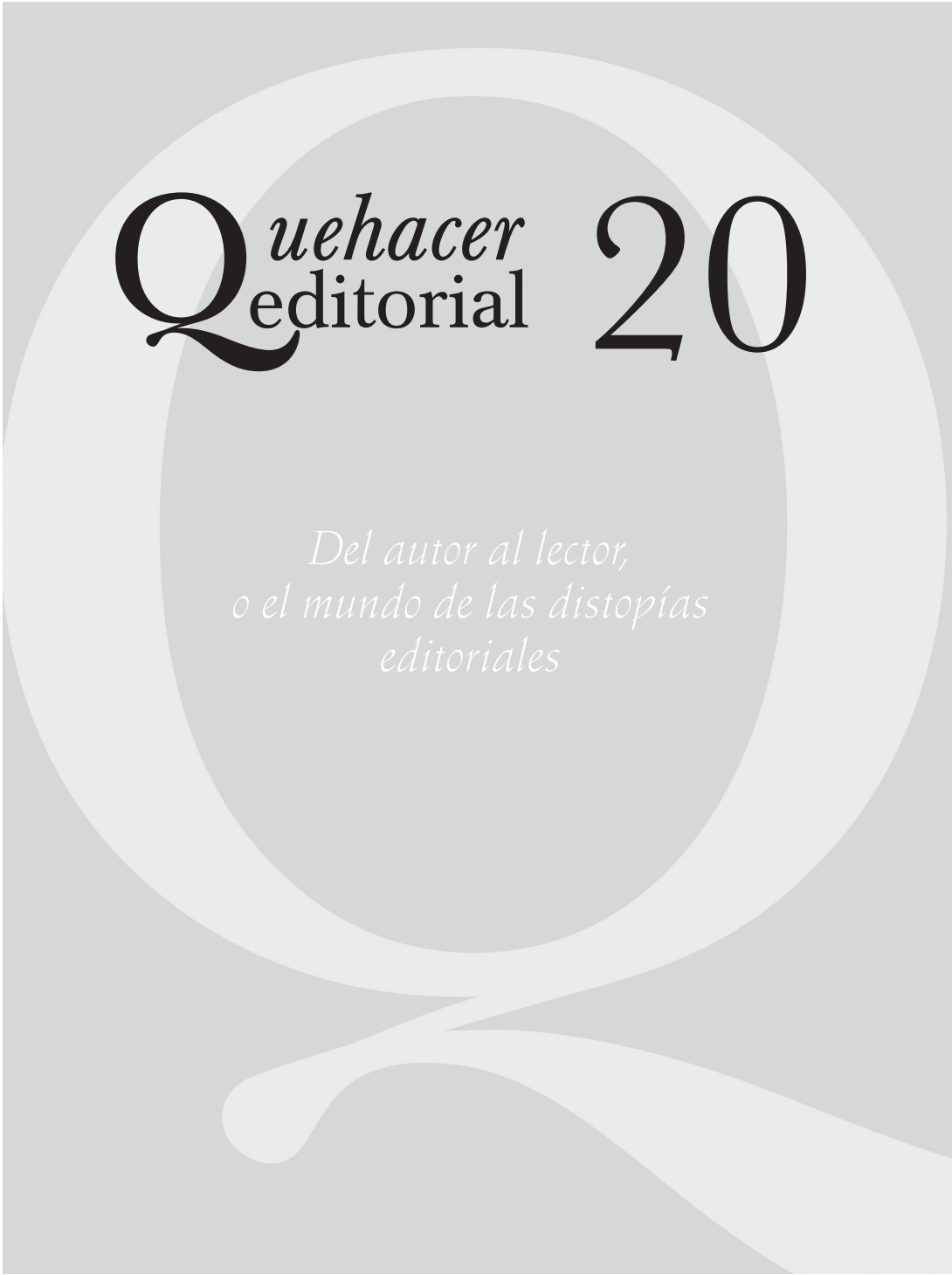




Quehacer 20 editorial

*Del autor al lector,
o el mundo de las distopías
editoriales*

Director general

Alejandro Zenker

alejandro.zenker@solareditores.com

Consejo Editorial

Presidente: Camilo Ayala Ochoa

Alejandro Zenker	Juan Domingo Argüelles
Arturo Ahmed Romero	Lourdes Epstein
Carlos Anaya Rosique	Margarita Sologuren [†]
César Augusto Pérez Gamboa	Virginia Krasniansky
Mauricio López Valdés	Sofía de la Mora
Jesús R. Anaya Rosique	Xiluén Zenker

<i>Cuidado editorial</i>	<i>Coordinación editorial</i>
Elizabeth González	Xiluén Zenker

Formación y tipografía
Víctor Daniel Abarca Hernández

Las citas de las falsas de este número están tomadas de *Erratas. Diario de un editor incorregible*, de Marco Cassini, traducido por Pepa Linares de la Puerta, Madrid, Trama, 2010, y corresponden a las páginas 14-15, 20-21 y 25.

Quehacer editorial es una publicación que surgió en 2002 y se propuso como un foro abierto de información, reflexión, análisis y debate en torno a la edición en una época de rápidos cambios. Desde entonces se ha publicado de manera totalmente independiente. Así pues, *Quehacer editorial*, la revista que es libro, busca llevar la palabra del autor al lector mediante una reflexión constante sobre las ciencias y artes del libro, así como la opinión del lector a los autores y editores para que la asimilen.

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 quehacereditorial@edicionesdelermitano.com. La versión electrónica de la serie la encuentran en nuestra página www.quehacereditorial.com.

Visite también la página www.edicionesdelermitano.com para conocer nuestro catálogo.

Publicación realizada en colaboración con el Instituto del Libro y la Lectura, A.C. (ILLAC).

Primera edición, diciembre de 2020.

© 2020, Solar, Servicios Editoriales, S.A. de C.V.

ISBN: en trámite

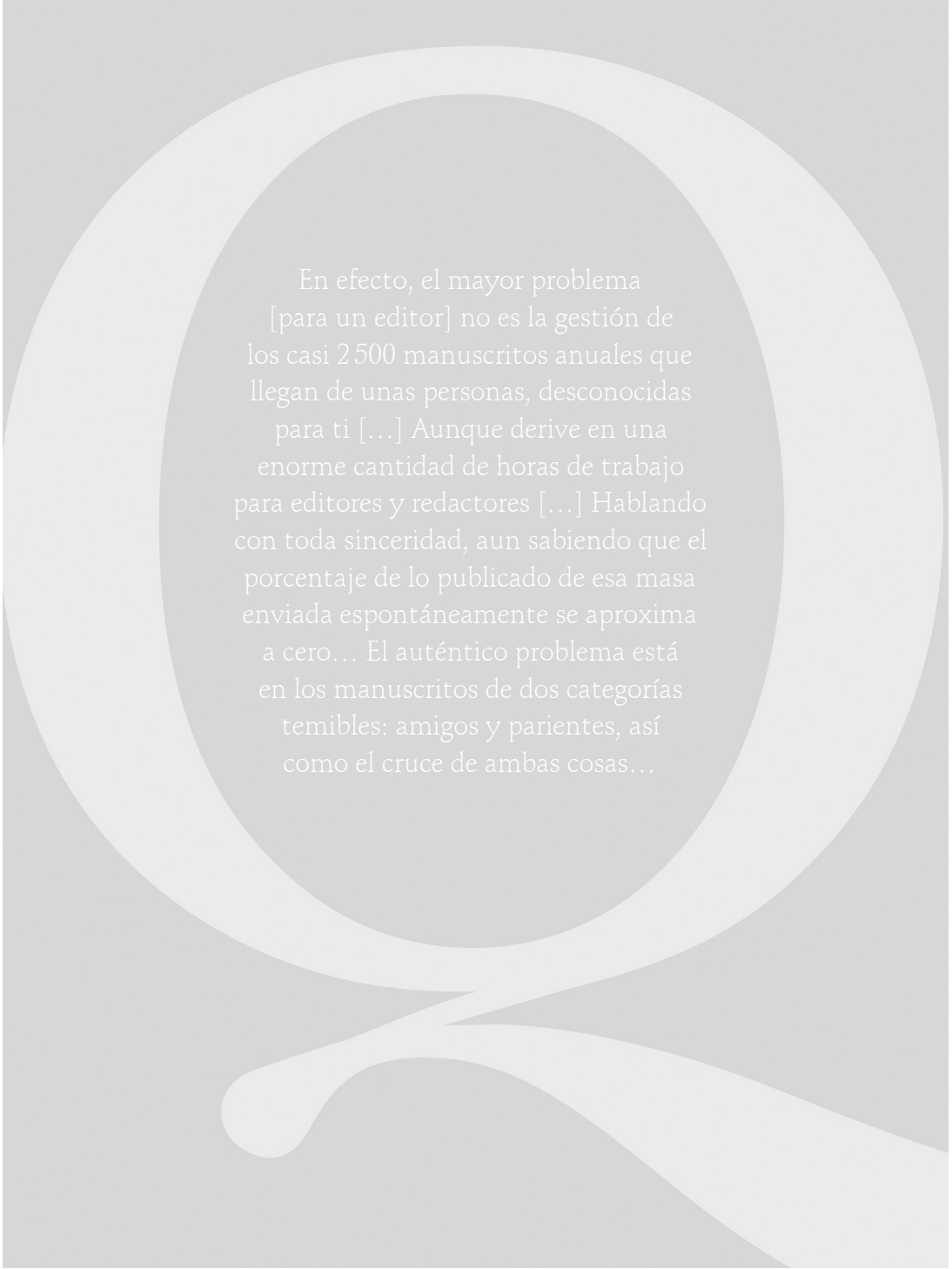
Solar, Servicios Editoriales, S.A. de C.V., Calle 2 número 21, San Pedro de los Pinos, 03800 Ciudad de México. Teléfono: 55 5515-1657 con 12 líneas. www.solareditores.com

Hecho en México/Made in Mexico.

Contenido número 20

- 7 Palimpsestos: del libro tradicional al *e-book*,
Alejandro Olmedo
- 27 La edición: un mal necesario para el autor
y un beneficio para el lector,
Wendolyn del Carmen Martínez García
- 37 ¿A dónde van los *papers* rechazados?
O publicar —aunque sea en otro género—
antes que perecer,
Ana Silvia Canto Reyes
- 47 Las mil y una tareas del editor independiente,
Luisa Verónica Chávez Romero
- 55 Edición y cuidados,
Alma Itzel Franco Reyna
- 63 Conversar con y sobre el editor en una era
hipertextual,
Juan García Hernández
- 83 Decálogo del librero 2021,
Fernando Pascual

-
- 99** El Fondo de Cultura Económica en Argentina: primeras iniciativas y la formación de su sucursal comercial (1939-1955),
Francisco Joel Guzmán Anguiano
- 121** El libro como recurso didáctico. Una aproximación,
Blanca Estela Gayosso Sánchez
- 131** Lo que el covid-19 se llevó,
Camilo Ayala Ochoa



En efecto, el mayor problema [para un editor] no es la gestión de los casi 2 500 manuscritos anuales que llegan de unas personas, desconocidas para ti [...] Aunque derive en una enorme cantidad de horas de trabajo para editores y redactores [...] Hablando con toda sinceridad, aun sabiendo que el porcentaje de lo publicado de esa masa enviada espontáneamente se aproxima a cero... El auténtico problema está en los manuscritos de dos categorías temibles: amigos y parientes, así como el cruce de ambas cosas...

Palimpsestos: del libro tradicional al e-book¹

Un palimpsesto es un texto —tramposamente agrego aquí: un libro— que ha sido borrado en parte para escribir sobre él un nuevo texto (un nuevo libro). Se puede ver, debajo del texto nuevo, perfectamente alineado, uno previo que no se borró del todo.

De ahí que yo eligiera el título “Palimpsestos: del libro tradicional al *e-book*” para esta conferencia, pues he querido dejar en claro desde el principio que el *e-book*, o libro electrónico, es, por esencia —si hablamos de este en relación con un libro impreso—, un palimpsesto. Visto desde mi diccionario personal es —y perdón que lo haga extensivo—, si se piensa en el formato digital, un texto escrito que las nuevas tecnologías presentan sin haber acabado de borrar el anterior. Así, en el libro electrónico nuevos formatos, e incluso recursos de otros medios, se montan sobre aquellos, reconocibles y tímidos, del libro impreso.

Quiero resaltar aquí que ambos perviven, y conviven, ni duda cabe, durante muchos años.

(Con arbitrariedad similar a la mía, Jean-Jacques Annaud dice, al comienzo de su película *El nombre de la rosa*,

¿Qué es un palimpsesto?

Palimpsesto es un texto escrito que las nuevas tecnologías presentan sin haber acabado de borrar el anterior.

¹ Conferencia leída el 3 de octubre de 2015, en Xalapa, en el Primer Congreso Nacional de Investigación Educativa: Docencia, Inclusión e Intercambio de Experiencias Profesionales, organizado por la Universidad Pedagógica Nacional-Xalapa 301. Su primera versión se presentó el 20 de mayo de 2013 en el puerto de Veracruz, a invitación de la Universidad Popular Autónoma de Veracruz y el Centro de Estudios Superiores de Veracruz.

*Una publicación,
tradicionalmente, se
refería a un impreso. En
la actualidad también
alude al archivo que
el lector lee desde un
dispositivo electrónico.*

que es un palimpsesto de la novela *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco.)

Hay, además de los *e-books*, muchas otras clases de publicaciones electrónicas, como los libros digitalizados, los documentos escritos en un procesador de palabras, los archivos realizados en programas como HTML5, animados, los convertidos a un formato “portable” (los muy conocidos PDF), pero de aquí en adelante me centraré casi exclusivamente en los libros electrónicos, es decir, en aquellos que podemos leer *solamente* en dispositivos expreso o mediante programas que incluso se pueden obtener gratuitamente en internet.

Los invito no a tocar, sino a recordar cómo tocan el ratón de una computadora, a hacer clic, o a acordarse cómo han hecho clic con el botón derecho o izquierdo del ratón y a rememorar lo que obtienen: dependiendo de la aplicación (el programa informático) en la que estén trabajando, recibirán una grabación de la voz de Einstein, por mencionar a alguien cercano, o a Borges responder a Soler Serrano en una entrevista para la Televisión Española acerca de que se le leía entonces en todo el mundo: “Qué raro... —dijo Borges—. Estoy asombrado. Encontrarme con amigos en todas partes, saber que son amigos míos a pesar de haber leído mis libros”. Qué se *leía*, digo, en la década de 1970, un poema, cómo se veía una pintura, un juego simple o un videojuego. (Haciendo clic, dice Héctor Abad, lee uno con la mano: formas de leer, diríamos los que no renegamos del libro electrónico.)

*Las publicaciones
electrónicas representan
todo un cambio en
relación con las
publicaciones impresas,
semejante al ocurrido
con los manuscritos y la
imprenta.*

En 2001 lancé por internet, mediante correos electrónicos, una campaña para que cada familia, dirigida por mí, editara digitalmente su recetario casero (un libro íntimo que contuviera los secretos de la cocina de la abuela, de la mamá, de la esposa, de la hermana), y así tuviera registrado el saber culinario de sus ancestros. Nadie acudió a mi llamado, excepto un profesor del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM que —no quiero decir que entendió mal— leyó lo que soberanamente quiso (es decir, pasó los ojos por un texto enviado por internet y asumió de ese

bloque lo que quiso), y me entregó un libro de recetas de San Juan de los Lagos, bellissimo, con un prólogo que él escribió (desde ahí nos hicimos amigos).

Traigo a cuento esta anécdota personal porque ilustra muy bien lo que puede ser la edición digital: una edición de muchos libros, de muy diferentes dimensiones, hecha a pequeña escala (para un puñado de lectores interesados) y que tendría, como lo tuvieron los rollos escritos por los monjes en la Edad Media, la función de preservar un conocimiento disperso que nos importa. Es decir, su libro de recetas laguenses, ¿para qué ocuparía un vasto y poco alcanzable estante de la librería si cabe (¿cabe?) en un *solo* libro electrónico?

Un libro —así lo definía en 1734 *el Diccionario de autoridades*— es “el volumen de papel, cosido y cubierto de pergamino u otra cosa”. Un volumen... “Un libro —dice Jorge Luis Borges— es una cosa entre las cosas, un volumen perdido entre los volúmenes que pueblan el indiferente universo; hasta que da con su lector...”.

Esto, así quisiera dejarlo, sería un libro. Aunque me veo obligado a decir que la definición, excepto por el soporte (el papel, el pergamino), aplica también para el libro electrónico.

Ahora, en lo que se refiere a este, el término *volumen* se hace borroso, pues, para empezar, no lo apreciamos: lo que nos es dable ver de un golpe en la pantalla de un libro electrónico no es más que una o dos de sus páginas por muy “voluminoso” que sea: así cuente con 910 o con 47 029 (el Corán), dependiendo del tamaño y tipo de letra que se elija, una tableta permitirá ver de un *e-book* ciertamente sustancioso (la edición impresa de 2010 tiene más de 600) solo dos páginas como máximo.

Es decir, cuando hablo de un libro de 47 029 páginas en formato electrónico no tenemos a la vista sino dos páginas, pero, como hemos aumentado el tamaño de la letra, o el puntaje, al máximo, y elegido la fuente tipográfica de

¿Y qué es un libro?

ojo más grande, estas se verían ampliadas de tal manera que apenas cabrían unas cuantas palabras en cada una de ellas: muy adecuadas, por cierto, para lectores que padecen (¿padecemos?) cierto grado de debilidad visual.

También en el libro electrónico tenemos una portada, esa cubierta “de pergamino u otra cosa” a la que se refiere el *Diccionario de autoridades*, pero aquí de una manera invisible o insensible, mientras leemos.

Ahora voy a enumerar algunas de las ventajas del *e-book* como utensilio de lectura.

Primero, permite hacer notas o simples subrayados sin “dañar” el libro o, si se prefiere, para evitar el verbo mortífero, sin estorbar con nuestras notas y subrayados a los siguientes lectores de la obra con escolios impertinentes o apuntes estrictamente personales. En un *e-book* también es posible consultar el diccionario sin abrir una nueva pantalla, aunque por ahora, en los dispositivos de lectura de *e-books* o *e-readers*, no hay diccionarios en español; hacer búsquedas de palabras aisladas o frases completas que uno quiere hallar, por ejemplo, para citar adecuadamente o analizar lo que dice el autor acerca de aquella palabra (cuántas veces ustedes no han estado a punto de enloquecer tratando de encontrar en un libro aquel nombre, aquella cita que recordaban cómo empezaba pero no cómo era exactamente). Buscar, por ejemplo, la palabra *poesía* en un libro de matemáticas.

También se puede elegir el color de fondo de la página: blanco, sepia o, dizque para leer de noche, negro. Hay que advertir que, por la propia luz que emana de la pantalla, no hace falta tener una lámpara encendida mientras leemos antes de dormir tirados en la cama (cuántos ojos ya no tendrán que fatigarse y debilitarse por leer, a escondidas, como quizá lo hicieron nuestros abuelos, entre las sábanas durante la noche).

No voy a aburrirlos con la explicación del significado de siglas y extensiones de archivos electrónicos: DRM, HTML5, PDF, XML, EPUB, ni con la abrumadora relación de formatos de este tipo de documentos, pues a lo que vengo

es a intentar atraerlos al *e-book*, como también a entusiasmar todavía más a aquellos que ya están instalados en este tipo de publicaciones, y a dar una relación de razones, lo más objetiva posible, para valorarlos y, principalmente (de veras que esto me importa mucho en este foro), para utilizarlos a cabalidad.

Para una mente creativa —y qué significa esto, sino despertar a lo que a uno le rodea y apropiarse de ello; eventualmente, inaugurar con ello un medio de expresión—, piensen, por ejemplo, en el primer hombre —porque debe de haber sido un hombre, inseguro de su amor, quien redactó el primero— que trazó sobre un árbol, utilizando un hueso o el canino de algún animal muerto, la frase, enmarcada por un círculo que después devendría en corazón, “Mengano ama a Perengana” (esto es un género literario); o en aquel al que se le ocurrió por primera vez escribir un versito en una letrina, creando, asimismo, un género que será inagotable (mientras los medios electrónicos no nos cambien el modo de ir al baño, también de eso les echaremos la culpa); para una mente creativa, decía, no hay límites, y a esta ausencia de límites (aunque los tienen) ayudan hoy las tabletas, los teléfonos celulares, las computadoras fijas o portátiles, como ayudarán en su momento nuevos artilugios que, lejos de menospreciar, aminorar, reducir el talento humano, rendirán sus medios para que se manifieste.

Sin desgarrarme las vestiduras por la presencia del *e-book*, solo quiero que conste que hay una discusión frecuente, y no del todo ociosa, acerca de si el libro electrónico sustituirá al libro tradicional, es decir, si ya no leeremos más en papel y lo haremos siempre en pantalla. Ociosa, si pensamos en que, históricamente, cada nuevo formato ha hecho surgir debates similares (algunos, de veras, desgarradores), siempre sobre la trascendencia del nuevo formato o la obsolescencia de aquel en que tradicionalmente se leía: de la dulce tablilla de cera al rollo, del rollo al código, de este a la aparición de la imprenta. Más aún: para muchos el surgimiento del cine representaba una amenaza para la lectura. Aunque no del todo ociosa si atendemos a que el

nuevo formato, el *e-book*, encierra posibilidades inmensas en la medida en que es capaz de integrar todos los medios: video, cine, música, cartografía, animación y, desde luego, texto. Los lectores discuten entonces sobre la permanencia del libro impreso en papel ante ese objeto virtual lleno de posibilidades que es el *e-book*, porque ofrece múltiples y ricos recursos que hacen que, sin dejar de ser libro, supere en ciertos aspectos al tradicional. En una Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, el editor estadounidense Mike Shatzkin aseguró —y aquí está planteada de manera sencilla y, a la vez, atroz, la revolución del libro electrónico— que en el mundo editorial no se vive el fin del libro, sino el fin del libro como un formato unificado. Claro: los libros (electrónicos), sin dejar de serlo, ya no son lo que eran antes (tradicionales).

Cinco obras anticipatorias

Quiero referirles cinco obras literarias maravillosas, escritas por autores que ustedes conocerán, y que ojalá releen: una es *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, de mediados del siglo XVIII; la segunda, *Mientras agonizo*, de William Faulkner, de 1930; la siguiente, *El acoso*, de 1956, de Alejo Carpentier; otra, *Rayuela*, de 1963, de Julio Cortázar, y la última, *Cuestionario*, de 1976, de Gabriel Zaid.

La obra de Sterne, de muchas entradas y salidas, de trama interminable, de capítulos recurrentes y orden imprevisto, se caracteriza por salirse de su cauce, de modo que no sé si leerla o jugar con ella. Que aquí quede constancia de que se empezó a publicar por partes (el lector verá que no podía ser de otra manera) en 1759.

Por su lado, Faulkner dice:

La habían colocado en la caja al revés [un ataúd, más precisamente]. Cash [uno de los personajes] la ha construido en forma muy similar a la de un reloj de pared, así: [aquí, Faulkner, a quien no le faltaban las palabras, en vez de describir, dibuja la planta de un féretro, dos trapecios unidos en su parte más ancha].

El acoso es una novela corta; podría haber sido como cualquier otra novela breve, pero es diferente porque —insisto: en 1956— su autor la concibió para leerse mientras se escuchaba... la sinfonía *Heroica* de Beethoven, con 46 minutos de duración. Aquí Carpentier hizo un libro tradicional que exigía, ¿para complementarlo, para enriquecerlo, para declararlo vacío en tanto no recibiera las notas musicales?, un otro medio —un palimpsesto, pregunto—, y demandaba activar este medio que dependía de un factor externo. Sus lectores necesitaban echar a andar el tocadiscos para escuchar la obra de Beethoven y ponerse a leer.

Rayuela es una novela que el lector puede abordar tradicionalmente, es decir, de corrido del capítulo 1 al 56, e ignorar los 100 capítulos restantes, o bien leerla saltando capítulos de acuerdo con un tablero que Cortázar inventó y propuso a sus lectores, que guiaba para empezar en el 73, luego pasar al 1, enseguida al 2 y al 116, y así hasta terminar (¿de veras *se termina* una novela así?; ¿de veras —aunque eso es otra cosa por la que no me voy a distraer— se terminan las novelas?), con el capítulo 131. Aún más, Cortázar dice al oído del lector que, en tratándose en realidad de dos libros, en última instancia puede leerlos como se le venga en gana, organizando su propio tablero.

En 1976 Gabriel Zaid entregó a la imprenta *Cuestionario*, un libro de poesía que reunía la que había *publicado* (ojo con el participio: no un compendio de toda la poesía que había escrito, sino de la que ya había aparecido en libros) hasta esa fecha, pero que era, asimismo, un nuevo libro. Gratamente sorprendidos, sus lectores encontrábamos que en este *Cuestionario* incluía en ocasiones una, dos e incluso tres versiones del mismo poema. Con esta inclusión (“En ediciones distintas, los libros cuentan cosas distintas”, decía Juan Ramón Jiménez), Zaid no hacía más que subrayar un hecho incontrovertible: que todo poema es interminable —no solo para su autor— y que las ediciones de libros son, asimismo, susceptibles de crecer al infinito. He de confesar que para un joven estudiante de literatura contar con todas estas versiones representó un enorme aprendizaje.

Pero Zaid no solo hizo eso. También adjuntaba una tarjeta con su apartado postal para que los lectores le dijeran qué poemas habían preferido sobre otros, enviaran enmiendas a sus versos, “concluyeran” (creo que ya quedamos en que los poemas no se concluyen) nuevas versiones de sus poemas o agregaran al conjunto de *Cuestionario* textos tomados de otras partes que, se antojaba, debían convivir con los de Zaid, con lo que, además de subrayar otro hecho indudable —que el lector tiene la última palabra, que puede no gustarle un verso y sugerir otro, o concebir un mejor final de un soneto que el escrito por el autor del libro—, invitó a sus lectores a una creación colectiva (como la que hoy se da, desafortunadamente no con todo el rigor exigido, con Wikipedia) con base en su libro, esto es, a llevar a cabo una nueva edición que incorporaría las aportaciones de los lectores que Zaid elegiría. Dicho de otro modo, incitó al lector a leer a plenitud: ¿cuántas veces no nos sucede que al leer un texto literario se nos ocurre que debiera haber iniciado con otras palabras, o bien que, cuando citamos de memoria —la cual llega a ser, gracias a sus pifias, una buena creadora literaria—, sin querer entreveramos en un determinado texto una palabra o frase que resulta mejor que la versión del autor?

(Como lector, uno también tiene en casa diferentes ediciones de un mismo libro que nos expresa particularmente, con el que tuvimos —la frase también es de Zaid— un “encuentro feliz”, aunque también se da el caso de que, de los libros que se aman entrañablemente, uno acabe por no tener un solo ejemplar: los ha regalado, pero ese es otro asunto.)

Toda lectura exige colaboración, que los cinco libros citados, impresos en papel, demandaban con urgencia. (No me digan que no: ya se salían de sus cabales.) Quise hablar con ustedes de esas obras porque desde hace siglos y desde las décadas de 1930 a 1970 mostraron —me voy a atrever a decir, incluso, *anticiparon*— lo que hoy es la lectura de *e-books*: una lectura no lineal, aleatoria, aparentemente desordenada (al necesitar, la primera, de una

—iba a decir, equívocamente, sucesiva— recurrencia a sí misma; de la figura geométrica de un féretro la segunda; una más, de una sinfonía, al proponer múltiples formas de atacar —valga la acepción musical del término— la novela; otra, a leer no de corrido, sino por las ramas; la última, al entregar, sobre la primera versión de un poema las sucesivas —una serie de palimpsestos, pregunto—, más la invitación a corregir cualquier verso del libro, una suerte de obra abierta y descaradamente inagotable). Los autores que he citado nos entregaron, pues, una lectura, digamos, distraída de su formato (el papel), ya por la laberíntica estructura de sus contenidos, ora por la indispensable *visualización*, como hoy se dice, de un ataúd, ya por la escucha simultánea de Beethoven para leer la novela, ya por los saltos de un capítulo a otro, ya por la posibilidad de escribir fuera del libro nuestra propia versión de uno o varios poemas.

Esto es, déjenme anticiparles, lo que hacen los *verdaderos e-books*: organizar esa distracción.

Pero en qué momento, se preguntarán ustedes, hemos hablado de *e-books* verdaderos o falsos. Paso a aclarar esto: los primeros libros electrónicos que vimos publicar, y casi la mayoría de los que están en el mercado ahora —y aquí no me quedo en el libro literario, sino abarco todos los temas posibles para un libro (incluido el académico)—, son *meras* —perdón el adjetivo, usado aquí en un tono un tanto de menosprecio—... meras, digo, conversiones de un formato en papel a uno electrónico, es decir, no son falsos, pero sí apenas, llamémosle así, *calcas* de libros impresos en papel. En cambio, el *e-book* que llamo *verdadero* es aquel que, primeramente, da al lector ciertas posibilidades (de búsqueda, de hacer notas y subrayados, como ya hemos visto antes) o, en segundo término, que alcanza a incorporar, en ese formato electrónico, algo gráfico, musical, de entrevista grabada (con el autor, por ejemplo, o con un comentarista o crítico del libro), gráficas animadas o interactivas, cronologías, cine o cierto tipo de video y, más todavía: algún medio de evaluación de la lectura.

En el caso literario, durante el Segundo Simposio sobre el Libro Electrónico, organizado en el 2012 por Conaculta, Héctor Abad Faciolince habló de que estaba escribiendo una novela en Twitter, esto es, a pequeños pasos, cada uno, de 140 caracteres, en la que incorporaba diversas grabaciones: una pieza musical que refiere algún personaje puede escucharse, gracias a la magia de la tecnología, en el momento.

Una novela de múltiples y breves, muy breves capítulos que, sin embargo, tienen unidad (el libro —el volumen— da unidad, como la novela en Twitter de Abad).

El tamaño sí importa

Me refiero, desde luego, tanto a las dimensiones de las nuevas obras, como la de Abad, como a las de los dispositivos de lectura. No hace falta recordar que la industria editorial ha creado obras magníficas, muchas de ellas impresas en gran formato que, con un mal diseño electrónico, se verán comparativamente más pobres si se las reproduce como *e-book*. Pero un buen diseño las salvará de no ser leídas, esto es, una excelente disposición de artilugios de cómputo que hagan que el libro electrónico despliegue hipertextos y recursos, como observar, en un libro electrónico de arte, por ejemplo, detalles de las pinturas y referencias (hipervínculos), en una sucesión aparte de diapositivas, así como grabaciones de las opiniones sobre esos cuadros hechas por expertos y, para el caso de pintores vivos, tal vez una reflexión —a la que no son muy dados, por cierto— sobre su obra.

Así, a los que se ríen de los dispositivos (“¡Cómo me piden que vea una obra de arte en un formato tan reducido como la pantalla de un teléfono celular!”), o incluso para aquellos que simplemente se sienten incómodos por la pantallita, habrá que recordarles que todo este asunto de la lectura en pantalla está asociado con el tema de la tecnología, que va a galope para entregarnos dispositivos cada vez más pequeños, es decir, cada vez más portátiles; para dotarnos de todo tipo de información, en la que se incluyen los libros electrónicos. Nos acostumbraremos a leer en cachivaches tan diminutos como un reloj de pulso

no solo las cifras de nuestra presión arterial y la frecuencia cardiaca sino, también, libros tan especiosos y espaciosos como el *Quijote*. De modo que el tamaño importa, pero no más que la variedad y la riqueza de recursos que ofrezcamos a los lectores de un libro que no encontrarán en los estantes de una librería, sino descargarán, como aplicación, de una librería virtual, ni recibirán en una encuadernación regular o finísima, sino recibirán en una micropantalla.

Gabriel Zaid, a quien ya he citado, escritor de continuas obras completas (uno de sus grandes talentos, creo, consiste en que da cuanta de ellos al lector: es autor de ensayos fundamentales, como *El progreso improductivo* o *Para leer en bicicleta*, es poeta, antologador, escritor de fábulas, articulista, filólogo y estudioso de la literatura, un polígrafo, en el mejor y más actual del sentido de la palabra); Gabriel Zaid —retomo la idea—, en un libro precioso que de un modo u otro ha ido retrabajando desde su primera edición, en 1967, expone la idea de que la inspiración existe y, para demostrarlo, imagina (fíjense, por favor, en esos años) que hay una computadora capaz de crear, en español, todos los sonetos posibles, con base en que el soneto: un poema de catorce versos, de once sílabas cada uno (en total, ciento cincuenta y cuatro sílabas), es la forma más rigurosa de la poesía... Imagina él, pues, que si vamos a un diccionario y separamos, entrada por entrada, cada una de las sílabas de nuestro idioma, desde a, ab, abs, hasta zu, con zeta, obtendríamos el repertorio completo de sílabas del idioma y si, insisto, una computadora (en ese entonces, la IBM 360) las combinara, tendríamos, de esta manera, “escritos” por un programa informático, todos los sonetos posibles del español. ¿Dónde estaría, entonces, la inspiración? Dice Zaid: en reconocer, en medio de ese programa de dimensiones inconmensurables (no habría espacio dónde almacenar todos los sonetos posibles en español, ni tiempo para ver cómo se almacenan), aquel soneto que como escritor usted, y usted, y también usted hubieran escrito; en reconocer, cada uno, aquel soneto “ya escrito” en el que usted, y usted, y también usted, se reconoce como autor de ese y de

ningún otro soneto... Y lo reconocería de inmediato porque ese soneto es el que lo expresa. (*Eso es leer.*)

Nos enfrentaríamos, pues, al fin de la escritura, podría argüir un lector confundido ante esta fábula electrónica, computacional, de Gabriel Zaid; resulta que, por el contrario, lo que este autor ofrece es la explicación e inagotabilidad del talento, por un lado, y, por otro, la certidumbre de que, si ese es nuestro deseo, si ese es nuestro llamado (nuestra vocación), no hay que cejar en el esfuerzo por alcanzar a escribir el mejor soneto de la lengua española.

Bien vista, esta proposición de Gabriel Zaid es una incitación a escribir.

De regreso a los *e-books*, hay que aclarar que con ellos ha surgido una nueva literatura —aquí uso la palabra en su modo extensivo— que comporta contenidos no homogéneos. La unidad de ese conjunto de contenidos la da el libro, ciertamente, pero ya no solamente la palabra escrita, como en los libros tradicionales.

Los nuevos lectores —aquellos que han empezado a leer en computadoras y aún no arriban a los *e-books*— suelen quejarse de que no se acostumbran a leer en pantalla, de que se cansan, de que la vista se fatiga, de que hay demasiadas distracciones para la lectura, acaso sin advertir que no se trata más que de una nueva forma de leer, o de evitar leer (muchos de ellos serán también quienes, antes de la “popularidad” de los *e-books*, abultaban los pretextos para no leer). En los camiones, en el metro, vemos cantidad de lectores pegados a sus libros que, en realidad, nunca se pegan del todo, pues, salvo casos excepcionales, se bajan en la estación que deben; atienden, al mismo tiempo, la propaganda impresa que ofrecen vendedores ambulantes, reciben y contestan mensajes en su celular, responden a una pregunta del pasajero vecino... Lo mismo sucede, solo que sin moverse del asiento —e incluso transportándose en un camión, en el metro—, con las publicaciones electrónicas disponibles en un portal de internet, que posibilitan ir leyendo, si uno está permanentemente conectado, con distractores que enriquecen la lectura, como acudir de

inmediato al diccionario de preferencia, consultar en línea el nombre de un personaje, escuchar un fragmento de una pieza musical referida en lo que estamos leyendo, acudir a una sala virtual de un museo a ver la obra que el novelista menciona... Vaya, lo mismo que cuando leemos en papel: nos levantamos de la silla a esclarecer una palabra dudosa, a ampliar los datos que da el autor en una nota de pie de página, a revisar en un atlas en qué hemisferio está un país cuyo nombre nos inquieta y, sin incorporarnos, leemos, también, el breve apunte que hicimos —¿hará cuánto tiempo?— en un boleto de camión (Antonio Alatorre hablaba de que los lectores prácticamente devoran todo lo escrito independientemente del medio) o en un tríptico que habíamos dejado ahí, entre las páginas del libro, como separador de una lectura interrumpida hace, tal vez, años... Se llaman *troballes*, pero son otro palimpsesto, ¿o no?

Muchos de los que se quejan de las distracciones frecuentes cuando leen en internet suelen, desafortunadamente, quedarse con la idea de que lo que están haciendo no es más que un simulacro de lectura. Lo probable es que se trate de lectores obligados, esto es, de lectores que, por una deficiente relación con los libros (esta idea también es de Zaid), se quedan pegados a ellos, se exigen leer por un dictado ajeno al placer, y solo con culpa logran desprenderse de la lectura —lo mismo daría que estuvieran pegados a la televisión, pues leer es regocijarse, distraerse, conversar—. Son lectores que, presumo, aprendieron a leer solo en el aula, pero uno —y recuerden si no—, cuando aprende a leer, al salir del salón de clase, rumbo a casa, lo hace revisando los anuncios de la calle, los nombres de las torterías, las marcas de los automóviles.

Uno puede perderse en internet como ante un libro impreso (o un boleto de camión), e incomodarse con el formato de la página, renegar de que nos cansa, de que la vista se fatiga... pero, también, recrearse.

A la disponibilidad de libros impresos hay que agregar, entonces, las publicaciones electrónicas colgadas en

internet y los *e-books*, con lo que tenemos una bibliodiversidad a la que solo obstruidos por prejuicios seremos capaces de desdeñar. Esta —la de los libros impresos y electrónicos, la de los PDF y los archivos de HTML5, la de los libros digitalizados y los blogs— es la bibliodiversidad que tenemos.

En esa bibliodiversidad, a la que enriqueció hace casi quinientos años la imprenta, y hace más de cuarenta el *e-book*, ya responden nuevos hábitos de lectura, pero también, como hace más de quinientos años, de copistas, no ya para trasladar el conocimiento monástico a esa unidad que ofrecían los rollos o los códices, sino para depurar los libros digitalizados que se venden, muy adecuadamente, en portales como Amazon, pero que contienen errores terribles (el lector se conforma porque, de otro modo que no sea la descarga digital, no tendría en sus manos el libro). Conozco un copista contemporáneo, Mauricio Salvador, que en este momento está transcribiendo, y corrigiendo durante la transcripción, obras literarias trascendentes del siglo XIX mexicano, hoy inconseguibles en formato impreso e imperfectamente descargables de internet.

Y, además de las nuevas formas de lectura y de los modernos copistas, también empieza a surgir, como cuando se creó la imprenta, una serie de guías para la lectura de ese material que amenaza con explotar (iTunes celebra periódicamente las metas de miles millones de descargas de aplicaciones, o *apps*, entre las cuales, como ya se ha dicho, están los dispositivos de lectura de libros electrónicos y las colecciones digitales de obras literarias); empieza a darse, decía, una *tratadística* que aspira a orientar a los lectores sobre qué adquirir, qué descargar.

Es cierto lo que se dice en cada foro en el que se discute la pertinencia del libro electrónico (el propio Guillermo Zúñiga Martínez, rector de la Universidad Popular Autónoma de Veracruz, lo apuntó en sus artículos): del Estado ha de provenir el respaldo para que los educandos de todo el país cuenten, si no cada uno con su dispositivo para la lectura electrónica, sí con la conectividad indispensable

para utilizar estos aparatos, para estar al día y tener la puerta abierta a las bibliotecas digitales de todo el mundo. También del Estado habrán de venir las iniciativas: primero, de ofrecer a los editores de libros electrónicos los portales y bibliotecas públicas donde puedan leerse las obras que produzcan y, enseguida, los añadidos, también digitales, para que en las aulas virtuales o presenciales, en las asesorías, los maestros y los estudiantes evalúen cada lectura de estas nuevas obras.

Las universidades, como la Pedagógica Nacional 301, no se quedan atrás en esta nueva empresa editorial: basta echar una mirada al catálogo de obras —libros, PDF, investigaciones, recortes, cursos, noticias, grabaciones— disponibles en iTunes U[niversity], el sitio de la tienda de Apple dedicado a las universidades.

“No me quise quedar atrás —mencionó Abad—, y por eso me puse a escribir una novela en Twitter.” Esta confesión qué dice en realidad: primero, que el novelista va adelante; después, involuntariamente, que hay muchos escritores que ya están trabajando en una nueva forma de escritura.

Y aquí es donde entran ustedes, alumnos y maestros de la Universidad Pedagógica Nacional 301, más los que nos visitan de otras entidades, como autores. Tienen que escribir de continuo: reportes de lectura, ensayos, propuestas académicas, proyectos, y, más temprano que tarde, empezarán a escribir, ya como profesionales titulados, para los alumnos que les siguen, para la comunidad de conocimiento a la que pertenecen y, más importante todavía, para los lectores, y creo que no se valdrá que los textos que publiquen —sean de química o filosofía, de matemáticas o literatura, de ingeniería o técnicas agropecuarias— atiendan únicamente el criterio de que verán la luz solamente en papel ni será consecuente que escriban solo linealmente. Forzosamente tendrán que pensar en que muchos de sus lectores ya estarán leyendo formatos electrónicos, que ya habrá alumnos que los prefieran, que ya los estarán esperando universidades que buscan este tipo

de libros para educar a sus alumnos y que la reproductibilidad y distribución de su libro eventualmente será más fácil por medio de los formatos electrónicos que a través de los convencionales. Aventuro incluso: si se adentran en los meandros de la edición digital, en ocasiones hallarán que estos corresponden de manera más rica, por sus recursos, a algo que ustedes necesitan expresar.

En 2007, cuando una amiga me pidió asesoría para elaborar su tesis de maestría en historia del arte, la animé a que convenciera a la universidad a que le aceptara como tesis un blog sobre el tema que había decidido (no para decir en él que el compañero de junto tiene desamarradas las agujetas), que mantendría actualizado durante un año (el periodo que abarcaría su investigación). La universidad no lo aceptó, a pesar de que el blog, creo, hubiera tenido más lectores que su tesis. Pero de aquí en adelante, creo, la práctica de mantener viva una plataforma en internet, de cultivar un blog, de acudir con respuestas pertinentes a los comentarios que ahí plasmen los lectores, será común no solo entre ustedes, universitarios, sino también entre nosotros, investigadores, o editores, los alumnos de normales, universidades y autoridades que acreditarán sus conocimientos e, insisto, principalmente, entre ustedes y el público lector.

Entiendo perfectamente que muchos de nosotros no somos lectores nativos de obras electrónicas, sino migrantes: aprendimos a leer en papel, y ahora *debemos* transitar al *e-book* (claro: no faltará quien esgrima como defensa que prefiere el olor y el tacto del papel, los aromas de la tinta, el mojar el índice para pasar la página, pero ya se ha dicho que unos y otros libros convivirán gozosa e irremediablemente). Y digo *debemos*, si es que no queremos perdernos infinidad de obras que, próximamente, también serán oriundas del formato electrónico, es decir, ensayos, cuentos, estudios, tratados que nunca pasarán por el formato impreso y llegarán a los nuevos lectores —a lo mejor con los llamémosle *vicios* o, para ser menos categóricos, *limitaciones*, de las obras impresas— solamente como *e-books*. Escribirlos

en formato electrónico no garantiza que serían mejores de haberse publicado en papel, esto es, el medio no hace al autor, sino este al medio.

(De hecho, en la industria editorial ya se da un fenómeno, creciente, de conversión inversa: algunos autores empezaron a publicar sus cuentos o novelas —no me meto en este momento con la buena o mala calidad de los escritos, juicio que concierne al lector— como libros electrónicos; los subieron a la red por cuenta propia o mediante algún distribuidor —alguna plataforma en internet— y alguna casa editorial descubrió que las obras valían la pena, buscó al autor, lo contrató y ahora tiene algunos de sus libros en la categoría de los más vendidos y a su autor como uno de los más conocidos.)

Aunque no hay cifras confiables al respecto, lo que sí se sabe es que al momento, y eso es algo que hemos de analizar —y lamentar— por nuestra cuenta, el número de recursos electrónicos para la lectura no ha hecho que esta aumente en el mundo.

Dije hace rato, en relación con los *e-books*, una palabra: *reproductibilidad*. Tiene que ver con qué tan fácil es reproducir las obras. El término se ha aplicado, en la historia del arte, por ejemplo, al fenómeno que se dio con el surgimiento de la fotografía: esta, fácilmente reproducible, dio a los artistas un nuevo medio, pero, también, creó nuevos públicos y, desde luego, modificó notablemente el mercado de la pintura. Así, la reproductibilidad (y el valor artístico de lo creado por el pintor o el fotógrafo) se asocia con el poder. Y el poder que da a un autor el que su obra no tenga que pasar por una serie de sucesos que, las más de las veces, suelen verse como angustiantes, como dar su libro para que lo lean los dictaminadores de una editorial comercial, esperar —a veces interminablemente— su buen juicio —que en ocasiones no es tanto—, llegar a un buen acuerdo comercial, aguardar el proceso de edición e impresión, este hecho, digo, de contar con un medio que permite, a relativo bajo costo —pues se ahorra en papel, cartulina e impresión—, dar a conocer las obras de las que somos autores, ofrece, al

mismo tiempo, un poder desde abajo, desde el escritorio o el aula, desde la trinchera que combate la burocratización del proceso de hacer llegar a los lectores la obra que, ya de por sí, consumió mucho de nuestro tiempo, gran parte de nuestras energías (si la hacemos seriamente, por supuesto, no desde el copiar y pegar la información que flota —iba a decir que *nada*, pero no, el que nada es el lector— en internet), para esperar aún más tiempo a que llegue a los lectores por los medios tradicionales y, acaso, consiga un cierto éxito (esto es, una buena cantidad de lectores); esta mayor —más fácil— reproductibilidad ofrece, pues, una vía más directa para llegar al público lector, no una manera de ahorrarse el trabajo de hacer un buen libro (el mismo Zaid afirma que “ninguna tecnología puede prescindir del cuidado personal de los textos”: ahora mismo vuelvo sobre esto), sino un recurso más expedito y transversal para hacerlo llegar a los lectores, así sean solo unos cuantos, como también *sucede* con los libros impresos.

El nuevo autor, aquel que llega directamente a la edición electrónica, al libro digital, ahorrará, ciertamente, algunos pasos del proceso de publicación, como el de la impresión, aunque no podrá brincarse el de cuidar la edición y, todavía más, habrá de ser escrupuloso en pensar, mientras escribe, cómo incorporar a su obra los demás recursos electrónicos de que dispone, cómo enriquecerla (conocer los recursos, entonces, se vuelve un asunto de la mayor importancia). En este sentido, el nuevo autor tenderá a parecerse al libretista de una ópera o al guionista de cine: conforme avanza en el desarrollo de sus ideas, irá haciendo uso de archivos multimedia. Ya no escribirá en una sola dirección, sino, empujado por los recursos a mano, en muchos sentidos.

Entonces, el nuevo autor habrá de salir del cenáculo para comunicarse con un conjunto más amplio de autores, acaso más vertiginoso, y diseminar sus ideas, lo que significa que ustedes, como autores universitarios, tendrán la posibilidad de orientar sus esfuerzos escriturales a públicos más vastos, y escribir no únicamente para el registro

curricular, sino, de veras, para ese informe y siempre desconcertante *público lector*.

Un libro electrónico que dé a los lectores la posibilidad de comunicarse directamente con su autor sin duda crecerá: incluso algunas respuestas que dé a sus lectores acabarán por formar parte del libro, por crear otro, incluso por escribir al alimón con sus lectores un libro colectivo (véase el ejemplo que di de *Cuestionario*, de Gabriel Zaid).

Antes del último par de párrafos que redacté para ustedes, quiero agradecer al maestro Ciro León González, director de la Universidad Pedagógica Nacional, Unidad Regional 301, Xalapa, así como al doctor Eulalio Velázquez, su amable invitación para que me acercara a ustedes con el tema del libro electrónico y por todo el apoyo recibido durante la preparación de esta plática.

Agradezco infinitamente a Héctor Astorga, tipógrafo de excelencia, quien me ha acompañado durante dos decenios en el proceso de hacer libros y que me brindó, con su experiencia en la edición de libros electrónicos, muchas de las ideas que aquí he expuesto.

Un agradecimiento final, también sincero, a todos ustedes, alumnos y maestros de una universidad a la que muchos han llegado a aprender, pero, otros tantos, a sistematizar lo aprendido, a la que asisten con multiplicados esfuerzos... a todos ustedes, muchas gracias por haberme escuchado, por haberse dado el tiempo para compartir conmigo este tema.

Ya concluyo: el libro tradicional se leía (esto lo estudia muy bien Armando Petrucci en el artículo “Leer por leer: un porvenir para la lectura”) sentado en una buena silla, dura, de preferencia (esa era una norma que recomendaba san Ignacio de Loyola), en posición recta y con el libro puesto sobre la mesa. Se leía para aprender —no en balde, a san Ignacio se lo considera uno de los grandes pedagogos—. Ese era el canon, que ha cambiado: hoy se lee en el camión, incluso viajando de pie, tirado en el pasto, sentado en una banqueta, recostado en la banca de un parque: se lee por leer, para divertirse, e incluso se ha llegado a concebir el

libro como un producto instantáneo, desechable. Ustedes leen hoy tanto para aprender, para estudiar, como por mero —aquí uso el adverbio con una connotación positiva, alegre— gusto, divirtiéndose.

¿Qué modos de lectura impondrán ahora los *e-readers*? Conforme se generalice su uso, descubriremos nuevas acrobacias de lector. ¿Qué modos y temas de escritura disparan los nuevos formatos digitales, concretamente el *e-book*? ¿qué modos de intercambio cultural propician? —esto me interesa sobremanera—. Creo que a eso deben estar atentos: sin desdeñar siquiera por un momento el libro tradicional, ustedes han de dar cara a los *e-books*, escribirlos, en tanto facilitan la autoedición; publicar en ese formato muchos de los conocimientos que en el mercado editorial no están consignados, “pequeños saberes” que importan; hacer partícipes de la lectura de esos libros a los colegas, a las autoridades universitarias, a sus maestros, a las comunidades donde hace falta la divulgación de esos saberes.

La edición: un mal necesario para el autor y un beneficio para el lector

Editar un texto implica transformar un manuscrito en una publicación (libro o revista) en formato impreso o digital. En este proceso, la etapa de la corrección es la que puede generar más tensión entre el autor y el editor (o el corrector de estilo), ya que el segundo invade las ideas y la forma de expresarlas del primero. Sin embargo, la “corrupción” del original es imprescindible para entregarle al lector un contenido claro en una materialidad adecuada. Entonces, si en la edición un texto es profanado, ¿por qué un autor se sirve de ella para publicar? Porque el autor necesita un mediador entre su obra y el lector.¹

La edición es “una actividad, un modo de producción: es un trabajo arduo. Al mismo tiempo, tiene que ver con juicios, gusto, estética y ejercicio de la razón, así como con un uso considerable de recursos, financieros o de otra índole”,² para lograr que una obra forme parte del acervo de las bibliotecas, de las bases de datos de publicaciones

¹ Actualmente se puede publicar una obra sin someterla a un proceso editorial, por ejemplo, en Amazon; sin embargo, el texto puede presentar errores ortográficos, gramaticales, de cohesión, coherencia, etc., y es muy probable que el lector pierda interés y su autor no logre el éxito deseado.

² Michael Bhaskar, “Introducción: intermediarios útiles”, en *La máquina de contenido. Hacia una teoría de la edición desde la imprenta hasta la red digital*, R. Rubio Ruiz (trad.), Ciudad México, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. XXI.

digitales o de los estantes de las librerías, ya que un libro o una revista es una mercancía y un producto cultural. El editor es quien coordina esta actividad centrado en dos intereses: el comercial y el cultural.

El editor, la cultura y el mercado

Un editor aporta a la cultura con cada obra que publica y, a su vez, ayuda a consolidar algún sector del campo intelectual de su época. Su labor es seleccionar, entre el vasto número de autores que anhelan posicionarse en algún lugar de ese campo, para solo dar a conocer obras que concuerden con la ideología de la editorial: pueden ser ideas contrarias o que justifiquen al grupo que tenga el control del campo intelectual. Los lectores decidirán si esas obras se consagran o se olvidan, pero pueden tardar años, y una editorial es una industria que requiere ganancias.

El editor es como Jano, “aquel dios romano guardián de las puertas que, como tenía dos caras, podía vigilar las entradas y las salidas [...] el editor custodia con una cara el dinero; con la otra, la cultura. Sin embargo, después de la brutal concentración de los últimos años [...] una de las caras, la que miraba a la cultura, se ha deteriorado como esos bustos de piedra a los que el tiempo les ha ido borrando sus facciones”.³

Quien dirige una editorial debe actuar, entonces, como comerciante y como divulgador de conocimiento; sin embargo, los buenos o malos resultados de su trabajo dependerán de que su catálogo capte a la mayor cantidad de lectores posibles: “De aquel intelectual de los años sesenta y setenta, casi siempre a la vanguardia, que descubría nuevos escritores y obras y los proponía a sus lectores, se pasó a un sistema de menos riesgo y más previsibilidad: estudiar las tendencias del mercado, saber

³ José Luis de Diego, “Prólogo”, en *La otra cara de Jano. Una mirada crítica sobre el libro y la edición*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, FCE, 2015, p. 11.

qué prefiere y luego proveerle de aquello que las encuestas dicen que se está buscando”.⁴

Con base en esto, se entiende que la relación entre lector y editor está cambiando y, con ella, los medios de producción, los productos y el mercado: “Son alarmantes las macrotendencias, como el declive de la lectura de formatos extensos, el auge de los medios alternativos y la presión sobre los tiempos de las audiencias, que no hacen más que empeorar. Disminuyen los catálogos de los editores comerciales y los editores académicos padecen los cortes presupuestarios de la educación superior”.⁵

El editor tiene que adaptarse a estos cambios en el mercado, pero su trabajo no deja de aportar a la cultura, porque con sus publicaciones justifica su época o se opone y propone nuevas ideas. ¿Cómo lo logra? En una editorial hay, sin excepción, un catálogo general que permite que las novedades existan. Aquí la mediación del editor es evidente: sigue proveyendo al mercado de obras consagradas a la vez que propone nuevos autores; entrega a los lectores nuevas obras que podrían llegar a cambiar la manera de ver y actuar en su sociedad. En resumen:

La edición no se parece a la mayoría de las industrias. Debe lidiar con cuestiones de valores intangibles y morales [...] Publicar es algo extraño. Los libros son susceptibles de análisis en una escala industrial: con una inversión suficiente, un número determinado de ejemplares puede producir con seguridad rendimientos crecientes. No obstante, también son fenómenos culturales exclusivos o experimentales, como las bellas artes o el *ballet*, cuyas limitaciones de

⁴ Guillermo Schavelzon, “Del autor al editor: los caminos del manuscrito. Seguido de ‘Como ser publicado’”, en L. de Sagastizábal y Esteves Fros (comps.), *El mundo de la edición de los libros. Un libro de divulgación sobre la actividad editorial para autores, profesionales del sector y lectores en general*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 81.

⁵ Michael Bhaskar, “Introducción: intermediarios útiles”, en *op. cit.*, p. XX.

distribución forman parte de sus valores propuestos: el simbólico y el financiero.⁶

El editor y la obra

Es importante reflexionar sobre la relación del editor con el manuscrito de un autor, ya que una editorial es una industria cuya materia prima son los manuscritos que se transforman en publicaciones. El manuscrito que llega a las manos de un editor no pasa inmediatamente a imprenta y de allí a formar parte del estante de una librería en espera de su lector.

Roger Chartier, en “¿Qué es un libro?”, expone la división y la valoración diferente que se ha hecho entre el texto original del autor y su publicación por parte del editor para demostrar que idealizar como perfecto el primero y como corrupción la segunda es un error. Un libro es resultado del trabajo de ambos, pero la edición ayuda al autor a darle una materialidad a su manuscrito y pulirlo para que sus ideas sean lo más claras posibles para el lector de su época. Este proceso es un trabajo colectivo. No solo lo realiza el editor, sino el equipo que conforma la editorial y que él dirige.

El proceso de publicación, cualquiera que sea su modalidad, siempre es un proceso colectivo que implica a numerosos actores y que no separa la materialidad del texto de la textualidad del libro. Por lo tanto, es vano pretender llevar a cabo distinciones entre la sustancia esencial de la obra, entendida como una identidad permanente, y las variaciones accidentales del texto, consideradas como elementos sin importancia para su significación. Sin embargo, las múltiples variaciones que impusieron a los textos las preferencias, los hábitos o los errores de quienes copiaron, compusieron o corrigieron, no destruyen la idea de que una obra posee una identidad que persevera en el

⁶ *Ibid.*, p. XVIII.

tiempo y es inmediatamente reconocible por sus lectores u oyentes.⁷

Se podría decir que cada edición es una historia de la lectura de una obra y que ninguna corrompe el sentido ni la finalidad del manuscrito. El editor, entonces, “debe ser sensible a las necesidades y a la producción de los escritores y a los intereses de los diversos lectores, interpretando esa relación complementaria de manera eficaz y dinámica”.⁸

No obstante, hay que tener en claro que el editor no hace suyo el texto ni busca cambiar el estilo del escritor. “Todo buen editor tiene la capacidad de mimetizarse [...] porque es parte de su oficio adoptar el tono, la voz y el estilo del autor que está editando. [Su tarea consiste en] [...] ayudarlo a alcanzar lo que hasta ese momento es una intención y no la concreción de una idea, de una historia, de un estilo”.⁹

El editor no es un corruptor, sino quien orquesta la transformación de un manuscrito en la obra pensada por el autor. “Es un mal necesario”, una lectura que no destruirá, sino que edificará para que una idea tenga una materialidad. “Un editor puede mostrarle al autor de qué manera su texto gana en potencia, coherencia interna y fluidez si guarda esa microhistoria o ese desvío para otro libro”.¹⁰

En cuanto a la corrección del manuscrito, la labor del editor y la del corrector de estilo se pueden confundir, pero “la relación entre un escritor y un editor es privada, misteriosa y tensa”,¹¹ porque es el primero en leer el original y sugerir cambios; mientras que “se reserva, en cambio, el

⁷ Roger Chartier, “¿Qué es un libro?”, en F. Bouza, R. Chartier (eds.), ¿Qué es un texto?, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006, p. 14.

⁸ Paula Pérez Alonso, “El otro editor”, en L. Sagastizábal y F. Esteves Fros (comps.), *op. cit.*, p. 70.

⁹ *Ibid.*, pp. 74-75.

¹⁰ *Ibid.*, p. 75.

¹¹ *Ibid.*, p. 73.

término de corrección de estilo para los otros niveles de la revisión del texto, como el ortotipográfico, el gramatical y el léxico”.¹²

Así pues, hay dos “corruptores”. La corrección de estilo, muchas veces invisibilizada y atribuida al editor, también colabora a la metamorfosis del manuscrito. El corrector posee competencias enciclopédicas, gramaticales y textuales que le permiten no sobre corregir o ultracoregir los textos. No solo aplica la normativa ortográfica, ortotipográfica y gramatical en el manuscrito, sino que su habilidad lectora le permite distinguir cuando una norma se transgrede para conseguir un efecto en el lector y sabe respetar el estilo del autor. Concretamente, lo que diferencia el trabajo de un corrector de estilo y de un editor es que el primero participa en una etapa de la edición, mientras que el editor está presente en todo el proceso, coordinando las tareas para lograr la publicación de la obra.

Cuando el manuscrito está corregido, con el conocimiento y autorización del autor, se procede a otorgarle la materialidad al original. Antes de exponer esa etapa, no está demás mencionar que ningún cambio se realiza sin autorización del dueño del manuscrito, por lo tanto, es un error pensar que la edición corrompe un texto y que el original de un autor es perfecto, ya que a lo largo de la historia de la edición

la producción no solo de libros, sino de los propios textos, es un proceso que más allá del gesto de la escritura, implica diferentes momentos, diferentes técnicas, diferentes intervenciones: las de los copistas, libreros editores, maestros impresores, cajistas, correctores. Las transacciones entre las obras y el mundo social no consisten únicamente en la apropiación estética y simbólica de los objetos comunes, lenguajes y prácticas rituales o cotidianas [...] concierne

¹² María Marta García Negroni y Andrea Estrada, “¿Corrector o corruptor? Saberes y competencias del corrector de estilo”, *Páginas de guarda*, núm. 1, 2006, p. 27.

más fundamentalmente a las relaciones múltiples, móviles, inestables y anudadas entre el texto y sus materialidades, entre la obra y sus inscripciones.¹³

Un autor que decide ser publicado anhela ser leído e integrarse al campo intelectual de su época y, de ser posible, consagrar su obra para la posteridad. El editor es su guía y colaborador; el mediador entre el autor y el lector. El manuscrito, la materia prima; y su publicación, la finalidad de su ardua labor. Así que no hay transgresión en ninguna etapa de la edición, sino que en cada una está la concreción de la idea.

La historia de varias ediciones es la de distintos lectores de diferentes épocas congregados en un libro o revista, en una publicación. Esto, a su vez, es la consagración de un autor, pero también de un editor. La edición no debe ser devaluada, ya que después de la corrección de un texto, su materialidad es fundamental, ya que en ella encontramos elementos paratextuales que complementan el propósito del manuscrito. La elección de la imagen de la portada, la tipografía, el tipo de papel o el soporte, si es formato digital, contribuyen a su significado, porque no solo la palabra escrita dice algo al lector.

El editor es responsable del libro desde su contratación hasta su resultado [...] es quien tiene que acompañar todas las etapas de producción y difusión: colabora con el diseñador de interiores y el de la tapa para que exista concordancia entre lo visual y el contenido; escribe el texto de solapas y contratapa para potenciar al máximo el aspecto comercial; busca frases de recomendación y elogio de personas prestigiosas que avalen la calidad del libro, trabaja junto con el jefe de prensa y *marketing* para conseguir la mejor difusión que signifique no sólo asegurar el mercado natural de ese libro sino buscar las formas posibles de tras-

¹³ Roger Chartier, *op. cit.*, pp. 13-14.

cenderlo; le da la información necesaria al vendedor para que sepa venderlo.¹⁴

En definitiva, el proceso de edición no es una invasión al concepto original de un autor. La publicación de una obra es resultado de un arduo trabajo realizado equipo para beneficio del lector, pues si el fruto es de su agrado, puede convertirse en el mayor medio de difusión, incluso más efectivo que una campaña publicitaria, al recomendar el texto en redes sociales, en las aulas escolares, entre colegas, etcétera.

La publicación se diferencia de un manuscrito principalmente en que no solo posee la carga de prestigio del nombre de su autor, sino del sello editorial. La profesión del editor cumple una función en el campo intelectual de su época y de la cultura, ya que además de dar a conocer nuevos autores, les ofrece a sus lectores nuevas formas de mirar su sociedad. En los catálogos de una editorial está su perfil ideológico. Por ello, el análisis completo de una publicación no debe centrarse únicamente en el contenido, sino en su materialidad y el sello editorial que la brindó. Allí el investigador encontrará la historia de los lectores, quienes se benefician del trabajo de edición al tener en sus manos un contenido claro y un soporte adecuado.

Con lo anterior, se ha demostrado al lector que la edición es un “mal necesario para el autor”, el cual no siempre se deja dirigir, pero la experiencia y el profesionalismo de un editor lo puede hacer cambiar de opinión para el perfeccionamiento de su manuscrito. Así, la publicación ya no es únicamente del autor, sino también de la editorial.

A su vez, este proceso es un beneficio para el lector, porque el trabajo de edición pone en sus manos un texto perfeccionado y en el soporte más conveniente. En el catálogo de la casa editorial se encuentran las publicaciones canónicas, fuentes confiables y de prestigio que sostienen

¹⁴ Paula Pérez Alonso, *op. cit.*, p. 75.

las novedades. El último juez que decide qué obra se canoniza es el lector.

Sin un mediador, un autor difícilmente logrará dar a conocer su obra. La autoedición no es confiable, no porque su autor no posea conocimientos de ortografía, gramática, redacción y cultura general, sino porque le hará falta la distancia con su texto. Esa falta de desapego no permitirá que la publicación vaya con el menor número de errores posibles, y la suma de ellos le restará credibilidad ante el lector; en conclusión, la falta del mal de la edición será el olvido de una obra.

¿A dónde van los *papers* rechazados? O publicar —aunque sea en otro género— antes que perecer

Durante mis años de experiencia como editora de textos académicos de diferente índole, he sido testigo de una problemática que, considero, vale la pena poner sobre la mesa: espacios de comunicación académica cuyos objetivos difieren de los de un artículo de investigación se vuelven un blanco fácil para aquellos trabajos que han sido rechazados —o no cumplen con los parámetros para ser publicados— en revistas especializadas. Así, artículos derivados de investigaciones con problemas en su diseño metodológico (sea porque la muestra es insuficiente, el método inadecuado, las variables incompatibles, entre un sinnúmero de razones más), poco novedosos, sumamente descriptivos o cuyas hipótesis no fueron comprobadas, incluso aquellos descalificados por plagio, terminan siendo publicados —o por lo menos intentando serlo— en la modalidad de artículo de divulgación, esto es, en un formato cuyo propósito esencial es promover el interés de la sociedad hacia temas científicos.

Este fenómeno de *búsqueda de refugio a como dé lugar* afecta también, aunque en mucha menor medida, a otros géneros discursivos como, por ejemplo, la carta al editor o el cartel de investigación, que, al igual que el artículo de divulgación, tienen sus propias razones de existir: crear espacios de discusión entre pares y orientar las prioridades editoriales de una revista, en el primer caso, o presentar avances de investigaciones en curso, en el segundo.

Sucede, por otro lado, que ante el poco reconocimiento que reciben estos materiales por parte de las instancias

evaluadoras —y gestoras de estímulos a la productividad— y de la comunidad académica en general, quienes se encargan de editarlos suelen recibir poquísimas contribuciones que hayan sido originalmente concebidas para cumplir con estos propósitos, de manera que acaban por acoger aquellos trabajos que llegan en las circunstancias arriba descritas.

Lo anterior es sintomático de un sistema defectuoso que pone énfasis en la publicación por encima de la calidad de la investigación misma, y resulta especialmente preocupante por muchas razones: por un lado, aquellas que delatan este sistema —aunque esa es otra historia—; por otro, aquellas que atentan directamente contra géneros discursivos que, en contra de su esencia, han servido de *peor es nada* a materiales de calidad deficiente. En el caso específico de la divulgación —y considerando que esta ha de hacer accesibles a la sociedad en general temas científicos que, de otro modo, resultarían complejos o poco atractivos—, la situación presenta el riesgo de provocar precisamente el efecto contrario, pues en ocasiones los trabajos no cuentan con ningún tipo de adaptación en el lenguaje, el estilo o el manejo de conceptos, y muchas veces concluyen en resultados sin sustento, poco interesantes o que no se vinculan con la vida cotidiana del lector.

No pretendo aquí incriminar ni desacreditar a nadie, sino simplemente reflexionar sobre este fenómeno, para lo cual compartiré con ustedes algunas anécdotas de mi quehacer editorial. Me concentraré, sobre todo, en el artículo de divulgación por la reciente experiencia de diagnóstico y reestructuración de *Vórtice* —una de las revistas a mi cargo— durante la pandemia. Esta experiencia trajo a mi mente algunas de las ideas y memorias que incluyo en este texto.

La pandemia no representó gran cambio en las actividades rutinarias de la Dirección de Publicaciones y Divulgación de la Universidad Autónoma de Morelos (UAEM). Más allá de la participación virtual en ferias del libro, los procesos concernientes a la edición y distribución de publicaciones periódicas y monográficas pudieron solven-

tarse de forma similar a la habitual sin mayor afectación. Sin embargo, la virtualidad derivada de la contingencia, reforzada por la máxima “quédate en casa”, constituyó el escenario ideal para el lanzamiento de la nueva versión de la revista *Vórtice*, revista de divulgación que, desde 2013, edita la UAEM como parte de su proyecto de medios para transmitir conocimientos.

Cuando, a principios de 2020, nos pusimos¹ la meta de reformular *Vórtice* para mejorar su calidad, nos enfrentamos a dos tipos de retos: por un lado estaban aquellos que tenían que ver con su forma y, por el otro, los concernientes a su contenido. En relación con los primeros, hubo que replantear el soporte, pues a pesar de que la revista se había dejado de imprimir desde 2017, la fórmula de publicación “digital” estaba todavía muy apegada a la lógica del papel: archivos PDF descargables —incluso archivos *hojeables*— que, en un afán de simular la experiencia de lectura de un medio impreso, desaprovechaban las ventajas que ofrece la publicación digital, como la búsqueda analítica mediante etiquetas digitales, la cosecha de metadatos o la interacción con otros sitios y formatos (videos, audios, redes sociales, etc.).

Optamos entonces por un formato que se apegaba a la tendencia en revistas digitales: *Vórtice* puede ahora consultarse en línea en HTML sin necesidad de descargar archivos de ningún tipo; la publicación es continua (se forman volúmenes por año, pero ya no es necesario agrupar artículos por número); los textos se publican uno tras otro conforme concluye su proceso de edición, y a cada artículo se le asigna un DOI (*digital object identifier*) que le sirve de identificador, ya que la revista no lleva paginación.

Los retos de la segunda categoría —los que tienen que ver con el contenido— resultaban un tanto más complicados de enfrentar y, de hecho, siguen siendo un desafío.

¹ Cuando hablo en plural me refiero, además de a mí misma, a un equipo integrado por el editor, el programador y el diseñador de la revista, así como por el consejo de expertos que conformamos a partir de la reformulación de *Vórtice*.

Aquí es donde la experiencia de *Vórtice* se relaciona con lo que mencioné al principio de esta reflexión. Al valorar los contenidos que solían publicarse en la versión original de la revista, nos dimos cuenta de que buena parte de ellos seguía la estructura IMRYD (introducción, metodología, resultados y discusión), típica del artículo de investigación, si bien los textos no estaban segmentados necesariamente con apoyo en subtítulos. Los artículos eran sumamente descriptivos y manejaban conceptos demasiado técnicos, que no resultaban ni del dominio ni del interés de un lector común; los títulos se caracterizaban por ser poco o nada llamativos. Al hojear la revista, era bastante probable toparse con fragmentos más o menos así:

Se puede mencionar el incremento de daño cardiovascular en pacientes con tratamiento del fármaco clopidogrel (antiagregante-antiplaquetario) debido al polimorfismo en el gen CYP2C19. Clopidogrel es un profármaco que, mediante la enzima codificada por el CYP2C19, se convierte en fármaco activo, por lo que las personas con el polimorfismo genético tienen una actividad reducida de la enzima metabolizadora, lo que resulta en una ineficacia terapéutica.²

Como podemos imaginar, el pasaje anterior tiene pocas posibilidades de resultar atractivo para alguien que no sea experto en problemas cardiovasculares. Pero este no es un problema que se limite a los terrenos de *Vórtice*. Con un simple vistazo a las revistas que pertenecen al índice de divulgación del Conacyt —del que, por cierto, *Vórtice* forma parte—, uno puede toparse con varias publicaciones —por supuesto, no todas— en las que se manifiesta este fenómeno. Por ejemplo, en el número más reciente de *Ciencia Ergo Sum*, la revista de divulgación de la Universidad Autónoma de México, se publicó el artículo del que tomo este resumen:

² Fragmento del artículo titulado “Medicina personalizada mediante la aplicación de la farmacogenética” de Erick Ayala Calvillo, publicado en el número 23 de *Vórtice* (p. 14).

Se estudian los factores de innovación y su incidencia en el desarrollo de unidades de producción agrícola familiar (UPAF) de cultivos de maíz, frijol y jitomate en localidades marginadas de Ejutla de Crespo, en Valles Centrales de Oaxaca. Se analizan con un proceso metodológico mixto no experimental mediante muestreo estratificado-aleatorio por medio del cuestionario ($n = 86$) realizado en 2017 y examinado mediante pruebas de bondad de ajuste χ^2 ($\alpha = 0.05$). El enfoque utilizado es evolucionista y sistémico, además de considerar a teóricos neochumpeterianos. Los tipos de innovación están relacionados con el cultivo y son independientes de la localidad. De los factores considerados, 9 de 10 inciden en algún tipo de innovación. Las innovaciones se dan principalmente en las UPAF con jitomate en invernadero.³

Y aquí quiero detenerme para recordar cuáles son los objetivos y el estilo característico del artículo de investigación, por un lado, y del de divulgación, por otro. Los artículos de investigación (a los que también se les conoce como *papers*) son el principal medio de comunicación entre científicos. Su objetivo es transmitir resultados de investigaciones originales (documentales o experimentales) —esto es importante— a pares académicos, quienes a su vez mantienen, refutan o profundizan en los conocimientos publicados. Se da entonces por sentado que el lector domina conceptos especializados de la disciplina, por lo que el autor no se detendrá a explicarlos.

Particularmente en las ciencias conocidas como “duras”, se considera que la manera en que se organiza el contenido de un artículo de investigación “reproduce” el proceso de pensamiento que da origen al descubrimiento científico. En principio, también deben ofrecer información suficiente para que un colega reproduzca la investigación

³ Resumen tomado del artículo “Innovación en el desarrollo de unidades de producción agrícola familiar en localidades marginadas de Oaxaca”, publicado en el número 3 (vol. 27) de la revista *Ciencia Ergo Sum* (p. 1).

en caso necesario. En este mismo sentido, se recomienda un estilo neutro, objetivo e impersonal en el que no tienen cabida los juicios, las anécdotas ni ningún otro rasgo estilístico que deje ver que detrás del texto hay un ser humano de carne y hueso. El lenguaje, desde esta perspectiva, es solo un instrumento al servicio de la ciencia.

En contraste, el género discursivo conocido como artículo de divulgación tiene el objetivo de generar en el lector una experiencia placentera de lectura capaz de despertar su curiosidad hacia temas científicos, y el mejor recurso para lograrlo es, precisamente, el lenguaje. Aquí las anécdotas, el humor o las referencias culturales son recursos no solo válidos sino deseables. Por el contrario, se recomienda abdicar de la jerga científica —porque lo que interesa son los hechos y los conceptos, no las palabras—, y dejar a un lado la solemnidad.⁴

Por supuesto, la elección de temas de interés para el lector o, en su caso, la capacidad de presentarlos de tal forma que resulten interesantes —apelando a la actualidad del asunto o a la perspectiva con que es abordado, por ejemplo—, son el resultado de un objetivo que se persigue de manera consciente haciendo uso de estrategias específicas. Luis Estrada afirma: “La divulgación de la ciencia no es la traducción del discurso científico sino una versión de la ciencia, por lo que para hacerla hay que elaborar explicaciones adecuadas a los conocimientos e intereses del auditorio”.⁵

⁴ Manuel Calvo Hernando, *Divulgación y periodismo científico: entre la claridad y la exactitud*, Ciudad de México, UNAM, 2003, p. 120. Al respecto, dice: “La solemnidad es sospechosa; puede incluir un manto de hipocresía [...] Contra la solemnidad, la mejor arma es el ingenio” (p. 118).

⁵ Luis Estrada Martínez, “La divulgación de la ciencia”, en Juan Tonda, Ana María Sánchez y Nemesio Chávez (coords.), *Antología de la divulgación de la ciencia en México*, Ciudad de México, UNAM, 2002, p. 139. Entre las cualidades indispensables de una buena divulgación, el autor contempla la claridad del mensaje por divulgar y la fidelidad al conocimiento que con tal mensaje se transmite. Al respecto, dice: “Aunque se trata de una cualidad natural, su logro es difícil [...] En la divulgación la forma tradicional de superar estas dificultades consiste

Resulta fácil, entonces, imaginar las pocas probabilidades de éxito que tendrá un texto originalmente escrito en un escenario en el que se rehúye a toda costa de la retórica, si se publica en un medio cuyos fines son deliberadamente retóricos. Pero el fenómeno es común y sucede, como decía al principio, por la tendencia a priorizar la *publicación* en su acepción verbal (acción y efecto de publicar) sobre la *publicación* en su acepción nominal (escrito que ha sido publicado).

Otro síntoma de este fenómeno, también identificado en *Vórtice*, pero no ajeno a lo que sucede en otras revistas de divulgación, es que muchos de los textos que se reciben son escritos por estudiantes en un ejercicio en el que la publicación —entendida nuevamente como acción— es la actividad final encomendada por algún profesor como evaluación final de una materia, por lo general de licenciatura. El resultado es un texto escrito por obligación de la mano de un autor que apenas se está formando en su disciplina y cuyas habilidades lingüísticas son, con frecuencia, deficientes.⁶ En el caso de *Vórtice*, recibíamos decenas de estos textos, y una que otra llamada de profesores insistentes que pedían dar a sus alumnos una oportunidad de “tener un texto publicado”, lo que sin duda les abriría muchas puertas más adelante en su carrera como científicos.

Y aquí otra anécdota: en una ocasión, un estudiante de psicología me compartió un documento con los criterios que el profesor de neurociencias le había entregado para la evaluación final de la materia. La actividad consistía en

en el empleo de analogías, metáforas y otros recursos semejantes, lo cual no está exento del riesgo de deformar el mensaje”.

⁶ Fuera de las licenciaturas en Literatura, Lingüística, Comunicación o similares, los planes de estudio de nivel superior no suelen incluir materias relacionadas con el dominio de las habilidades lingüísticas. Los profesores de otras áreas no sienten ninguna responsabilidad al respecto y es común que consideren que los jóvenes deben ya dominarlas tras haber cursado el nivel medio superior. (Agustín Rivero Franyutti, “El aprendizaje del español en el nivel medio superior. Diagnóstico y propuestas”, *Revista de la Educación Superior*, vol. XXXIX, núm. 156, 2010, pp. 35-51.)

publicar un artículo en alguna revista de divulgación de acuerdo con ciertos requisitos. Entre los “aspectos a considerar”, se les pedía aplicar las reglas de Orwell que, en este documento, venían encabezadas por la siguiente: “Nunca utilices metáforas, símiles u otras figuras gramaticales o sintaxis figurada”. Esto era ya de entrada problemático, pues contradecía una de las máximas recomendaciones para este género discursivo que es, precisamente, la metáfora.⁷

Por ahora hemos sorteado el reto de los contenidos deficientes con apoyo en unas normas editoriales mucho más detalladas para *Vórtice*. En ellas hemos procurado caracterizar el estilo deseado con ejemplos y recomendaciones específicas orientados a lograr un tratamiento real de divulgación como género discursivo. En cuanto a los estudiantes, también creamos una sección específica para ellos, porque no queremos desanimarlos.⁸ Esto, sin duda, ha resultado favorable para nuestra revista, pero de ninguna manera resuelve el problema que planteé más arriba y que tiene que ver con el desconocimiento de los géneros discursivos propios del ámbito académico y con un sistema de reconocimiento del mérito científico basado en la ya conocida y muy temida premisa “publica o perece”.

Antes de concluir, recurro brevemente a otra anécdota que ejemplifica el fenómeno géneros discursivos que, en contra de sus objetivos esenciales, terminan sirviendo de refugio a materiales originalmente concebidos para ser un artículo de investigación. Hace algunos años trabajaba como editora en una de las revistas especializadas más prestigiosas y con mayor factor de impacto en México. La revista tenía un altísimo índice de rechazo. Sin embargo, con frecuencia se invitaba a los autores cuyos textos eran rechazados en la categoría de artículo original, a publicarlos en la modalidad de carta al editor, cuya función principal, de acuerdo con la misma revista, era “estimular un proceso

⁷ Manuel Calvo Hernando, *Divulgación y periodismo científico...*, op. cit., p. 121.

⁸ Véase <http://vortice.uaem.mx/convocatoria-permanente/>

de retroalimentación y sirven también como foro para la discusión abierta de temas abordados en la revista y de otros asuntos de interés”.⁹ El resultado eran cartas al editor con títulos como los siguientes: “Características socioeconómicas de pacientes evaluados para trasplante hepático en un centro de tercer nivel”; “Prevalencia de sífilis congénita en tres hospitales públicos de Baja California, México, 2012-2015” o “Validación del Cuestionario de Regulación Emocional Cognitiva en pacientes mexicanas con cáncer de mama”, que claramente dejan ver que el contenido era un intento por presentar resultados de investigaciones originales, pero con pocas intenciones de establecer un diálogo con los lectores.

Para finalizar, vale la pena recordar que los diferentes géneros discursivos, que a grandes rasgos podemos clasificar en narrativos, descriptivos, argumentativos, instructivos y semióticos, responden a convenciones socioculturales preestablecidas, desarrolladas a lo largo de los siglos para satisfacer necesidades específicas de comunicación en momentos y contextos particulares y según formas de aproximación a la realidad. Son, de alguna manera, producto de la complejidad de la mente humana. Los editores —a fin de cuenta comunicadores—, tenemos mayor responsabilidad ante la necesidad de resguardar su integridad que, de otra forma, se verá amenazada en un contexto en el que, como ya he dicho, la acción de publicar pesa mucho más que la calidad de lo que se publica. Si perdemos esto de vista, acabaremos publicando textos que, lejos de satisfacer necesidades de comunicación, producirán un efecto más bien contrario. En el caso de la divulgación, el riesgo es provocar el desinterés o la desinformación de la sociedad en relación con los temas científicos.

⁹ Véase <https://saludpublica.mx/index.php/spm/about/submissions>

Las mil y una tareas del editor independiente

Con editor independiente me refiero a los que trabajan en editoriales pequeñas, nuevas o autónomas, es decir, libres. No obstante, ni siquiera aquellos de las grandes casas editoriales se salvan de las mil y una tareas, aun cuando se especialicen en una u otra función. En esta ocasión no hablaré de ellos, sino del editor “todo en uno”, y me limitaré a compartir mi ingreso a ese mundo donde se idean y fabrican los libros. Les hablaré de algunas de esas mil y una tareas concentrándome en las que a mí me resultaron más fascinantes en mi iniciación como editora independiente.

Hace poco decidí asomarme a la ventana de la labor editorial y vislumbré con asombro y pánico esta mezcla de quehaceres y *savoir faire* llamada “editor”, tan afecto a su trabajo que, seguramente, si hay alguno leyendo este texto, estará pensando en cómo mejorarlo mientras recorre estos párrafos.

En aquel primer acercamiento a ese mundo creador, la primera impresión fue que el editor hacía dos veces el trabajo del autor, pero rápidamente me di cuenta de que esa es solo una parte de su labor: volver al texto presentable para un público y una época determinada; sin embargo, antes y después de esto hay mil tareas por hacer. Para empezar, la lectura de los textos para su aprobación, revisar la posibilidad de generar un proyecto una vez aprobado el original. Para aquellos afortunados que pasaron el primer

Un vistazo al mundo editorial

filtro, el editor se vuelve el acompañante incondicional en el camino a la publicación, e incluso después de esta.

¿Qué tan largo es ese camino y cuántos obstáculos atravesará, cuantas desviaciones habrá? Los franceses tienen una expresión para los trabajos que implican una doble función o doble trabajo: *la double casquette*. En el caso del editor, habría que modificar la expresión y aumentar las *casquettes*, ya que los editores cumplen con muchas funciones, sobre todo los independientes.

En camino a la edición

Atraída por la idea de trabajar con textos inéditos, por volver a la vida obras olvidadas en el tiempo, por el concepto mismo de editor, por ocuparme en ese mundo productor de libros y, claro, pensando ingenuamente, con la arrogancia de la juventud, creí que con mi experiencia acumulada hasta aquel instante me resultaría muy fácil, pues no era algo muy diferente de lo que había estado haciendo hasta ese momento. En mi entendimiento, yo ya había escrito muchos ensayos, un cuento y varios artículos en mi carrera; además, en cuanto a lectura y corrección, ya tenía bastante práctica con las revisiones que hacía a los textos de mis estudiantes. Por otra parte, el área editorial no me era nada ajena, ya que había trabajado en Hachette FLE —editorial a la que agradezco mucho— y, según yo, tenía muchos puntos a mi favor para consagrarme como una gran editora. Con todo lo anterior, sumado a mi ya conocido carácter caprichoso, creé una editorial independiente a la que Óscar y yo bautizamos, la noche de un Día de Muertos con mucho vino e incienso, como Ediciones OV Mundo.

Inicio de las mil y una tareas

La primera vez que recibí, oficialmente, tres artículos para editar —o lo que creí en ese momento que sería la edición—, me emocioné mucho. Preparé mi lugar de trabajo: la computadora encendida, un cafecito, una libreta y mi pluma favorita, porque todo literato sabe que, cuando se

lee seriamente, se debe tener a la mano una pluma y una libreta para hacer anotaciones.

Fue un deleite leer los artículos, en especial uno que escribió la arqueóloga Olimpia Palacios, quien fuera mi alumna años atrás en los cursos de francés. Con los viejos hábitos ya muy arraigados de profesor, me dispuse casi automáticamente a subrayar, encerrar y hacer anotaciones. Terminé de leerlos y estaba lista para regresarlos a sus autores con las debidas correcciones, cuando, ya de noche, llegó mi esposo, un profesional del libro que, por cuestiones dignas de un poema del siglo XVIII, trabajaba entonces en Porrúa. Como suele hacerlo siempre con base en mis pasiones y mis nuevos intereses, me dio un libro: *El libro y sus orillas* de Roberto Zavala Ruiz. Empecé a revisarlo y solo para ilustrar anotaré una pequeñísima parte del índice:

- Tamaños del libro
- Clases y tamaños del papel
- Terminología del papel y del libro
- Familias y caracteres tipográficos
- Caja o mancha, folios y cornisas
- Márgenes, colgados, sangrías, espaciado y otros blancos

A los editores ya consagrados no les sorprenderá la enorme lista de quehaceres ni el contenido de este libro, pero a mí, en ese momento, me tuvo absorta. Para no abrumarme y comenzar a ocuparme, pasé a la sección de corrección: “Orillas paralelas: corrección de estilo y anotación tipográfica”, ya que en eso estaba justamente trabajando. Me di cuenta de que mis líneas y semicírculos se habían quedado muy cortos en comparación con los signos que se emplean. Me puse a estudiarlos y a emplearlos. Días después me dio otro obsequio: *Libro de estilo de la lengua española, según la norma panhispánica*, de la Real Academia Española, el cual vino a complementar el anterior y que juntos me sumergieron en las mil y una tareas.

Censura

Al fundar Ediciones OV Mundo, prometí anular la censura en nuestras publicaciones y respetar los textos y a sus autores. Al ser una editorial independiente y familiar, pensé que no tendría problemas para mantener mi promesa de libertad de expresión, un tema que meses después se volvería muy importante.

Sabía que la censura está presente en el área editorial, también que son muchos los jueces y las razones, comerciales principalmente, pero para mí no eran motivos importantes los económicos ni de aceptación, incluso me agradaba sentirme parte de los editores rebeldes y hacer la revolución a mi manera. En eso llegó a mi escritorio un cuento, en el rubro de literatura infantil y juvenil, y fue entonces cuando realmente profundicé en el tema de la censura y sentí tambalearse mi promesa de defender la libertad de expresión.

En un seminario que impartía una universidad de Bélgica me enteré de un suceso escabroso. En Francia, una editorial realizó la traducción de una obra extranjera al francés sin consultarlo con la autoridad correspondiente. La industria editorial de ese país está regida por la ley de 1949, en la que se estipulan las características que deben cumplir las obras de literatura infantil y juvenil, por lo que la instancia encargada de velar por que se respete, en una bella y amable carta dirigida al editor de aquella casa, trató el tema y le puso un alto a ese descabellado proyecto.

Se ha hablado, debatido y discutido mucho a cerca de la censura. Aquella obra se prohibió, pero no ha sido la primera y, con seguridad, no será la última; sin embargo, sí era la primera para mí como editora, y como debut en la censura me cayó este libro y, con él, la pregunta sobre la posibilidad de traducirlo al español y editarlo en México.

¿Cómo se recibiría este título? Al ser una editorial nueva, ¿qué impacto tendría en nuestra imagen? Por otra parte, no estaba muy segura sobre cómo se trata con la censura en la industria editorial mexicana, pero incluso

para mí representaba un problema personal, y en mi cabeza pelaban los dos argumentos: ¿es necesario ese tema para los niños? y ¿dejaré de lado mi ideal de libertad de expresión? Fue muy complicado. Incluso por un momento no me reconocí. Jamás creí, en el pasado, cuestionarme sobre la censura, yo que siempre había rechazado y despreciado esas prácticas, ahora dudaba. ¿Podría, debería?

Debatí mucho con mi esposo sobre esta obra y si había una forma de publicar responsablemente un libro infantil que trata el tema de una violación colectiva a una niña en un tren. ¿Poner una advertencia en la portada?, ¿agregar una clasificación como se hace en las películas para advertir a los padres sobre los temas tratados?, ¿y de quién sería la responsabilidad de advertir el tema, del editor, del librero? ¿Sería el padre quien debería informarse antes de adquirir el libro?

En todo caso, es un tema aún pendiente en mi agenda.

Otro asunto que jamás me conflictuó o en el que nunca pensé seriamente hasta crear la editorial fue la autocensura. Aunque cuando escribo pienso en mis lectores, nunca había sentido la necesidad o no creí pertinente censurarme. En esta ocasión, no se trataba de mi imagen ni de mi mensaje, sino del de una autora francesa muerta, del siglo XIX, hasta ahora desconocida en México y cuya obra daremos a conocer en 2021, un asunto que me tiene encantada y que ocupa gran parte de mi tiempo, ya que me parece una gran responsabilidad y un gran compromiso con la autora y con la especialista que está trabajando en el prefacio.

El libro del que les hablo nunca ha sido traducido al español ni en México ni en ningún otro país hispanohablante, y el resto de la obra de la autora es difícil de conseguir en español. Por eso me parece primordial que esta primera obra sea bien recibida e interpretada, de manera que la conozcan y se interesen en su trabajo.

Si bien la idea del pecado que confieso, la autocensura, me llegó fugazmente en la traducción de una sola palabra,

Autocensura

aclaro que, así como llegó, se fue con veloces alas, y que realmente nunca me permitiría tales prácticas. Pero sí tuve aquel pensamiento, fue únicamente en un afán de que la obra no perdiera valor ante los ojos del lector común a causa de un prejuicio, ya que los protagonistas tienen una relación amorosa, pero son primos y, aunque no es el tema principal, el romance de los dos parientes sirve para las necesidades de la narración, además de que en esa época ese tipo de uniones eran aceptadas.

El libro y su temática son maravillosos, pero por primera vez pensé en la reacción del público, un público mexicano y con valores cristianos muy arraigados. Empecé a pensar en otras obras y temas que se han adaptado a películas o a un público específico como *La reine soleil* de Christian Jacq, en cuya adaptación cinematográfica el tema del incesto es reinterpretado, evadido o modificado.

Y es que el tema tabú no es lo que me preocupa. No tengo ningún problema con los tabúes; posiblemente más adelante hagamos nuevas traducciones de Sade. El problema con esta obra no es que haya episodios pornográficos ni pasajes que inciten al morbo, todo lo contrario, es una relación amorosa muy romántica y, aunque son parientes lejanos y la época es diferente, no sabía cómo lo recibirían las personas, aun no lo sé, ni si se enfocarán en ese aspecto de la novela o harán una lectura más adecuada.

Debido a lo anterior, y a que no hay ninguna traducción de esa obra al español — de hecho, en México no se ha publicado ninguna obra de esta autora—, me dio inseguridad que la gente se centrara en ese tema y dejara de lado lo más importante: la crítica social y el énfasis en la necesidad de recibir una buena educación. Así, pues, por un momento —y solo por un momento— pensé en traducir *cousine* como conocida o amiga y poner una nota al pie para los lectores profesionales, explicando —o, más bien, justificando— la elección del cambio en la traducción, para que las personas que no estuvieran familiarizadas con esta literatura no desviaran su lectura por ese camino. Una forma de censura para *Sand* y autocensura para mi

traducción que me avergonzó de inmediato y que solo se ha quedado como anécdota.

En cuanto al tema de la mutilación de textos, es algo que había escuchado desde hace tiempo, debido a que es algo de lo que muchos autores se quejan, pero que practiqué, tuviera la intención de hacerlo o no, en cuanto me volví editora. Sucede que entre los artículos que recibí para una revista, se encontraban algunos párrafos sospechosos de plagio, tema que trataré más adelante, otros con demasiadas citas —más citas que artículo— y otros con excesiva paja. Debido a eso no tuve opción y tuve que cortar los textos.

Mutilación del texto

Además de todas las tareas anteriores, también hay que revisar que los textos no sean o no contengan plagios, que las referencias y las citas sean correctas. Una tarea más engorrosa de lo que parece. Yo utilizo en gran medida programas para detectar el plagio sobre todo para temas que no son de mi especialidad.

El tema del plagio

Aún faltan muchas tareas por contar, como las odiseas de la impresión o del libro digital, el contacto con los distribuidores, los registros de ISSN e ISBN, los registros de uso exclusivo, los pagos por derechos, pero voy a detenerme aquí porque podríamos seguir casi indefinidamente.

Registros y contando

Con todo esto no crean que me quejo o que me resulta pesado. He disfrutado mucho estas mil y una tareas en esta editorial que he creado y con la que me he comprometido. Lo más fascinante es que el editor nunca se aburrirá ni hará de su trabajo una rutina sin emoción, ya que cada vez tendrá una nueva historia, un nuevo conocimiento, un nuevo texto que deberá trabajar para obsequiar al mundo un nuevo libro.

Edición y cuidados

La primera vez que me enfrenté a la edición de una manera más formal fue, tal vez, cuando recibí mi primera tarea de redacción corregida y calificada. Mi hoja de block amarillo estaba casi completamente cubierta de rojo por todas las marcas, comentarios, preguntas y taches que mi maestro había escrito. La verdad es que esa primera tarea me hizo cuestionarme seriamente por unos segundos si letras inglesas era la carrera indicada para mí, ya que aparentemente no sabía escribir.

Después de decidir no desertar tan pronto, vinieron las siguientes tareas, devueltas en su mayoría con tanta tinta roja en ellas que me hizo pensar en cuántas plumas rojas se gastaría mi maestro solamente en mí. Era imposible no ver las tareas de mis compañeros y notar cómo las mías se veían considerablemente más tachonadas. Sin embargo, después de escribir y reescribir y llorar un poco, logré que en mis tareas disminuyeran los errores, hasta que mi última tarea solo tuvo una corrección y un “Good” al final de la página. Aunque el resto de mi clase recibía “Great” o “Excellent”, sabía la gran cantidad de trabajo detrás de ese “Good”, no solo mío, sino también de mi maestro. De no ser por él y sus ligeramente agresivas correcciones, tal vez nunca hubiera logrado escribir ni siquiera un ensayo decente, pero lo más importante es que todas esas correcciones lograron que adquiriera una conciencia nueva sobre la escritura y sobre pensar la escritura, que es probablemente una de las herramientas más útiles que me ha dejado la carrera.

Aunque nunca tuvimos una clase específicamente sobre editar textos, en los semestres posteriores aprendí a llenar mentalmente mis textos de esa tinta roja. Cada vez que releía alguno de mis textos, aparecía alguna marca roja que indicaba que algo no era correcto o que podía ser explicado o dicho de una mejor manera. Mis compañeras y yo aprendimos a partir de estas preguntas y correcciones que nos hacían nuestras maestras en ensayos y tareas, de los múltiples “no”, “no entiendo”, “esta oración es muy larga” y “¿con esto a qué te refieres?”. Tampoco tengo una definición específica sobre qué es edición, pero cada vez que pienso en editar alguno de mis ensayos o los textos de alguien más, lo siento como prever las posibles complicaciones del texto, cómo hacer que el texto sea más claro e incluso disfrutable, cómo hacer que lo que quiero decir llegue a mi lector de la mejor forma posible.

La mayoría del tiempo mis lectores eran mis maestras; siempre escribía pensando en que me leerían para después darme una calificación. Escribía para ellas; sin embargo, también escribía para mí y mis compañeras —y supongo que ellas para mí—, porque casi siempre, antes de entregar nuestras tareas y ensayos, nos leíamos y hacíamos comentarios. La edición tal vez incluso empezaba antes de que siquiera hubiese un texto, cuando nos contábamos sobre nuestros posibles temas de ensayo, buscando la opinión de la otra o simplemente emocionadas por compartir sobre lo que fuera que íbamos a escribir. En este sentido, siento que la edición también es un acto de amor, solidaridad y cuidado, ayudándonos entre nosotras cuando el cerebro ya no daba para ser objetiva al final de semestre, o cuando habías trabajado tanto en un tema que ya no veías otras posibles formas de abordarlo.

Editar el texto de alguien más desde el cariño me hace pensar en las relaciones de cuidado como las explica Nel Noddings en el primer capítulo, “Caring”, de su libro *Starting at Home*.¹ Noddings explica las relaciones como formas

¹ Nel Noddings, “Caring”, en *Starting at Home*, Berkeley, Univer-

de encuentro: dos personas se encuentran y ambas tienen necesidades que pueden ser obvias o no y que pueden ser dichas o no. Entre estas necesidades, Noddings también ubica el cuidado que puede tomar distintas formas. En los encuentros de cuidado hay una persona que es cuidada y una persona que cuida, y entre ellas hay un intercambio de atención. Noddings aclara dos cosas sobre el encuentro de cuidado: que es receptivo y no de proyección y que “no es primordialmente intelectual, aunque sí tiene una dimensión intelectual” (13). Por esto la atención en el encuentro de cuidado es receptiva. Para aclarar más este último punto, Noddings compara la atención receptiva del cuidado con la falacia patética. Mientras que en la falacia patética se proyectan sentimientos, dolores y pasiones en los objetos, en el encuentro de cuidado se busca recibir, “recibir a la otra persona y sentir lo que está sintiendo incluso si intelectualmente sé que yo en esa situación no me sentiría de esa manera” (15). En este sentido, Noddings agrega que la simpatía se acerca más a capturar lo que ella intenta describir: “sentir con”. Cuando se proyecta hacia otra persona, el proceso es de control de la persona que proyecta hacia las demás personas; sin embargo, cuando se recibe a la otra persona en el cuidado, la persona que cuida su atención a la persona que es cuidada y se vacía para recibirla. Noddings describe el proceso como una dualidad, ya que la persona que cuida, al recibir a la persona cuidada, adquiere dos pares de ojos y oídos, pero también “siente el dolor del otro adicional al suyo” (15).

Pensar cualquier tipo de edición como una relación de cuidado parece un poco exagerado; sin embargo, verdaderamente se siente como un cuidado cuando alguien te dice que puede revisar el ensayo que estás a unas horas de entregar, del cual depende 80% de tu calificación y no sabes cómo terminar —no es que me haya pasado constantemente en la carrera—. Cuando editas el texto de

sity of California Press, 2002. Las citas se refieren a esta edición y entre paréntesis aparece el número de página.

alguien a quien quieres y por quien te preocupas, la relación de cuidado fluye naturalmente. Trasladando la relación de cuidado de Noddings a este escenario, la persona que edita es quien cuida, y la persona editada es la que recibe los cuidados. Podría también decirse que quien escribe y edita el texto es la persona que cuida y los lectores los que reciben los cuidados, ya que se procura que cada parte sea la mejor versión o más entendible y disfrutable para quien lee.

Supongo que diversas relaciones de cuidado pueden surgir a partir de la edición de cualquier texto, y ni se diga de un libro o un periódico, o cualquier texto más grande que conlleva el trabajo de decenas de personas. Enfocándome únicamente en las relaciones de edición y cuidado de las que fui parte durante la carrera, me tocó tanto ser quien cuidaba como quien era cuidada, editora y editada. La atención que se le da a la persona cuidada se hace a partir del texto, que es el elemento mediante el cual se establece la relación de cuidado. Esta atención nunca es proyectiva, porque no se puede controlar a quien escribe; no podríamos obligar a la dueña del texto a cambiar algo por completo, a agregar o eliminar partes, ni a imponer nuestra visión del tema. Como en la relación de cuidado que propone Noddings, la edición debe ser receptiva: la persona que se ofrece a revisar el texto se vacía para apreciar las ideas y opiniones de la persona a la que está leyendo y así hacer sugerencias sobre el tema, el estilo o el formato. Entonces, la persona que cuida, la persona que edita el texto, adquiere dos pares de ojos y oídos —en la dualidad que describe Noddings—, los suyos y los de la persona, para ofrecer nuevas vías para desarrollar el texto.

Este tipo de relación también ocurre cuando una maestra o maestro califica un ensayo y hace comentarios. Es el tipo de relación de cuidado más común de acuerdo con Noddings:

La señorita A, una maestra de matemáticas, está parada detrás del alumno B, mientras este batalla para resolver

una ecuación. La señorita A casi puede sentir el lápiz en su propia mano. Anticipa lo que B va a escribir, y lo impulsa mentalmente hacia el siguiente paso, marcando mentalmente... Sus movimientos están dirigidos hacia su estudiante. Puede intervenir ocasionalmente, pero sólo para mantener vivo el plan del alumno, no para sustituirlo por el suyo. La maestra introduciría su plan únicamente si el del alumno fallara, si este le preguntara: “¿Qué debo hacer?”. (Noddings 17.)

Noddings llama a esta situación *motivational displacement*, y ocurre cuando la persona que cuida se hace a un lado, fungiendo más como guía, para dejar que la persona cuidada encuentre por sí sola una solución a lo que sea que se enfrenta. Lo que Noddings propone es que, una vez establecida la relación de cuidado, debe ser recíproca, y no tanto en el sentido de que quien cuida y quien es cuidado inviertan funciones —ya que hay casos en los que esto es imposible, como entre padres e hijos, psicólogos y pacientes, maestros y alumnos—, sino de que quien es cuidado dé señales de que están siendo recibidos los cuidados. Sin esta respuesta de parte de quien es cuidado, quien cuida, como padres, maestros y doctores, sufrirían desilusión, fatiga y agotamiento (19).

La forma de calificar y hacer comentarios de mis maestros me parece tanto un ejemplo de *motivational displacement* como una forma de edición. Llenar mis tareas con comentarios y sugerencias es un acto de cuidado, de guía, para direccionar mi escritura hacia una más crítica, más natural o más fluida. Noddings también explica que este tipo de relación de cuidado requiere de cierta respuesta por parte de la persona cuidada, una muestra de que la persona cuidada sabe que está siendo cuidada y reacciona de alguna forma al cuidado. El “Good” de mi última tarea es esta muestra no solo de que yo me daba cuenta de cómo mi escritura había sido guiada y cuidada, sino de que mi maestro notaba cómo había cambiado gracias a él, que su edición y cuidado estaban teniendo frutos.

Los encuentros de cuidado no funcionan siempre de la misma manera y no son todos exitosos. Noddings explica que no todo lo que recibimos de otras personas nos provoca “una vibración armoniosa de simpatía” (15), sino que a veces nos generan repulsión y, en ocasiones, es imposible convertir estos encuentros en uno de cuidado (15), ya sea porque la persona cuidada no desea ser cuidada o porque la persona que cuida no provee el cuidado adecuado o necesario. En la edición académica esto se puede traducir de diversas maneras. A veces las alumnas y alumnos no responden bien a los comentarios o deciden no tomarlos en cuenta porque no es como quieren abordar los temas; sin embargo, también ocurre que lxs profesorxs no logran transmitir adecuadamente lo que quieren de un texto o sus comentarios son muy groseros. Cada relación es distinta y esto no quiere decir que esté mal si la persona cuidada o la persona que cuida no logra establecer la relación de cuidado o no quiere continuarla. Pensar en los motivos por los cuales no se genera este tipo de relaciones también podría abrir un debate importante sobre cómo se enseñan las letras y la educación en general en el país. ¿Es necesario este tipo de relación para que las alumnas y alumnos aprendan? No soy pedagoga ni tengo una respuesta precisa, pero las mejoras que tuve en la carrera fueron gracias a este tipo de dinámicas y comunidades.

La edición de la que fui parte durante la carrera cambió mucho en los dos últimos semestres, durante los seminarios de titulación, cuando la edición colectiva era un tema de cada clase. La dinámica era llevar avances de nuestras tesis cada clase y que los compañeros compartieran conmigo sus sentires sobre mi texto, desde el tema y su desarrollo hasta el estilo y formato. Se convirtió en algo un poco aterrador, porque los comentarios de mi maestra ahora no eran escritos de forma privada en tinta roja —quién diría que iba a extrañar esas notas rojas—, sino frente a todo el seminario cuestionándome directamente y al instante por qué había escrito lo que había escrito. Aunque siempre en pánico, era gratificante cuando mis compañeras me

felicitaban por algo y también cuando me sugerían cambiar algo o un nuevo enfoque. Sin todos los comentarios y sugerencias de todos y todas, mi tema de tesis tal vez ni siquiera se hubiera desarrollado, y siguiendo esta idea, miles de tesis y tesinas de licenciaturas, maestrías y posgrados han surgido gracias a este tipo de relaciones.

Creo que la edición tiene un papel primordial en la creación de textos, pero también en la formación de personas, y una editora es aquella que realiza lo que escribí en alguno de los párrafos iniciales: alguien que prevé las posibles dificultades de un texto y las formas en las que un texto se puede mejorar. Tomando esta definición tan simple en cuenta, hay muchísimos tipos de editoras, desde las mamás y maestras que revisan las tareas, hasta científicas, abogadas, escritoras, ingenieras y todas aquellas que se enfrenten a un texto. Por supuesto que el trabajo que realizan no se compara con el trabajo de una editora que posee los conocimientos y herramientas para hacer esto de manera profesional con textos de todo tipo y que puede ser objetiva durante todo el proceso. Algo que aprendí gracias a la carrera que estudié y a las personas con las que me encontré es que la edición hecha desde el cariño, en cualquier ámbito, es una relación de cuidado.

Conversar con y sobre el editor en una era hipertextual

¿Qué es el editor en una era hipertextual? O, mejor dicho, ¿quién es el editor en la época actual caracterizada a partir de la hipertextualidad? Responder a esta pregunta implica reconocer la figura del editor y, por otro lado, definir la hipertextualidad como una experiencia de la cultura contemporánea, la cual moldea y transforma las prácticas tanto de lectura como de escritura.

Para lograr el cometido, estableceré el análisis a partir de tres momentos. La primera parte estará dedicada a estudiar la ambigua figura del editor en el desarrollo de la tradición editorial, incluida su paulatina e irregular aparición en el proceso de la edición. Para ello me serviré de un par de sugerencias que Jorge de Buen apunta en su canónico libro *Manual de diseño editorial*, pues ahí, al asumir que el editor es un “lector profesional” que toma decisiones de amplio alcance para la difusión y generación de conocimiento, genera una oportunidad para reflexionar en el segundo momento de la investigación sobre el papel del editor ante el fenómeno de la hipertextualidad. Se verá que al contrastar el hipertexto con el oficio del editor, la posición del último se torna mucho más confusa, superficial y tal vez insignificante. Finalmente, trataré de esbozar las consecuencias de la desaparición paulatina del editor, enfatizando la gran importancia que su oficio representa para garantizar una óptima interacción con los ecosistemas textuales de nuestro presente, mediante la apropiación de un par de observaciones que el intelectual mexicano Gabriel Zaid propone en su obra.

El editor como una figura fantasmagórica

Detenerse en la figura del editor, de entrada, presupone reconocer que su identificación y definición no es tan evidente. Tal falta de evidencia conduce a uno de los grandes enigmas del reino editorial que, a diferencia de figuras como la del escritor, lector o incluso del distribuidor, agentes que se han ganado un determinado lugar en la esfera pública y cultural y cuyo reconocimiento y definición no representan un problema mayor.

Sin embargo, en los últimos dos siglos la función del editor adquirió un lugar en la medida en que los avances tecnológicos han permitido que su oficio sea valorado ya no solo desde su papel de intermediario entre la obra de un autor y la recepción del lector, sino como responsable de configurar y moldear las directrices que determinan la presencia y ausencia de un bien histórico, el libro, más allá de las relaciones que una sociedad establezca con dicho bien. Cabe mencionar una definición preliminar de la edición que, en pocas palabras, la establezca como un proceso cultural en el que se entrelazan prácticas y saberes alrededor del libro, entendiendo este como un vehículo de conocimiento que, a su vez, tiene una carga simbólica doble en la medida en que es un objeto con valor económico, que también posee un valor intangible, pues la transmisión de conocimiento es invaluable. En otras palabras, el libro es un bien que, como objetivo final de la edición, condensa la vinculación de prácticas como diseño, corrección de estilo, tipografía, maquetación, entre otras, todas entrelazadas y determinadas gracias a la dicotómica constitución del libro.

Hasta aquí conviene esclarecer que no es el editor quien determina al libro, sino a la inversa, pues así como el escritor sueña con una obra aún no escrita, el editor trabaja sobre el imaginario de proclamar la presencia de la obra impresa o digital en el espacio social y público. De algún modo, los editores sueñan con un paisaje donde el libro no es el único protagonista, sino también lectores, autores, presentaciones, ventas y, quizá, el anhelo por la persistencia del objeto termina por colorear aquel paisaje. Se diría que el editor es “un agente encargado de generar

sensaciones a través de la organización de información escrita y visual. De su desempeño y sensibilidad depende que un medio impreso sea placentero en su lectura o pase inadvertido”.¹

En virtud de lo dicho, resulta legítimo redefinir la figura del editor ya no como un sujeto frío e insensible, sino todo lo contrario, pues la sensibilidad que desarrolla le permite instaurar una lectura fundamentalmente activa, ya que no solo lee los textos para solventar un placer estético, sino que en su lectura descansan los posibles futuros de una obra y, en consecuencia, su lectura es generadora de sentido.

Para evaluar en qué medida el editor es un tipo de lector diferente, Jorge de Buen, escribe:

El editor es un lector profesional. Debe leer repetidas veces cada una de las obras que quedan a su cargo, los primeros acercamientos son decisivos porque de ellos se deriva la comprensión de la estructura general. En los estudios preliminares, el corrector gramatical no solo ataca las faltas de ortografía y los desórdenes de la sintaxis, también vigila que el escrito tenga una organización coherente. Es común que tras las revisiones iniciales la obra quede articulada en una forma diferente a la del manuscrito²

Lo anterior nos permite distinguir en qué medida la figura del editor no está solamente vinculada a la recepción de un manuscrito, debe adentrarse en él, de tal suerte que funda en su lectura la búsqueda de una “organización coherente” que constituya una forma diferente del manuscrito. Esta definición vale ya no solo para el corrector de estilo, el revisor o el diseñador editorial, sino que, en general, no es posible imaginar un editor que no se aproxime al texto sin reparar en su lectura, pues es el primer paso para conformar

¹ José Ramón Fabelo Corzo *et al.*, “El diseño editorial: un placer estético hecho objeto”, en I. Fraile y V. Rivas López (coords.), *La experiencia actual del arte*, México, BUAP (col. La Fuente), 2011, p. 77.

² Jorge de Buen, *Manual de diseño editorial*, México, Santillana, 2000, pp. 33-34.

una sensibilidad que permita a la postre dibujar el paisaje que nace del libro.

No obstante, la producción de libros, al ser un bien cultural, no es ajena a la dinámica económica. Como sabemos, la publicación de libros en la actualidad arroja cifras que corresponden a una lógica de producción masiva, donde lo que importa no es el contenido sino la cantidad y, por lo tanto, las ganancias que pueden generar, es decir, el libro pasó de ser un objeto que servía a la educación o a la transmisión de conocimientos —actividad sin fines de lucro— a ser uno que busca constantemente la legitimidad para ser valorado económicamente; esta legitimidad determina a tal punto el oficio del editor que deja en segundo plano aquella “lectura generadora de sentido”.

Al respecto, Zaid, relata en su ensayo *Organizados para no leer*:

Un editor holandés, Carlos Lohlé, me contó alguna vez cómo ascendió de alto ejecutivo de una editorial europea a editor marginal en Buenos Aires. La trasnacional se metió en problemas publicando un libro que traía barbaridades imperdonables. Se hizo una investigación a fondo en todos los departamentos, y resultó que nadie lo había leído.

¿Cómo podemos publicar libros que no leemos? Porque no estamos organizados para leer, sino para alcanzar metas de crecimientos, ventas, rentabilidad [...] Admirablemente Lohlé renunció para poner una editorial donde pudiera responder de cada libro como editor [...] Y todas las aberraciones derivan de esa realidad aplastante: no se puede leer tanto. Para que la máquina siga andando, tiene que organizarse en función de que leer es muy recomendable pero no necesario.³

La lección que cuenta Zaid, nos sirve para poner sobre la mesa hasta qué punto es fundamental el papel de la

³ Gabriel Zaid, “Organizados para no leer”, en *Leer*, México, Océano, 2012, pp. 128-129.

lectura en la labor del editor; sin embargo, cabe subrayar que las dificultades para que un editor como Lohlé pueda asumir la responsabilidad de responder ante cada publicación es un escenario al que difícilmente llegan los editores, pues el contexto de cada uno varía, según sea su editorial: comercial, académica o independiente. Todos comparten la compleja labor de justificar su oficio en medio de una incesante búsqueda de legitimidad acompañada de una lógica condicionada por el flujo de capital, pues hasta para el editor independiente sin ánimos de lucrar es imposible sustentar su publicación sin una inversión relativamente pequeña.

Si el principal reto del editor parece ser la resistencia al imperativo en el que *leer* no es necesario, ¿por qué vale la pena volver sobre las palabras de Jorge de Buen? Creo que al menos por dos ideas centrales: “la invisibilidad del editor es un arte sublime” y la “primera gran decisión del editor es elegir un lugar dentro de la difusa línea que va del emisor al medio”.⁴

Repasemos la primera idea, pues me parece la más sugerente y problemática, ya que defender la invisibilidad del editor supone otorgarle un lugar protagónico al lector. ¿Por qué? Subrayemos lo evidente: un libro, sea impreso o digital, está encaminado a ser leído. Parecería un absurdo decir que un libro está hecho para no leerse, aunque veremos en el siguiente apartado de qué forma esto parece ganar sentido. Por ahora, partimos de la base de que todo libro está dirigido a un lector y, en esta dirección, el editor debe permanecer inadvertido para quien lee, pues como describe el escritor mexicano, solo así veremos un trabajo bien logrado.

“Este editor debe ser una vía transparente, invisible, capaz de forjar un enlace de gran pureza entre los dos extremos del proceso de comunicación: emisor (autor) y receptor (lector) [...] cargar con un pesado *síndrome de*

⁴ J. de Buen, *op. cit.*, p. 37.

inexistencia".⁵ Acompañado de esta definición, me parece importante destacar que el editor corre el peligro de hacerse visible cuando el libro le presenta complicaciones y dificultades al lector, es decir, cuando la legibilidad se ve comprometida, ya sea por una mala edición de orden tipográfico, o porque no se cuidó la disposición gráfica de las imágenes, tablas o citas, e incluso cuando la impresión es de mala calidad. Todo esto refleja que "una buena edición hace que la magia llegue pronto y no nos abandone a lo largo de la lectura. La legibilidad es la fuerza que sostiene esa ilusión".⁶ ¿Es entonces un editor similar a un mago? Creemos que sí, o al menos el oficio entre uno y otro se asemejan. ¿Cómo es esto posible?

Recurramos a la segunda idea que nos interesa destacar, a saber: la primera gran decisión del editor es elegir un lugar dentro de la difusa línea que va del emisor al medio. Para interpretar este enunciado, parece válido recuperar la analogía del mago. Como sabemos, el mago trabaja con la ilusión. Cuando hace aparecer palomas debajo de un sombrero, se sirve de movimientos que el público no conoce o no reconoce y, a partir de aquello que el público ignora, el acto se presenta como inédito, que asombra. El mago puede o no tener un rostro; al final lo que importa es el acto. Esta invisibilidad del mago no es menor, pues esconde detrás del acto lo más importante, aquellos movimientos que hacen posible la ilusión, y cuidarlos es también cuidar el conocimiento que lo habilita.

De la misma forma, el editor al aparecer un libro, mantiene la ilusión de que este es perfecto o, con mayor propiedad, legible. Es decir, cuando un lector lee y decodifica los caracteres impresos en correspondencia con la oportuna disposición de imágenes, el cuidado de la tipografía, la diferenciación entre párrafos y títulos, la correcta paginación, la ausencia de erratas, o incluso el tipo de papel y el diseño de la portada, cuando estos movimientos que preceden al

⁵ *Idem.*

⁶ Jorge de Buen, *op. cit.*, p. 40.

acontecimiento del libro son ignorados por completo o en su mayoría por el lector y se deja llevar por el contenido, en esa medida, el acto que se abre con el libro terminado e impreso ha sido bien trabajado por el editor, pues cuidó y procuró seguir los pases que validaban conocimientos sobre la administración del lenguaje. Sin embargo, el editor no solo conoce el lenguaje, también se ve interpelado por sus diferentes dimensiones y, por ello, la profesionalización del editor es un camino tan amplio y difícil, pues así como el mago aprendió de sus fallas y mediante la práctica regular, el editor aprende de sus malas decisiones, como en el caso de Lohlé, y se nutre al practicar una “lectura generadora de sentido”, pues él no es un lector fascinado por la *legibilidad* de un libro, sino un lector asombrado por la oportunidad de hacer *legible* un manuscrito.

Y en esta gran diferencia, el editor es un mago fantasmagórico que mantiene con ilusión al público o a los lectores, aunque su reconocimiento no se refleja en los aplausos, sino en la silenciosa lectura de la persona que vuelve al libro para releer, pues cada vez que se abre un libro, la figura del editor deja de ser un enigma.

Hasta ahora he tratado de resolver la problemática definición del editor, agente fundamental en el proceso de edición, pues en él descansa un trabajo valorado no solo desde lo económico, sino desde la posibilidad de hacer legible un manuscrito, quizá el objetivo eminente del oficio editorial. A raíz de esta breve tematización, es evidente que todo buen editor es sensible y, para formar esa sensibilidad, es necesario y quizás inevitable transitar por la senda de otro tipo de lectura; gracias a ello, el editor como lector puede estar mejor preparado para ser interpelado por las diferentes dimensiones del lenguaje, que van más allá del lenguaje como medio para comunicar ideas, y examinarlas es tan importante como formarse técnicamente en los procesos de edición. Pues, ¿cómo editar en el siglo XXI considerando el lenguaje aún como un mecanismo humano que solo sirve para comunicar ideas?, ¿cómo formarse como editor en una época donde el texto dejó de

ser una articulación lineal?, ¿es posible ser editor en la era hipertextual?

Editar en la era hipertextual

Posiblemente a principios del siglo XX aún era lejano imaginar un escenario en que la lectura y la escritura se vieran enfrentadas a nuevos modos de ser, caso contrario a lo ocurrido con las artes vinculadas a la plástica, pues la mayoría de ellas se vieron desafiadas por los avances técnicos desde antes, por ejemplo, la pintura y la fotografía.

¿Cuál es entonces el avance técnico que posibilitó una nueva manera de comprender la escritura y la lectura? Tal vez el advenimiento de los procesadores de textos fue un factor trascendente, pero antes de su popularización, parece importante señalar al menos un breve recuento histórico de cómo la computadora vino a convertirse en el dispositivo que transformó no solo la manera en que nos relacionamos con el lenguaje, sino que también creó nuevas prácticas editoriales que ayudaron a la compleja labor del editor, llegando al punto de calificar la edición como un trabajo menor, superficial y “sencillo”. Este prejuicio fue resultado de las innovaciones tecnológicas de finales del siglo XX, ya que tenían por meta la “facilitación el proceso”, además de la optimización del diseño, para publicar con mayor velocidad y, en consecuencia, fomentar el crecimiento de la industria editorial, medida por la fabricación masiva de un producto.

En el libro publicado en el año 2000 por la UNAM, *El arte editorial en la literatura científica*, se plantea la evolución del proceso de edición en cuatro etapas que van desde la reconocida aparición de la imprenta de Gutenberg hasta los ordenadores que integraban *software* para procesar textos y modificarlos según determinadas pautas en el denominado Desktop Publishing (DTP), es decir, edición desde un escritorio. Esta última etapa es quizá la más próxima al modo en que actualmente se forman los editores, pues antes del advenimiento de los procesadores de texto, los *softwares* para editar y diseñar un libro desde una pantalla eran un

escenario apenas imaginable. En la actualidad, la frase “lo que ves en pantalla se imprimirá en el papel” dejó de ser una frase extraña para volverse cotidiana; posiblemente en un futuro la extrañeza del enunciado irá acompañada de la dificultad de imprimir en papel lo visto en la pantalla, como en el caso de los *e-books*. La lucha mediática de estos frente a los libros impresos no favorece al medio editorial, pues más bien acrecienta los prejuicios con los que la cultura contemporánea identifica la labor editorial y nos obligan a reflexionar sobre nuestra labor en este tiempo. El siglo XXI es, quizá, la era más conflictiva para determinar la legitimidad de un editor pues, así como Foucault, Blanchot o Barthes ya anunciaban la muerte del autor en la década de 1960, conviene meditar si la muerte del editor es una muerte sin siquiera anunciada, ¿será que nadie la notará?

Antes de tomar una posición, veamos en detalle en qué consiste esta noción del Desktop Publishing:

una persona requiere contar con tres elementos básicos: una microcomputadora personal, un programa editor y una impresora láser, también personal. Con el DTP, los procesos de diseño, redacción, composición e impresión pueden ser llevados a cabo por un solo individuo. Puesto que la inversión es menor y accesible, el DTP crece particularmente rápido [...] El software permite definir a través de una ventana de menú, los parámetros de los elementos tipográficos y el estilo (stylesheet) donde la computadora muestra las opciones para cada paso.⁷

La cita es bastante ilustrativa para señalar dos aspectos que caracterizan la manera de relacionarnos con el proceso de la edición; por un lado, la labor editorial pasó a ser obra de un solo individuo, pues bastaba con tres ele-

⁷ Arturo Sánchez y Gándara, Margariños y Wolf, *El arte editorial en la literatura científica*, México, UNAM (Biblioteca del editor), 2000, pp. 46-47.

mentos que es posible tener en casa aunque la edición no nos llame la atención; en segunda instancia, indica algo crucial, el acceso al *software* que antes de la década de 1990 era complicado, pues su costo era relativamente alto. Ahora es posible conseguir programas para editar de manera gratuita, asistimos a la era del “código abierto”. Proyectos como Github⁸ representan aquella faceta en la cual se pueden desarrollarse aplicaciones para distintos fines, en particular para crear *software* escrito en código abierto sin necesidad de pagar para acceder a un programa.

La forma en que el autor describe aquella interacción con los *softwares* y trabajar la modificación tipográfica de un texto a partir de la interacción de ventanas y menús permite intuir de qué manera la hipertextualidad se va constituyendo como experiencia familiar, ya no solo para los autores de textos, sino de manera más amplia, es decir, la experiencia que en un principio atravesaron editores para modificar textos, veinte años después pasó a ser una práctica masiva de todos los días: cuando escribimos un correo, podemos cambiar la tipografía, seleccionar la posición del mensaje, añadir imágenes, archivos, firmas, modificar el color del texto, etc. ¿Es el lector contemporáneo ya un editor?

Aquella cuestionabilidad sobre si ser editor es ahora un oficio que todos desempeñamos en cuanto interactuamos en la red, es posiblemente uno de los prejuicios que la industria se ha encargado de mediatizar para optimizar la producción y publicación masiva de textos, la famosa autopublicación,⁹ encabezada por grandes trasnacionales como Amazon, evidencia de esa optimización. Sin embargo, algo que no estamos advirtiendo es que la autopublicación es, probablemente, consecuencia de una experiencia cultural más amplia, a saber, la hipertextualidad.

⁸ Véase <https://github.com/collections/text-editors>, consultado el 11 de septiembre 2020.

⁹ Véase https://kdp.amazon.com/es_ES, consultado el 11 de septiembre de 2020.

Un hipertexto puede definirse como un texto no lineal, es decir “textos unidos entre sí que hacen posibles trayectos casi infinitos de lectura, se lee un conjunto de trayectos o de tramas [...] y le da al lector virtual itinerarios alternativos para que organice lo que lee de acuerdo con necesidades específicas”.¹⁰

En función de aquella significación del hipertexto, podemos derivar al menos dos características que son importantes para reconocerlo: inmaterialidad e interactividad. Respecto a lo inmaterial, básicamente se refiere al desplazamiento del texto en su sentido físico y objetual, el hipertexto ya no se lee a partir del objeto que el libro representaba, pese a que estudios, como los de Gérard Genette, que en su *Palimpsestos* analiza el fenómeno de la hipertextualidad desde las obras literarias. En un sentido más general, los hipertextos no son tocados físicamente, pues, por ejemplo, no puedo tocar y sentir las letras que ahora utilizo frente a mi pantalla. Detrás de esta inmaterialidad se anuncia una dimensión del lenguaje, que es su materialidad.

La segunda característica del hipertexto, la interactividad, permite hablar de aquel como un proceso que no tiene fin ni un inicio particular, pues interactuar con un texto —por ejemplo en una ventana del navegador—, al abrir el hipervínculo que viste en una palabra en la pantalla, puede conducir a otra ventana, y así sucesivamente, hasta que el sujeto decida cuándo es suficiente. En esa medida, la interacción entre el sujeto y el ordenador establece ritmos y flujos que son establecidos por el individuo, pero que la red se encarga de maximizar al borrar las fronteras entre los espacios donde se aloja determinado texto y, a su vez, intensificando la multiplicidad en la que se constituye el lenguaje. En pocas palabras, vivimos en una época en que la lectura y la escritura lineal es paulatinamente desplazada en favor de una lectura y escritura hipertextual. Por esta

¹⁰ Tatiana Sule Fernández y Adriana Teresa Ochoa, *Enciclopedia de conocimientos fundamentales*, UNAM-Siglo XXI, México, 2010, p. 161.

aparente evidencia es plausible rehabilitar obras como *De la gramatología*, pues en ella se apuesta por la superación de la escritura lineal.

Y como describe Rocío Rueda, investigadora y especialista de la obra de Derrida, el filósofo francés:

este nuevo entorno tecnológico subvierte los espacios convencionales de lectura, basados en un modelo de información individual, a favor de un modelo conectivista, sustituyendo el orden jerárquico de los libros por una red dinámica, colectiva y reconstruible. Un segundo aspecto problemático se debe al hecho de que los lectores, que escogen su propio recorrido, leen todos textos distintos, y en algunos casos nunca leen la totalidad de texto disponible.¹¹

En relación con el revelador aporte del último extracto, me parece relevante subrayar al menos dos variables que permitirán comprender la forma en que la experiencia de lectura y escritura hipertextual es tan común en nuestros días. La subversión de los espacios convencionales destinados tanto para la lectura como a la escritura, y que generalmente fueron definidos en los últimos siglos a raíz de la evolución de la imprenta, actualmente se ven transformados por la interactividad, que tanto ordenadores como dispositivos móviles proveen y que el sujeto entabla con un texto. No es determinada únicamente bajo la consideración de que tales computadoras o celulares son herramientas o soportes físicos, sino que, más allá, los dispositivos establecen y quizá imponen una *forma de trabajo colectivo estacionaria*, es decir, que si hoy pretendiéramos defender la edición y la lectura de obras literarias como un trabajo solitario y alejado de la urbe, en el que solo baste una computadora, caeríamos en un fallo, pues aquella *estación de trabajo colectiva* reduce la participación

¹¹ Rocío Rueda Ortiz, "Hacia una gramatología hipertextual: una teoría de la deconstrucción", *Revista Colombiana de Educación*, núm. 46, 2004, p. 5.

individual hasta convertir al individuo en un engranaje más de la gran máquina.

El propio George Landow, investigador de cabecera al tratar temas como la hipertextualidad y la cultura digital nos dice:

Comoquiera que se denomine ese lugar de lectura-escritura, no debe concebirse la máquina que uno empleará para trabajar en hipertexto como una máquina aislada, como el ordenador personal. En lugar de ello, el objeto con que se lee debe concebirse como una entrada, una puerta mágica al hiperdocumento, ya que es el medio que tienen el lector y escritor para conectarse y participar en el mundo.¹²

Sin embargo, por muy esperanzadora que sea esta visión, si algo hemos aprendido del medio editorial es que el trabajo colectivo puede crear una dinámica poco estable y hasta cierto punto infructífera. No es azaroso que las grandes editoriales hayan comenzado a partir de las disposiciones de un grupo pequeño, pues tomar una decisión entre dos personas es relativamente más sencillo que entre cien, y aunado al contexto hipertextual, ¿qué ocurre ante tal dificultad?

La respuesta parece transparente. Las decisiones importantes las toman los especialistas, y más en una época en la que la formación profesional cierra las fronteras para abrirse a nuevos o varios caminos profesionales, es decir, que si se estudia para ser profesor de literatura, tu especialidad debe ser reconocida en algún campo específico para que tu labor sea legitimada y validada por un grupo o institución. Este modelo de especialización también vale para el trabajo del editor, escritor e, incluso, del lector.

Por ejemplo, en el caso del escritor se ha mediatizado y popularizado el imperativo “solo dedícate a escribir”; sin embargo, es completamente falaz y descuidado, pues

¹² George Landow, *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 60.

por un lado presupone que la escritura posee un valor más alto que otras actividades, como la compaginación; es decir, aquellos que defienden tal postura operan sobre una grave falta al no identificar las distintas capas del lenguaje, el cual no solo es vertido como información verbal, pues la escritura definida como la manera de registrar o crear ideas reivindica cierta neutralidad, la cual no tiene cabida en la época hipertextual. En suma, defender que el escritor deberá limitarse únicamente a escribir es una visión superflua y quizá improductiva. Para ilustrar este escenario, nuevamente Landow sugiere:

Se nos dice que los escritores académicos u otros, no diseñan bien, y aunque lo hicieran —prosigue la argumentación—, estas actividades son una pérdida de tiempo para ellos. Esta recomendación, que recientemente se ha transformado en mandato, debería inducirnos a preguntar por qué. ¿Y si se nos dijese, tome un lápiz, aunque tenga una goma en la punta no la utilice, los escritores de verdad no la utilizan? [...] ¡Así una capacidad se convertiría en un placer culpable!¹³

La cita vale tanto para escritores como para editores, por lo tanto, un editor no puede conformarse o limitarse únicamente a editar, pues en un contexto hipertextual las herramientas y plataformas que habilitan *softwares*, así como las nuevas prácticas de escritura en línea —blogs, redes sociales, programas encabezados por la conectividad entre bots—,¹⁴ en pocas palabras, la llamada escritura digital, son acontecimientos que no pueden pasar inadvertidos por un editor contemporáneo. Y este escenario es tan cercano que, en el futuro próximo, bastará con preguntar si el texto que aprobaremos para su revisión y publicación fue escrito por un *bot*, una máquina o un ser humano.¹⁵

¹³ *Ibid.*, p. 70.

¹⁴ Cfr. Alberto Constante y Ramón Chaverri (coords.), *Filosofía, arte y subjetividad. Reflexiones en la nube*, México, UNAM, 2016.

¹⁵ Respecto a programas para identificar *bots* en un texto, véase el proyecto de Oscar Schwartz en <http://botpoet.com/>, consultado el 10 de septiembre de 2020.

Con lo anterior he intentado aproximarme a la experiencia hipertextual que constituye nuestra relación con los textos. Como vimos, la hipertextualidad transforma radicalmente las figuras del escritor, editor y, por tanto, del lector. Sin embargo, ¿qué tienen en común estos agentes del medio editorial a quienes la lectura se les presenta como una actividad poco necesaria para la producción y publicación de libros?, ¿qué hace falta para que los editores vuelvan a ocupar aquel lugar fantasmagórico y mágico que pinta un paisaje del libro, constituido a partir de la ilusión de lo perfectamente legible?, ¿no es acaso la hipertextualidad la experiencia necesaria para valorar y aproximar el proceso de la edición a más potenciales editores y, por tanto, favorecer el crecimiento de lectores? Responder a tales inquietudes implica examinar de manera cuidadosa la auténtica transformación a la que conduce la hipertextualidad, pues detrás de ella lo que está en juego es el modo de ser del lenguaje y, en consecuencia, reparar en las dimensiones del lenguaje implica reflexionar sobre él.

Para ilustrar la problemática relación que debemos establecer con el lenguaje en nuestra era digital, traeré a colación un par de anotaciones que un poeta norteamericano realizó en 2011 en su libro *Escritura n-creativa: La gestión del lenguaje en la era digital*: “Lo que entendemos como gráficos, sonidos y movimiento en el mundo de nuestras pantallas es tan solo una delgada epidermis debajo de la cual se encuentran kilómetros y kilómetros de lenguaje. En ciertas ocasiones atravesamos la epidermis y percibimos que nuestro mundo digital se alimenta de lenguaje”.¹⁶

La interpretación del fragmento se puede resumir en lo siguiente: toda interacción en la red está constituida por una serie coordinada y cuidadosamente administrada de kilómetros de código alfanumérico, y quizá este hecho no parece tan evidente porque no vemos detrás de la pantalla, no tocamos la piel del lenguaje que está detrás y que, a su

¹⁶ Kenneth Goldsmith, *Escritura no creativa: la gestión del lenguaje en la era digital*, Tumbona, México, 2015, p. 27.

vez, la soporta. El mismo texto que ahora leemos, independientemente de si está en formato impreso o digital, pasó por procesos recubiertos de código alfanumérico. En ese lugar las letras y los números armonizados algorítmicamente entre sí presentan la punta del iceberg no solo de la literatura del porvenir, sino también del trabajo editorial, pues en esta confrontación del lenguaje se suspende una nueva multiplicidad de usos, las palabras parecen adquirir mayor actividad y, sin sospecharlo, condicionan nuestra manera de leer y relacionarnos con ellas.

Desde los albores de los medios hemos tenido más y más palabras de las que jamás podremos consumir, nunca antes el lenguaje había tenido tanta materialidad —fluidez, plasticidad, maleabilidad [...] Antes del lenguaje digital las palabras casi siempre se encontraban apresadas en una página. Hoy, en cambio, el lenguaje digital se puede insertar en una variedad apabullante de contendedores [...]

El proceso de edición que ocurre entre dos personas a través del envío de un documento generado en Word por correo electrónico es un ejemplo de microclima donde las variables son en extremo limitadas. Los cambios editoriales son extralingüísticos e intencionales [...] En estas ecologías, las versiones finales no existen. A diferencia de un libro impreso o un acetato, aquí no hay final de partida. El flujo es inherente a lo digital.¹⁷

En el amplio extracto anterior, destacan dos precisiones fundamentales para asimilar aquel vínculo entre el lenguaje digital y el oficio del editor. Por un lado, reconocer el lenguaje digital debe ser mediado a partir de su valoración como un material, pues así como detrás de las imágenes que compartimos y de los correos que se envían diariamente, hay una marea de lenguaje alfanumérico que puede ser parte de una interacción mucho más amplia que la mera información que presenciamos en nuestra pantalla, pues

¹⁷ *Ibid.*, pp. 37-43.

más allá de esta, hay un océano de código que almacena información que nunca antes en la historia de la humanidad se había conjuntado, pero es esa acumulación de información la que conserva desde las obras escaneadas de los antiguos escribas, hasta las últimas publicaciones de un autor independiente en Sudáfrica. Es decir, el paisaje de libros que el editor configuraba anteriormente pasó a multiplicarse exponencialmente, a tal punto que dicho paisaje se adhirió a un palimpsesto donde parece ser irreconocible. En última instancia podemos afirmar con relativa certeza que el siglo XXI le dio vida a un ecosistema textual que nació en la página impresa.

Pero en aquel ecosistema textual infinito, ¿dónde queda el editor? o, mejor dicho, ¿qué deberá hacer el editor para mantener su oficio antes de que la mecánica digital lo desplace? ¿Es el editor una figura en peligro de extinción?

Creo que el editor no desaparecerá. Al contrario, se rejuvenecerá y renovará, pues es uno de los primeros en distinguir la nueva forma de interactuar con el medio digital. Incluso se puede sugerir que si en un futuro cercano acontece una renovación cultural en materia digital, los editores serán los primeros en intuir y canalizar metodologías para hacer *legible* aquel universo, pues son ellos quienes no solo reflexionan sobre las dimensiones del lenguaje, sino que también son los encargados de inaugurar modos para administrar, reordenar y, en suma, articular el océano de palimpsestos. Y sustituyendo la figura del escritor no creativo de Kenneth Goldsmith por la del editor, es meritorio leer lo siguiente:

ronda la web en busca de lenguaje nuevo, su cursor chupa las palabras de múltiples páginas como en un encuentro clandestino. Esas palabras, pegajosas de tantos residuos de código y formatos se transfieren de regreso al ecosistema local y se lavan con Text Soap (jabón de texto) que los restaura a sus estados virginales al quitar espacios extras, reparar párrafos, eliminar marcas de reenvío, alaciando

signos de interrogación enroscados e incluso extrayendo texto del miasma del HTML. Con un solo clic estos textos sucios se limpian, listos para ser reutilizados en el futuro.¹⁸

Esta visión es bastante alentadora para alimentar nuestra definición del editor en una era hipertextual; sin embargo, queda aún volver sobre los problemas más inmediatos, los problemas que no son *posibles futuros*, los que envuelven la existencia y labor *finita* de aquel mago-fantasmagórico que, pese a la adversidad, no deja de realizar actos para hacer *legible* la realidad.

Conclusiones

Al avanzar en esta breve investigación, valoré en un principio el enigma del editor a partir de su invisibilidad, después insistí en esclarecer y contextualizar la pertinencia de evaluar su papel en virtud de una experiencia cultural denominada hipertextualidad. Al notar que dicha experiencia transforma a las principales figuras del medio editorial, canalicé la necesidad de reflexionar sobre las dimensiones del lenguaje, desentrañando la noción de lenguaje digital para descentralizar las ideas tradicionales y unívocas de un solo lenguaje como mecanismo para comunicar ideas, y finalmente vimos una posición favorable respecto al modo en que el lenguaje digital permite ser valorado e interpretado a partir de su grado de material.

Sin embargo, un reto que salta a la vista antes de terminar mi argumento es: ¿cómo hacer finito algo que ante nosotros se nos presenta como infinito? En esa última interrogante se suspende una clave para *conversar sobre y con el editor*. Enfatizamos la cuestión:

la cualidad heterofónica o de multiplicidad de voces y textos de la hipertextualidad requiere justamente de la diferencia; esto es, no hay una reducción a una sola identidad, sino

¹⁸ *Ibid.*, p. 44.

que nos encontramos ante el despliegue de subjetividades, de diferencias, de minorías. Ahora bien, la apertura a esos “otros” de la razón, a esas múltiples identidades, es la condición propia de la subjetividad virtual, de la subjetividad que se despliega en el territorio hipertextual.¹⁹

De la mano de Rubio, se manifiesta mi reflexión final. Para aproximarse críticamente a la experiencia hipertextual como editores, se debe fundamentar la unión reconocible de aquella multiplicidad de voces y textos, buscando la configuración de una subjetividad virtual y apostar por ella. Para lograr tal cometido, es menester acompañar todo intento de unión del mecanismo que por excelencia ha sido el sostén de la cultura occidental, a saber: la conversación.

Por eso, como bien sugiere Zaid, “escribir, leer, traducir, editar, diseñar, imprimir, distribuir, catalogar, reseñar, pueden ser leña al fuego de esa conversación, formas de animarla”.²⁰ Seguir tal enunciado puede fundar una alternativa ante aquella cultura que se presenta como infinita, pues la hipertextualidad no es más que una ventana para reflejar aquella fijación de lo cultural en términos perdurables y eternos.

Por lo tanto:

ver la cultura como una conversación nos ayuda a centrarnos en términos finitos: quiénes pueden decir algo de interés para quiénes, y cómo, dónde, cuándo reunirlos. Nos ayuda aceptar que, en todo el ancho mundo, las personas que van a leer un nuevo libro son tan pocas que se podría hacer una lista [...] ¿Qué sentido tiene entonces lanzar libros al infinito, para que se pierdan en el caos?²¹

Sirva el presente texto como una invitación a editores, libreros, bibliotecarios, escritores y lectores para organizar

¹⁹ R. Rueda, *Hacia una gramatología...*, *op. cit.*, p. 10.

²⁰ Zaid, “Organizados para no leer”, *op. cit.*, p. 112.

²¹ *Ibid.*, p. 118.

una *conversación*, pues a partir de la oportunidad que el *libro* nos otorga, independientemente de si transitamos en la era hipertextual, la ilusión de hacer legible nuestra realidad aún es próspera y posible.

Decálogo del librero 2021

Toda crisis es un incremento de las incertidumbres.
La predictibilidad disminuye.
Los desórdenes se vuelven amenazadores.
Los antagonismos inhiben las complementariedades,
los conflictos virtuales se actualizan.
Las regulaciones fallan o se desarticulan.
Es necesario abandonar los programas, hay que inventar estrategias
para salir de la crisis. Es necesario, a menudo, abandonar las
soluciones que solucionaban las viejas crisis y elaborar soluciones
novedosas.

EDGAR MORIN,
Introducción al pensamiento complejo, 2019

El juego cambió y las reglas se están reescribiendo. Si alguna vez bastó con el cariño a los libros, ya no. El nuevo ecosistema librero demanda no solo el desarrollo de nuevas habilidades, sino una redefinición de lo que implica ser librero, de cómo se gestiona una librería y de cómo reaccionar ante un entorno cambiante.

El daño provocado por el enclaustramiento ha sido mayor en aquellas librerías que no estaban preparadas para cambiar la forma de relacionarse con sus clientes. La digitalización en el proceso de compra demostró tener un impacto mayor que la digitalización de contenidos. El nuevo librero debe establecer relaciones con sus clientes a través de espacios físicos y virtuales para vender libros en papel, electrónicos o audiolibros.

Las librerías no van a desaparecer, los libros en papel no van a ser sustituidos al cien por ciento y los libreros seguirán curando catálogos y ofreciendo experiencias de compra a sus clientes. Hay que aprender nuevas reglas y jugar el nuevo juego si se quiere seguir participando. Quejarse, culpar a otros o estirar la mano son prácticas de otra época.

El librero es el único y el último responsable de su librería. Una nueva forma de analizar la situación y de afrontar los problemas es parte de reconceptuar del oficio que demandan los tiempos. No hay recetas que funcionen para todos ni caminos trazados. El librero debe salir a encadenar acciones progresivas, con un plan tan definido o abstracto como el impulso inicial genere. Con visión para ir afinándolo y ajustando a su realidad. La incómoda realidad que resta tranquilidad, genera crisis y cambia lo que se considera definido y estable. Un ambiente en movimiento es a lo que el librero debe enfrentarse todos los días.

Por qué o para qué aventurarse a participar en un proyecto de librería no es tema de este decálogo, los motivos serán variados y personales. Detonar la operación en torno a los puntos propuestos sí es el objetivo de este texto. Diez ideas en torno a las cuales reflexionar sobre el modo en que el librero organiza sus relaciones y acciones hacia dentro y hacia afuera de la librería.

I. Una Librería es una empresa

empresa f. Unidad de organización dedicada a actividades industriales, mercantiles o de prestación de servicios con fines lucrativos. (RAE)

Una librería es aquel establecimiento comercial que obtiene la mayor parte de sus ganancias de la comercialización de libros. Un librero es quien decide iniciar o trabajar en un proyecto de librería.

La librería ha dejado de ser ese lugar donde se llega buscando conocimiento y se espera encontrar a un librero que todo lo sabe. Pretender abrir un negocio que cumpla

esa función o llenarlo de ese tipo de libreros es complicarse queriendo hacer funcional un modelo de negocio que los tiempos volvieron anacrónico y que la pandemia jubiló.

Hoy, la librería debe ser un espacio que proponga una relación dinámica con los libros y con la lectura. Libreros que acompañen al lector en su búsqueda, sin todas las respuestas, pero con toda la solidaridad.

Con una o con cincuenta sucursales, con uno o con quinientos empleados, la librería es una empresa. La supervivencia está escondida en reconocerlo. No basta desarrollar nuevas habilidades, hay que actualizar la concepción del negocio. ¿Qué ofrece una librería, para quién y cómo? ¿Qué temas son los que pagan la renta? ¿Cuáles son los que construyen identidad? ¿Se mezclan? ¿Se busca mezclarlos?

Para pagar la luz, el teléfono, la conexión a internet, sueldos, proveedores y demás se requiere dinero. El dinero se obtiene de lo que se vende, si el trabajo en la librería pretende ser, además, la principal fuente de ingresos personal, y pagar comida, colegiaturas, un lugar para dormir, etc. Las ganas de trabajar cerca de los libros no deben desembocar necesariamente en trabajar en una librería. Una biblioteca, una editorial, un autoservicio, son opciones para buscar contratarse con un sueldo cerca de los libros y sin tener que preocuparse por tener un negocio rentable.

rentable. adj. Que produce renta suficiente o remuneradora.
(RAE)

También hay actividades en las que externalizar un discurso continuo y comprometido radicalmente es posible, una marcha, un blog, charlas con los amigos. En una empresa, las concesiones ayudan a redefinir prioridades, a lograr metas, qué tanto y hasta qué punto, depende de cada quién. El librero que juró nunca vender esoterismo y prefiere hundirse con su barco no es el sujeto de este texto. Mejor naufragar si con ello se asegura la paz interna. Si, por el contrario, lo que se busca es salvar el negocio, entonces

la recomendación es clara: asumir que una librería es una empresa y tratar de convertirse en un librero dinámico y flexible.

II. El espacio es para interactuar

Una librería es un espacio donde se comercializan libros. Puede haber otros artículos, ofrecer actividades, ser centro de exposiciones y más, pero en el centro están, deben estar, los libros. El espacio puede ser físico o virtual y los libros en papel y electrónicos en audio o texto.

Una librería no es, o no debería ser, un conjunto de anaqueles en los que se ofrecen libros con descuentos. Tampoco, únicamente, la extensión materializada de las preferencias de lecturas del dueño. Es un espacio en el que es posible acercarse a los libros, idealmente para comprar o para agendar una futura compra.

Iniciar un proyecto de librería es pensar en compartir un espacio con visitantes que tengan el potencial de convertirse en clientes. Antes que preparar un catálogo, implementar un protocolo de servicio al cliente o establecer relaciones comunitarias, hay que contar con un espacio acondicionado para vender libros. Optimizado para permitir un viaje del cliente que invite a la compra.

La adecuación del espacio, físico o virtual se realiza pensando en los clientes que se espera recibir, en superar sus expectativas de catálogo disponible y servicio. La romántica idea de una pequeña librería que da un servicio personalizado a sus clientes es trasladable a los tiempos actuales y a los medios digitales. Hacerla posible requiere interactuar de nuevas maneras con los posibles clientes en el plano físico y en el digital.

El espacio es el campo de acción, así debe de entenderse y, con esa misión, pensar en construirlo, adecuarlo, estimularlo. Siempre teniendo en mente que, para que se establezca una relación con posibles clientes, es necesario enmarcar nuestras iniciativas en un espacio reconocible, que los haga sentir cómodos, que incentive la compra, que motive a volver. Sea físico o virtual, sin un espacio no

se tiene nada. No hay punto de arranque ni base sobre la cual edificar.

Definir un espacio es plasmar un proyecto de librería, anclarse en la realidad y poner límites a nuestras ideas e iniciativas para después ampliarlos o reconfigurarlos, pero partiendo de un punto inicial. En el espacio tal se venderán tales libros. No todo al mismo tiempo. Definir las características de un espacio es avanzar hacia la definición de qué tipo de librero se quiere ser. Forma y fondo.

Poca practicidad hay en debatir acerca de cuál es el eslabón más débil de la cadena de suministro. Consideremos que se inicia con un autor que publica en una editorial, que trabaja con un distribuidor que surte a las librerías. En un esquema de cadena de suministro tradicional, las librerías son el último eslabón. El punto de venta que conecta lo que ofrecen los anteriores participantes de la cadena con lo que el consumidor busca.

En los últimos meses, la cadena ha sido puesta a prueba por los participantes al buscar acortar el camino hacia el consumidor final, los tiempos así lo exigieron. Una cadena consta de eslabones unidos, alterarla es romperla. Y se rompió. No debemos tratar de configurarla de nuevo del mismo modo, con eslabones estáticos que dependen de que el anterior proporcione su entregable para dar el siguiente paso.

Una cadena es demasiado rígida para explicar o visualizar las relaciones entre autores, editores, distribuidores y libreros. Asumirse en una cadena es limitar el espectro de acción, implica ser reactivo y con poca visión del entorno. Una cadena avanza en un sentido y entiende poco de ciclos, ya sea para reciclar papel, cuidar inventarios de producto, reinvertir ganancias, o desarrollar estrategias que incluyan a los otros gremios.

Pensarse en una cadena plana facilita señalar culpas, justificar la inamovilidad, lamentarse pidiendo apoyos y no pensar en estrategias que surjan desde dentro. Toca a las

III. No más una plana cadena de suministro

librerías seguir siendo el punto de contacto con el posible cliente. Es lo más sano para todos los actores en torno al libro. Para optimizar un nuevo entorno hay que partir de que la librería no forma ya parte de una plana cadena de suministro. Evolucionar.

IV. Vivir el ecosistema librero

En el momento en que un individuo emprende una acción, cualesquiera que fuere, esta comienza a escapar de sus intenciones. Esa acción entra en un universo de interacciones y es finalmente el ambiente el que toma posesión.

MORIN, *Introducción al pensamiento complejo*.

Un ecosistema es un sistema complejo en el que están en permanente interacción otros subsistemas, con distintos niveles de comunicación e intercambio de información.

¿Quiénes integran el ecosistema librero? Una primera distinción arrojaría: los que están a cargo de producir el contenido, los encargados de distribuirlo y los encargados de acercarlos al consumidor final. ¿Dónde quedan los consumidores? ¿El gobierno? ¿Dónde quedaría una editorial que vende al consumidor final? ¿Una librería que edita?

Definir el ecosistema librero, establecer nodos de conexión y rutas en torno a los cuales fluye la información será para otra ocasión. Hoy se pretende llamar la atención del librero para asumirse dentro de un ecosistema complejo en el que sus acciones repercuten en distintos niveles y en distintos momentos.

El subsistema de editores tiene preocupaciones propias del gremio, al igual que el subsistema de librerías, de autores, de promotores, de impresores y demás. Reconocerse parte de un ecosistema librero es aceptar que las acciones, personales, de empresa y gremiales, repercuten en los otros subsistemas y, a su vez, en el sistema complejo del que todos forman parte.

Aceptar que los diversos actores se agrupan en subsistemas que a su vez integran un gran sistema, implica reconocer que las maneras de fortalecer el ecosistema librero es reforzar las relaciones entre los participantes y repensar las decisiones considerando cómo impactan no solo en el nivel micro sino también en el macro.

¿Precio único? ¿Tasa cero? ¿Etiqueta de esenciales? ¿Descuentos? ¿Ferias? Son algunos de los temas en que la decisión fácil es pensar por uno mismo; la complicada es tratar de visualizar cómo repercutirá en el ecosistema librero y, en diálogo con los otros participantes, tomar decisiones que busquen el fortalecimiento de todos a través del propio. Si el pastel es más grande, más grande serán las rebanadas de los participantes.

El ecosistema librero se relaciona con otros ecosistemas: gobiernos, países, otras industrias. Robustecerlo permitirá una mayor capacidad de negociación; más allá de mesas redondas y foros para enunciar lugares comunes, se requieren acciones encaminadas a un mismo fin. Un gremio sólido tiene mayor reconocimiento y eso le otorga mayor capacidad de negociación.

El mercado cambió, los consumidores cambiaron y los libreros tienen que cambiar para seguir en el ecosistema. Separar causa y efecto es tal vez el primer paso y el más grande. Lo que vivimos hoy es resultado de lo que hicimos ayer, pero también de lo que hicimos hace una semana, un mes o un año. Un proyecto de librería debe ser lo suficientemente ágil para lidiar con el día a día y, al mismo tiempo, planear su futuro.

V. Problemas complejos, soluciones complejas

Afrontar un problema dificultoso a menudo requiere ver dónde se encuentra el punto de apalancamiento, un cambio que con mínimo esfuerzo llevaría a una mejora significativa y duradera. El único problema es que las zonas de alto apalancamiento no son evidentes para la mayoría de los integrantes del sistema. No están “próximas en el tiempo

y el espacio” respecto de los síntomas. Esto es lo que vuelve la vida interesante.¹

El entorno cambia sin avisar y el tiempo de planeación en ocasiones es demasiado reducido. No se puede estar preparado para lo que no se sabe que vendrá. Sí se puede quitar rigidez a la estructura de la empresa y convertirla en una entidad dinámica, sin importar el número de personas, todas con el compromiso de reaccionar ante el entorno. Realizar una profunda revisión de posibles causas y acostumbrarse a una dinámica de prueba y error deben convertirse en práctica común dentro de la librería.

La pandemia de 2020 no es la culpable de la lenta adopción de las herramientas digitales por parte del ecosistema librero ni de que no se tenga una base de metadatos compartida, ni de que las empresas de mensajería sigan con tarifas que no fomentan el envío de libros. El confinamiento hizo evidente la falta de dinamismo del sector, la falta de una estrategia para exigir más de otros gremios y la falta de una nueva manera de relacionarse con los posibles clientes en espacios virtuales.

Un problema complejo implica una distinta manera de abordarlo, sin la inocencia de esperar milagros, rescates financieros o acciones detonadas siempre por terceros. Un problema complejo tal vez tenga una solución simple, pero no será resultado de un proceso simplista.

Enfrentarse a problemas complejos requiere tomar distancia para mirar el reto desde fuera de nuestro entorno inmediato. ¿Es tiempo de imprimir en China? ¿Cómo afectará a los editores esta decisión? ¿A los impresores? ¿Fortalecerá eso el ecosistema en el largo plazo?

Para cuidar los pesos y no los centavos hay que desarrollar la habilidad de situar el análisis en una línea de tiempo. Sacrificar el mediano y el largo plazo por la instantánea gratificación del corto plazo es atentar contra

¹ Peter Senge, *La quinta disciplina*, Buenos Aires, Granica, 2005, p. 85.

el proyecto personal y contra el ecosistema en general. Debemos aspirar a tomar decisiones de empresa, decisiones de gremio, decisiones complejas para problemas complejos.

Un librero a cargo de una librería puede comenzar a reconfigurar el negocio con dos tablas de datos. Una contendrá el catálogo y la otra los clientes. En la forma de relacionar ambas está el germen para reconfigurar el negocio con ayuda de la tecnología. Papel y lápiz, programas gratis en la nube o rentar alguna licencia. El principio es el mismo: apoyarse en la tecnología para relacionar tablas de datos.

VI. La tecnología es alcanzable

Nuestro observador se inicia en el desarrollo de una cultura de información ahora bajo una perspectiva en la que se da cuenta cómo el observador ya está interviniendo sensiblemente en la naturaleza de la información registrada, de que forma parte inseparable del sistema que conduce, y asume ya la interacción “sujeto/objeto”.²

¿Por dónde comenzar? Del mismo que se empieza en una visita al médico: por donde más duele. Así, la reflexión del librero arrojará algunas áreas de oportunidad: ¿han disminuido las visitas durante los fines de semana? ¿Las mañanas solían ser más concurridas? ¿Menos estudiantes acuden, más padres de familia con hijos pequeños compran los jueves y demás? ¿Por qué? ¿Desde cuándo? Las acciones que se han tomado dentro de la librería influyen en alejar o acercar a los clientes.

Para comenzar a desentrañar las interrogantes, el librero cuenta con dos herramientas principales: la tecnología y la entrevista. Observar, preguntar, registrar, analizar, planear y actuar, no hay más. Elegir un día a la semana, seleccionar dos o tres clientes y formular preguntas

² José Amozorrutia, “Por una cultura de información”, en *Cibercultur@e iniciación de la investigación interdisciplinaria*, México, UNAM-CEIICH, 2015, p. 82.

sencillas: ¿por qué viene a esta librería?, ¿por qué ya no viene tan seguido?, ¿le gustaría encontrar temas que no están en el catálogo?, ¿le gustaría que le llamáramos por teléfono o enviáramos un correo electrónico cuando nos lleguen esos libros?

Vaciar las respuestas en tablas que relacionen los temas con las personas y partir de ahí. Preguntarse a uno mismo si se está haciendo todo lo posible para superar las expectativas de los clientes. ¿Estamos perdiendo ventas por no tener ciertos libros? ¿Llegó el momento de rematar algunos títulos que el proveedor ya no quiere en devolución y tampoco se venden como pensábamos al comprarlos? ¿Se venderían si los promocionamos de manera distinta?

Las respuestas definitivas no existen. Se requiere iniciar un nuevo modo de trabajo, de ciclos cortos, de prueba y error. Conforme más información se tenga recabada, mayor posibilidad habrá de interrelacionar las bases de datos y aumentar los requerimientos tecnológicos. Hay que empezar tan pequeño como el ánimo o las habilidades del momento lo permitan, pero iniciar pronto, conocer a nuestros clientes más allá del nombre, adentrarse en sus hábitos de compra, sus expectativas y demandas. Enfocarnos en construir una nueva forma de comunicarnos con ellos, con uso de tecnología básica para después, con un concepto sólido y fresco, pensar en digitalizar el ciclo de venta y posventa.

La tecnología no es neutral, su uso es opcional. Juega a favor o en contra. La decisión es del librero.

VII. Los números son palabras, cuentan historias

El librero es cualitativo por vocación, gusta de la cercanía de los libros y de curar un catálogo, de conocer a sus clientes y a sus proveedores para situarse en medio, para realizar conexiones. Ese es el terreno conocido. En el generalmente desconocido hay números en vez de palabras, ellos cuentan la historia del negocio desde una perspectiva de empresa, considerando sus posibilidades de crecer o desaparecer. Escucharlos es pensar en el largo plazo, aumentar las posibi-

lidades de permanecer para seguir teniendo la oportunidad de vender libros.

Adentrarse en lo cuantitativo ayuda a explorar el terreno desconocido, a conocer el potencial de las partes oscuras del catálogo, las que no destacamos y las que no compramos para vender. Las que no compran los clientes regulares, las que se venden en otras librerías o establecimientos que venden libros. Las que podrían comprar los habituales si estuvieran disponibles. ¿Qué es lo que más se vende en la librería? ¿Lo que más nos gusta? ¿Lo que creemos que es lo que más se vende? Las respuestas están en los números. ¿Qué se vende? ¿Qué se quiere vender? ¿Cuáles son los productos que dejan mayor ganancia? ¿Cuáles son parte de nuestro catálogo, pero tienen un menor margen?

De nuevo las tablas de datos. En una, los metros cuadrados disponibles; en otra, las ventas por metro cuadrado. En una, los días de la semana; en otra, las horas, y en una tercera, las ventas. En una, los temas que nos gustan; en otra, las ventas. En una, los temas que se quisieran incluir, y en otra, un potencial de venta asignado a cada uno.

La luz, el agua, la renta, los sueldos y demás se leen en números. Cantidades a pagar con las ganancias obtenidas de la venta de productos, libros en su mayoría. El dinero no se genera en bloque ni las deudas se pagan en conjunto. Hay temas que de momento están generando más o menos ganancia en la librería y hay que conocerlos, después se podrá elaborar un plan con la intención de aumentar o disminuir el catálogo alrededor de ciertos temas con la intención de influir en las ventas. Lo que dijo Peter Drucker es cierto: “Si no puedes medirlo, no puedes mejorarlo”.

Los espacios, físicos y virtuales, cuentan historias. El concepto de la librería se transmite a partir de ellos. Las acciones que realizamos todos los días contribuyen a dar continuidad o a cambiar la narrativa del negocio. ¿Está sucio, surtido, vacío, caminable? ¿Nos invita a entrar,

VIII. La narrativa se construye a diario

nos presiona para salir, dan ganas de sentarse a leer? ¿De recomendarlo?

La librería requiere identificar una ventaja competitiva que le permita estar en mejores condiciones de crecer o, al menos, de mantenerse como proyecto rentable. El mejor modo de desarrollar esa ventaja y construir en torno a ella es a través de la narrativa.

Intentar cambiar el destino del negocio y ajustarse a los cambios del entorno implican un cambio de narrativa. Qué queremos vender y a quién queremos venderlo deben ser los principales condicionantes de nuestras acciones. Dejarlo al azar resulta aventurado en el corto plazo y destructivo conforme pasa el tiempo.

Identificar o trabajar para descubrir una ventaja competitiva es el primer paso para definir una narrativa de marca. El siguiente es comunicarla. ¿Qué vende la librería? ¿A quién? ¿Ofrece algo mejor que la competencia? ¿Se puede articular con palabras? ¿Imágenes?

Ni una agencia, ni un diseñador, ni un encargado de redes sociales conocen mejor el catálogo de la librería y el carácter de los clientes como los libreros. Las pequeñas acciones cotidianas combinadas con las decisiones grandes e importantes construyen el carácter de la librería, cuentan su historia. Consciente o inconsciente, planeada o no planeada, la narrativa se construye día con día, acción u omisión.

IX. Los temas viven en nichos

El librero debe aspirar a establecer conexiones con clientes potenciales que en algún momento decidan adquirir un libro, esa es la principal razón de existir de una librería, tal vez no la más romántica, pero sí la que exigirá generar estrategias para mantener las puertas abiertas por muchos años.

Hay libros de todo y para todos. En ocasiones, el tema se aborda de manera directa y existe una amplia variedad de títulos; en otras, el tema es demasiado nuevo o demasiado viejo o solo hay títulos que lo abordan tangencialmente. Cualquier tamaño de librería es insuficiente

para albergar todo lo publicado, y no hay librero capaz de conocerlo todo. Hay que definir un rango y, a partir de ahí, definir un perfil.

La librería y el librero, antes que libros, ofrecen el potencial de conectar temas con clientes a través de los libros. El potencial de la conexión es mayor cuanto más se conocen los gustos y necesidades de los clientes y cuando más se cuenta con un catálogo que responda a la clientela. Toda librería inicia actividades con un catálogo y, en la medida que crece su cartera de clientes recurrentes, los gustos de los clientes influyen, o deberían influir, en el catálogo de la librería y viceversa.

La sincronización del interés de un cliente con la disponibilidad del material en el catálogo genera dinero. El librero debe aspirar a que esos encuentros ocurran la mayor cantidad de veces posible. La búsqueda de nuevos nichos debe ser permanente, poco a poco aparecerán micronichos, y los clientes regulares se identificarán como pertenecientes a uno u a otro. El camino es de dos vías, buscar los títulos que requieren los clientes, y salir a la calle a buscar los nichos con los que el catálogo tiene el potencial de conectar.

Ser librero es ser prescriptor. Realizar las preguntas correctas, identificar referencias, puntos de arranque, establecer posibles conexiones y, a partir de ahí, recomendar títulos. Frecuentemente, el librero parte de una necesidad expresada por el cliente, saber más acerca de tal o cual tema. ¿Y el librero? ¿Qué debe autorrecetarse?

El librero experimentado sabe que los temas flotan en un espectro en el cual hay que navegar con pericia, que la ruta de acceso a ellos a veces es directa, pero que otras es en zigzag, o en círculos concéntricos. El librero vive en, por y para los libros, ha leído a fondo de sus temas predilectos, ha curado un catálogo y transmitido su pasión a posibles clientes. Con los años, aparecieron otros clientes, otros temas que ensancharon el espectro. ¿Que leer en estos

**X. La
respuesta está
en los libros.
Siempre**

tiempos de cambio de paradigma? ¿Libros de emprendimiento? ¿De negocios? ¿Redes sociales? ¿Cómo trazar una posible hoja de ruta para el librero que se autorreceta? Se sugieren dos libros para el ejercicio, ambos publicados originalmente en 1990. Hay que empezar con filosofía, fuente de tranquilidad para el librero que desconfía de ideas poco sustentadas, mercantilistas, vacías, nombres improvisados y todo aquello de lo que ha tratado de marcar distancia. Recomiendo *Introducción al pensamiento complejo*, de Edgar Morin, el filósofo rebelde, el de los juegos de palabras, el de las causas con acciones. Morin habla de la necesidad de trascender la unidimensionalidad para comenzar a abordar los problemas desde una perspectiva que reconozca su complejidad. Organización y autorganización, estrategia y acción. Todo lo abarca Morin en un texto que no pierde vigencia y que insiste en la posibilidad de una nueva era. Así de visionario: “La complejidad no es una receta para conocer lo inesperado. Pero nos vuelve prudentes, atentos, no nos deja dormirnos en la mecánica aparente y la trivialidad aparente de los determinismos. Ella nos muestra que no debemos encerrarnos en el contemporaneismo, es decir, en la creencia de que lo que sucede ahora va a continuar indefinidamente”.³

El llamado de Morín es a aceptar el orden y el desorden como parte de la organización. Sin ser dogmáticos ni doctrinarios, huyendo de los dos delirios absolutos, el de la incoherencia absoluta y el de la coherencia absoluta. *La única manera de lucha contra la degeneración está en la regeneración permanente*.⁴

Según Morin, las relaciones en una empresa son complementarias y antagonistas al mismo tiempo. Podemos decir lo mismo del ecosistema librero, de nuestra relación con el equipo de trabajo, interno y externo, con los clientes y con cualquier subsistema con el que se tenga

³ Edgar Morin, *Introducción al pensamiento complejo*, México, Gedisa, 2019, p. 117.

⁴ *Ibid.*, p. 126.

- I. Una librería es una empresa.
- II. El espacio es para interactuar.
- III. No más una plana cadena de suministro.
- IV. A problemas complejos soluciones complejas.
- V. Vivir el ecosistema librero.
- VI. La tecnología es alcanzable.
- VII. Los números cuentan historias.
- VIII. La narrativa como ventaja competitiva.
- IX. Los temas viven en nichos.
- X. La respuesta está en los libros. Siempre.

relación como librero. Morin es una puerta grande hacia la complejidad.

Si el librero se deja fluir junto con Morin, encontrará una sutil y sólida forma de ligar las ideas con la acción, la persona con la organización, los viejos tiempos con los nuevos. Morin dejará al librero preparado para el siguiente texto: *La quinta disciplina*, de Peter Senge, texto clásico en las escuelas de negocios. Senge habla de pensamiento sistémico encaminado a construir una organización capaz de aprender: “La gente aprende con mayor rapidez cuando asume genuina responsabilidad por sus actos. La impotencia, la creencia de que no podemos modificar las circunstancias en que vivimos, atenta contra el incentivo para aprender, al igual que la creencia de que otra persona dicta nuestros actos desde otra parte. Por el contrario, si sabemos que nuestro destino está en nuestras manos, el aprendizaje importa”.⁵

Publicados el mismo año, si se trata de abordarlos de manera consecutiva, primero Morin, a manera de ancla con

⁵ Peter Senge, *La quinta disciplina*, op. cit., p. 357.

la historia de la filosofía y con las reflexiones ser y objeto, además de leña para el debate epistemológico. Senge es muy práctico. Sus ejemplos, diagramas, ideas y demás están enfocados a la optimización de las organizaciones. Si hay un libro que este decálogo recomienda es el de Peter Senge.

El librero 2021 debe asumirse como empresario y su librería como una empresa dispuesta a aprender, a dinamizarse y a flexibilizarse para estar mejor posicionada ante los cambios del entorno. Nadie está preparado para una pandemia, pero se puede reaccionar con mayor o menor efectividad. El debate de café y la elaboración de pliegos petitorios son parte del día a día, pero no deben distraer al librero de la necesidad de tomar acciones concretas en el espacio que controla, fortaleciendo la relación con sus clientes y, en paralelo, reforzando el ecosistema librero.

Recuperar las compras de bibliotecas, aumentar la bibliodiversidad, construir nuevas rutas de acceso al libro, cambiar la ley, unificar descuentos y demás temas en la mesa de debate deben replantearse desde la complejidad de los distintos puntos de vista, considerando el funcionamiento del ecosistema en su totalidad y rechazando las soluciones únicas. No existen.

El librero 2021 debe poder transitar entre lo físico y lo virtual, las ideas y las acciones. Asumirse pieza de un ecosistema librero complejo donde sus acciones impactan y se encadenan con las de otros. El cambio está en uno, el cambio es de todos.

El Fondo de Cultura Económica en Argentina: primeras iniciativas y la formación de su sucursal comercial (1939-1955)

La guerra civil española marcó en cierta medida un antes y un después para la industria editorial iberoamericana. Procesos que venían madurando en la región desde finales del siglo XIX y principios del XX —como el fortalecimiento de las industrias gráficas, el aumento del consumo de impresos en sus diversas clases o la expansión de la industria editorial— se vieron favorecidos con el colapso de la industria editorial española y el hueco que dejó en Iberoamérica, el cual fue aprovechado por algunas editoriales de la región para tratar de despuntar su producción y expandir sus mercados. Esto permitió que distintas casas editoriales se aventuraran a extender su presencia a otros países de la región y formularan diversas estrategias en el camino con resultados varios.

Una de estas editoriales fue el Fondo de Cultura Económica, fundada en 1934 con el objetivo de traducir y editar libros sobre temas económicos, pero fue poco el tiempo que se dedicó a su objetivo primigenio, pues a partir de 1939 vivió un proceso de expansión temática y se crearon nuevas colecciones de otros campos de las ciencias sociales y las humanidades. Esto, a su vez, impulsó la búsqueda de nuevos mercados para su creciente producción, y uno de sus principales objetivos fue el mercado argentino.

El mercado y la industria editorial argentina vivían un auge en esa época, en que sellos como Losada, Sudamericana, Emecé, Atlántida, entre otros, se convirtieron en referentes de la región. La producción de libros que lograron

durante los llamados “años dorados” de la edición en Argentina permitió que el país se convirtiera en el principal centro productor de libros en español del continente. Esto llamó la atención de diferentes editoriales iberoamericanas, las cuales buscaban entrar al mercado argentino para beneficiarse de la bonanza.

El objetivo de este trabajo es mostrar, en una visión panorámica, la presencia del Fondo de Cultura Económica en Argentina entre 1939 y 1955, y el proceso de inserción y consolidación que vivió la editorial mexicana en dicho país. Para ello se concibe que el Fondo vivió dos etapas en su esfuerzo por estar presente en el mercado argentino: la que va de 1939 a 1945, en la no tenía una figura propia en el país, sino acuerdos con actores de la industria argentina para establecer una presencia intermitente. La segunda etapa va de 1945 a 1955, que abarca los años de creación y consolidación de una sucursal hasta tener una presencia permanente en la Argentina del primer peronismo.¹

Condiciones de la industria editorial en Iberoamérica

En las primeras cuatro décadas del siglo XX, la industria editorial española fue de las principales productoras de libros en español en el mundo, pues a causa del crecimiento económico, demográfico y la alfabetización que registró el país, la edición en España tuvo un crecimiento y una modernización notable. Las empresas dedicadas a

¹ La primera época de Juan Domingo Perón como presidente de Argentina —de 1946 a 1955— se caracterizó por el fortalecimiento de un Estado rector de las relaciones entre clases. Eso propició la concepción de una democracia “orgánica” cimentada en el nacionalismo argentino, que integró las masas a las bases del Estado por medio de organismos gremiales y sectoriales. Se promovió la “justicia social” y el bienestar de las bases obreras, buscando la mejora de sus condiciones de vida; se integró a los militares y la religión a la vida pública con el lema “Dios, patria, pueblo”, y se defenestraron el sistema y las políticas liberales que se habían impulsado durante los gobiernos anteriores. Loris Zanatta, “El peronismo”, en Pablo Yankelevich (coord.), *Historia mínima de Argentina*, México, Colmex/Turner, 2014, pp. 273-279.

las artes gráficas y a la edición se multiplicaron, aumentó la capacidad y volumen de producción de las imprentas;² se diversificaron públicos y mercados,³ lo que permitió la consolidación de sellos como Revista de Occidente, Labor y Seix-Barral, entre otras, asentadas principalmente en Madrid y Barcelona.⁴

El mercado americano siguió representando para España una parte importante de sus ventas, ya que a inicios del siglo XX la mitad de su producción editorial bruta se dirigía a dicho sector, lo que perduró con ciertas variaciones hasta la década de 1930.⁵ El estallido de la guerra civil española marcó la debacle de la edición en ese país, pues la guerra destruyó una parte importante de la industria, ocasionando que sus mercados quedaran desatendidos, que las redes gremiales y empresariales quedaran mutiladas, y que una parte de los editores, impresores y empresarios fueran perseguidos, reprimidos y obligados a buscar el exilio por su militancia política.⁶

El colapso español aceleró la emergencia de industrias editoriales en países de habla hispana como México y Argentina, las cuales venían adquiriendo fuerza desde finales del siglo XIX, impulsadas por factores tanto nacionales como regionales, como el fortalecimiento de las industrias

² Véase José Carlos Rueda Laffond, "La industrialización de la imprenta", en Jesús A. Martínez Martín (dir.), *Historia de la edición en España 1836-1939*, Madrid, Marcial Pons, 2001, pp. 207-211.

³ Véase Raquel Sánchez García, "Diversas formas para nuevos públicos", en Jesús A. Martínez Martín (dir.), *Historia de la edición en España 1836-1939*, op. cit., pp. 241-268.

⁴ Jesús A. Martínez Martín, "La edición moderna", en Jesús A. Martínez Martín (dir.), *Historia de la edición en España 1836-1939*, op. cit., pp. 167-194.

⁵ Ana Martínez Rus, "El comercio de libros. Los mercados americanos", en Jesús A. Martínez Martín (dir.), *Historia de la edición en España 1836-1939*, op. cit., pp. 280-302.

⁶ Jesús A. Martínez Martín, "La autarquía editorial. Los años cuarenta y cincuenta", en Jesús A. Martínez Martín (dir.), *Historia de la edición en España 1939-1975*, op. cit., pp. 233-271.

de las artes gráficas, el crecimiento de la escolaridad en nivel básico y superior, el mejoramiento en el abasto de papel, entre otras.

El surgimiento de estos nuevos polos editoriales propició la aparición de intereses transnacionales en las editoriales más importantes, pues la equiparación de condiciones de producción y circulación de libros entre España y las otras naciones —como México y Argentina— favoreció la dinámica de competencia entre las industrias más fuertes por la penetración de nuevos mercados y la hegemonía económica y simbólica de la región.⁷ Para ello, las editoriales optaban por la formación de organismos propios o arrendados, con los cuales tuvieran acción directa en el mercado de su interés.⁸

A lo largo de la primera mitad del siglo XX, las industrias editoriales de México y Argentina vivieron un proceso de crecimiento exponencial y consolidación. En México, con el triunfo de la Revolución, comenzaron a surgir diversas iniciativas editoriales, algunas de ellas apoyadas por el Estado mexicano. Sellos como Cvltura, Botas, Porrúa, Fondo de Cultura Económica, Patria o Jus, pronto se convirtieron en referentes del contexto mexicano.⁹ Este

⁷ Gustavo Sorá, *Editar desde la izquierda. La agitada historia del Fondo de Cultura Económica y de Siglo XXI*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2017, pp. 19-21.

⁸ Gustavo Sorá señala que, aunque una editorial puede operar en un espacio más pequeño a un país —ya fuese una ciudad u otra demarcación política—, el espacio articulador por excelencia es la nación, ya que esta impone leyes, formas de gobierno, sistemas económicos, sistemas educativos, lengua, etc. Afirma que son pocos los agentes en el campo editorial que cuentan con capacidad de trascender los límites nacionales, ya fuera por poseer recursos económicos, políticos, sociales o culturales para superar dicha frontera, pero aquellos que no logran trascender lo nacional no quedan excluidos de los efectos que se perciben en el campo transnacional.

⁹ Diversos trabajos han abordado a profundidad las condiciones de la industria editorial mexicana durante la primera mitad del siglo XX. Véase Roberto González Moreno, *Medio siglo de industria editorial y lectura en México: 1900-1950*, tesis de maestría en Bibliotecología, Mé-

proceso se vio apuntalado con la llegada de los exiliados españoles a México después de 1939, pues se formaron nuevas editoriales, como Atlante o Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana (UTEHA).¹⁰

En el caso argentino, la industria editorial nacional sufrió una fuerte aceleración al pasar de una pequeña manufactura y un creciente mercado interno a inicios de siglo, a poseer una de las industrias más vigorosas en lengua española para la década de 1940. Este incremento del público lector fue posible gracias a fenómenos como el crecimiento de la población urbana, su paulatina alfabetización y el consiguiente aumento de la demanda de impresos, y el aumento de obras a precio accesible.¹¹ La consolidación de editoriales como Losada, Sur, Sudamericana, Emecé o Atlántida representó la afianzamiento de la edición en Argentina, la cual también se vio beneficiada por los vínculos tejidos entre España y el país sudamericano.¹² Por ello el

xico, UNAM-FFL, 2007, pp. 14-21; Luis Mariano Herrera Zamorano, *La producción de libros en México a través de cuatro editoriales (1933-1950)*, tesis de maestría, México, UNAM-FFL, 2014, pp. 60-72.

¹⁰ Para profundizar más en el exilio español y su impacto en la industria editorial mexicana véase Juan Carlos Sánchez Illán, "Los editores españoles en el exterior. El exilio", en Jesús A. Martínez Martín (dir.), *Historia de la edición en España 1939-1975*, op. cit., pp. 549-573; el libro coordinado por Armida González de la Vara y Álvaro Matute, *El exilio español y el mundo de los libros*, Guadalajara, UdeG, 2002; o el de Gonzalo Santonja, *Los signos de la noche. De la guerra al exilio. Historia peregrina del libro republicano entre España y México*, Madrid, Castalia, 2003.

¹¹ Gustavo Sorá, "El libro y la edición en Argentina. Libros para todos y modelo hispanoamericano", en *Políticas de la memoria*, núm. 11, 2011, pp. 125-145. Margarita Merbilhaá, "1900-1919. La organización del espacio editorial", en José Luis de Diego (dir.) *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*, op. cit., pp. 31-33.

¹² Véase Fabio Espósito, "Los editores españoles en la Argentina. Redes comerciales, políticas y culturales entre España y la Argentina (1892-1938)", en Carlos Altamirano (coord.), *Historia de los intelectuales en América Latina*. V, t. II. *Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX*, Montevideo, Katz, 2010, pp. 515-536.

periodo que va de 1938 a 1955 es conocido como la época de oro de la industria editorial argentina.¹³

Los primeros acercamientos del Fondo en Argentina (1939-1945)

Este boyante panorama en Argentina llamó la atención de editores y libreros latinoamericanos por igual, quienes buscaron formas de entrar en uno de los mercados más desarrollados de la región. Este fue el caso del Fondo de Cultura Económica (FCE), editorial mexicana que buscó crear y consolidar su presencia en Argentina.¹⁴ Considerando que la situación en América Latina había cambiado, Daniel Cosío Villegas veía un predicamento para el Fondo, ya que la línea editorial que venía cultivando —la economía—, podría ser objeto de nuevas colecciones por parte de otras editoriales, lo que supondría una fuerte competencia. Por ello, con el respaldo de la Junta de Gobierno de la editorial, ejecutó un plan de expansión a partir de cuatro ejes: 1) nuevas colecciones editoriales de ciencias sociales y humanidades; 2) desarrollo de un programa de traducciones de importantes obras de diversas ciencias sociales;¹⁵ 3) una extensa red de colaboradores a lo largo de América Latina; y 4) formación de una estructura de distribución y venta según los modelos de la representación exclusiva y la sucursal.

La formación de representaciones exclusivas y sucursales del FCE en el plano internacional respondió a la necesidad de mover y distribuir su creciente producción, y se procuraron nuevos mercados para posicionarla.¹⁶ Para

¹³ José Luis de Diego, “1938-1955. La ‘época de oro’ de la industria editorial”, en José Luis de Diego (dir.) *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*, Buenos Aires, FCE, 2014, pp. 97-110.

¹⁴ Para profundizar en la historia del FCE, véase Víctor Díaz Arciniega, *Historia de la casa. Fondo de Cultura Económica, 1934-1996*, México, FCE, 1996; J. Garciadiego, *El Fondo, la Casa y la introducción del pensamiento moderno en México*, México, FCE, 2016; Gerardo Ochoa Sandy, *Ochenta años. Las batallas culturales del Fondo*, México, Nieve de Chamoy, 2014.

¹⁵ Para profundizar véase J. Garciadiego, *El Fondo, la Casa...*, op. cit., pp. 15-27.

¹⁶ La representación exclusiva era una figura legal otorgada a una editorial, casa distribuidora o persona, con facultad para distribuir

1941, el Fondo contaba con una estructura de representaciones exclusivas en casi todos los países sudamericanos. Para las ventas, otorgaba 50% de descuento en la adquisición de los libros por sus distribuidores, lo que mostró buenos resultados en mercados como Chile, Perú y Argentina, pero pésimos en los demás.¹⁷ Cabe señalar que dicha expansión contó con un fuerte apoyo del aparato diplomático mexicano, pues se utilizaron embajadas y consulados para respaldar la labor de la editorial en esas naciones cuando hubiera problemas de índole comercial y legal.¹⁸

El FCE tenía especial interés en el territorio argentino, pues su producción se enfocaba principalmente a la litera-

y vender los libros de la editorial exclusivamente en una región o en un país. Por su parte, la sucursal era una figura administrativa bajo el control de la editorial, cuyo objetivo era ser el órgano representativo del FCE en uno o varios países. Fernández Moya menciona que los procesos de internacionalización comercial de las editoriales se realizan generalmente en mercados con condiciones culturales similares y en diversas etapas con el objetivo de minimizar riesgos y establecer pautas para la secuencia de estrategias a seguir para la consolidación del esfuerzo. Señala tres momentos en los cuales se estratifica la penetración al mercado externo: 1) impulso de una política de exportación que posibilita tantear las condiciones del nuevo espacio; 2) se recurre a la implementación de filiales propias que permitirán un mejor contacto con la demanda; 3) se procede a formas filiales productivas, con mayor riesgo, pero también con una producción más focalizada en la demanda. María Fernández Moya, "Instituciones y estrategias empresariales. El sector editorial en castellano en la edad dorada (1950-1973)" en *Anuario CEEED*, núm. 8, 2017, pp. 121-156.

¹⁷ Archivo Histórico del Fondo de Cultura Económica (AHFCE), Sección Junta de Gobierno (SJG), Libro de Actas 1937-1945, Acta del 16 de marzo de 1941, pp. 136-146.

¹⁸ En el Archivo Histórico Genaro Estrada de la Secretaría de Relaciones Exteriores (AHGESRE) hay diversas menciones del apoyo que el aparato diplomático mexicano brindó al FCE para la realización de sus tareas. A manera de ejemplo está el expediente fechado en diciembre de 1941 en el cual el FCE solicitaba a Manuel Tello, entonces director de Asuntos Políticos de la SER, que apoyara en la gestión de los pagos de las ventas de libros realizadas en Venezuela. Véase AHGESRE, expediente III-610-39.

tura y tenía pocas colecciones de ciencias sociales.¹⁹ Esto significaba un nicho de mercado desatendido, lo necesario para posicionar la producción del Fondo en el país sudamericano.²⁰ A ello es posible sumar la búsqueda de mejores ingresos por la venta de libros, lograr una presencia permanente para facilitar las tareas de contratación y gestión de obras con autores argentinos, además de mayor contacto con la comunidad de intelectuales y consumidores de ese país.²¹

Para conseguirlo, los directivos del FCE otorgaron una representación exclusiva al editor Gonzalo Losada entre 1940 y 1944.²² La elección de Losada para desempeñar esta tarea se debió a tres factores: serviría para consolidar una presencia más estable en la nación sudamericana con un constante servicio de novedades y reposición de títulos, con la garantía de una casa editorial en ascenso y un editor reputado. Un segundo elemento sería adquirir experiencia respecto a las dinámicas y prácticas propias de la industria y el mercado editorial argentino y, por último, profundizar las relaciones con editores y distribuidores del país.

¹⁹ Gustavo Sorá, “Editores y editoriales de las ciencias sociales: un capital específico”, en Federico Neiburg y Mariano Plotkin (comps.), *Intelectuales y expertos. La construcción del conocimiento social en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 2004, pp. 272-277.

²⁰ Tal como señaló Cosío Villegas a Henríquez Ureña en una carta de 1939: “Nosotros [el Fondo] estamos observando con una gran atención la actividad editorial argentina”. Carta de Daniel Cosío Villegas (DCV) a Henríquez Ureña del 3 de febrero de 1939, AHFCE, Sección Autores (SA), Primera Sección, Exp. 156 Pedro Henríquez Ureña, pp. 3-5.

²¹ Esto particularmente se lograría con la colección Tierra Firme. Véase F. J. Guzmán Anguiano, *La sucursal argentina del Fondo de Cultura Económica en sus primeros años: circuito editorial y prácticas (1945-1956)*, tesis de maestría, Posgrado en Historia, FFL-UNAM, 2019, pp. 60-62.

²² La información al respecto resulta confusa, pues Díaz Arciniega señala que comenzó a funcionar a partir de 1942, Díaz Arciniega (*Historia de la casa...*, p. 242), y Sorá comenta que desde 1943 (*Editar desde la izquierda...*, p. 66). Por mi parte, en una carta de DCV a Norberto Frontini, de septiembre de 1944, señala que el convenio con Losada lleva funcionando cuatro años, razón por la cual tomo 1940 como el año de inicio del convenio. Carta de DCV a Frontini, 18 de septiembre de 1944, AHFCE, SA, Primera Sección, Exp. 188 Norberto Frontini 2° legajo, p. 94.

Es posible conocer que la administración de la representación exclusiva causó malos entendidos entre Losada y Cosío Villegas, lo que a la larga llevaría al término de la relación. Estos conflictos se debieron a aspectos como el desarrollo de coediciones y la transferencia a México de las ganancias por la venta de libros.²³ Para 1944, el convenio se hizo insostenible, pues había grandes dificultades para fijar plazos para las transferencias, lo que generó un gran adeudo de Losada a la editorial mexicana.²⁴ Esto marcó la ruptura del acuerdo de distribución, pero permitió al FCE aprovechar la coyuntura para aventurarse a estructurar un organismo propio en Argentina, que desempeñara las actividades que antes habían realizado sus intermediarios.

El 18 de septiembre de 1944, la Junta de Gobierno del FCE aprobó la formación de la sucursal en Argentina, cuyo funcionamiento quedó autorizado sin un tiempo definido y con un radio de acción que incluía a Paraguay y Uruguay. La sucursal entró en funcionamiento el 2 de enero de 1945, con Arnaldo Orfila como encargado legal y gerente del organismo. La sucursal cumplía con diversas tareas: venta y distribución de libros y revistas tanto del Fondo como de otras editoriales con las que hubiera acuerdos; administración y transferencia de las ganancias que resultasen de la venta de los libros; contratación de empleados para el funcionamiento de la sucursal, y búsqueda, contratación y seguimiento de nuevas obras para la editorial.²⁵

En sus primeros años la sucursal centró sus energías en estructurar y organizar las formas en que llevaría a cabo sus labores cotidianas.²⁶ Al mismo tiempo se realizaba

La sucursal argentina: gerencias y problemáticas (1945-1956)

²³ Véase Guzmán Anguiano, *La sucursal argentina del Fondo de Cultura Económica...*, pp. 67-72.

²⁴ Carta de Edmundo Gagneux a DCV, 30 de junio de 1945, AH-FCE, Sección Filial Argentina (FA), caja 1, exp. 1, 1944-1946, pp. 17-18.

²⁵ AHFCE, SJG, Libro de Actas 1937-1945, Acta del 18 de septiembre de 1944, pp. 144-151.

²⁶ Es necesario aclarar que la documentación de los primeros años

un constante diálogo con contadores y abogados argentinos con el objetivo de asesorarse para agilizar el pago de los fondos adeudados por la editorial Losada, antigua poseedora de la “Representación Exclusiva” del Fondo en Argentina.²⁷ Como parte de esa estructuración se definió la plantilla laboral, la cual quedó conformada por 12 personas organizada de la siguiente manera: Arnaldo Orfila fungía como gerente de la sucursal; María Elena Satostegui como contadora; Sara Arín como secretaria y encargada de la cuenta corriente; Nelly Irigoyen como facturista y gestora del control de exportaciones; Elena de Mentaberry como responsable del fichero de la sucursal; Israel Guterman, como gestor de depósito y expedientes; Isay Klase como corredor y cobrador en el área de Buenos Aires; Norberto Pérez como cadete; Alba Noya como encargada de limpieza y servir el café a medio día; y Lorenzo Sitano, Alberto Burnichon y Mario López Dabat como corredores de ventas en el interior de Argentina.²⁸

Otro proceso que también se organizó durante estos años fue el de las transferencias de las ganancias por venta de libros. Para hacer llegar estos montos de la sucursal a la casa matriz fue necesario diseñar mecanismos para transferir los saldos. Esto lo realizaron Arnaldo Orfila y Daniel Cosío Villegas, quienes optaron por hacer traspasos presentando sus facturas certificadas de venta ante el Banco Central Argentino para conseguir los dólares necesarios con los cuales cubrir el envío del saldo a un banco en Nueva

de funcionamiento de la sucursal argentina, entre 1944 y 1946, resulta muy escasa, por lo que es imposible conocer en detalle de qué manera se estructuró. Durante los primeros meses, la documentación remite mayoritariamente a memorándums, cartas y oficios con instrucciones acerca de cómo debía operar y funcionar. Véase, por ejemplo, “Observaciones al memorándum sobre operaciones contables”, en AHFCE, FA, caja 1, exp. 1 1944-1946, f. 14.

²⁷ Carta de Edmundo Gagneux a DCV, 30 de junio de 1945, AHFCE, FA, caja 1, exp. 1 1944-1946, ff. 20-21.

²⁸ “Nómina del personal del Fondo de Cultura Económica, sucursal Buenos Aires”, AHFCE, SA, 2ª parte, exp. 594 Arnaldo Orfila, f. 71.

York, desde donde se triangulaba dicha transferencia con otro banco en México.

Los procesos de transferencias de saldos se vieron entorpecidos a partir de 1948, debido a que, con la regularización del comercio mundial durante la posguerra, los precios mundiales de las materias primas cayeron y afectaron a los países productores, como Argentina. Esto trajo un desajuste en la balanza comercial argentina, ingresó un menor flujo de divisas extranjeras, provocó el aumento de la inflación y disminuyó el poder adquisitivo.²⁹ Para contrarrestar la situación, el gobierno argentino implementó los permisos cambiarios para transferencias monetarias internacionales, razón por la que la sucursal tuvo que ajustar los traslados de saldos, sumando el proceso burocrático a la solicitud de los permisos ante el Banco Central Argentino.³⁰

En junio de 1948, Arnaldo Orfila tuvo que dejar la gerencia de la sucursal para trasladarse a México para ocupar el puesto de director general del FCE. Esto se debió a que en marzo de ese mismo año Daniel Cosío Villegas informó a la Junta de Gobierno que presentaría una licencia para ausentarse de su puesto por un periodo de dos años, por razones ya conocidas.³¹ Para ocupar la gerencia de manera temporal se eligió a Delia Etcheverry, conocida de Orfila debido a su militancia en el Partido Socialista y en la Uni-

²⁹ Véase Marcelo Rougier, "Crédito e industria en tiempos de Perón, 1944-1955", en *Revista de Historia Industrial*, Barcelona, núm. 34, 2007, pp. 91-92. También Zanatta, "El peronismo", *op. cit.*, pp. 288-289. Teresita Gómez y Silvia Tchordonkian, "El comercio exterior en la encrucijada. Limitaciones internas y condicionantes externos en el segundo gobierno peronista (1952-1955)", en *H-industri@*, Buenos Aires, núm. 20, 1^{er} semestre, 2017. También Tulio Halperin Donghi, *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza, 2018, pp. 431-454.

³⁰ Carta de AO a DCV del 12 de septiembre de 1947, AHFCE, FA, caja 1, exp. 3 1947, s/f.

³¹ Esto se debió a que se le había otorgado una beca Rockefeller para la realización de lo que sería su obra *Historia Moderna de México*, razón por la cual los directivos de la editorial comenzaron a buscar a su remplazo.

versidad Popular Alejandro Korn, además de amiga cercana de María Elena Satostegui, entonces esposa del editor.³²

La totalidad de la gestión de Delia Etcheverry como gerente de la sucursal estuvo marcada por la presencia de problemas que dificultaron las actividades del Fondo en Argentina. La imposición de permisos cambiarios y de importación por parte del gobierno para la transferencia de los saldos de venta de Argentina a México y el traslado de mercancías desde México a la nación sudamericana puso en graves aprietos la viabilidad financiera y comercial del FCE en este país. Parte de esto se debió a la situación económica que enfrentó Argentina durante los años finales de la década de 1940 y los primeros de la de 1950. Con el agotamiento del modelo de sustitución de importaciones e industrialización que empleó el régimen peronista en sus primeros años, las instituciones gubernamentales aplicaron diversas medidas para atraer inversiones extranjeras, controlar la balanza comercial y reducir la dependencia estatal de las diversas industrias argentinas.³³ Entre estas medidas estaba controlar el flujo de las divisas extranjeras para el pago de las importaciones argentinas, principalmente

³² Carta de DCV a Delia Etcheverry (a partir de aquí DE) del 14 de junio de 1948, AHFCE, SA, 2ª parte, exp. 594 Arnaldo Orfila, ff. 134-135; AHFCE, SJG, Libro de Actas 1948-1949, Acta del 22 de julio de 1948, pp. 163-164. Delia Etcheverry nació en 1898, en San Andrés de Giles, Argentina. Hija de una familia de comerciantes, su padre llegó a ser diputado provincial por el radicalismo. Como estudiante de Ciencias de la Educación —en la Universidad Nacional de La Plata— fue activa militante socialista. Una vez egresada, se dedicó a la docencia, tanto en barrios populares como en liceos de clase media y media alta. En 1918 formó parte del grupo fundador de la Unión Feminista Nacional. Ingresó al Partido Socialista en 1934, lugar donde conocería a Arnaldo Orfila y a María Elena Satostegui. Posteriormente se integró al equipo de trabajo de la Universidad Popular Alejandro Korn. Se doctoró en Letras por la Universidad Nacional de La Plata en 1949. Cuando dejó la dirección de la sucursal —en 1956— trabajó para las editoriales Eudeba y Omega. Sorá, *Editar desde la izquierda...*, pp. 105-107.

³³ Rougier, “Crédito e industria...”, pp. 91-95; Gómez y Tchordonkian, “El comercio exterior en la encrucijada...”, p. 28.

aquellos productos considerados como prioritarios, entre los cuales no estaban los libros.³⁴ Esto provocó que la sucursal sufriera las consecuencias de las medidas peronistas.

La principal fue la imposición de permisos cambiarios y las dificultades que trajo para la transferencia de saldos a México. Esta disposición consistía en que los importadores que realizaran transferencias internacionales para el pago de los productos debían solicitar con anticipación al Banco Central las divisas necesarias para dicha acción.³⁵ Para ello resultaba necesario la acreditación de dichos montos por medio de la presentación de las facturas de venta y esperar a que esta institución aprobara el traspaso de acuerdo con la disponibilidad de divisas y la tasa cambiaria vigente. Estos permisos no funcionaron en la práctica como se proyectaron, debido a la poca disponibilidad de dólares, pero aun así los trabajadores de la sucursal realizaron las gestiones para su obtención.³⁶ La Junta de Gobierno del Fondo tuvo que apoyarse en instancias del gobierno mexicano —como la Secretaría de Relaciones Exteriores o el Banco de México— para resolver el problema de las transferencias de Argentina a México.³⁷

³⁴ Alejandra Giuliani, *La edición de libros y el peronismo (1943-1955)*, tesis de doctorado, Bs. As., Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2015, p. 194.

³⁵ Giuliani señala que esta imposición de permisos afectó a la industria editorial argentina, pues se necesitaba importar insumos para la impresión de libros, como papel o tinta, y para realizar el pago de derechos de autor en el extranjero. A su vez, señala que el carácter exportador de la industria del libro argentino les dio peso político para que les fueran concedidos permisos cambiarios para el pago de importación de papel. Giuliani, *La edición de libros...*, *op. cit.*, pp. 194-196. En lo que no profundiza es en que la imposición de permisos cambiarios también afectó a los importadores de libros en Argentina, donde no solo se afectó a empresas argentinas, sino también a extranjeras, como al FCE en este caso.

³⁶ Carta de DE a AO del 17 de diciembre de 1948, AHFCE, SA, 2ª parte, exp. 594 Arnaldo Orfila, ff. 351-352.

³⁷ AHFCE, SJG, Libro de Actas 1948-1949, Acta del 28 de octubre de 1948, pp. 142-143. Estas negociaciones fueron largas y complicadas, pues factores como la devaluación de la moneda argentina, la voluntad

Producto de las negociaciones entre el gobierno mexicano y el argentino para solucionar la situación fue la firma, en julio de 1950, de un acuerdo comercial para regular el comercio de libros entre México y Argentina y la transferencia de ganancias económicas,³⁸ el cual entró en vigor en diciembre de 1950. Con ello se logró transferir cerca de \$94 000 dólares de los saldos de la sucursal,³⁹ pero, aun así, para abril de 1951 había cerca de \$81 000 dólares de saldos pendientes de transferir.⁴⁰

A pesar de que se logró la transferencia señalada, el funcionamiento del convenio no satisfacía a las autoridades del Fondo, que lo calificaron de irregular,⁴¹ debido a que de diciembre de 1950 a septiembre de 1951 no se realizó ninguna transferencia, y se acumuló un total de \$435 000 pesos argentinos pendientes de traspasar.⁴² Este monto representó una seria amenaza para el funcionamiento del

de las instancias negociantes, el porcentaje de los montos que se podrían transferir a México, entre otras más, dificultaron la resolución del problema. Ante esta tardanza, la sucursal tomó la iniciativa y comenzó a buscar alternativas para invertir o utilizar el dinero en Argentina, pues había una devaluación del peso argentino frente al dólar —ya en octubre el tipo de cambio era de 9 pesos por dólar—. Carta de AO a DE del 9 de octubre de 1949, AHFCE, FA, caja 1, exp. 4 1949, s/f. Así se consideró imprimir libros en Argentina, trasladar los fondos a Uruguay para posibilitar la transferencia a México, invertir en bienes raíces en Argentina, crear una librería, importar libros argentinos a México o comprar divisas en el mercado negro. Sin embargo, ninguna de estas propuestas fue aprobada por la Junta de Gobierno del Fondo. AHFCE, SJG, Libro de Actas 1948-1949, Acta del 15 de agosto de 1949, pp. 64-68.

³⁸ AHFCE, SJG, Libro de Actas 1950-1951, Acta del 30 de junio de 1950, pp. 63-66.

³⁹ AHFCE, SJG, Libro de Actas 1950-1951, Acta del 29 de diciembre de 1950, pp. 120-123.

⁴⁰ Carta de AO a DE del 23 de abril de 1951, AHFCE, FA, caja 1, exp. 6 1951, s/f.

⁴¹ AHFCE, SJG, Libro de Actas 1950-1951, Acta del 14 de mayo de 1951, pp. 149-151.

⁴² Carta de DE a AO del 19 de octubre de 1951, AHFCE, FA, caja 1, exp. 6 1951, s/f.

FCE al poner en grandes aprietos financieros a la institución, al grado de considerarlo como “el problema más grave que el Fondo tenía en la actualidad”, urgiendo a la sucursal y a las autoridades mexicanas a que encontraran el modo de resolverlo.⁴³

Para recuperar esos sustanciales ingresos, la Junta de Gobierno decidió tomar dos acciones para aminorar los efectos económicos y buscar una solución a la transferencia de los saldos de las ventas de Argentina. En primer término, en julio de 1952 se decidió emitir letras de cambio en contra de la sucursal por \$15 000 dólares, con el objetivo de tener liquidez para el pago de adeudos.⁴⁴ Por otro lado, en agosto del mismo año se envió a Arnaldo Orfila para que revisara personalmente la situación de la sucursal y entablara diálogo con las autoridades argentinas para resolver la situación.⁴⁵ Este logró que se transfirieran los saldos que las editoriales mexicanas tenían sin transferir en Argentina, de los cuales \$95 000 dólares pertenecían al Fondo. Dichas transferencias se hicieron en febrero de 1953, y quedaron únicamente \$9 587 dólares pendientes. Esto permitió al Fondo estabilizar su situación económica.

Otro problema de importancia que enfrentó la sucursal fue lidiar con los permisos de importación que crearon las autoridades argentinas como estrategia para paliar los problemas económicos que enfrentaron a finales de la década de 1940 e inicios de la de 1950. La nueva medida

⁴³ AHFCE, SJG, Libro de Actas 1950-1951, Acta del 18 de octubre de 1951, pp. 201-203. La situación económica de la editorial se encontraba comprometida principalmente por el gran peso que significaba para sus finanzas la construcción de un nuevo edificio para la casa matriz, el cual quedó inaugurado en 1954. A través de préstamos de instituciones bancarias se financió dicho edificio, pero los pagos de dichos adeudos se realizaron desde 1951. Véase Díaz Arciniega, *Historia de la casa...*, *op. cit.*, pp. 128-144.

⁴⁴ Carta de AO a DE circa de julio de 1952, AHFCE, FA, caja 1, exp. 7 1952, s/f. Estas letras de cambio serían saldadas en cuanto se lograra la transferencia de los saldos pendientes.

⁴⁵ AHFCE, SJG, Libro de Actas 1952-1953, Acta del 29 de agosto de 1952, pp. 75-77.

consistía en que los libreros deberían solicitar por escrito permiso para importar libros, señalando su valor monetario, pues esto posibilitaba mayor control del flujo de dólares. No obstante, el problema surgió porque las autoridades argentinas no otorgaron permisos al Fondo ni a ninguna editorial mexicana. Para contrarrestar esto, las editoriales tenían la opción de importar libros sin permisos del gobierno argentino, lo que conllevaba el riesgo de que posteriormente no se concedieran divisas para la transferencia de los saldos de venta.⁴⁶ Ante ello, Orfila decidió introducir sus libros sin los permisos requeridos, apelando a que la situación se solucionaría con la renegociación del convenio comercial vigente entre los dos países desde 1950.

Esto ocurrió en parte, pues en abril de 1951 al FCE se le otorgó un permiso de importación por \$31 000 dólares, el cual cubría los libros introducidos sin permisos por Arnaldo Orfila durante 1950.⁴⁷ Pero una vez que se agotó la vigencia, no se concedió otro entre 1951 y gran parte de 1952, lo que puso en gran predicamento a la sucursal, pues para finales de 1951 su *stock* de libros comenzó a agotarse.⁴⁸ Esto puso en una nueva disyuntiva a Arnaldo Orfila, ya que, o enviaba libros a Argentina con el riesgo de que no se pudiera recuperar el monto de la venta, o no mandaba un nuevo embarque y la sucursal quedaría inactiva por falta de libros. Orfila optó por realizar un nuevo embarque para finales de 1951.⁴⁹ Pero ese embarque resultó insuficiente para cubrir las necesidades a largo plazo, pues en julio de 1952 hubo necesidad de realizar una nueva remesa sin permisos.⁵⁰

⁴⁶ Carta de DE a AO del 17 de enero de 1950, AHFCE, FA, caja 1, exp. 5 1950, s/f.

⁴⁷ Carta de AO a DE del 23 de abril de 1951, AHFCE, FA, caja 1, exp. 6 1951, s/f.

⁴⁸ Carta de DE a AO del 1 de septiembre de 1951, AHFCE, FA, caja 1, exp. 6 1951, s/f.

⁴⁹ Carta de AO a DE del 6 de septiembre de 1951, AHFCE, FA, caja 1, exp. 6 1951, s/f.

⁵⁰ Carta de AO a DE del 24 de julio de 1952, AHFCE, FA, caja 1, exp. 7 1952, s/f.

No sería sino hasta finales de 1952 cuando se otorgó un nuevo permiso de importación a la sucursal. Esto se debió a las negociaciones de Orfila para desbloquear el convenio comercial entre los dos países, y consiguió un nuevo permiso por \$27 800 dólares, lo que permitió resurtir algunos de los libros agotados en la sucursal.⁵¹ Pero esto no solucionó de fondo el problema, ya que sumaba una dificultad más. A principios de 1953 el desabasto de libros continuaba, pues durante ese año tampoco se concedieron permisos de importación.⁵² Orfila se decidió enviar a principios de abril un nuevo embarque valuado en \$12 000 dólares, cuyos saldos de venta, por no gozar de permisos, se destinarían a cubrir los gastos de la sucursal durante ese año.⁵³ También se resolvió realizar un envío más sin permisos a principios de octubre por \$25 000 dólares, con la premisa de invertir dichos fondos en los gastos de la sucursal para 1954.⁵⁴

Sería hasta comienzos de 1954 cuando las autoridades argentinas otorgaron un nuevo permiso de importación a las editoriales mexicanas por \$100 000 dólares, de los cuales correspondían al Fondo \$28 139 dólares, porcentaje cercano a 30%.⁵⁵ Este permiso permitió satisfacer las necesidades

⁵¹ Carta de AO a DE del 25 de diciembre de 1952, AHFCE, FA, caja 1, exp. 7 1952, s/f.

⁵² A inicios de marzo se esperaba se concedieran nuevos permisos de importación. Carta de DE a AO del 2 de marzo de 1953, AHFCE, FA, caja 1, exp. 8 1953, s/f. Para finales del mismo mes reportaron el retraso en la concesión de nuevos permisos. Carta de DE a AO del 24 de marzo de 1953, AHFCE, FA, caja 1, exp. 8 1953, s/f. Pasó todo el año, y a pesar de las gestiones realizadas por el Fondo, el Banco de México y la Embajada mexicana en Argentina, no se concedieron los permisos esperados. Carta de DE a AO del 6 de noviembre de 1953, AHFCE, FA, caja 1, exp. 8 1953, s/f.

⁵³ Carta de AO a DE del 20 de abril de 1953, AHFCE, FA, caja 1, exp. 8 1953, s/f.

⁵⁴ Carta de AO a DE del 26 de octubre de 1953, AHFCE, FA, caja 1, exp. 8 1953, s/f; Carta de DE a AO del 29 de julio de 1954, AHFCE, FA, caja 1, exp. 9 1954, s/f.

⁵⁵ Carta de AO a DE del 9 de enero de 1954, AHFCE, FA, caja 1, exp. 9 1954, s/f.

de la sucursal durante la primera mitad de 1954, aunque realizando los embarques de manera prudente, enviando solo aquellos títulos que se fueran agotando. Pero durante el segundo semestre del año, ante la falta de permisos y con la negociación de la renovación del convenio comercial en puerta, Arnaldo Orfila optó por realizar envíos sin permisos vigentes, resguardando las ganancias en la cuenta bancaria de la sucursal con el propósito de que, una vez resuelta la renovación del convenio, fuera posible transferirlas a México.

El reconocimiento de los saldos producto de libros introducidos a Argentina sin permisos de importación fue un elemento central para que las negociaciones fracasaran, el convenio no siguiera vigente y que, a lo largo de 1955, no se otorgara ningún permiso de importación.⁵⁶

Por último, una problemática constante que la sucursal enfrentó fueron las dificultades políticas a causa del peronismo. Ejemplo de ello fue lo sucedido a mediados de 1953, cuando diversos colaboradores de la sucursal vinculados al antiperonismo fueron encarcelados, acusados de un atentado con bomba durante un mitin peronista en Plaza de Mayo.⁵⁷ Tal fue el impacto y el temor que ocasionaron

⁵⁶ Carta de DE a AO del 20 de enero de 1955, AHFCE, FA, caja 1, exp. 10 1955, s/f.

⁵⁷ La oposición de diversos organismos e intelectuales frente al peronismo, mayormente identificados con un discurso liberal y democrático —a pesar de sustentar posiciones ideológicas diversas como el comunismo, socialismo y liberalismo—, encontraron en la crítica cultural una forma de defender su posición y oponerse a las políticas y decisiones del grupo en el poder. Entre algunos de los opositores se encontraban el núcleo de la revista *Sur*, encabezada por Victoria Ocampo y que agrupaba a escritores como Borges y Bioy Casares, o la Sociedad Argentina de Escritores (SADE), encabezada por Julio Cortázar, que había intentado mantenerse apolítica, pero por los vaivenes, terminó siendo identificada con el antiperonismo. Flavia Fiorucci señala que es posible identificar una despolitización del campo intelectual de la época, cuando estas asociaciones guardan silencio públicamente sobre la situación, pero en lo privado se muestran contrarios al gobierno. Flavia Fiorucci, “El antiperonismo intelectual: de la guerra ideológica a la guerra espiritual”, en Marcela García Sebastiani (ed.), *Fascismos y antifascismos, peronismo y antiperonismo. Conflictos ideológicos y políticos en la Argentina*

estos sucesos para Delia Etcheverry, que se vio en la necesidad de hacer referencia a ellos en la correspondencia con Arnaldo Orfila de manera codificada.

Lo descrito se observa en la carta del 15 de mayo, en la cual Etcheverry señalaba: “Nosotros tenemos algo atrasado nuestro trabajo porque se nos han enfermado Nelly, Victoria [Ocampo] y Susana y las han internado como le decíamos de Paco [Romero] en la semana pasada. Hay una tremenda epidemia de gripe”.⁵⁸ Esto podría pasar como algo inadvertido, si no fuera por el cruce de fuentes con la correspondencia de otros actores, como Germán Arciniegas, quien en una carta de Arnaldo Orfila de junio de ese año, refería que habían sido encarcelados una serie de intelectuales, entre los cuales se incluían Francisco Romero y Victoria Ocampo.⁵⁹ Esas referencias a la persecución como “epidemia de gripe” continuaron hasta que cesaron los encarcelamientos. La utilización de esta codificación retórica pudo deberse a la posibilidad de que interceptaran las cartas y se metieran en un problema si hacían mención directa a los hechos.

(1930-1955), Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2006, pp. 161-182. Véase Adriana Petra, *Intelectuales y cultura comunista. Itinerarios, problemas y debates en la Argentina de Posguerra*, Buenos Aires, FCE, 2017; Ricardo Pasolini, “Avatares de la intelectualidad de izquierda en la Argentina. De la Alianza Nacional Antifascista al Congreso Argentino de la Cultura, 1945-1955”, en *Jornadas Académicas “Los opositores al peronismo, 1945-1955*, Buenos Aires, Universidad Nacional de San Martín, 2010. La campaña de persecución política que se derivó del atentado dejó como saldo el encarcelamiento de más de 4000 personas, entre disidentes, militantes políticos, estudiantes, intelectuales, etc., además de ataques contra las instalaciones de organismos como el Jockey Club, la Biblioteca de la Casa del Pueblo, la Casa Radical, entre otras sedes de grupos opositores. Los intelectuales cercanos al FCE que fueron encarcelados por el régimen peronista fueron Francisco Romero, Norberto Rodríguez Bustamante, Victoria Ocampo, Vicente Fatone, Roberto Giusti, Nicolás Repetto y Alfredo Palacios.

⁵⁸ Carta de DE a AO del 15 de mayo de 1953, AHFCE, FA, caja 1, exp. 8 1953, s/f.

⁵⁹ Carta de AO a Germán Arciniegas del 4 de junio de 1953, AHFCE, SE, 1ª parte, exp. 15, Germán Arciniegas, s/f.

Conclusiones

Desde mediados de 1955 la situación social y política en Argentina se fue deteriorando debido a que el peronismo era incapaz de reaccionar al descontento de sectores de la sociedad que anteriormente eran la base del régimen, como el ejército, la iglesia católica o las agrupaciones obreras. Esto provocó brotes de violencia e inestabilidad, lo que fue mermando la capacidad de acción del gobierno argentino.⁶⁰ En ese contexto, el funcionamiento de la sucursal atravesó diversas dificultades, como el bombardeo de la Marina argentina sobre Buenos Aires el 16 de junio de 1955, lo que dejó fuera de operación la sucursal durante cinco días⁶¹ y que impactó en el descenso de sus ventas en los meses posteriores.⁶²

El desarrollo de la Revolución Libertadora provocó la caída del régimen peronista a mediados de octubre de 1955 y la llegada de Eduardo Lonardi al poder. Esto trajo un panorama de incertidumbre al FCE respecto a lo que sucedería con la renovación del convenio comercial, del cual ya existía un preacuerdo, y si este sería respetado por las nuevas autoridades argentinas.⁶³ Este temor se hizo realidad cuando el nuevo gobierno argentino desconoció el convenio comercial previo o el desarrollo de negociacio-

⁶⁰ L. Zanatta, "El peronismo", *op. cit.*, pp. 296-299.

⁶¹ Durante la celebración del día de Corpus Christi de 1955, la procesión religiosa se convirtió en una manifestación encabezada por los católicos en oposición al gobierno peronista. A los pocos días se desencadenó un bombardeo por parte de un sector sublevado de la Marina argentina contra Buenos Aires, dando como resultado la muerte de alrededor de 300 personas y cientos de heridos. Por esta crisis, Perón y su gobierno implementaron diversas medidas con el fin de achicar la crisis, entre las cuales se contempló la presentación de su renuncia, la cual fue rechazada por una manifestación de la base obrera del partido peronista realizada en la Plaza de Mayo. L. Zanatta, "El peronismo", *op. cit.*, p. 298. Carta de AO a DE del 29 de junio de 1955, AHFCE, FA, caja 1, exp. 10, 1955, s/f.

⁶² Carta de DE a AO del 8 de julio de 1955, AHFCE, FA; caja 1, exp. 10 1955, s/f.

⁶³ Carta de DE a AO del 22 de septiembre de 1955, AHFCE, FA, caja 1, exp. 10 1955, s/f.

nes para llegar a dicho acuerdo. Esta situación alentó la realización de un viaje de Arnaldo Orfila a Argentina con el propósito de ejercer presión sobre las autoridades para reactivar las negociaciones.⁶⁴

El viaje de Orfila a Argentina dio frutos, pues para diciembre de 1955 logró que el nuevo ministro de finanzas argentino —Julio Alizón García— aceptara liquidar el saldo que la sucursal argentina tenía pendiente de transferir a la casa matriz por una suma cercana a los 100 000 dólares.⁶⁵ Este acuerdo tenía la condición de que en un futuro ya no habría un convenio comercial ni se implementaría un cambio preferencial para las transferencias internacionales, razón por la que se tendría que recurrir al libre mercado cambiario para traspasar los saldos.⁶⁶

⁶⁴ Carta de DE a AO del 24 de octubre de 1955, AHFCE, FA, caja 1, exp. 10 1955, s/f.

⁶⁵ Carta de AO a Julio Alizón García del 31 de diciembre de 1955, AHFCE, FA, caja 1, exp. 10 1955, s/f.

⁶⁶ Carta de AO a DE del 2 de enero de 1956, AHFCE, FA, caja 1, exp. 11 1956, s/f; Carta de DE a AO del 11 de enero de 1956, AHFCE, FA, caja 1, exp. 11 1956, s/f.

El libro como recurso didáctico. Una aproximación¹

Fijar, registrar, mostrar, descubrir, acompañar, enseñar... esas son algunas de las atribuciones que se le confiere al libro como instrumento transmisor de conocimiento y cultura, y son también las razones por las que acompañar el aprendizaje es uno de los usos que le da vida y forma en casi todas las épocas.

Desde los primeros soportes que se emplearon para consignar las observaciones sobre el mundo natural en papiros, las ideas sobre lo que se consideraban los mundos o las vidas posibles en estelas pétreas o en tablillas de barro, siguiendo con los formatos más clásicos de la imprenta de Gutenberg para registrar los conceptos más elaborados sobre la vida en sociedad o las teorías científicas y humanistas más evolucionadas, hasta los formatos de última generación, que sin ser físicos consignan las ideas más recientes

¹ Este artículo fue escrito por invitación expresa de la Marina Garone Gravier, coordinadora del Proyecto Cultura Editorial en México. Historias sonoras (CEM-HS), para integrar parte de su acervo. No se ha publicado impreso en ningún otro medio. Ella lo describe así: “CEM-HS, proyecto de investigación y divulgación del conocimiento bibliográfico es el único en formato sonoro que se difunde en plataformas gratuitas, concebido desde una perspectiva académica y cultural plural, diversa e incluyente. Su antecedente es “Cultura editorial de la literatura en México (Celitmex)”, idea que propuse en 2016 a la Fundación para las Letras Mexicanas (FLM), que salió a luz pública en 2019 y coordiné durante dos años; el proyecto contó, además, con el aval de la Secretaría de Cultura de México”.

sobre descripciones y procedimientos contemporáneos, el libro, como sistema de registro y consulta, ha sido uno de los recursos instrumentales más estables en el proceso de aprendizaje mediado de las personas, a lo largo del tiempo y en diferentes latitudes.

Acercarnos al papel que ha desempeñado el libro, en particular en la actividad tan humana de aprender con la guía y el acompañamiento de otra persona, es importante para reflexionar qué lo mantiene vigente en el tiempo, cómo se ha adaptado a diversos contextos y cuáles pueden ser sus futuros.

Para ello sería oportuno considerar cómo es que esta herramienta sigue siendo opción de los docentes, mediadores por excelencia entre el objeto por conocer y el sujeto que conoce; también es pertinente revisar cuáles de sus características hacen de él un recurso tan confiable que se le incluye prácticamente en todos los niveles de instrucción y para un buen número de sistemas de enseñanza, escolarizada o no.

Dedicar el tiempo a determinar referentes como los citados en torno a este tema es relevante para la propia cultura del libro y del quehacer editorial. Si tenemos en cuenta que la edición es una actividad fundamentalmente cultural, con un compromiso con las sociedades donde se desarrolle, por su carácter democrático y democratizador, al menos después de las revoluciones sociales del siglo XVIII y en la época contemporánea, después de las revoluciones sociales de principios del siglo XX, la reflexión sobre la naturaleza didáctica de algunos productos editoriales y su elaboración es trascendental.

Por esa misma razón —su trascendencia social y contextual—, vale la pena acercarse a lo procedimental de su factura, pues al conocerla mejor se estará en condiciones de profundizar la reflexión sobre la dimensión política de la edición, en particular al tratarse de productos que inciden en el trayecto formativo de las personas.

Qué es un libro de propósito didáctico

Abordar tantos frentes de análisis del libro como recurso didáctico en una sola intervención puede limitarse a plan-tear, primero, qué es un libro de propósito didáctico.

Habría que decir que, por sí solo, el libro no es un recurso didáctico; cobra ese carácter cuando es incorporado a un proceso en el que intervienen personas con funciones determinadas: por una parte, quienes desean aprender, y por otra, quien los acompaña en la adquisición de conocimientos, actitudes y valores. Podría decirse que el libro de propósito didáctico nace con la idea de una persona que desea registrar lo que considera relevante para compartir con los demás en el espacio y en el tiempo, pero cobra sentido pedagógico real cuando la misma persona que registra, u otra que recurre a ese registro, lo incorpora a la dinámica dialógica de aprendizaje mediado.

Una de sus primeras funciones como recurso didáctico es la de ser fuente de consulta expresa sobre los temas que se están aprendiendo; es decir, el libro, ya registro, se convierte en manual, en “libro de texto” para la referencia continua durante la adquisición de conocimiento.

Esta dimensión se nutre, en un primer nivel expositivo, de texto, de palabras, de un discurso diverso y rico que si bien principalmente describe, enumera y refiere instrucciones de un procedimiento, también evoca y narra, e incluso prescribe y, en el mejor de los casos, cuestiona, revisa, sugiere. Todas estas formas de comunicar varían dependiendo de los temas y de lo que se desea hacer con cada uno, desde lograr la comprensión conceptual hasta adquirir un saber procedimental o actitudinal. En este sentido, cada propósito se corresponde con un género discursivo en particular, como el instructivo o la monografía, y a su vez, con los recursos textuales específicos, entre otros la definición, descripción, causalidad, la narración académico-científica o la académico-histórica.

El siguiente nivel expositivo enriquece la diversidad de este discurso textual con imágenes que van más allá de la función ilustrativa. Su función también es demostrativa y no está exenta de transmitir valores y actitudes por la

forma en que recupera escenas de lo social, más todavía, por la forma en que representa lo posible y lo deseable en términos de equidad, justicia e inclusión.

Ya sea bidimensionales en una tinta o en varias, o bien tridimensionales y animadas, de las que pueden visualizarse por medio de dispositivos digitales que interactúan con el libro como objeto, el discurso visual complementa el textual, potencia la fuerza de la palabra y la viste de formas más asequibles y atractivas para cumplir el cometido de aprender.

Ambos discursos, textual y visual, constituyen un sistema de información auxiliar en el proceso mediado del aprendizaje. Para que ocurra, es deseable que el desarrollo de la exposición sea gradual, implicando funciones deductivas e inductivas para que la construcción de conocimiento de las personas sea dialógica y sólida. Sin embargo, en sentido pedagógico, la mera exposición, así sea enriquecida, no conduce a la adquisición de un conocimiento más integral.

Hasta este punto, el contenido del libro sería solamente disciplinar, científico o humanístico; es decir, especializado en el área de conocimiento específico por abordar. En tal caso, el énfasis estaría puesto en informar, de manera expositiva, sobre cada tema particular, con un grado de profundidad adecuado al nivel educativo, edad y expectativa de aprendizaje correspondiente. Ello requeriría de un experto en la disciplina considerada, quien no siempre lo sabe todo ni cuenta con una especialidad en didáctica para acercarse mejor a quienes desean o necesitan aprender lo que sabe.

En un sentido pedagógico amplio, el propósito didáctico del libro como recurso involucra también la adquisición de saberes procedimentales y actitudinales, ya decíamos, para lo cual no basta con la exposición textual y visual de temas de estudio. Hace falta, además, imbricar en el desarrollo de los temas expuestos un discurso didáctico que expresamente plantee actividades de reflexión o procedimentales, o ambas; un discurso que guíe en la recreación de modelos de la realidad para observar con detenimiento

factores de causalidad y consecuencias; un planteamiento didáctico que establezca una lista, o más bien, una retícula o mapa de contenidos que oriente a las y los estudiantes en su propio camino de construcción de conocimientos, y a las y los docentes, en el acompañamiento de sus compañeros de aprendizaje.

Este discurso didáctico es el que da estructura a los contenidos del libro como formato de apoyo, pues establece los fundamentos sobre los objetos y los objetivos del proceso de aprendizaje (qué y para qué), sobre la metodología de aprendizaje (cómo se guiará hacia el objeto) y sobre los recursos para lograrlo (qué tipo de actividades y cada cuánto; de exploración de conocimientos previos, de práctica o de evaluación; qué tipo de evaluación para cada momento de aprendizaje).

El discurso didáctico, es decir, el planteamiento de una retícula gradual de abordaje de los contenidos requiere, no solo de un especialista en la disciplina, sino de un experto en pedagogía que “traduzca” los contenidos en términos de enseñanza; determine objetivos, alcances, y los gradúe y secuencie. Para ello considera factores imprescindibles, entre ellos un currículo determinado por una entidad pública o privada; la caracterización de los estudiantes a quienes servirán de consulta y guía; y la identificación de los docentes considerando sus circunstancias y necesidades, pues son los primeros usuarios de las obras didácticas.

La elaboración de libros, en el sentido editorial, es una tarea colectiva de suyo, por cuanto implica varios subprocesos específicos que involucran a diversos profesionales con perfiles y habilidades particulares, especializados, pero convergentes en la producción de un mismo objeto.

En el caso del libro didáctico ocurre así no solo para el desarrollo editorial, sino desde la elaboración y desarrollo de contenidos. Como revisamos, por su propia naturaleza y los diferentes tipos de discurso implicados en la exposición disciplinar y en el diseño didáctico de sus contenidos, es

Cómo se hace un libro didáctico

difícil pensar que un solo autor lograra una construcción tan detallada y de tantos factores. Aunque no es imposible, dado que hay especialistas que se han desempeñado como docentes, y docentes con un alto grado de dominio de un área de conocimiento determinada, la convergencia de especialistas en uno y otro ramo asegura que la contribución del original terminado cubra tantas aristas como posibilidades hay en el proceso de aprendizaje mediado.

Por otra parte, los tiempos de producción de contenidos y de producción editorial son, en no pocas ocasiones, limitados y establecidos por las entidades públicas o particulares que proporcionan el currículo de referencia.

Los periodos en los que se requieren nuevos materiales suelen ser establecidos en función de actualizaciones curriculares o de ciclos escolares con el propósito de contar con la información más actualizada y de prever, en algunos casos, periodos de implementación curricular acompañada para los docentes.

Por estas razones, la producción editorial se constriñe a fechas que deben cumplirse, de manera que una estrategia es desarrollar los contenidos de manera simultánea con un equipo de autores disciplinares y pedagogos, y acometer la producción editorial de la misma manera.

Dadas estas condiciones para la producción editorial de un libro didáctico, editoras como María del Carmen Márquez, mexicana, y Patricia Piccolini, argentina, quienes además han desarrollado libros de consulta para profesionales sobre este tema específico de edición, denominan los libros didácticos como “libros de proyecto editorial”. Este concepto remite a aquellos productos editoriales que son diseñados desde la casa editora con un concepto determinado, definido por currículos establecidos, características de los usuarios, tiempo de uso escolarizado, no escolarizado o mixto, y tiempos de producción y autores especialistas disponibles, quienes aportarán sus conocimientos y habilidades bajo la dirección de un editor responsable.

Ambas autoras, además, aportan en sus obras respectivas la revisión del proceso de producción de un proyecto edi-

torial de propósito didáctico, considerando la descripción del diseño, su planificación y los subprocesos implicados hasta la obtención del producto, así como sugerencias sobre gestión de recursos humanos para que un proyecto de esta naturaleza llegue a buen puerto. Ambas ofrecen, además, diagramas y formatos prácticos de conceptualización y seguimiento del proceso.

El editor responsable de una obra de proyecto editorial dirige la producción de contenidos y coordina, además, su producción en términos editoriales. Es quien define y orienta dos equipos, de manera simultánea: el de autores, que a veces incluye también redactores para secciones específicas, y el de correctores, diseñadores, iconógrafos y revisores técnicos pedagógicos.

Este aspecto —la revisión técnico pedagógica de una obra didáctica— es un elemento que cobra relevancia en la edición de esta naturaleza. Su trascendencia es diferente para cada tipo de producto editorial, pues representa una especie de verificación de actualidad científica o humanística y de pertinencia didáctica, refuerza la calidad de los contenidos desarrollados por el equipo autoral y de redacción. Esta lectura crítica es particularmente útil en los casos de obras referidas a un currículo oficial o de prescripción que estarían sujetas a evaluación, pues el perfil del revisor presupone conocimientos suficientes para cotejar con criterios objetivos la alineación de la obra a una plantilla curricular, así como habilidades pedagógicas para sugerir los ajustes pertinentes que fortalezcan la estructura de la misma, considerando el uso y el cumplimiento de tales referentes curriculares.

Si bien las estrategias se adecuan para cada proyecto y cada contexto, es fundamental contar con una metodología de trabajo editorial, un marco de aproximación que permita definir e identificar los factores con los cuales se va a trabajar. Esta metodología consideraría, primero, reflexionar en el original que se va a editar: ¿cómo surgió esta obra?, ¿qué tipo de obra didáctica es: libro de texto, cuaderno de ejercicios, obra de consulta escolar?, ¿es un

libro autocontenido o seriado?, ¿pertenece a un sistema de enseñanza con componentes físicos o digitales?, ¿cuántas horas de uso a la semana prevén sus contenidos?, ¿hace posible el trabajo en casa, además del escolar?, ¿cómo se espera que se use: de manera presencial o a distancia, con guía o de manera autónoma?

Saber todo lo que se pueda de la obra o serie que se va a realizar permite delimitar la profundidad y los objetivos de los contenidos, y a partir de ello, cuál podría ser su configuración: estructura, extensión, recursos adicionales. Más todavía: saber todo lo que se pueda del contexto y de las personas para quienes se diseñará y producirá una obra didáctica puede ser, y de hecho es, la mejor manera de aproximarse a su proceso de desarrollo editorial.

Cuanto más se perfilen las características particulares, mayor será la precisión del diseño del producto y tendrá más posibilidades de realizar su cometido, que es el de acompañar y ser un auxiliar útil en el proceso mediado de aprendizaje. Por supuesto, en tanto que procesos humanos, edición y educación no dejan de ser culturales y políticos, razones por las que esta reflexión permea también el proceso completo de elaboración de libros de propósito didáctico, en particular el que se refiere al planteamiento de los contenidos textuales y gráficos.

Por qué importa

Conocer y analizar este tipo de libros es importante por cuanto ellos y los editores dedicados a ellos, en el contexto educativo, contribuyen a crear y recrear sociedades cada vez más equitativas, que es uno de los principios que persigue la educación en el siglo XXI, con y a pesar de las circunstancias.

Quizás el momento presente, una crisis sanitaria de escala global por una pandemia, no sea el óptimo para hacer una reflexión y plantear nuevas posibilidades para el libro como recurso didáctico. Sin embargo, el presente siempre es el mejor momento para revisar el contexto, plantear los futuros posibles y trazar las rutas hacia los horizontes que nos parezcan más adecuados y justos, entre ellos el de la

educación y el aprendizaje, para que el libro todavía fije, registre, muestre, descubra, pero que especialmente continúe acompañando el aprendizaje, que siga siendo uno de los usos que lo mantengan vivo.

Referencias

- LIZARDE FLORES, Eugenio, "Rediseño de libros de texto: crisis y oportunidad", en *Distancia por tiempos*, blog de la revista *Nexos*, 27 de julio de 2020, disponible en <https://educacion.nexos.com.mx/?p=2369>.
- MARÍN, Marta, *Escribir textos científicos y académicos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica (Educación y Pedagogía), 2015.
- MÁRQUEZ GONZÁLEZ, Ma. del Carmen (coord.), *De las ideas al libro*, 2ª ed., México, UNAM, 2015.
- Piccolini, Patricia, *De la idea al libro. Un manual para la gestión de proyectos editoriales*, México, Fondo de Cultura Económica (Libros sobre libros), 2019.
- SÁNCHEZ MORA, Ana María, *Manual de redacción de textos técnico-científicos*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección General de Divulgación de la Ciencia, 2019.

Lo que el covid-19 se llevó

En 2020 el mal vino del Levante en forma imperceptible a nuestra vista, y tan así fue que no pudo contenerse. Al principio no se sabía si se transmitía por contacto o estaba en el aire. Observamos lo que cuenta Boccaccio en el *Decamerón* acerca de los padecimientos de la peste bubónica: “que no solamente el hablar y el tratar con los enfermos daba a los sanos enfermedad o motivo de muerte común, sino también el tocar los paños o cualquier otra cosa que hubiera sido tocada o usada por aquellos enfermos, que parecía llevar consigo aquella tal enfermedad hasta el que tocaba”.

La peste en el Medievo era llamada *morbo epidémico* porque solo nombrarla despertaba temor. La humanidad recordó ese horror centenario avanzando hacia sus puertas. La degollina cruzó Asia y Europa y llegó a Estados Unidos de Norteamérica antes que a México. No tuvimos la previsión de comprar medicinas, hacernos de equipo médico y distribuir protocolos de seguridad ni siquiera para clínicas, farmacias y funerarias. No preparamos nada. Solo esperamos los daños. Como hicieron nuestros ancestros, los que pudimos nos refugiamos con comestibles y abandonamos campos, industrias y negocios. Y reaprendimos fórmulas de descontaminación buscando la condición de intangibilidad.

De repente desaparecieron personas y familias, a veces de nombres vinculados a nuestra biografía. Otros murieron porque los recursos sanitarios estaban distraídos en la pandemia y porque se aprovecharon de la situación

para quitar presupuesto a programas humanitarios. A los enfermos se les vedaron los medicamentos para el cáncer, las terapias retrovirales para el VIH o los tratamientos de diálisis para insuficiencia renal. Fueron capaces de abandonar a los niños con cáncer. Alguien cuenta los surcos de los victimarios de covid-19 en un *show* nocturno. Cuando los gobiernos responsables tratan de hacer algo, el mexicano aspira a que sus errores se olviden con trivialidades.

Antes de la crisis sanitaria por el covid-19 las industrias de las artes gráficas y editorial estaban en una profunda crisis. Era lógico que la pandemia azotara más a la gente de libros, que vive en una economía frágil quejándose de las malas ventas y la falta de lectores. Las imprentas, las editoriales y, sobre todo, los periódicos han venido en los últimos años reduciendo su plantilla. Este es un fenómeno mundial que tiene que ver con cambios tecnológicos, pero también con gobiernos sin recursos que han cancelado su gasto en información y publicidad, a veces disfrazando su situación con argumentos ideológicos. El gobierno de México desapareció las áreas de comunicación social de sus dependencias, disminuyó en 50% el gasto publicitario en medios de comunicación y canceló la publicidad en revistas y periódicos que no fueran afines al régimen. La gran cantidad de personas despedidas saturó el mercado de servicios editoriales.

También el gobierno había golpeado a la industria editorial con la cancelación de todas las compras para las bibliotecas escolares y públicas, el desmoronamiento de la estructura de distribución de Educual y el Fondo de Cultura Económica y la quita obligatoria de 20% al valor de las deudas que el gobierno mantenía con las editoriales desde hacía mucho tiempo. El Fondo de Cultura Económica ya había vetado de su estantería a varias editoriales, obras y autores, cuando canceló la Feria del Libro Independiente en el Centro Cultural Bella Época. Además, los fondos de apoyo a la cultura y a la ciencia han ido disminuyendo y se han rescindido las suscripciones a bases de datos científicas y los recursos para el desarrollo de repositorios. Las

autoridades de la Ciudad de México suprimieron a última hora el Remate 2019 del Auditorio Nacional, anunciaron que lo harían en lo que fue la residencia oficial de Los Pinos y luego lo llevaron a otra sede. El concierto en honor al líder de la masónica Iglesia del Dios Vivo, columna y apoyo de la verdad, conocida como Luz del Mundo, en el Palacio de Bellas Artes, es la muestra del trato que la Cuarta transformación da a la cultura. Todos los recursos públicos están a disposición de un grupo político. Todo lo demás no importa.

El Estado mexicano ha dado poca respuesta a la crisis, aunque ha habido ayuda de parte de editoriales de los estados de la República y de universidades estatales. El Fondo de Cultura Económica ha “apoyado” las ferias locales porque lleva saldos muy baratos pero invendibles, como manuales de contenido vencido y material maltratado. Además, la Secretaría de Cultura, el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, emitieron una confusa convocatoria al programa de Estímulo Fiscal a Proyectos de Inversión en la Edición y Publicación de Obras Literarias Nacionales (Efilibro). Son muy pobres apoyos que no compensan el daño que han causado.

Hasta la primera semana de marzo de 2020, la industria editorial mostraba un crecimiento de 2.4% en facturación y 5.1% en venta de unidades. Al sobrevenir la crisis por la pandemia, hubo una caída que tocó fondo a principios de abril con una contracción de -88.2% en valor y de -79.2% en volumen. En la semana del 13 al 19 de abril acumuló 15% en el año. La caída de la venta de libros físicos es de 80% en comparación con 2019. La compañía Nielsen BooScar, que registra en México las ventas de 1 700 puntos, ha fijado el costo por la crisis en 200 000 ejemplares que se dejan de vender cada semana. Se perdió 100% de los ingresos de ferias y eventos profesionales. Después hubo una recuperación lenta, pero la pérdida acumulada del año 2020 será de entre 25 y 30%. El economista Ernesto Piedras comentó que la cultura en México representaba 7.4% del producto interno bruto y que actualmente es de 5 por ciento.

En México, pues, la crisis económica del campo editorial comenzó antes de la crisis sanitaria, pero esta vino a segar proyectos. Las editoriales cerraron su producción, guardando las novedades para nuevos tiempos. Desde entonces, la bibliodiversidad está en peligro porque se producen menos títulos o hay una concentración de ventas en unos títulos. Muchos colaboradores *freelancers* se quedaron sin entradas económicas. Las editoriales adscritas a la Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana (Caniem) se deshicieron de 36% de su personal. Las imprentas, que ya habían reducido sus horarios y turnos, comenzaron a licenciar trabajadores. Las malas noticias de muerte y hambre incluyeron librerías con problemas de solvencia, algunas de las cuales cerraron y otras redujeron su personal. Se perdieron los espacios de exhibición de librerías y ferias de libros.

La gran crisis ha pegado a todos los agentes del ecosistema editorial por igual, a los grupos editoriales y a las editoriales independientes, a las cadenas de librerías y a las librerías independientes. La Caniem perdió por el covid-19, hasta el mes de noviembre, a tres de sus 260 miembros. Cerraron librerías de viejo, librerías independientes y sucursales de cadenas de librerías. La Red de Librerías Independientes (Reli) perdió, hasta noviembre, a 8 de sus 35 miembros. Recordemos al cuento titulado “Cerrado por melancolía”, de Isidoro Blaisten, sobre el último día de una librería en el que el librero espera a sus dos únicas clientas y al hombre que entraba a ver pero nunca compraba. Imagino librerías con letreros: “Cerrado por covid-19” y “Cerrado por defunción”, pero que en verdad podemos traducir como: “Cerrado por indiferencia de las autoridades”.

Es verdad. Lo que más ha preocupado al gremio editorial en todos los países es la situación de las librerías, definidas en el Manifiesto de la Red de Librerías Independientes, dado a conocer el 23 de abril de 2020, como “espacios importantes del tejido social y cultural de sus ciudades”. Ellas requieren el respaldo de su comunidad, de las autoridades y de los sectores que participan en la

cadena del libro. En Sudamérica y Europa las librerías han recibido apoyos. México las dejó solas. Se nota una retirada general del gobierno de todo lo relacionado con la cultura, la ciencia y el libro.

Existe un marco regulatorio para el libro en México, pero en la práctica, históricamente no ha habido voluntad del Estado para aplicar las leyes. El Estado no es regulador de la actividad, sino un agente que interviene y desequilibra al mercado. En ese sentido, hace falta una revisión del sistema y que el sector cuente con recursos públicos, funcionarios públicos capaces y disposición a la interlocución. Hace falta diálogo, pero en el sexenio que comenzó en 2018 toda conversación ha sido cancelada. Es evidente que, después de la crisis, no será posible contar con un Estado que pide apoyos, donaciones y favores sin dar nada a cambio.

Como vemos, la industria editorial mexicana no solo sufre una crisis económica potenciada por la pandemia de covid-19, sino una de carácter estructural que ha cambiado los modos de producción, la comercialización, la difusión y los hábitos de lectura. Los efectos más drásticos son la reducción de planes editoriales, la multiplicación de las plataformas de venta y la virtualización de las ferias de libros.

El covid-19 llegó cuando las nuevas tecnologías venían modificando flujos de trabajo, modos de producción, distribución y comercialización. Ahora esto se ha acelerado. Las empresas culturales, como editoriales y universidades, lanzaron todo lo que pudieron al ciberespacio de manera gratuita. Tapiaron las posibilidades de negocio. La Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) ha expresado que la difusión de contenidos digitales puede traer problemas de derechos de autor. Francis Gurry, director general de la OMPI, opina que la gratuidad tiene el efecto de reducir los ingresos del sector y, por rebote, de los profesionales de la cultura.

Las empresas editoras que sorteen la crisis se encontrarán con recesión económica, desempleo generalizado y poca inversión. A esto debemos sumar la idiosincrasia de un país con bajos índices de lectura. Tendrán, entonces,

pocas posibilidades de recuperación. Lo cierto es que, al término de los confinamientos, y mientras haya semáforos de riesgo epidemiológico, los espectáculos y reuniones de multitudes no podrán realizarse. Los establecimientos de atención al público deberán transformarse. Esperamos alguna vacuna, un buen medicamento o una generación con mayor protección. Esto trastocará a tres instituciones centenarias del libro: las ferias de libros, las librerías y las bibliotecas. No podrá haber circulación de personas ni conferencias o presentaciones de libros presenciales ni lugares que tengan acceso libre a los libros.

Imaginemos las ferias virtuales con eventos simultáneos tratando de atraer a los espectadores a la compra de libros. Mientras no haya en ellas una tecnología holográfica y de inteligencia artificial que permita la convivencia virtual de los asistentes, lo que tendremos es un escaparate de conferencias, conversatorios, coloquios y diálogos, totalmente separados de las estrategias de venta. Volver una feria en un espacio de reunión de avatares digitales, con emulación de recorridos y reuniones, es actualmente muy costoso.

¿Qué podemos prever cuando el mundo cultural se ha desarrollado en los últimos meses en la virtualidad y se espera el regreso a la presencialidad? ¿Cambiarán las formas de creación y difusión? ¿Cambiará el teatro, el cine, la danza, la música, la museografía y la edición? La pandemia ha impulsado los contenidos digitales culturales, y debemos aprovechar esa oportunidad. Hay que replantear, repensar y hacer una nueva ingeniería del negocio librero. La digitalización que empujó la pandemia es un proceso indetenible. Se prevé que las ferias de libros sean híbridas. Todo eso representa inversión. Los contenidos gratuitos son un factor más en contra del negocio del libro.

Otro punto. La piratería es un mal presente en la economía de México y eso destruye toda posibilidad de planeación estratégica. Las calles están tomadas por ambulantes que incluso tienen policías a sueldo para cuidarles los puestos de artículos robados, fayuca y piratería. Las banquetas y los arroyos de las calles tienen dueño. Al menos

nueve millones de personas compraron durante 2017 libros piratas. De los libros que se ofrecen en México, 40% son piratas, y lo son 50% de los libros que se venden. En ese ambiente de ilegalidad es lógico que una crisis abra mayores vías de distribución irregular. La pandemia de covid-19 hizo que la piratería digital creciera enormemente. Muchas personas compartieron archivos sin el permiso de sus titulares de derechos de autor sin preocupación, con entusiasmo.

Si persisten las tendencias, habrá menos imprentas, librerías y editoriales cuando pase la pandemia. Varias de estas empresas tuvieron problemas para, sin ingresos, hacer frente a los gastos operativos, renta, nómina y servicios. El número de bancarrotas se acrecentará si regresamos a un confinamiento general, como parece que es lo lógico en este 20 de noviembre en el que escribo. Comoquiera, el sector más golpeado es el de profesionales independientes que ofrecen sus servicios a las editoriales. Son editores, correctores de estilo, traductores, diseñadores, ilustradores y fotógrafos. Se trata de los *freelancers* o trabajadores autónomos que suelen carecer de ahorros y no cuentan con seguridad social.

Un caso aparte son los profesionales del libro que han perdido la vida durante esta pandemia, sea por covid-19 u otra causa. En México han muerto la editora de la Coordinación de Humanidades de la UNAM, Marcela Villegas; el director general del Instituto Nacional del Derecho de Autor, Hugo Contreras Lamadrid; el editor de *Proceso*, Juan Miguel López; y el editor, poeta y traductor Sandro Cohen. Son nombres conocidos entre varios trabajadores y empleados de editoriales, imprentas y librerías. No todos murieron de covid-19, pero son parte de las frecuentes noticias tristes. Tenemos un ambiente de muerte.

¿Hay algo positivo en todo esto? Se han revitalizado las redes de cooperación de editoriales, librerías, bibliotecas y lectores. Por ejemplo, durante la Feria del Libro Independiente se firmó un manifiesto llamado Declaración

de las Editoriales Independientes. Muchos agentes del libro se han unido solidariamente. Es como el recurso de los pingüinos para sobrevivir el invierno antártico: se aprietan para no congelarse, pero no demasiado, para poder moverse. Los impresores, editores, libreros y todos en el mundo de la cultura saben que tienen que hacer algo por ellos mismos. No hay apoyos en el Presupuesto de Egresos de la Federación 2021, no hay coordinación gubernamental, no hay interés del Ejecutivo federal.

En *El accionista mayoritario*, de Petros Márkaris, el comisario Kostas Jaritos, personaje central de esa novela negra, comenta que la frase “Hacemos lo que podemos” es la clásica respuesta que el médico da a los familiares cuando el enfermo ya está desahuciado. De igual manera, los profesionales del libro no deben hacer lo que pueden con lo que tienen, sino imaginar salidas y crear sus posibilidades. La Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México elaboró un diagnóstico de la situación llamado *Para salir de terapia intensiva. Estrategias para el sector cultural hacia el futuro*. En el documento vemos propuestas para reactivar el mundo del libro cuyo alcance depende de una atención integral. Es el abc contra la pandemia. Vale la pena recordarlas aquí:

- a) Involucrar a la Caniem y a las universidades editoras con el fin de que ofrezcan herramientas para la “reingeniería empresarial” que el escenario posterior a la pandemia requerirá.
- b) Establecer fondos para otorgar subsidios temporales a las librerías para el pago de nómina, renta y servicios.
- c) Adquirir de manera extraordinaria ejemplares para las bibliotecas públicas a través de las librerías que no son parte de una cadena de librerías. Esta acción mejoraría la situación económica de las librerías, los distribuidores y las editoriales.
- d) Recuperar el programa de bibliotecas de aula y bibliotecas escolares y dotarlas de materiales mediante compras en librerías.

- e) Generar iniciativas como los “cupones culturales” que se entregan a la población para que puedan emplearlos en el consumo de bienes culturales.
- f) Diferir el cobro del impuesto sobre la renta en las personas físicas y morales dedicadas al libro.
- g) Simplificar y acelerar la devolución del impuesto al valor agregado (IVA) a las empresas que tienen saldos a favor.
- h) Eliminar temporalmente el impuesto sobre nómina de imprentas, librerías y editoriales.
- i) Aprobar la tasa cero del IVA a libros y publicaciones en el régimen fiscal de las librerías.
- j) Revisar la Ley de Fomento para la Lectura y el Libro que establece el precio único del libro por 18 meses a partir de la fecha de colofón para los editados en el país o a partir de su entrada al país para los importados. Evaluar las propuestas del medio editorial para que el plazo de vigencia se extienda a 36 meses.
- k) Revisar los fundamentos que, en la Ley de Fomento para la Lectura y el Libro, su reglamento y sus lineamientos, regulan la existencia del Consejo Nacional de Fomento para el Libro y la Lectura, para que sus acciones generen, efectivamente, políticas, estrategias y acciones que apoyen la cadena del libro y encaminen los esfuerzos hacia un programa nacional de lectura integral que articule al sector cultural y educativo, con la participación ciudadana.
- l) Dar ayudas a las editoriales independientes para reforzar la presencia digital de los acervos (digitalización del fondo editorial y desarrollo o adopción de formas sencillas y mutuamente convenientes para acceder al contenido digital) y para el desarrollo de plataformas de comercio electrónico.
- m) Otorgar créditos blandos y exenciones fiscales en los aspectos de formación, compras, contratación de personal y alquiler de locales para el fortalecimiento de las librerías existentes y la creación de nuevas librerías.

- n)* Facilitar los trámites para que las librerías puedan complementar su oferta con la venta de café, comida y bebida.
- o)* Impulsar el desarrollo profesional permanente de los agentes del libro (autores, correctores de estilo, editores, diseñadores, impresores, libreros, promotores de lectura, mediadores de lectura y bibliotecarios).
- p)* Reactivar programas de coedición que apoyen la bibliodiversidad. Una posible consecuencia de la crisis por la pandemia es que las editoriales arriesguen menos y terminen apostando por publicar casi exclusivamente libros de venta segura. Una convocatoria incluyente deberá considerar el apoyo económico a las ediciones en lenguas indígenas y fomentar la difusión de la literatura hecha por mujeres para alcanzar la equidad en la proyección de la bibliografía nacional.
- q)* Negociar políticas arancelarias y aduaneras que faciliten la circulación de los catálogos editoriales en Iberoamérica por medio de la reducción significativa o la eliminación de las tasas y los gravámenes asociados.
- r)* Establecer convenios comerciales al más alto nivel de gobiernos y esfuerzos colectivos para lograr que el mercado del libro internacional y de América Latina, pero también el de los hispanohablantes en Estados Unidos, sea fundamental para el desarrollo de las naciones.
- s)* Promover indicadores de calidad editorial que puedan ser adoptados y valorados y que estén relacionados con la conformación de un sello de calidad para las editoriales y un sello de excelencia para las librerías, como lo llama el Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe.
- t)* Fomentar la cultura de respeto a los derechos de autor.
- u)* Realizar campañas contra la piratería editorial.
- v)* Integrar a las librerías en el diseño y la elaboración de programas de fomento a la lectura.

- w) Establecer la figura del editor de carrera en las instituciones públicas de educación superior.
- x) Ceder a las librerías parte de los tiempos oficiales que serán devueltos a los medios de comunicación, de modo que puedan lanzar campañas de fomento a la lectura y promoción de los puntos de venta.
- y) Realizar una encuesta nacional de lectura, incluyendo preferencias lectoras por edades y regiones, ya que es un instrumento esencial para toda la cadena del libro.
- z) Añadir al plan de estudios de educación básica, como actividad obligatoria, la visita periódica a alguna actividad cultural que ofrezcan las bibliotecas o las librerías de forma gratuita (presentaciones de libros, firma de autores, talleres, etcétera).

Colaboradores

Alejandro Olmedo estudió Letras Hispánicas en la UNAM. Corrector de pruebas de imprenta y de estilo desde 1979, ha corregido la revista *Intervención*, de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, desde su primer número, en 2010. Publicó la *Agenda del escritor*. Tiene un sello propio: Un Olivo Ediciones. En Planeta editó la *Enciclopedia de México*, los primeros cien libros electrónicos del grupo, así como los títulos iniciales de la nueva época de Paidós en México. Editor externo del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM y de Penguin Random House. Ha publicado poesía en *Vuelta*, reseña en *El Semanario Cultural* de *Novedades*, el libro *Guía para maestros*, distribuido por Conafe, y *Nocturno desordenado* (poesía) y *Sueñisca* (prosa).

Wendolyn del Carmen Martínez García es licenciada en Letras Hispánicas por la Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa. Actualmente estudia la Maestría en Estudios Latinoamericanos en el campo de conocimiento de Literatura y crítica literaria en América Latina en la Universidad Nacional Autónoma de México.

Ana Silvia Canto Reyes es directora de Publicaciones y Divulgación de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM). Es comunicóloga por la Universidad Anáhuac Mayab (2008) y maestra en Producción Editorial por la UAEM (2014). Realizó una estancia académica en el Máster en Edición de la Universitat Pompeu Fabra, en Barcelona, España. Se ha especializado en la edición de revistas científicas y otras publicaciones académicas. De 2014 a 2019, trabajó en la Subdirección de Comunicación Científica y Publicaciones del Instituto Nacional de Salud Pública. Es también profesora en el Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales de la UAEM, donde imparte materias relacionadas con la comunicación, la edición de textos y la enseñanza de la lec-

toescritura. Pertenece al Núcleo Académico Básico de la Maestría en Producción Editorial.

Luisa Verónica Chávez Romero es estudiante de Letras Modernas Francesas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Fue profesora de francés en el Instituto Politécnico Nacional, directora de su propio centro de idiomas, *Le monde des mots*, y finalmente *déléguée pédagogique* en ediciones Hachette FLE. Actualmente, además del centro de idiomas, dirige su propia casa editorial, Ediciones OV Mundo, que fundó en junio de 2019.

Alma Itzel Franco Reyna. Literata y fotógrafa. Estudió Letras inglesas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es maestra de inglés.

Juan García Hernández es pasante de filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Es presidente de la Comunidad Mexicana de Estudiantes de Filosofía. Sus principales líneas de investigación son la fenomenología, ontología, estética, teoría del arte contemporáneo y creación literaria. Ha publicado en varias revistas de filosofía, como *Sincronía* y *Trazos. Revista de Estudiantes de Filosofía* de Argentina. Ponente en distintos congresos nacionales y locales, recorre varias universidades, como la UNAM, UABC, UASLP, UAQ, entre otras. Formó parte del área educativa de Casa Esru El Carmen, trabajó en la exposición *Foto Azul, retrato de una sociedad en movimiento*. Actualmente trabaja como asistente editorial en la colección La Fuente, editorial de la Maestría en Estética y Arte (BUAP) y se desempeña como docente en educación media superior en el colegio Roger Bacon.

Fernando Pascual FALTA

Francisco Joel Guzmán Anguiano es licenciado en Historia por la Universidad de Guadalajara. Maestro en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente estudia el doctorado en Historia en El Colegio de México. Sus líneas de investigación se centran en el estudio de la historia social de los intelectuales, la historia del libro y la edición, así como en el análisis de producciones culturales e intelectuales, todo en América Latina durante el siglo XX.

Camilo Ayala Ochoa. Historiador por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y teólogo social por la Universidad Pontificia de Salamanca, España.

Bibliófilo y promotor de la lectura. Ha sido bibliotecario, corrector, ilustrador, escritor, guionista, redactor, editor, encuadernador, catalogador y consultor de editoriales. Tiene 36 años de experiencia en el mundo editorial. Ha impartido cursos, talleres y conferencias en diversas universidades del país y en el extranjero. Es autor, entre otras publicaciones, del libro *La cultura editorial universitaria*. Fundó el Centro de Información Libros UNAM de la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM, donde es jefe del Departamento de Contenidos Electrónicos y Proyectos Especiales. Es presidente del consejo editorial de la colección Quehacer Editorial, editorialista del programa de radio *Interlínea. Cultura editorial* de la Universidad Autónoma Metropolitana y miembro del Instituto del Libro y la Lectura.

Blanca Gayosso. Editora de obras didácticas y sobre educación; miembro de la Asociación Mexicana de Profesionales de la Edición, A.C.

La producción de
Quehacer editorial 20
se realizó íntegramente en las instalaciones
de Solar, Servicios Editoriales, S.A. de C.V.
Calle 2 número 21, San Pedro de los Pinos,
Ciudad de México 55 5515-1657.
Se terminó de imprimir en
diciembre de 2020.
solar@solareditores.com

www.solareditores.com

En su composición se utilizaron tipos
Schneidler Light de 9, 10, 11, 12 puntos
y Eras Medium y Demi de 9, 11, 12 y 14.
El tipo Schneidler, usado en la serie *Quehacer editorial*,
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.

