 'punto'.

¹⁹ Cf. *Establecimiento tipográfico de Ignacio Cumplido. Libro de muestras*. Ed. facs. [México, Ignacio Cumplido, 1871] Pres. de Santiago Portilla. Pról. de María Esther Pérez Salas C. México, Instituto Mora, 2001, *passim*.

²⁰ En 1886 se instaló en el *New York Tribune* la máquina Linotype, creada por Ottmar Mergenthaler, la cual "consistía en un teclado que, al presionar la tecla de un carácter, provocaba que una matriz de latón bajara a un canal para componer una línea", y luego se rellenaban con metal fundido los espacios entre palabras, de lo cual se obtenía una línea sólida. El sistema Monotype fue inventado en 1890 por Tolbert Lanston, y en tal máquina un teclado producía una cinta de papel perforada, misma que luego se colocaba en el dispositivo de fundición, del cual se obtenían los tipos individuales en la secuencia correcta. (Cf. David Bann, *Actualidad en las artes gráficas*. Trad. de Ramon Sorribes. Barcelona, Blume, 2008, p. 11.)

²¹ En México se adoptó oficialmente en 1857, "dando de plazo para su instauración general el 1 de enero de 1862". Sin embargo, se implantó de manera definitiva en 1882, mediante un decreto del presidente Manuel González. (Cf. *Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México*. 6a. ed., correg. y aum. México, Porrúa, 1995, t. III, p. 2219, s. v. 'métrico decimal'.)

²² José Luis Martín Montesinos y Montse Mas Hurtuna, *Manual de tipografía. Del plomo a la era digital*. Valencia, Campgràfic, 2005, p. 112.

²³ Cf. Escuelas Profesionales Salesianas, *Técnica del arte de imprimir*. 5a. ed. Barcelona, Librería Salesiana, 1953, t. I, p. 69.

²⁴ Aunque la primera fotocomponedora, la Intertype Photosetter, fue creada en 1945 por la Monotype Corporation, fue casi veinte años después cuando el uso de esta clase de equipos se extendió en el medio editorial y de las artes gráficas, a lo cual contribuyó la aparición de otras máquinas de fotocomposición, como la Lumitype, la Monotype Lasercomp, la Linotype VIP, la Compugraphic y la Varityper. (Cf. D. Bann, *op. cit.*, p. 12.)

²⁵ Desarrollado por Adobe Systems, "el concepto de Postscript se puede resumir diciendo que es un lenguaje diseñado para transportar cualquier tipo de información gráfica a un dispositivo de salida, ya que concibe el texto, los gráficos y las imágenes como datos del mismo tipo. El Postscript permite que todo el *software* que interviene en el proceso de autoedición [...] soporte el mismo lenguaje". (J. L. Martín Montesinos y M. Mas Hurtuna, *op. cit.*, p. 30.)

²⁶ La Composer era una máquina de escribir electrónica creada por la IBM a principios de los años setentas, si bien el primer modelo (Selectric Composer) de esta clase de equipos data de 1966. Poseían funciones específicas para la composición tipográfica, y funcionaban con esferas metálicas que tenían en relieve los caracteres y signos, las cuales transferían la impresión de los mismos al papel mediante una cinta magnética. Cada esfera contenía sólo una serie de una familia tipográfica de un mismo tamaño, de modo que, por ejemplo, para intercalar una palabra o frase en cursivas, era menester cambiar la esfera de texto regular por la de cursivas, e igual ocurría cuando había que cambiar el tamaño de la letra. Aunque eran máquinas de bajo costo y resultados satisfactorios, la poca variedad de familias tipográficas (diez o doce) y tamaños (de seis a doce puntos) fueron algunos de los factores decisivos para que tales equipos electrónicos no lograran competir seriamente con las fotocomponedoras. (Cf. Emanuel Araújo, *A construção do livro. Princípios da técnica da editoração*. 2a. reimp. Pref. de Antônio Houaiss. Río de Janeiro, Nova Fronteira/Instituto Nacional do Livro/Fundação Nacional Pro-Memória, 1986, pp. 360-361; International Business Machines, *Composer electrónica. [Manual de operación.]* México, IBM [ca. 1977], *passim*.)

²⁷ Jan Tschichold, *El abecé de la buena tipografía*. Trad. de Esther Monzó. Valencia, Campgràfic, 2002, p. 55.

²⁸ Cf. J. Martínez de Sousa, *Manual de edición y autoedición*. Madrid, Pirámide, 1994, p. 121.

²⁹ Mauricio López Valdés, *Guía de estilo editorial para obras académicas*. México, UNAM, CRIM/Ediciones del Ermitaño, 2009 (Minimalia. Yo medito, tú me editas), p. 125, s. v. 'estilo'.

³⁰ Cf. J. Martínez de Sousa, *Diccionario de edición, tipografía y artes gráficas*, pp. 84-85, s. v. 'clasificación tipológica'.

Camilo Ayala Ochoa, licenciado en Historia por la UNAM con 25 años de experiencia en el mundo editorial como bibliotecario, corrector, ilustrador, escritor, guionista, redactor, editor, encuadernador y catalogador, entre otras actividades. Miembro del comité editorial de la colección Pequeños Grandes Ensayos de la UNAM. Consultor y asesor de diversas editoriales y autores. Ha publicado en revistas como *Orden*, *Pórtico de América*, *Obra Negra*, *Etcétera*, *Humanidades*, *UNAM Hoy*, *Eutopia* y *Acalán*. Es jefe del Departamento de Planeación Editorial de la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial dependiente de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Alejandro Zenker. México, D.F. (1955). Editor, traductor y fotógrafo. Director general de Solar, Servicios Editoriales y Ediciones del Ermitaño. Es director de la colección *Minimalia*, de la revista *Quehacer Editorial*, creador y principal promotor de la Red Internacional de Editores y Proyectos Alternativos (RIEPA), de la Red Independiente de Proyectos Artísticos y Culturales (RIPAC) y del Instituto del Libro y la Lectura (ILLAC). Fue fundador y presidente de la Asociación de Traductores Profesionales (ATP) director general del Instituto Superior de Intérpretes y Traductores y prosecretario de la Asociación Mexicana de Lingüística Aplicada (AMLA).

Juan Domingo Argüelles. Quintana Roo, México (1958). Poeta, ensayista, crítico literario y editor. Estudió lengua y literatura hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Premio Nacional de Poesía Efraín Huerta, Premio de Ensayo Ramón López Velarde, Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen y Premio Nacional de Poesía Aguascalientes. Ha sido coordinador de publicaciones periódicas de la Dirección General de Publicaciones de Conaculta y subdirector de la revista *Tierra Adentro*. Es columnista de varios diarios.

Gustavo García (Guatemala). Escritor, promotor cultural y periodista. Forma parte del proyecto Casa Caribe, esfuerzo de un grupo de amigos, que incluye una biblioteca y un programa permanente de actividades culturales, presentaciones de libros y publican, entre otras cosas, un periódico bimensual; sobreviven con mucha precariedad, pero eso nunca ha sido argumento para detenerse.

Luis Alberto Pérez Amezcua (1975). Escritor y editor, docente, bibliotecario y corrector. Estudió Letras Hispánicas y la maestría en Estudios de Literatura Mexicana en la UdeG, Participa en la organización de concursos de Ensayo Filosófico, Creadores Literarios FIL Joven de Poesía y Cuento, y de Cartas al Autor, para promover la lectura y la escritura entre los jóvenes de bachillerato del Sistema de Educación Media de la UdeG, así como en actividades para fomentar el hábito de la lectura, como los programas El escritor en tu prepa y Moneros en tu prepa. Ganador en 2007 del Premio Publicación del Tercer Concurso de Relato Breve Mano de Obra del Instituto de Cultura de Oaxaca. Ha publicado en las revistas *Rollos de la Calle*, *Babel en Prosa*, *Reverso* y *Husocrítico*, y en el suplemento cultural dominical *Tapatío Cultural*, de *El Informador*.

Merari Fierro. Nació en el D.F., pero a los siete años se mudó a Guaymas, Sonora. Allí convivió con el mar y los libros hasta que regresó a su tierra natal, donde cursó Letras Hispánicas en la UNAM. En 1998 inició su propia editorial, Endora, que publica a autores jóvenes con espíritu creativo e independiente; dirige un Taller de Creación Literaria para promover la escritura y un Círculo de lectura; además, edita la revista *Kahve, el tercer libro por piocha* con la intención de conectar el libro con el mundo de afuera, entre otros proyectos. También escribe cuento, novela corta y crónica. Ha publicado en Mixcóatl, La Trastienda, Norma, Selector, Harcourt Brace y Mar de Vértigos, así como en las revistas *Mensajero*, *Malabar* y *Replicante*, entre otras.

Luis de la Peña Martínez (1958). Poeta. Estudió Filosofía en la UNAM y Lingüística en la ENAH, donde ha sido profesor. Coordinador de *Confabulario*, *Cuaderno de talleres*; redactor y editor de *La Jornada Semanal* y *Los Universitarios*; coordinador de talleres literarios en la Casa del Lago, Casa de la Primera Imprenta en América, INBA y Asociación de Escritores de México; presidente de la mesa directiva de la Red Nacional Autónoma de Talleres Literarios, A. C. Colabora con Escritores en Lenguas Indígenas, A. C., en la edición de antologías de poesía y narrativa de literatura indígena; en *La Manzana* y *Palestra*, de las que

forma parte del Consejo Consultivo; y en *Casa del Tiempo*, *La Jornada Semanal*, *Los Universitarios*, *Periódico de Poesía* y *Revista Mexicana de Cultura*. Premio Nacional de Poesía Ciudad de la Paz 1989. Obra publicada: *Poesía: materia señalada*, 1991; *Todo amor es secreto*, 1994; *Código de silencios*, *Tinta del Alcatraz*, *La hoja murmurante*, 1995; *Signaturas*, 1995.

Leonardo Ramos Rojas (Venezuela) Gerente general de la Cadena Tricolor, organización educativa perteneciente a la Cadena Capriles, con un fondo editorial de 137 libros publicados, cuyos contenidos educativos y lúdicos están especialmente dirigidos a los niños. Sus objetivos van más allá de lo editorial y se han constituido en arista del proyecto de Responsabilidad Social. Fue presidente de la Cámara Venezolana del Libro (Cavelibros) y miembro de Santillana en 2007.

Guido Indij vive en Buenos Aires y es un entusiasta nato. Escritor, editor y diseñador de imagen y sonido (Universidad de Buenos Aires). Sus más grandes pasiones son los libros, el arte y la fotografía. Autor de *Clic, el sonido de la muerte*; *Hasta la Victoria, Stencil!*, *Perón mediante. Gráfica peronista del periodo clásico*; *Gráfica política de izquierdas, Argentina 1898-2001*; *Sin palabras. Gestuario argentino; 1000 stencil: Argentina Graffiti*; *Sobre el tiempo*; *Buenos Aires fuera de serie* (en coautoría con el fotógrafo y diseñador suizo Daniel Spehr); *El libro de los libros. Guía de librerías de la ciudad de Buenos Aires*. Curó las muestras *Bandi Binder* y *Hasta la Victoria, Stencil!* (ambas en el Centro Cultural Recoleta). Fundador y director de las editoriales la marca editora (con un catálogo de 200 títulos) y Asunto Impreso Ediciones (con un catálogo de 50 títulos). Dirige la Librería de la imagen. Brinda servicios de asesoría editorial a terceros.

Joaquín Lloréns (Palma de Mallorca, España). Novelista, cuentista, articulista, poeta y economista. Creador, junto con Inés Matute, de la revista de agitación cultural para adultos *Agitadoras.com*, donde publican artículos de creación, literatura, opinión libre, música, proyectos alternativos y recomiendan novedades editoriales y musicales, todo ello para la difusión de la obra y creación de artistas no comerciales.

Hernán Lara Zavala. Estudió Letras Inglesas y la maestría en Letras Hispánicas en la UNAM, y en Estudios sobre la novela en la Universidad de East Anglia, en Inglaterra. Profesor y escritor de amplia trayectoria, fungió como director de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM y como coordinador del Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones

Filológicas. Es autor *De Zitilchén* (1981), *El mismo cielo* (1987, Premio Latinoamericano de Narrativa Colima), *Después del amor y otros cuentos* (Premio José Fuentes Mares, 1994), *Cuentos escogidos* (1997), entre muchas otras obras. Premio Iberoamericano de Novela Elena Poniatowska de la ciudad de México 2009, por *Península, península*.

Mauricio López Valdés (México, D.F.). Egresado de la licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas de la UNAM, se ha dedicado a la edición desde 1987. Es editor y docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la misma Universidad y coordina el diplomado Los Procesos en la Edición de Libros, realizado por la Facultad y la Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana. Ha colaborado en diversas instituciones y editoriales del país, ofrece conferencias y, como autor, ha publicado poesía, narrativa y ensayo. En 2009, apareció su *Guía de estilo editorial para obras académicas*, en coedición del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias y Ediciones del Ermitaño.

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.



*Colección
de literatura
coreana*

E

Ediciones del Ermitaño

LA FAMILIA ITINERANTE

Gong Sun-Ok

¿SEGUIRÁ SOÑANDO?

Park Wan Suh

LOS ÁRBOLES EN LA CUESTA

Hwang Sun-won

CUANDO FLORECE EL ALFORFÓN

Lee Hyo-seok

YA QUEDA POCA LUZ DEL DÍA

Kim Jong-gil

RAZÓN DE LAS SINRAZONES

Kim Chunsu

EL HUÉSPED

Hwang Sok-yong

EN BUSCA DEL ELEFANTE

Jo Kyung-ran

MONSIL

Kwon Jeong-saeng

LLUVIAS

Yun Heung-gil



한국문학선집

www.solareditores.com

Solar, Servicios Editoriales, S.A. de C.V. Calle 2 #21,
San Pedro de los Pinos, 03800 México, D.F. Tel. (55)5515 1657
solar@solareditores.com




LTI Korea

E Ediciones del Ermitaño

del Instituto de Traducción de Literatura Coreana

Presentan los nuevos títulos de la
Colección de literatura coreana



www.literaturacoreana.com
www.solareditores.com



Colección de literatura coreana





Biblioteca
Gustavo Sainz

Obras esenciales de uno de
los más célebres escritores
contemporáneos
de México

www.solareditores.com

Quehacer Editorial

Es una revista especializada, 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.

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.

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.

www.solareditores.com

E

Ediciones del Ermitaño





ILLAC

**Instituto del Libro
y la Lectura, A.C.**

El objetivo general del ILLAC es realizar y fomentar la investigación, la docencia y la difusión en materia de las ciencias del libro y de los procesos y hábitos de lectura. Lo hemos creado como una iniciativa de la sociedad civil convencidos de que somos los individuos que intervenimos tanto en el proceso de producción como en el ciclo del libro quienes tenemos que atacar de frente los grandes retos que este país enfrenta en materia del libro y la lectura.

www.illac.com.mx

La RIEPA es una red incluyente de editores y proyectos alternativos independientes, abierta a todas las expresiones que promueven la libertad de expresión y la biodiversidad. Impulsada inicialmente por el ILLAC (Instituto del Libro y la Lectura, A.C.), con sede en México, y EDITA (Encuentro Internacional de Editores Independientes y Ediciones Alternativas), con sede en Punta Umbría, España, busca congregarse en una red social la enorme variedad de expresiones editoriales y culturales que luchan por abrir espacios en un mundo cada vez más ahogado por los intereses de los grandes conglomerados de empresas que comercian con la edición y la cultura.

RIEPA

**Red Internacional de
Editores y Proyectos
Alternativos**

www.riepa.org



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, librerías, 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