

Quehacer editorial 24

*Númenes de la edición.
Distintos derroteros de la edición
en el arte, el periodismo
y otros confines*

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
XYZ

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, agosto de 2024.

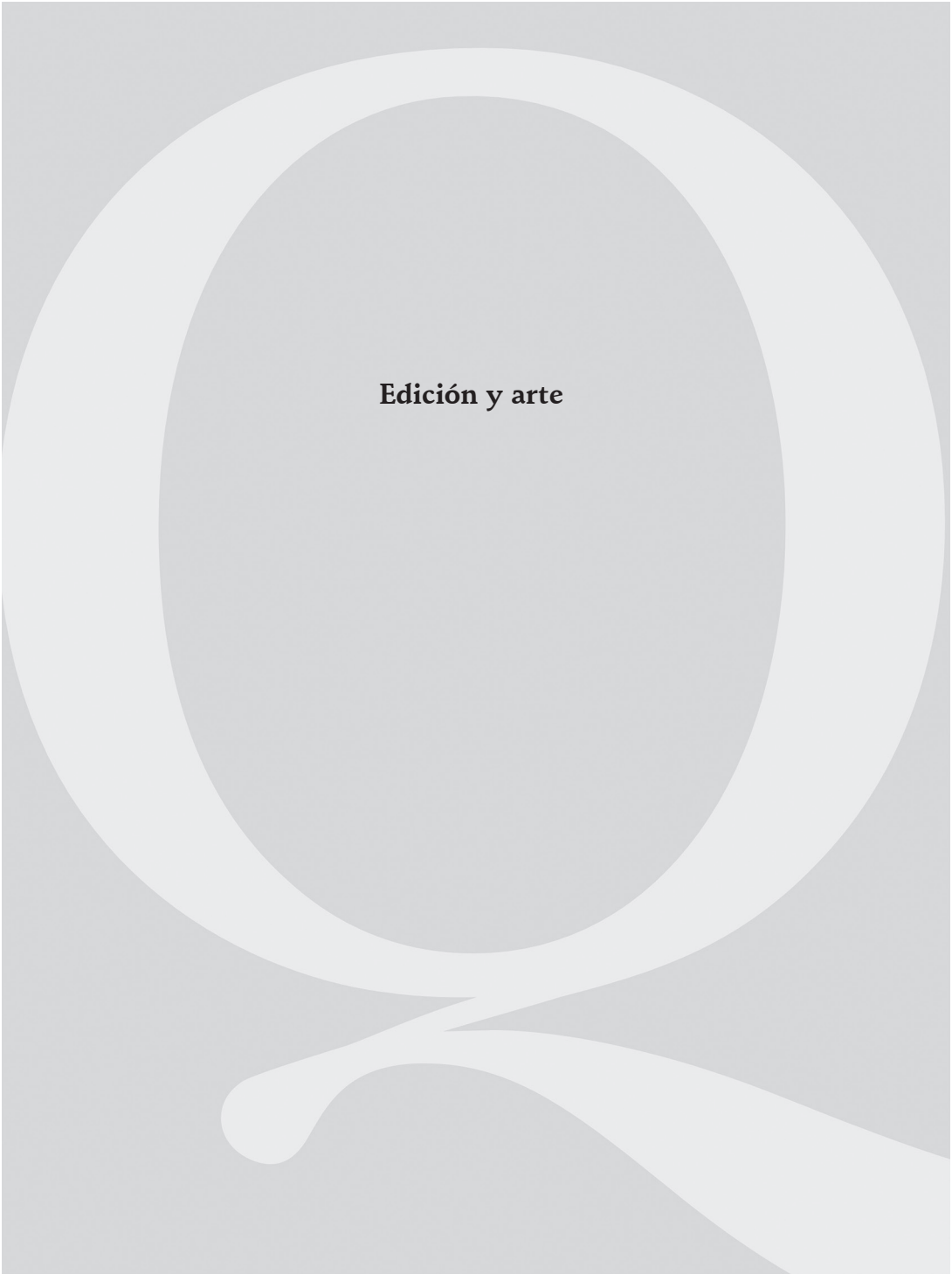
© 2024, Solar, Servicios Editoriales, S.A. de C.V.
ISBN: 979-8-89643-080-3

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 24

- 7** La edición de publicaciones de artes visuales,
Carlos Guevara Meza
- 13** Contar historias y explicar sonidos.
La edición de libros y revistas musicales,
Yael Bitrán Goren
- 23** Coreografiar la edición,
Fabián Guerrero
- 35** Ignacio Chávez y la cultura impresa,
María Elena Ramírez de Lara
y Mario Flavio Fuentes Iniestra
- 53** Puntos suspensivos a *Letras impostoras*,
Camilo Ayala Ochoa
- 65** De *Automundo* a *Automundo deportivo*, el final de la
época de las revistas especializadas impresas,
Ricardo Jiménez
- 75** *La Afición* y *Esto*: cronistas de la vida deportiva en
México,
Javier Ruiz Correa
y Beatriz López García

The background is a solid dark gray. It features a large, light gray circle that is slightly offset to the left. Inside this circle is a smaller, darker gray circle. At the bottom of the composition, there is a stylized, light gray figure that appears to be emerging from or interacting with the bottom of the circles. The figure has a rounded head and a long, flowing, curved tail that extends towards the bottom right corner.

Edición y arte

La edición de publicaciones de artes visuales

El Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap), dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), es un centro especializado en las artes visuales de los siglos XX y XXI en México. Se fundó en 1985 mediante la fusión de varios centros de investigación y documentación que tenían diferentes funciones, algunas de las cuales se han mantenido. Una de ellas es reunir archivos documentales de y sobre artistas, movimientos, instituciones y otros actores del campo de las artes visuales que tienen diferentes usos. Por ejemplo, en el Centro se apoya a museos tanto nacionales como extranjeros en investigaciones curatoriales y en el préstamo o reproducción de documentos para su exhibición en exposiciones. Muchos restauradores de obra consultan el acervo. Se reproduce material documental (que incluye fotografías) para publicaciones de editoriales y productoras audiovisuales públicas y privadas y, por supuesto, se utilizan esos archivos para investigación académica del propio personal y de otras instituciones.

Se recibe a tesis de grado y posgrado, a investigadores del país y del extranjero, a estudiosos en estancias posdoctorales y becarios de fundaciones internacionales (por ejemplo, de la beca Fulbright). Hay también una importante producción audiovisual propia y se organizan encuentros, foros, coloquios y otros actos periódicos sobre diversos temas académicos relacionados con nuestra materia.

En el Cenidiap se apoya a museos nacionales y extranjeros en investigaciones curatoriales y en el préstamo o reproducción de documentos.

Hay también una importante producción audiovisual propia y se organizan encuentros, foros y coloquios.

Discurso visual es
una revista académica
arbitrada que publica el
Cenidiap y que lleva ya
50 números.

Nunca hay recursos
suficientes para hacer
publicaciones: debido
a crisis económicas,
falta de interés político
y público en la cultura,
falta de lectores.

El Cenidiap también participa, junto con los otros centros de investigación del INBA, en el programa de Doctorado en Artes que imparte.

Se cuenta también con una importante producción editorial que es ya una tradición y se remonta al periodo anterior a la fundación misma del Centro, a través de sus antecesores. En la actualidad, el Cenidiap edita *Discurso visual*, una revista académica arbitrada que lleva ya 50 números, la gaceta de artes visuales *Piso9*, varias colecciones de libros y muchos otros que se publican fuera de colección, así como las series de Memorias de los encuentros, foros y coloquios que organiza. Durante casi veinte años colaboré en este sistema de producción editorial en diversos niveles, desde la lectura de originales mecánicos hasta la dirección de la revista *Discurso visual* y del propio Centro, como responsable de todo lo anterior.

Digo “sistema” porque, en efecto, hay un conjunto de cuerpos académicos y colegiados, así como procesos de arbitraje (interno y externo) que se encargan de la lectura, selección y revisión académica de los textos que se publicarán; hay cuerpos técnicos para la gestión y la organización de la producción y, por supuesto, un equipo editorial muy profesional de editores, diseñadores, fotógrafos y editores de imagen. El sistema se fue construyendo a lo largo de muchos años e incluye no solo personal del Centro, sino de muchas instituciones del país y del extranjero.

En mi experiencia, hay dos grandes problemas para este tipo de producción, es decir, de libros y revistas académicas especializadas en artes visuales de una institución pública. El primero es el de los recursos. Nunca se han tenido los suficientes para hacer tantas y tan bonitas publicaciones como se quisiera. Desde luego, hay muchas explicaciones: crisis económicas, falta de interés político y público en la cultura en general, falta de lectores y un largo etcétera. He llegado a pensar que el problema es irresoluble, comenzando por nosotros mismos, en el sentido de que hacer libros se vuelve una especie de adicción. Pedimos para hacer dos libros y nos dan presupuesto para uno, sí, pero si nos dieran para

dos, propondríamos cuatro, y así hasta caer desfallecidos. Ahora bien, que sea irresoluble no quita que siga siendo un obstáculo. Además, los libros sobre artes visuales son costosos porque, en principio, deben incluir imágenes: entre más, mejor, de la mayor calidad posible y en color.

Por supuesto, hay obras cuya reproducción puede hacerse sin color: esculturas en bronce o mármol, fotos o grabados cuyos originales son en blanco y negro. Ahí no hay problema. Pero, en nuestro caso, hablamos de arte moderno y contemporáneo, donde, para la poética misma de los artistas, elementos como el color y las texturas son fundamentales, no solo en la pintura, sino en el dibujo, la gráfica, la fotografía y también en la escultura. Y se requiere de fotógrafos especialistas que sepan captar eso, que sepan iluminar correctamente una obra para incluir esos aspectos, y ya no digamos cuando se trata de hacer tomas de obras que se pueden ver alteradas física y químicamente por el tipo de luz y el calor que emana el foco.

Más aún: incluso la toma fotográfica perfecta se podría perder si la impresión no es adecuada, si no se sabe pedir o no alcanzan los recursos para el número y tipo de tintas o de papel. A la hora de hacer un libro esto implica una gran cantidad de negociaciones; primero, con los funcionarios encargados de conseguir, repartir y administrar el dinero, pero también con el proveedor de papel, el impresor, con los equipos técnicos que tienen que editar la imagen para que se adecue al tipo de impresión, o los que arman los folios. Incluso con la persona autora del libro y, en ocasiones, hasta con el o la artista en cuestión. Estos costos implican, a veces, hacer tirajes reducidos, simplemente porque no alcanza para más papel, lo que aumenta el precio unitario del ejemplar y limita el público que podrá adquirirlo.

Dentro del tema de los recursos también está que muchas instituciones públicas no presupuestan desde el principio para la distribución y la promoción de las publicaciones, de modo que, después de todo el trabajo mencionado, cuando el libro sale por fin de la imprenta, resulta que no llega a las librerías o solo a muy pocas, y que

Se requieren fotógrafos especialistas que sepan iluminar obras de arte para que su reproducción en papel no se vea alterada.

Cuando no se presupuestan recursos para la distribución y promoción de los libros, resulta que no llegan a las librerías.

prácticamente nadie sabe que existe. Algunas instituciones logran hacer, con dificultad, una o dos presentaciones en su sede y quizás en una feria del libro, pero ni hablar de anuncios o campañas publicitarias. Tristemente, a veces ni siquiera llegan a las bibliotecas donde docentes y estudiantes podrían leerlos e incluirlos en sus programas, en sus investigaciones o estudios.

Para tratar de sortear estos problemas, el Cenidiap (y hasta donde sé, fue de los primeros centros académicos en hacerlo) decidió explorar el campo de las publicaciones en línea. *Discurso visual* nació en 2001 como una publicación en y para internet, no como la versión digital de una revista impresa. Y, junto con ella, nuestros primeros libros electrónicos, planteados para ser leídos en pantalla, en una colección que se llamó Addenda y que se incluía en la revista, a razón de un título por número. Aunque la publicación estaba en línea, al principio se hacía un tiraje reducido en disco compacto (CD) que se enviaba a bibliotecas de universidades, escuelas y museos para su resguardo y consulta. En cierta forma, también como un medio de promoción. Esto puede sonar raro a las nuevas generaciones, pero había gente que nos buscaba para adquirir los discos (aunque estuvieran en línea) y hasta quien nos reclamó cuando dejamos de hacerlo. Por otro lado, entonces se pensaba (quizá todavía) que la publicación electrónica era de segunda clase respecto de la impresa, de modo que no querían que sus textos se publicaran así. Recordarán que, al principio, los sistemas de referencias no tenían reglas para citar publicaciones electrónicas. Tuvimos suerte al elegir formatos de archivo que han sobrevivido a incontables y despiadadas guerras comerciales entre las grandes empresas tecnológicas. Al principio, por ejemplo, había decenas de formatos de archivo para los libros electrónicos, puesto que casi cada compañía que sacaba un *e-reader* (que, como dice el escritor Kim Stanley Robinson, debía llamarse “atril”, pues es un soporte donde se pone el libro para leerlo), usaba su propio sistema incompatible con los demás. Sobrevivieron algunos y más o menos se han estabilizado (al menos por

La colección Addenda de libros electrónicos se publicaba en línea y, al principio, se hacía un tiraje reducido en disco compacto.

ahora). Esto ha permitido que nuestra producción siga siendo accesible y legible (lo que no pasó, por ejemplo, con los CD interactivos, a los que tanta gente apostó, pero que ya no se podían ver en la siguiente computadora que se compraban).

Lo que comenzó siendo una exploración, un “a ver qué pasa”, y también un acto de sobrevivencia, un “aunque sea así”, ha terminado por ser nuestra forma principal de producción editorial. Y no solo nos empeñamos en ello con los nuevos libros y revistas, sino que se ha estado haciendo el esfuerzo de ir digitalizando la producción anterior. Actualmente se cuenta con una biblioteca digital con alrededor de doscientos títulos; aún nos faltan de los anteriores y los que se vayan acumulando. *Discurso visual* reportó en el último año un promedio de 8 000 visitas mensuales, que es nada si lo comparamos con un gran portal comercial de noticias, entretenimiento o ventas, pero es un mundo en relación con revistas académicas especializadas impresas con tirajes muy pequeños que, además, se quedan en bodega. Desde luego, nunca tuvimos el problema de dejar de publicarla varios años y luego salir con un inmanejable número cuádruple.

Esta fue una apuesta que, por ahora, está rindiendo frutos. Una apuesta por la disponibilidad de nuestros títulos, que no podría lograrse de otra manera. Los hábitos de lectura, de adquisición de publicaciones y de enseñanza han ido cambiando y ha resultado difícil convencer a quien ya se acostumbró a ver un libro, adquirirlo y leerlo de inmediato en su dispositivo móvil a las 11 de la noche de un domingo, de ir al día siguiente a otra parte de la ciudad o a otra ciudad a conseguir un impreso. En la enseñanza, me convencí de seguir este nuevo camino el día en que llegué a impartir uno de los seminarios de posgrado y al pedir a mis estudiantes que sacaran el texto para comentarlo, aparecieron sus móviles y no las consabidas fotocopias. Y ya ni hablemos de lo que pasó en la pandemia.

El segundo problema —y sé que es escabroso— es el de los derechos de autor de los artistas cuya obra se reproduce

Se ha hecho el esfuerzo de digitalizar la producción anterior. Actualmente se cuenta con una biblioteca digital de unos 200 títulos.

Los hábitos de lectura, de adquisición de libros y de enseñanza han cambiado, pero algunos todavía buscan los impresos.

*El Centro se enfrenta
a casos de artistas
fallecidos recientemente
que no consideraron los
derechos de autor y no
designaron beneficiario.*

*Hay artistas cuya obra
lleva años sin ser objeto
de difusión ni crítica y
hasta sin exposiciones
por cuestiones legales.*

en las publicaciones. Hay una gran discusión al respecto en todos los campos, y las artes visuales no son la excepción, sobre todo si se extiende el concepto para abarcar cine y video, pero no entraré en el tema. Comento simplemente que no es solo cuestión presupuestal (aunque las partidas para pago de derechos suelen ser muy flaquitas). Un centro como el Cenidiap, por el periodo histórico que trabaja, se enfrenta al caso de artistas que fallecieron en una fecha bastante cercana como para que los derechos estén vigentes para sus herederos, pero lo bastante lejana como para que en toda su vida el o la artista no haya tomado en cuenta este aspecto y, de hecho, no designara a beneficiario alguno. Esto representa un problema, porque se puede pasar mucho tiempo buscando a quien autorice el uso de la imagen y no encontrarlo. Si uno se anima a publicarla, puede que aparezca alguien (o algo, una sociedad autoral o hasta una corporación) diciendo que es el titular de los derechos y te ponga una demanda millonaria. Y aunque no proceda en tribunales, la institución ya entró en una dinámica que puede durar años e implicar mucho trabajo y costos, por lo que se prefiere no hacerlo de plano. Desafortunadamente, hay muchos artistas (algunos muy famosos, otros no, pero importantes) cuya obra lleva años o décadas sin ser objeto de publicaciones por esta situación, es decir, sin difusión, sin valoración, sin crítica y hasta sin exposiciones. Y es una verdadera desgracia.

Es un tipo de casos muy particular, porque el Cenidiap ha gozado de la inmensa generosidad de los artistas vivos o de herederos que autorizan, y hasta sin cobro alguno, el uso de las imágenes.

Lo dejo aquí, espero que estas palabras tengan alguna utilidad, y si alguien ha explorado alternativas para atender estos problemas, ojalá nos las compartan.*

* Ponencia presentada el 29 de agosto de 2023, en el VIII Coloquio de Estudios del Libro y la Edición en México. Pasado y presente del verbo editar, como parte del programa académico para profesionales de la Filuni.

Contar historias y explicar sonidos. La edición de libros y revistas musicales¹

Al publicar sobre música, nos enfrentamos a múltiples retos; entre otros, a intentar transformar el arte de los sonidos en palabras, una experiencia acústica en una experiencia letrada, un fenómeno que se materializa en lo escénico en un lenguaje escrito. Los sonidos musicales difícilmente se dejan encasillar en nociones letradas, aunque la humanidad no ha hecho más que intentarlo, por lo menos desde la época de los griegos. Ha habido, y sigue habiendo, una especie de obsesión por explicar el arte más abstracto, el musical, por traducir al lenguaje hablado el sonoro. La ékfrasis músico-textual se encuentra en la base del esfuerzo humano de comprender, de explicar, de convertir en unívoco aquello que no se deja atrapar del todo por la razón. Si bien “el cantar tiene sentido, entendimiento y razón”, a decir de la canción venezolana *Polo margariteño*, la música tiene también una dimensión corporal, vivencial, indisoluble, que abarca los sentidos/los sentimientos, y que atraviesa lo performático, que no permite ser descrita globalmente por palabras y ser puesta en tinta y papel. Nuestros intentos, limitados, son aproximaciones, empresas comunicativas necesarias para el ser humano en comunidad. Pero hay más: la música difícilmente puede identificarse con su registro escrito, la partitura, según veremos.

La música y su registro escrito

*Los sonidos musicales
difícilmente se dejan
encasillar en nociones
letradas, aunque la
humanidad no ha hecho
más que intentarlo*

¹ Una versión anterior se presentó como ponencia en la mesa “Cultura y edición” del VIII Coloquio de Estudios del Libro y la Edición en México. Pasado y presente del verbo editar, en la Filuni-UNAM, el 29 de agosto de 2023.

¿Hasta qué punto es factible identificar una obra musical con una partitura impresa? ¿Puede hablarse de una equivalencia entre la obra y su impresión?

Roger Chartier ofrece tres perspectivas que cuestionaron el campo de la historia de las literaturas y que “perturbaron felizmente el sueño dogmático del estructuralismo triunfante”.

Un aspecto conceptual respecto a la música de concierto tiene que ver específicamente con el mundo editorial y podría resumirse en la siguiente pregunta: ¿hasta qué punto es factible identificar una obra musical con una partitura impresa? ¿Puede hablarse de una equivalencia entre la obra y su impresión? Esta interrogante fue muy importante cuando se comenzó a forjar el canon de las obras maestras en el siglo XIX y, por ende, empezaron a surgir las ediciones autorizadas que representaban, o representan aún, ese panteón de hombres y obras. Hablaremos de esto más adelante. Además, la música, y la industria editorial concomitante, han estado sujetas a la economía de mercado que tiene el poder de transformar sus productos culturales con el fin de generar ganancias. A continuación, algunas reflexiones que retoman las ideas de dos teóricos de las letras y la traducción, Roger Chartier y George Steiner, que resultan útiles para reflexionar sobre el campo editorial de la música.

En su texto “La pluma, el taller y la voz”, Roger Chartier ofrece tres perspectivas que, en su momento, cuestionaron el campo de la historia de las literaturas y que “perturbaron felizmente el sueño dogmático del estructuralismo triunfante que remitía el sentido de los textos al solo funcionamiento, automático e impersonal, del lenguaje”.² Primero, la teoría de la recepción que saca a la lectura del texto como un ente autonómico y la somete a la interpretación de sus públicos. Segundo, el que la plantea como una “interacción dinámica entre el texto y su lector” (*Reader-response Theory*) y, tercero, una especie de negociación entre las obras y los discursos y las prácticas, que son también fundamentos para la creación estética y constituyen las condiciones mismas para su inteligibilidad.³ Chartier considera que incluso estas críticas implican que los textos tienen una existencia propia alejada de la materialidad que las constituye y apunta: “se hace necesario recordar que las formas

² Roger Chartier, *Pluma de ganso, libro de letra, ojo viajero*, México, Universidad Iberoamericana, 1997, pp. 21-22.

³ *Ibid.*, p. 21.

en las que [los textos] se ofrecen a la lectura, al oído o a la mirada, participan en la construcción de su significación”.⁴ Chartier nos hace ver que el dispositivo importa, los modos de apropiación, también, asimismo las significaciones que distintos lectores van dando a lo largo del tiempo y en el espacio geográfico: representación, transmisión y recepción se vuelven, entonces, términos clave.

“La música es el arte de los sonidos” reza una noción ampliamente difundida cuyo origen está en la idea de que la música consiste en sonidos organizados que, al oírse, resultan agradables al oído, a diferencia del ruido que, digamos, serían sonidos desagradables o desorganizados.⁵ La etimología grecolatina de “música”, del latín *musica*, y este del griego antiguo μουσική (*musiké*), uso sustantivo de μουσικός (*musikós*), que quiere decir “propio de o relativo a las musas”, o el arte de las musas. Pero la música es más que “arte” en el sentido de *ars*, *artis*, un producto de la creatividad, y también más que sonidos organizados y agradables al oído; la música es también algo distinto.

La música no puede entenderse (*entendre*, en francés, escuchar) sin materialidad: cuerpos, instrumentos y textos impresos, así como los espacios donde se produce y se experimenta. El objeto cultural musical, como fenómeno global, se construye a través de acciones sociales, entre ellas la interpretación y la recepción, que, a su vez, incluyen la escucha, la sociabilidad y la crítica musical, histórica y geográficamente situadas, entre varias más. Cuando alguien identifica una obra con su partitura, digamos un preludio de Bach, con la impresión del texto hecha por la editorial Boileau, Ricordi o Urtext, por mencionar algunas, sería como identificar una casa con su plano arquitectónico, una ópera con su libreto, una película con su guion cinematográfico, un

La materialidad de la música

El objeto cultural musical, como fenómeno global, se construye a través de acciones sociales, entre ellas la interpretación y la recepción.

⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵ Aunque estos conceptos han sido cuestionados ya desde la década de 1990, por lo menos, con ideas y elaboraciones teóricas como *soundscape*, *aurality*, y el llamado “giro aural” o “giro sonoro” en las ciencias sociales.

*Identificar una obra con
su partitura es como
identificar una casa con
su plano arquitectónico o
un pastel con su receta.*

*La música no existe
hasta que se ejecuta,
hasta que en un contexto
específico suena y se
escucha dentro de un
universo particular
que le permite su
inteligibilidad.*

pastel con su receta, y así sucesivamente; metonimias que si bien no son símiles exactos del caso, sí dan una idea de la ampliamente expandida falacia que, en el mundo de la música de concierto, identifica la obra musical con una partitura. Siempre hay, siguiendo a Chartier, una “negociación entre las obras y los discursos y las prácticas”; la música no existe hasta que se ejecuta, hasta que en un contexto específico suena y se escucha dentro de un universo particular que le permite su inteligibilidad.

Y, sin embargo, hay un innegable prestigio depositado en el texto musical: la partitura, que tiene su propia explicación y cuyo origen vale la pena considerar. Durante el siglo XIX se forjó un canon musical que se sustentó en lo que estudiosos como Lydia Goehr ha llamado *work concept*,⁶ una cristalización de la obra intelectual coronada por la partitura, un sentido de valor perenne de la música del pasado que hasta ese momento no había existido, pues la música “vieja”, hasta entonces, carecía de interés, y había un apetito constante por nuevas obras. Este fenómeno está asociado al desarrollo de una clase media ávida de conciertos y de consumo de productos derivados, como clases de música, instrumentos e insumos y, por supuesto, partituras. Miles de partituras, coleccionables, encuadernables en álbumes que simbolizaban el poder adquisitivo y la cultura de las familias, en especial de las hijas casaderas, para quienes la música era un conocimiento indispensable. Durante el siglo XIX fue surgiendo una genealogía musical compuesta de un repertorio canónico de compositores superiores y obras maestras: sinfonías, sonatas, conciertos, fijadas en el papel de las partituras, así como obras periféricas de menor rango: danzas, piezas de salón y, en general, los llamados “géneros menores”, pero dignas de ser tocadas por los, y especialmente las, *amateurs* en sus casas, que dieron lugar a un lucrativo mercado musical orientado a la naciente y creciente burguesía. Esto dio paso a una fructífera industria editorial que floreció en Europa en

⁶ Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford, N.Y., Oxford University Press, 1992.

el siglo XIX y se extendió a América como la pólvora hacia la segunda mitad del siglo, que incluyó importantes flujos comerciales entre ambos continentes.

El que la música comenzara a imprimirse prácticamente desde la invención de la imprenta habla de su importancia social para las élites letradas ya desde aquellos tiempos. El primer impreso musical de tipos móviles de que se tiene noticia es de 1501, el *Harmonice Musices Odhecaton*, de Ottaviano Petrucci, una colección de canciones seculares. Para la década de 1540, las técnicas de impresión ya habían evolucionado y posicionaron la impresión musical como un negocio viable, especialmente en Venecia y, más generalmente, en la península italiana. Venecia se convirtió en el mayor centro de impresión musical durante el siglo XVI y primera mitad del XVII. Los impresores en ese momento, así como en los siglos siguientes, no imprimían solo música, sino todo lo que sus patrones requerían. Desde entonces se formaron familias de impresores que heredaban el negocio a sus hijos o viudas, quienes debían conseguir y tramitar permisos con las autoridades locales, y buscaron expandirse, en especial cuando las economías mostraban debilidad, lo que perjudicaba su negocio.⁷ Nos interesa destacar estos aspectos que, con sus variaciones regionales y temporales, prevalecieron y se desarrollaron sin parar, junto con las tecnologías de impresión y comunicación, incluida la explosiva expansión del comercio, hasta el siglo XIX.

Iberoamérica, desde mediados de ese siglo, se volvió un mercado preferente para la comercialización de partituras impresas, principalmente las provenientes de Alemania, Francia e Italia, pues a partir de la independencia de las colonias españolas se produjo el fin del monopolio editorial que sobre ellas ejercía la metrópoli. Parecía haber un hambre insaciable de partituras e insumos musicales en los mercados emergentes del Nuevo Mundo y una oportunidad

Durante el siglo XIX fue surgiendo una genealogía musical compuesta de un repertorio canónico de compositores superiores y obras maestras.

El primer impreso musical de tipos móviles de que se tiene noticia es de 1501, el Harmonice Musices Odhecaton, de Ottaviano Petrucci.

⁷ Véase Tim Carter, "Music-Printing in Late Sixteenth-and Early Seventeenth-Century Florence: Giorgio Marescotti, Cristofano Marescotti and Zanobi Pignoni", *Early Music History*, vol. 9, 1990, pp. 27-72. <http://www.jstor.org/stable/942440>.

*Parecía haber un
hambre insaciable de
partituras e insumos
musicales en los
mercados emergentes del
Nuevo Mundo y una
oportunidad de negocios
nada desdeñable para
los europeos.*

*En México contamos
con ejemplos muy
tempranos de impresores
de música, como José
Mariano Elízaga, desde
la década de 1820, o
José Antonio Gómez y
Olguín en 1830.*

de negocios nada desdeñable para los europeos, que vieron en aquellas transacciones la salida a problemas de guerras y crisis en su propio continente. Para la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX, en el caso de México, Estados Unidos se incorporó al mercado como un importante productor de partituras que los mexicanos consumían con avidez, incluidos los nuevos géneros musicales populares de baile, desde las cuadrillas hasta el foxtrot, en boga en aquella época.

Actualmente, las bibliotecas públicas de las instituciones educativas de música y diversas colecciones particulares atestiguan la fiebre musical que se apoderó de nuestros ancestros, el coleccionismo que prohibió y la práctica musical letrada que se albergó en una parte significativa de los hogares de las clases medias y altas. Impresores y editores con visión empresarial en México y en otros países de Hispanoamérica capitalizaron las oportunidades de negocio en la edición e impresión de partituras y métodos de música. En México contamos con ejemplos muy tempranos de impresores de música, como José Mariano Elízaga, ya desde la década de 1820, o José Antonio Gómez y Olguín en 1830 y hasta entrada la década de 1860, entre muchos otros, como José Rivera y Fierro, Ignacio Cumplido, Juan Ramón Navarro, José Mariano Lara, Manuel Murguía y Severo Rocha, que también fueron importadores y distribuidores de mercancías musicales. En la última década se ha comenzado a estudiar a estos impresores en tesis en las que queda de manifiesto la enorme productividad y las grandes ganancias producidas por el negocio editorial de la música, que se acompañaba frecuentemente de la venta de insumos musicales, como instrumentos y sus partes, incluidas cuerdas, pistones, etc., así como papel pautado.⁸

⁸ Luisa del Rosario Aguilar Ruz, “La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1826-1860”, tesis de maestría (Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2011); Luisa del Rosario Aguilar Ruz, “La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1860-1877”, tesis de doctorado (Facultad de Música, UNAM, 2018); Jimena Palacios Uribe, “Legados musicales e instrumentales. Una aproximación a la repercu-

Partituras digitales

Si damos un salto histórico a la actualidad, se verá que, prácticamente, toda la edición e impresión musical se hace a través de *software ad hoc*, por medio del cual se dibujan e imprimen las partituras para hacer uso de ellas, y cada vez es más frecuente que no se impriman, sino que se lean directamente en versiones digitales en tabletas. Además, la digitalización de casi todo el repertorio canónico, y su circulación gratuita en las redes sociales, permite que las y los usuarios de partituras no requieran comprar en papel (a los muy elevados precios que las editoriales ofrecen), ni fotocopiar (lo que hacíamos hasta desbaratar los empastados en las escuelas de música).⁹ Este proceso se aceleró notoriamente durante el encierro provocado por la pandemia en 2021 y 2022, en que las y los músicos tenían que conseguir partituras para estudiar y no podían acudir a bibliotecas, por lo que las solicitaban por internet y algún, alguna, colega de buen corazón, y escasas reservas morales respecto al *copyright*, se las escaneaba y enviaba.

El fenómeno de las partituras digitales, como de otros textos e imágenes, llegó para quedarse. Al asistir a un concierto se puede ver, casi invariablemente, a algunos de los músicos con una tableta en sus atriles en vez de añosas ediciones (o fotocopias). Lo mismo sucede en las escuelas de música: los estudiantes guardan en sus dispositivos móviles las partituras para estudio y ejecución, en clases de instrumento o de materias teóricas. Varios sitios web ofrecen partituras para descarga, ya sea gratuita o pagada. La digitalización ha alcanzado a la impresión de música tan plenamente que casi vuelve la palabra *impresión* obsoleta para poner el énfasis, cada vez más, en “edición” y en música, en las características particulares que hacen de ella una “edición crítica”.

La digitalización de casi todo el repertorio canónico, y su circulación gratuita en las redes sociales, permite que los usuarios de partituras no requieran comprarlas en papel ni fotocopiarlas.

sión sociocultural del uso de instrumentos musicales provenientes del extranjero en la Ciudad de México (1870 a 1914)”, tesis de doctorado en proceso (Ciudad de México, Doctorado en Historia Moderna y Contemporánea, Instituto Mora).

⁹ Recuerdo a un personaje fundamental en mi educación musical, *el Chino*, que se dedicaba a fotocopiar 10 horas al día preludios, sonatas, invenciones, suites, etc., en el Conservatorio Nacional de Música.

El trabajo de edición crítica se centra en las fuentes históricas o en las distintas versiones de una obra, documenta sus decisiones y da cuenta de cualquier cambio, adición o sustracción que se haga al original.

James Grier, en *The Critical Editing of Music*,¹⁰ clasificó las ediciones musicales en tres tipos: facsimilares, interpretativas—incluidas las *urtext*— y críticas. Estas últimas son lo que hoy en día músicos, investigadores y académicos producen para la difusión tanto de nuevas creaciones como para el rescate de viejas obras. El trabajo de edición crítica se centra en las fuentes históricas o en las distintas versiones de una obra, documenta sus decisiones y da cuenta de cualquier cambio, adición o sustracción que se haga a la(s) fuente(s) original(es). Estas ediciones tienen la función de rescatar partituras olvidadas por la historia, de modo que vuelvan a ver la luz y sean ejecutadas, y también la misión de traducir para el músico contemporáneo notaciones y lenguajes olvidados. La edición crítica también se enfoca en sacar a la luz obras contemporáneas para difundirlas entre la comunidad musical. En la Maestría en Interpretación de la Música Mexicana del Conservatorio Nacional de Música, donde enseño y dirijo trabajos de titulación, los y las estudiantes rescatan tesoros dormidos de la biblioteca de la institución, especialmente del siglo XIX, pero también hacen ediciones críticas, interpretativas, de música contemporánea, con lo cual ayudan a los compositores y compositoras a hacer llegar a los y las intérpretes sus obras en ediciones claras y legibles.

Si, como afirma George Steiner, el lenguaje ha sido fundamental para conceptualizar el mundo y, por ende, para la supervivencia de la humanidad y trascender de algún modo la muerte, el rescate musical por medio de ediciones críticas ha sido, y está siendo, fundamental en la recuperación de repertorio olvidado o nunca estrenado. ¿Cómo? A través de un profundo proceso de traducción para los músicos lectores actuales. Steiner afirma: “Cualquier lectura profunda de un texto salido del pasado de la propia lengua y literatura constituye un acto múltiple de interpretación”.¹¹

¹⁰ James Grier, *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.

¹¹ George Steiner, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, 3ª ed., México, Fondo de Cultura Económica (Lengua y Estudios Literarios), 2001, p. 39.

“Las lenguas viven en movimiento perpetuo”.¹² Es un hecho que el lenguaje musical no se queda atrás. Históricamente se ha ido transformando el lenguaje mismo y la grafía, los géneros musicales, así como los actores y contextos sociales en que ocurre el fenómeno musical. La edición e impresión de música, atravesada por los progresos técnicos de la humanidad, ha acompañado la ejecución musical desde siempre y, en particular, desde la popularización de la imprenta; en la actualidad acusa los signos de los rápidos avances técnicos.

Si pensamos que una obra musical de la tradición escrita está compuesta por una idea musical que se plasma en una partitura, pero también está compuesta por su ejecución, por su recepción e incluso por la crítica a que se ha visto sometida a lo largo del tiempo, entenderemos que la partitura es una pieza en ese cambiante rompecabezas históricamente situado, que es **un** ingrediente en la formación de cánones que, además —como han señalado la musicología feminista y latinoamericana—, están compuestas por obras musicales de hombres blancos.

La música impresa, editada, forma parte de un fenómeno complejo de sociabilidad humana musical en el que participan creadores, intérpretes y receptores en contextos muy diversos. Identificar la partitura con la obra y con la música, de manera exclusiva, es abonar al canon que ha resultado limitado y limitante para dar cuenta no solo de la multiplicidad de composiciones de otros, otras, a lo largo de la historia, sino que además ha ignorado contextos de producción musical. La edición musical crítica hoy da a conocer obras de compositores nuevos, de compositoras casi siempre silenciadas y olvidadas, de creadores y creadoras de países periféricos. Edita y difunde música actual y pasada hasta ahora desconocida. En una nota optimista, se puede afirmar que la tecnología que acompaña estas nuevas ediciones, y que la pandemia volvió ubicua, nos permite imaginar un universo musical letrado más democrático, vasto y representativo.

Steiner afirma:

“Cualquier lectura profunda de un texto salido del pasado de la propia lengua y literatura constituye un acto múltiple de interpretación”.

La edición musical crítica da a conocer obras de compositores nuevos, de compositoras casi siempre silenciadas y olvidadas, de creadores y creadoras de países periféricos.

¹² *Idem.*

Coreografiar la edición

Editar un libro y lo que esto conlleva es, de alguna manera, como crear una coreografía. El término significa, literalmente, “danza-escritura”. Es una forma de escritura con el cuerpo, con el movimiento. Y es, según Wikipedia, “el arte de ejecutar una serie de movimientos corporales sucesivos previamente organizados”. ¿Acaso editar no es también el arte de ejecutar diversos movimientos planeados de antemano? Cada vez que un original llega a nosotros, comenzamos a seguir esa serie de pasos, trazos, saltos, recorridos en el tiempo, el espacio, con un ritmo específico, un mensaje, varios cuerpos en movimiento para llegar a un fin: tocar al espectador-lector-receptor de toda esa danza.

Si bien ambas actividades tienen puntos en común, hay también diferencias considerables; una de ellas es el soporte y la permanencia. Es redundante para el lector mencionar que el libro busca fijar las ideas, que se preserven en el tiempo y se transmitan en su sentido más original. El papel permite grabar los conocimientos para la posteridad y que se puedan transferir de generación en generación sin cambios. Por el contrario, la danza es un arte viva que nace y muere en el escenario. Requiere de cuerpos para existir y desarrollarse; su carácter es efímero. El soporte principal de la danza es el cuerpo. Este es el que comunica las ideas, los sentimientos, apoyado en la música, la iluminación, la escenografía, el vestuario. La danza se recibe también con el cuerpo, primero con la vista y el oído, pero, al final, el

Si bien la danza y la edición tienen puntos en común, hay también diferencias considerables; una de ellas es el soporte y la permanencia.

espectador presta su cuerpo a la bailarina o bailarín que ejecuta una coreografía, por eso se siente en la panza, en los músculos, aunque estés sentado.

Un gran reto ha sido siempre poner en palabras aquello que no las tiene, recuperar esos sentimientos, esas ideas que nacen y se transmiten desde el cuerpo y que, en muchas ocasiones, no apelan a la intelectualidad, a la inteligibilidad clásica académica, pues sus saberes están en otro lado. Esa tensión ha estado presente con frecuencia. No quiere decir que no haya investigación ni teoría sobre la danza. La hay y mucha; sin embargo, no se ha visto reflejada en una cantidad robusta de publicaciones, como pasa con otras artes. Eso lo abordaré más adelante, como una parte importante en la relación danza-libro.

**Panorama
de la edición
de danza
en México**

El libro, con su generosidad y su eficacia para guardar ideas y transmitir las, ha sido soporte del pensamiento y de teorías de todas las artes. Cada una de estas —y yendo más allá, todas las disciplinas— tienen sus editoriales especializadas que dan salida a su producción. La danza no es la excepción, y luego de dar un panorama general de las opciones de formación profesional para quienes se dedican a este arte en México, veremos la oferta editorial que hay en el mercado mexicano para la comunidad interesada en las artes del cuerpo.

En el país hay diversas licenciaturas en danza (clásica, contemporánea, española, folclórica) cuyo perfil es de intérprete/bailarín o bailarina, y en coreografía, así como maestrías. En una búsqueda rápida en programas de educación en danza en el Sistema de Información Cultural, obtuve un total de 68 resultados en distintas licenciaturas en danza, coreografía, intérprete/bailarín, es decir, en promedio, dos opciones de formación profesional por cada estado del país. Al menos, 20 universidades públicas ofrecen una licenciatura en danza. Solo en la CDMX hay seis licenciaturas y una maestría. Y cabe abrir un paréntesis para mencionar que, tristemente, nuestra máxima casa de estudios, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), carece de ellas. La

UNAM tiene carreras, maestrías y doctorados en artes, literaturas, cine, teatro, dramaturgia, arquitectura, pero ninguna en danza. Hay talleres y una Dirección de Danza, pero no una formación superior para este arte, cuestión extraña cuyos porqués no conciernen a este texto, mas es importante señalarlo en el contexto de instituciones que generan reflexión y productos para la comunidad, por lo que sí es una asignatura y una deuda pendiente de nuestra universidad.

Así pues, se advierte la cantidad de universidades públicas (sin contar privadas) que forman bailarinas, bailarines, coreógrafos y coreógrafas. Por extensión, se vislumbra una amplia matrícula de jóvenes en proceso de formación profesional, y si se piensa en las casas de cultura o en la cantidad de talleres y la educación no formal de danza en el país, el número aumenta exponencialmente. De esta manera, la cantidad de posibles lectoras y lectores de temas propios del campo es grande. Y si hay una respuesta editorial suficiente para esta comunidad, es algo que veremos.

Saber la cantidad de libros publicados es complicado. Mas, para darnos una idea de la respuesta editorial a una comunidad artística, me di a la tarea de una búsqueda digital por las principales librerías virtuales. Fue muy básica: escribí “danza” en los buscadores y eliminé los libros que no eran propiamente de danza, aunque tuvieran la palabra en su título, por ejemplo, *Los hombres que dispersó la danza*, de Andrés Henestrosa. Así, separé los títulos para contabilizar los que me interesaban. Los resultados fueron:

- Librería del Fondo de Cultura Económica: 92, de los cuales 24 eran de danza (incluye títulos del Instituto Nacional de Bellas Artes-INBA).
- Gandhi: en cinco páginas encontré 20 libros de danza, varios de editoriales extranjeras.
- El Sótano: 138, 48 de danza (no todos nacionales).
- Educad: 29 libros de danza (incluye libros editados por el Instituto Nacional de Antropología e Historia-INAH).
- Libros UNAM: ocho publicaciones.
- Librería INAH: siete publicaciones.

Al haber varias instituciones que forman bailarines y coreógrafos, se esperaría una respuesta editorial suficiente para esta comunidad.

El libro, con su eficacia para guardar ideas y transmitirlos, ha sido soporte del pensamiento y de teorías de todas las artes.

*El mayor productor
de libros de danza
en México es el
Estado a través de sus
instituciones.*

En general, basta para darnos una idea de la situación de las publicaciones sobre danza, las cuales no son muy numerosas si se piensa en la cantidad de personas que ejercen esta actividad y los materiales que deben leer quienes estudian licenciaturas o posgrados.

El mayor productor de libros de danza en México es el Estado a través de sus instituciones. La entidad especializada y con mayor cantidad de producción editorial es el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (Cenidi Danza), perteneciente al INBAL, entidad que reúne investigadoras e investigadores sobre danza, cuyas publicaciones son producto de su trabajo. Para darnos una idea, el Cenidi Danza sacó a la luz un catálogo de obras de 1983 a 2013, 30 años de su producción editorial. El resultado de esas tres décadas de labor es el siguiente: 3 catálogos, 3 memorias, 15 boletines, 30 cuadernos, 71 investigaciones, 15 traducciones, 6 VHS, 19 CD-ROM, 2 DVD y 2 textos en línea. Extrayendo solo los libros, son 71 en 30 años con una plantilla de 27 investigadoras e investigadores. Los tirajes son cortos, se agotan muy rápido y la mayoría de estos libros solo están disponibles en formato digital para descarga por medio del Repositorio INBA Digital. Habrá a quien le parezca poco y a quien le parecerá suficiente. Lo real es que esta institución carga con la mayoría de las publicaciones de danza, y esta numeralia sigue ensanchando la panorámica respecto a la oferta para las y los lectores de danza en el país.

*El INAH también edita
libros sobre danza, con
un perfil antropológico e
histórico en su mayoría.*

El INAH también edita libros sobre danza, con un perfil antropológico e histórico en su mayoría, cuyo resultado, como se vio, arrojó siete publicaciones. Asimismo, se hizo una búsqueda en otra universidad, la Veracruzana, con profunda tradición editorial y con una de las facultades de danza más importantes del país, cuyo resultado nos dio la edición de seis libros.

Estoy consciente de que muchos libros no tienen la palabra “danza” o no están clasificados como tales en librerías y eso deja fuera muchos, pero es solo una aproximación para tener una idea respecto a la publicación de libros de danza.

Por otro lado, en el sector privado la situación no es muy fecunda. Editoriales especializadas en danza, al día de hoy, son dos: Nicolasa e (in)Fluir Ediciones. La primera fundada hace tres años por Haydé Lachino y con una producción ascendente, que además distribuye textos de editoriales sudamericanas; la segunda, cuyo primer título se publicó hace 10 años, tiene altibajos en su producción, pero se ha mantenido en este tiempo. Cabe mencionar la *Revista DCO* de danza que, eventualmente, edita libros, sobre todo de su director, Gustavo Emilio Rosales.

Otra vía, la más utilizada, es la de autopublicarse, o la publicación en editoriales no especializadas o con empresas de servicios editoriales. De esta manera, creadores y compañías acuden a estas firmas para publicar sus libros. En su mayoría, la distribución termina corriendo por su cuenta en venta directa a alumnas y alumnos o al público en las funciones.

¿Por qué no hay más publicaciones o esfuerzos editoriales que impulsen la reflexión y el conocimiento de la danza? ¿Por qué no han fructificado del todo los proyectos que se han enfocado en ella?

En las artes escénicas existen varios proyectos que han tenido éxito y se han sostenido en el tiempo, principalmente en el teatro. Entiendo que la dramaturgia requiere un soporte impreso, lo que da un impulso a las editoriales centradas en la publicación de teatro. Ahí tenemos ejemplos como Paso de Gato (revista, editorial y librería que, desafortunadamente, cerró ya), El Milagro, Libros de Godot, Textos de la Capilla, Teatro sin paredes y Escenología (que cuenta con publicaciones de danza). Otra editorial es Paidotribo, enfocada al deporte y la salud, que también ha hecho libros de danza y coreografía, con un enfoque mayor en el cuidado del cuerpo y las lesiones. En resumen, editoriales especializadas en danza son pocas, muy pocas. ¿Por qué se da esta situación?

Una aproximación a la respuesta es que, desde las escuelas, se incentiva poco la lectura. Esto parte de lo

Editoriales especializadas en danza en México, al día de hoy, son dos: Nicolasa e (in)Fluir Ediciones.

Editar danza

¿Por qué no hay más esfuerzos editoriales que impulsen la reflexión y el conocimiento de la danza?

Las editoriales especializadas en danza son muy pocas. ¿Por qué?

*El bailarín con su
movimiento genera
pensamiento, que
es pensamiento
en sí al bailar.*

mencionado: la danza es un arte del cuerpo y se tiende a creer que el movimiento y el cuerpo en estado de danza bastan para entender todo lo que esta genera y lo que es. Sin embargo, siempre es necesaria la confrontación y el diálogo con otras formas de danzar, tanto de esta generación como de generaciones anteriores, y la permanencia y difusión de esas ideas se dan en los libros, precisamente. Considero que hay cierto desequilibrio en la formación, lo que genera desapego a la lectura y lo que esta aporta.

Por otro lado, y probablemente derivado de lo anterior, hay un lugar común en la propia comunidad que dice que “los bailarines no leen” o que “piensan con los pies”. Esta segunda tiene un doble significado: el despectivo, que equivale a que no piensan, y el otro, que considera que el bailarín con su movimiento genera pensamiento, que es pensamiento en sí al bailar. Esta idea la desarrolla Paul Valéry en su texto *El alma y la danza*, donde el poeta recrea un diálogo platónico entre Sócrates, Fedro y Erixímaco, en el que los personajes están como espectadores de una función de danza y reflexionan sobre lo que les genera. Dice Sócrates:

Hércules transformado en golondrina, ¿acaso existe ese mito?, ¿y cómo esa cabeza tan pequeña y apretada como un fresco cono de pino puede engendrar infaliblemente miríadas de preguntas y respuestas entre sus extremos [...] Un cuerpo, por su simple fuerza y por su acto es tan poderoso que altera de manera mucho más profunda la naturaleza de las cosas de lo que jamás logrará el espíritu con sus especulaciones y sus sueños.¹

*Hace 12 años, Johana
Segura me invitó y me
convenció de hacer una
revista de danza: Fluir.*

La danza y el cuerpo son un acto concreto del pensamiento, un pensamiento en sí. Esta idea podría ser también la base para alejarse del diálogo a través de la lectura, lo que genera el otro prejuicio: “los bailarines no leen”. Hace 12 años, Johana Segura me invitó y me convenció de hacer

¹ Paul Valéry, *El alma y la danza*, México, (in)Fluir Ediciones, 2015, pp. 31 y 53.

una revista de danza: *Fluir*. Cuando era apenas un proyecto, acudimos con una gran personalidad de la danza a presentarle la revista y lo que queríamos hacer. Su respuesta fue: “No lo hagan, los bailarines no leen”, que era una pérdida de tiempo emprender una iniciativa como la nuestra. Una frase como esa, en boca de un investigador que había publicado libros acerca de la danza puede ser demoledora. En nuestro caso, fue la provocación que necesitábamos para continuar (y espero que en el fondo haya sido su intención). Lo curioso es ese lugar común, esa idea incrustada en un amplio sector. Esa sentencia la escuchamos después en varias ocasiones: “los-bailarines-no-leen”. Una pesada losa que carga la comunidad dentro y fuera de ella.

Entonces, ¿vale la pena editar si no hay con quién bailar? Como proyecto editorial requieres ineludiblemente de lectoras y lectores, pero... ¿y si no hay?, ¿desde dónde levantas una editorial que no tendrá lectores, supuestamente? El reto es enorme y la tentación de no seguir adelante, también. La labor de la formación de lectores no compete directamente a una editorial o a una revista, puede ser un soporte que la incentive si tiene el tino de ofrecer títulos llamativos o necesarios, pero, de entrada, un proyecto editorial no puede encargarse de la formación de lectores. Hay que partir de lo que se tiene. Y en lo particular, ¿qué teníamos? Confianza, unas ganas enormes de aportar algo a la comunidad, necesidad, teníamos cero recursos y contactos, pero, sobre todo, teníamos la certeza de que lo que hacíamos era necesario. Y, también, la duda respecto a que nadie leía. Eso nunca lo creímos del todo.

Esa situación no es diferente en otras áreas donde se quiera editar libros de un tema que le apasione, por ejemplo, ¿cuántos poetas-editores no habrán escuchado lo mismo: “no hay lectores para la poesía”?, ¿o editores de deportes? ¿Cuántas editoriales comenzaron así, con más dudas que textos, con más ganas que dinero? Además, ¿la falta de lectoras y lectores es algo exclusivo de la danza? Para nada. En todas las artes y las áreas del conocimiento hay quien no lee, ese es un problema estructural, no dancístico, y no lo

La labor de la formación de lectores no compete directamente a una editorial o a una revista.

La danza puede dialogar y aportar en términos prácticos al ejercicio editorial. Hay que empujar la idea de que la danza también se lee.

*La edición es un
acto coreográfico
que comparte con la
danza conceptos como
espacio, tiempo, sentido,
organización...*

*La edición de textos
sobre danza es un nicho
que puede ser explorado
con buena fortuna.*

abordaré aquí, pero no puede ser un freno para continuar. Es más fructífero enfocarse en quienes sí leen y consumen libros, que también son bastantes.

Y sí, editar danza es un acto de resistencia, de necesidad, de compromiso ante un vacío que sabemos es necesario cubrir. Hay que empujar la idea de que la danza también se lee, pues ahí está la confusión. Si bien es un arte del cuerpo, y el bailarín o coreógrafo lo ejerce desde ahí, el cuerpo y la danza son en sí mismos generadores de pensamiento y filosofía, como decía Valéry, pero también la lectura, la escritura y la edición son una cuestión del cuerpo. Es preciso alejarnos de la idea de que la lectura y la escritura son procesos meramente intelectuales o de la mirada y la mano. La edición es un acto coreográfico que comparte con la danza conceptos como espacio, tiempo, sentido, organización corporal, movimiento, etc. Y en la lectura intervienen elementos que van más allá de la mirada y el intelecto; lo mismo en la escritura. Es importante que lo veamos también desde ahí y en cómo la danza puede dialogar y aportar en términos prácticos al ejercicio editorial. A su vez, necesitamos generar sinergia con el gremio editorial. Muchos proyectos de difusión de la danza, revistas principalmente, son llevados por gente de danza con poco conocimiento editorial, lo que deriva en una limitada permanencia de los proyectos, pues el interés entre la importancia de la publicación y el amor por la danza deben estar equilibradas, de lo contrario, el trabajo, el tiempo y los recursos que se requieren para su subsistencia terminan minando el interés por su duración.

Editar danza es un acto de resistencia, repito, pero parafraseando lo que alguna vez escuché decir a Haydé Lachino: la danza es resistencia; bailarines, bailarinas, coreógrafas, coreógrafos y todo aquel que forma parte de este gremio está acostumbrado a resistir ante la falta de presupuesto, de público, de apoyo, la poca comprensión de la gente cercana, etc. La danza resiste, siempre resiste, y la edición no es la excepción.

Debo apuntar que debido a la poca oferta editorial y al sector que sí lee y consume libros, los libros de danza

son exitosos y, en general, se venden bien. La edición de textos sobre danza es un nicho que puede ser explorado con buena fortuna.

En (in)Fluir Ediciones decidimos tomar un camino propio. Somos una editorial independiente que comenzó hace 12 años. Ante el panorama que podría parecer desolador para iniciar un proyecto editorial, decidimos no entrar en el mercado “convencional”, salir del circuito comercial e ir a donde están nuestros potenciales lectores: teatros, funciones, encuentros de danza, venta directa por internet aprovechando las redes sociales y la creación de la revista digital *Fluir*. También redujimos tirajes e imprimimos bajo demanda y en casa, así podemos controlar costos y producción. En 12 años no hemos editado libros con ninguna institución ni con presupuestos públicos. Nuestro modelo es flexible y se ajusta al proyecto que tengamos enfrente. No somos una editorial grande con presencia global, pero estamos posicionados con nuestros lectores.

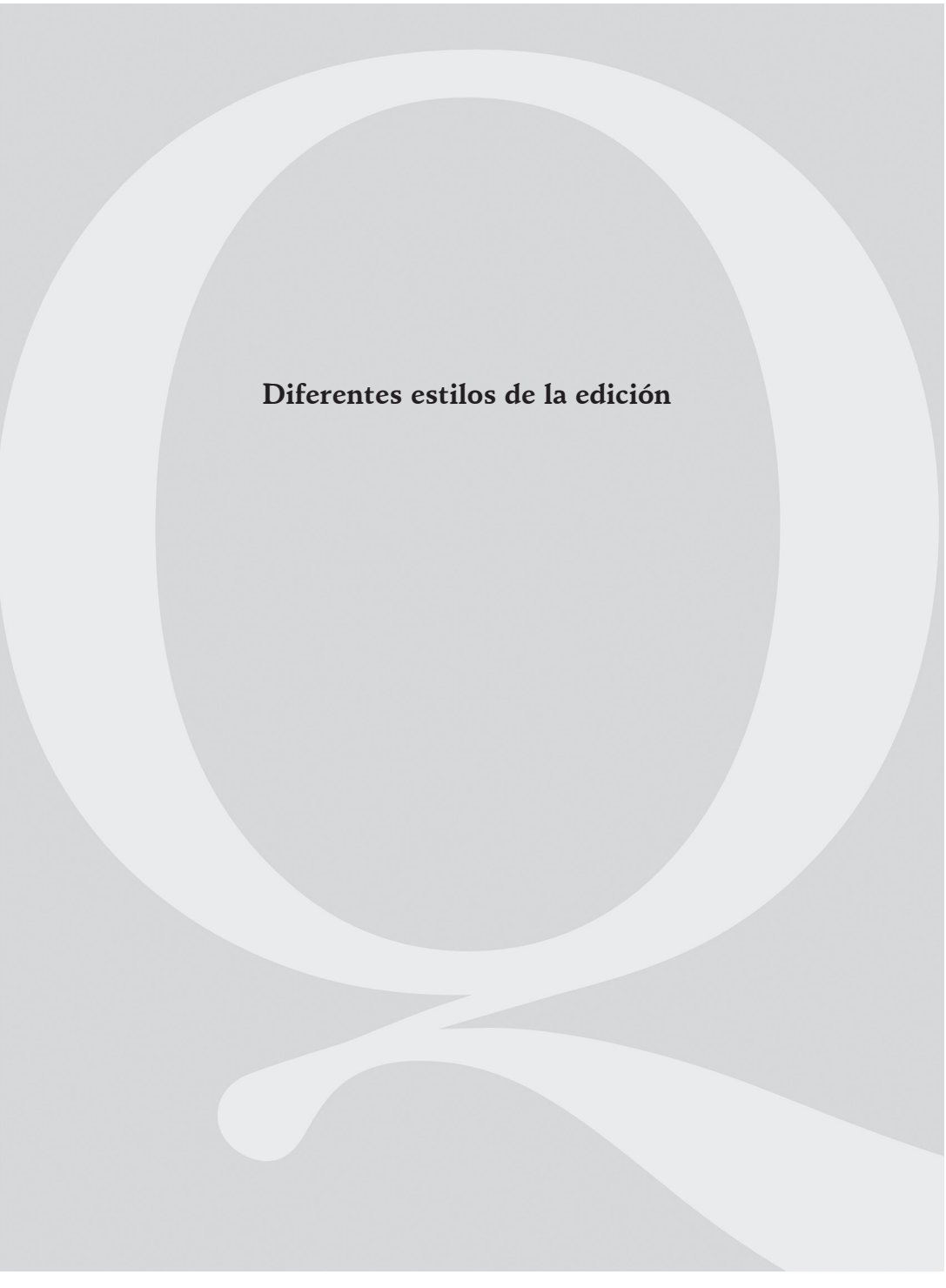
No sé si es o no un proyecto exitoso. Seguimos trabajando. Por nuestra parte, quedan muchas cosas por hacer, como seguir afinando procesos y ensayando caminos para continuar la conversación con lectoras y lectores, pero, sobre todo, generar arquitecturas del libro más pensadas en el cuerpo, objetos editoriales que inviten a la acción, al movimiento, crear una materialidad coreográfica que desborde los límites de nuestra manera de leer y acceder a un texto, hacer libros-cuerpos, coreografías editoriales que rebasen la cárcel del papel y sus formatos, textos que se lean desde el cuerpo y la piel, pensar libros que sean experiencias de lectura, que inviten al contacto, al encuentro, que requieran de otra voz para potenciar su sentido, libros performáticos.

El camino es largo, pero emocionante. Y a pesar de haber sonado algo pesimista, la verdad es que la edición en danza tiene mucho futuro y aportaciones concretas que hacer a nuestro gremio editorial.

(in)Fluir

*La edición en danza
tiene mucho futuro.*

*Hay que hacer libros-
cuerpos, coreografías
editoriales...*

The background of the page is a solid light gray. Overlaid on this is a large, stylized graphic element that resembles a capital letter 'Q'. This 'Q' is composed of two concentric circles. The space between these two circles is a lighter shade of gray than the background. The bottom of the 'Q' is open, with a thick, curved line extending downwards and to the right, suggesting a tail or a brushstroke. The text 'Diferentes estilos de la edición' is centered within the upper part of the 'Q' shape.

Diferentes estilos de la edición

Ignacio Chávez y la cultura impresa

Cuando se habla de Ignacio Chávez se enfatiza su labor médica, humanista, política, así como su papel de creador y director de instituciones, pero apenas se mencionan algunas anécdotas en torno a su relación con las letras y menos aún se reconoce su labor editorial. No obstante, esta actividad fue tan importante como las otras e, incluso, sirvió para apuntalar la trayectoria médico-institucional del cardiólogo. Esta participación tiene por objetivo contribuir a una biografía más completa de Ignacio Chávez al analizar su relación con los impresos, pues no solo fue lector, también escribió y publicó poesía, historia, ensayos y artículos científicos, más aún, fue administrador y director de revistas que se consolidaron en el ámbito médico y a las que imprimió características originales, como se verá en el pequeño itinerario que haremos a continuación

Para comenzar, cabe aclarar que el nombre de Ignacio Chávez forma parte de una dinastía interesada en la política y la cultura. Ignacio Chávez Villegas fue un agricultor y comerciante que, en 1909, protestó ante las reformas administrativas que arrancaron su natal Zirándaro del territorio michoacano para incorporarlo al estado de Guerrero. Al no lograr impedir el cambio, don Ignacio vendió sus pertenencias y se mudó con la familia a Tacámbaro para así continuar viviendo en el estado de Michoacán. Los biógrafos de Ignacio Chávez Sánchez suelen recordar esta anécdota para comprender mejor la influencia de su

Introducción

Ignacio Chávez no solo fue lector: escribió y publicó poesía, historia, ensayos y artículos científicos, además de administrar y dirigir revistas.

padre en la actividad política en la que el doctor se insertó años después. A su vez, nuestro biografiado fue padre de Ignacio Chávez Rivera, también médico y cardiólogo y, a su vez, padre de Ignacio Chávez de la Lama, economista cuyas publicaciones también revelan intereses en temas políticos y sociales. Ellos son solo los que comparten nombre y apellido de una familia activa en los ámbitos médico, cultural y político de México.

Joven inquieto

En el Colegio de San Nicolás de Morelia conoció a personajes que después destacaron en la ciencia y la cultura, como Luis Enrique Erro y Manuel Martínez Báez.

Ignacio Chávez Sánchez nació en 1897 en Zirándaro, entonces municipio de Michoacán, y a lo largo de sus primeros años, tanto ahí como en la Ciudad de México, vivió las importantes transformaciones del país producto del movimiento revolucionario iniciado en 1910. Raúl Arreola Cortés, uno de sus biógrafos, escribió en *Infancia y juventud de Ignacio Chávez*¹ que en los tiempos iniciales de sus estudios en el Colegio de San Nicolás de Morelia conoció a personajes que décadas después destacaron en la ciencia y la cultura, como Luis Enrique Erro y Manuel Martínez Báez, con quienes cultivó una estrecha amistad a lo largo de su vida.²

Por su parte, Lilia Romo Medrano describió a Chávez en su etapa juvenil como un ávido lector que tuvo la fortuna de recibir de su padre “la suscripción a la revista *Mundial Magazine* que dirigía y editaba en París, Rubén Darío”.³ Este dato revela a un lector precoz al que pronto se agregaría la inquietud por la escritura, pues con solo 12 años, en 1909, se integró, junto con Samuel Ramos, otro compañero del colegio, a la Sociedad Literaria Melchor Ocampo Manzo, en cuya revista *Flor de Loto* publicó un primer texto en prosa titulado “La calma”. Esto lo acercó al grupo de jóvenes editores integrado por Felipe

¹ Raúl Arreola Cortés, *Infancia y juventud de Ignacio Chávez*, Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1997, 338 p.

² *Ibid.*, p. 58.

³ Lilia Romo Medrano, *Ignacio Chávez*, México, Planeta De Agostini, 2002, pp. 15-16.

Calderón, Isaac Arriaga, Francisco Romero y Cayetano Andrade. En tal entorno, cuatro años después, Chávez encabezó una sociedad de alumnos que publicó primero *Minerva*, una revista manuscrita, y después, en 1913, con los amigos editores antes citados, *Ciencias y Letras*, órgano de los alumnos del Primitivo y Nacional Colegio de San Nicolás de Hidalgo. Este título se proponía hacer difusión científica y literaria, y en ella Chávez publicó algunos textos relacionados con la historia para mostrar que esta disciplina es útil por sus enseñanzas y bella por las grandes gestas heroicas y las obras construidas que se pueden conocer mediante su estudio. También, en un número especial, dedicó unas páginas a describir el movimiento de Independencia de México. A su vez, su amigo Manuel Martínez Báez difundió algunos principios de la teoría de la evolución con la intención de aclarar confusiones que creyó derivadas de la falta de lectura directa del *Origen de las especies*, de Darwin.⁴ Esta comunidad ha recibido diferentes epítetos de distintos estudiosos, como “generación de hombres sabios y bienintencionados” o, “la generación de 1915”, una minoría que se puso al frente de distintas instituciones revolucionarias con el paso de los años y en la que participaron otros médicos michoacanos, como Salvador González Herrejón e Ignacio Chávez Guzmán.⁵ Tal vez, durante la juventud, estos personajes ignoraban el papel que llegarían a desempeñar.

La vida estudiantil en Morelia se interrumpió debido a los efectos del proceso revolucionario. Chávez debió continuar su formación en la Ciudad de México, cambio que en principio lo alejó un poco de la escritura y la actividad editorial, actividades que recuperó en 1919, cuando, ya integrado a la Escuela Nacional de Medicina, su poema “Suprema angustia” ganó el concurso literario El cadáver

Chávez encabezó una sociedad de alumnos que publicó Minerva, una revista manuscrita, y en 1913, con sus amigos editores, Ciencias y Letras.

La generación de 1915 fue una minoría al frente de distintas instituciones revolucionarias y en la que participaron médicos michoacanos, como González Herrejón e Ignacio Chávez.

⁴ *Ciencias y Letras*, año 1, núm. 2, 1 de abril de 1913.

⁵ Xóchitl Martínez Barbosa, *Médicos en busca de su pasado: contribuciones a la historia de la medicina en México, 1930-1960*, México, Facultad de Medicina/UNAM, 2017, p. 137.

*Poco antes de que su
título de médico fuera
expedido, fue nombrado
rector de la Universidad
Michoacana con tan
solo 23 años.*

anónimo.⁶ El mismo año, ya incorporado al entorno capitalino, fundó una sociedad de alumnos que, como otras de su época, buscaba el mejoramiento de la enseñanza y de las condiciones de estudio en la escuela; entre los miembros estaban Gustavo Baz y Abraham Ayala González.⁷

Al año siguiente presentó el examen profesional y, antes de que su título de médico fuera expedido, en octubre de 1920, fue nombrado rector de la Universidad Michoacana con tan solo 23 años. La designación de alguien tan joven al frente de una institución universitaria de tanta tradición era una muestra de cuánto estaban cambiando las cosas con las nuevas autoridades revolucionarias. Los compañeros de juventud del Colegio de San Nicolás lo presentaron ante el entonces gobernador del estado, el general Francisco J. Múgica, quien lo designó. Para viajar a la capital del país y recoger su título en la Escuela Nacional de Medicina, solicitó licencia como rector de la Universidad Michoacana, hecho que se hizo notar en algunos periódicos. Así, el joven profesionista empezó a aparecer como una personalidad de los ámbitos médico y político de la época.

Edición y medicina

El encargo en Michoacán terminó pronto y volvió a la Ciudad de México. Fue entonces cuando inició su actividad editorial más activa. En 1923 apareció como administrador de la revista *A. M. M.*, órgano oficial de la Asociación Médica Mexicana, agrupación fundada cuatro años antes y que buscaba defender los intereses profesionales de la comunidad médica. Este espacio permitió a Chávez aprovechar su experiencia e interés en las publicaciones periódicas y su formación profesional, con lo cual se unió a una larga tradición médica de edición de revistas que permitieron al gremio actualizarse en temas de la disciplina relacionados con

⁶ Manuel Martínez Báez, "Ignacio Chávez como yo lo conocí", en Alejandro Treviño Becerra (coord.), *Ciento cincuenta años de la Academia Nacional de Medicina a través de los In Memoriam*, México, Academia Nacional de Medicina/Conacyt/Prado, 2014, pp. 407-410.

⁷ L. Romo, *Ignacio Chávez*, op. cit., p. 25.

enfermedades, tratamientos, y en múltiples aspectos, como normativas e instituciones de enseñanza, investigación y atención, por lo que se trataba de medios de información muy útiles, lo que propició su proliferación. Había revistas de instituciones, asociaciones e incluso de particulares a las que tenían acceso los médicos de la época.

Aquí cabe subrayar una peculiaridad de la *A. M. M.*, en la que probablemente Ignacio Chávez estuvo implicado. Este medio tuvo a su cargo la publicación de otro título, *Hospital General*,⁸ la cual fungía como órgano oficial de los hospitales de beneficencia pública. Aunque no se declaró de manera explícita, tanto en los estados de cuenta como en los informes de la Asociación Médica Mexicana se registraron los gastos de impresión de esta segunda revista, así como el monto que recibían en pago del Hospital General por el mismo concepto. A reserva de que se encuentre más información al respecto, se puede decir que Chávez, en tanto administrador de la *A. M. M.*, se encargó de dos publicaciones periódicas médicas en esos años, hecho no registrado antes por la historiografía.

En 1925, *A. M. M.* cambió su título a *Revista de la Asociación Médica Mexicana*, donde siguió participando Ignacio Chávez. Ese año también fue designado jefe del Servicio de Demografía, Ejercicio de la Medicina, Propaganda y Educación Higiénica, dependiente del Departamento de Salubridad, dirigido por Aquilino Villanueva.⁹

Su gran labor, sin embargo, fue el impulso de la cardiología en México, hecho que no habría sido igual sin sus dotes de poeta, como refiere una de las anécdotas más conocidas e importantes de la vida del médico. En 1926, con motivo de la inauguración de los cursos de la universidad, se realizó

En 1923 apareció en la Ciudad de México como administrador de A.M.M., órgano oficial de la Asociación Médica Mexicana.

Se atribuye a su poema "Canto a la juventud" que Plutarco Elías Calles le concediera una beca para estudiar en Berlín, Praga, Viena, París, Roma y Bruselas.

⁸ *Hospital General, órgano de los establecimientos de beneficencia pública del Distrito Federal: Hospital General, Hospital Juárez, Manicomio General y Casa de Cuna*, t. II, abr-sep de 1927, núms. 2-3. El director de la revista es el Dr. Everardo Landa, jefe del Departamento de Medicina del Hospital General, y los consejeros son los directores de los hospitales.

⁹ Xóchitl Martínez Barbosa, Jorge Zacarías Prieto y Omar Karim Sánchez, *Colección Dr. Aquilino Villanueva Arreola. Información hemerográfica (1922-1978)*, p. 15.

una ceremonia que encabezó el entonces presidente de la República, Plutarco Elías Calles. Ante él, Ignacio Chávez recitó su poema “Canto a la juventud” que, según Martínez Báez, conmovió profundamente al general. Se atribuye a este acontecimiento el que Chávez obtuviera una beca para estudiar ese año y el siguiente la organización y funcionamiento de las clínicas de cardiología de Berlín, Praga, Viena, París, Roma y Bruselas, así como para perfeccionarse con el profesor Henri Vaquez y el doctor Charles Laubry.

Tales viajes fueron útiles para lograr la inauguración, el 16 de julio de 1927, del Pabellón 21 en el Hospital General de México (HGM), dedicado a la cardiología. Ese día, en la apertura de nuevas instalaciones, el director del nosocomio, Genaro Escalona, señaló que se realizaron varias mejoras a la institución, se consolidó su sociedad médica y, en particular, el pabellón de cardiología resultaba “el más completo y que puede mostrarse con orgullo ante cualquier médico extranjero”, pues contaba con los aparatos que Ignacio Chávez había seleccionado en Europa. A su vez, Chávez habló de la necesaria renovación del instrumental para medir de manera objetiva los procesos fisiológicos, así como de un gabinete de medicina experimental y una biblioteca de publicaciones periódicas, pues reconoció que la ciencia mexicana empezaba a desarrollarse y requería información, experimentar y generar sus propios resultados para luego independizarse.¹⁰ De esta manera cristalizaba una forma de hacer medicina en la que la atención, la experimentación y el estudio estaban estrechamente vinculados.

La noticia acerca de la inauguración apareció en la revista *Hospital General*, con un vínculo cercano a A. M. M., de la que Chávez era administrador. Así que él mismo difundía sus logros institucionales en las revistas que administraba.

Conocedores de la importancia de las publicaciones periódicas especializadas y después del VII Congreso Médico Latinoamericano, Ignacio Chávez e Ignacio González Guzmán se comprometieron con una nueva revista y, a

*Defendió una forma de
hacer medicina
en la que la atención,
la experimentación
y el estudio estaban
estrechamente
vinculados.*

¹⁰ *Hospital General*, t. II, abr-sep de 1927, núms. 2-3, pp. 287-294.

finales de 1930, aparecieron como directores de *Archivos Latino Americanos de Cardiología y Hematología* (ALACH), una de las primeras en el mundo sobre la especialidad. Con periodicidad bimestral, *Archivos* se convirtió en la primera revista en español en esos temas, la segunda de América y la quinta del mundo, pues ya para entonces existían la francesa *Archives des Maladies du Coeur et des Vaisseaux*, fundada en 1908; la inglesa *Heart*, de 1909; la italiana *Le malattie del cuore e dei vasi*, de 1916, y la estadounidense *American Heart Journal*, aparecida en 1925.

El segundo número de ALACH, de enero-febrero de 1931, incluyó el trabajo de Fernando Ocaranza “La poliglobulia de las altiplanicies”, de 50 páginas más resúmenes en español, inglés y francés; luego, un artículo más pequeño, de cinco páginas, de Teófilo Ortiz Ramírez, profesor de fisiología y cirugía propedéutica de la Facultad de Medicina, miembro de la Sociedad de Medicina Interna y de la Sociedad Mexicana de Biología, titulado “El sulfato de atropina y la interpretación fisiológica y clínica del sistema nervioso vegetativo”, una respuesta a comentarios recibidos por el autor a un trabajo previo presentado en el Congreso Médico de Guadalajara. Este artículo, además, está dedicado a Fernando Ocaranza, Ignacio Chávez y Leopoldo Escobar. Los textos originales que inauguran la revista enfocaron aspectos de fisiología que, aunque también relacionados con procesos cardiacos, no son estrictamente de esta especialidad; esto tampoco es una sorpresa si se considera que apenas se empezaban a formar los primeros especialistas en cardiología en México.

Por lo que respecta a los autores, se trata de profesores ya reconocidos, así que es probable que los directores de *Archivos* prefirieran recurrir a médicos con cierta trayectoria y posición para consolidar su revista en el gremio antes que buscar jóvenes que apenas empezaban; otro aspecto que habla de las redes y de la experiencia en el manejo de las publicaciones periódicas.

En general, los contenidos de la revista eran artículos originales, casi siempre firmados por destacados médicos mexicanos, entre quienes estaban ambos editores. En la sec-

Ignacio Chávez e Ignacio González se comprometieron con una nueva revista, a finales de 1930, como directores de Archivos Latino Americanos de Cardiología y Hematología.

Los textos que inauguraron la revista enfocaron aspectos de fisiología que, aunque relacionados con procesos cardiacos, no son estrictamente de esta especialidad.

*Ignacio Chávez reseñó el libro *Maladies du coeur et de vaisseaux*, de 1930, de Charles Laubry; el maestro con quien estudió en París.*

En Archivos el "fichero bibliográfico" resume las aportaciones técnicas de obras publicadas de médicos destacados, con conocimientos útiles para la elaboración de diagnósticos.

ción "Libros y tesis" se repitió la tendencia, pues en la primera entrega, Ignacio Chávez reseñó el libro *Maladies du coeur et de vaisseaux*, de 1930, de Charles Laubry; donde una vez más se recurre a profesionistas conocidos, en este caso, el maestro con quien estudió en París.

Al año siguiente, su otro maestro francés, Henri Vaquez, dictó conferencias en la universidad, y el discurso de bienvenida que Chávez le ofreció en esa ocasión se publicó en la revista.¹¹

Un elemento novedoso de *Archivos* es el "fichero bibliográfico". Se trata de páginas en papel cartulina que pueden ser cortadas gracias a una línea punteada y que en su contenido resumían las aportaciones técnicas de alguna publicación reciente, es decir, no se trata de una reseña bibliográfica en el sentido tradicional, sino de acercar solo los conocimientos útiles para la atención médica en la elaboración de diagnósticos mediante el enriquecimiento del arsenal terapéutico o el uso de determinado instrumento. Las fichas aparecían numeradas y en cada emisión había varias decenas; el texto impreso abarcaba ambos lados e iba firmado por algún colaborador del Pabellón 21 del HGM. De esta forma, la revista proporcionaba a sus lectores el material para actualizarse en la práctica clínica y quirúrgica, aunque es probable que los directores de *Archivos* hayan tomado este elemento de otra publicación, seguramente extranjera, pues entre las nacionales no se ha encontrado algo similar. Por último, cabe mencionar que la revista incluía publicidad, pues, con los contenidos, alternaban anuncios de medicamentos específicos para enfermedades cardíacas y aparatos, como electrocardiógrafos. La cantidad de inserciones hace poco probable que el pago que se obtenía por este rubro fuera significativo, por lo que la publicación debió tener su fuente de financiamiento en los mismos directivos, o bien en alguna institución.

Archivos mantuvo las características señaladas hasta 1944, año crucial en la vida de nuestro biografiado, en el

¹¹ *Archivos Latino Americanos de Cardiología y Hematología*, t. 1, núm. 4, may-jun de 1931.

que logró cristalizar el gran proyecto de su vida: el Instituto Nacional de Cardiología, producto de la experiencia e interés de Chávez.¹² Por una parte, la experiencia en el desarrollo del Pabellón 21, así como los intentos de sus maestros franceses de crear centros especializados conflu- yeron en la aspiración del cardiólogo michoacano, quien supo transmitir esta inquietud a distintas autoridades y personalidades que respondieron favorablemente. Así fue como obtuvo por donación el terreno aledaño al hospital y la autorización para que José Villagrán realizara la obra en 1937. El Instituto fue inaugurado el 18 de abril de 1944, y en su planeación se consideró la necesidad de profesionales actualizados en diversas técnicas e instrumentos, así como en administración de hospitales, para lo cual se envió a jóvenes médicos al extranjero. En el mismo sentido, como elemento fundamental de la institución se integró una biblioteca con material actualizado, buena parte hemerográfica de proce- dencia internacional, y muchos de esos títulos comprados mediante suscripción, pero otros se recibieron mediante el canje que la renovada revista obtendría.

Así, *Archivos Latino Americanos de Cardiología y Hema- tología* cambió de título a *Archivos del Instituto de Cardiología de México* (AICM) el mismo 1944 y se mantuvo bajo esta denominación hasta 1999. Conservó varios elementos de su antecesora, pero modificó otros; siguió siendo bimestral, continuó la sección de trabajos originales, “análisis biblio- gráfico”, al igual que la publicidad. El primer número, de julio-agosto, incluyó los discursos con motivo de la inau- guración del Instituto, sus antecedentes y descripción, las sesiones cardiológicas y su primer curso para graduados. En cambio, desapareció el “fichero bibliográfico”. La revista pasó a convertirse en un órgano oficial en toda la extensión de la palabra. No obstante, no se presentó como una revista cien por ciento nueva, tanto el año como el número de tomo de las portadas llevaron el número 14, reconocimiento de

En 1944, cristalizó el gran proyecto de nuestro biografiado: el Instituto Nacional de Cardiología, producto de la experiencia e interés de Chávez.

Chávez había obtenido por donación el terreno aledaño al hospital y la autorización para que José Villagrán realizara la obra en 1937.

¹² Sergio Mario Férrez Santander, *Historia del Instituto Nacional de Cardiología y su influencia en la medicina mexicana*, México, MBM, 2008.

Archivos del Instituto, presentó un cuerpo editorial complejo, con director honorario, Consejo editorial, jefe de Redacción, y un Comité de redacción.

Esperanza López Mateos fue la nueva editora, relevante por su labor editorial y su activismo político.

la herencia que recibían de *Archivos Latino Americanos de Cardiología y Hematología*.

Archivos del Instituto, a diferencia de su predecesora, presentó un cuerpo editorial complejo. Apareció la figura de director honorario que ocupó Ignacio Chávez, además, se conformó un Consejo editorial integrado por Chávez, Ignacio González Guzmán y Arturo Rosenblueth, mientras que Isaac Costero fue designado jefe de Redacción, y los doctores Salvador Aceves, Teófilo Ortiz Ramírez, Mario Salazar Mallén, Demetrio Sodi Pallares y Manuel Vaquero se constituyeron en Comité de redacción. Todos habían participado en la anterior revista ya como autores de artículos originales o bien de las fichas bibliográficas.

Aunado a ese amplio equipo médico, se agregó la figura de editor, en este caso editora, pues recayó en Esperanza López Mateos. Esto llama la atención, pues además de tratarse de la hermana de quien se convirtiera en presidente de México en 1958, ella misma era un personaje relevante por su labor editorial, su activismo político apoyando luchas sindicales, así como a alemanes antinazis. En la época en que se incorporó a *Archivos*, ya era traductora y representante de Bruno Traven. No obstante, la trascendencia de su trabajo hace necesaria una biografía suya bien documentada. Además de la peculiaridad del personaje a cargo de la edición de la revista, está el hecho de que fuera una mujer editora.

En la tradición, para entonces ya centenaria de las revistas médicas mexicanas, habían dominado los médicos varones, mientras que el espacio para las mujeres era reducido. Por supuesto, había excepciones sobresalientes, como Carolina Amor Schmidtlein, otra intelectual activa en el mundo editorial que, gracias a su matrimonio en 1935 con el doctor Raoul Fournier Villada, comenzó a publicar revistas médicas, primero *CAMEP*, siglas de *Consultorio de Atención Médica para Enfermos Pobres*, fundado por su esposo, y años después, *La Prensa Médica Mexicana*, publicación que gozó del reconocimiento de la comunidad médica durante varias décadas, e incluso fue el inicio para la creación de una

editorial que en sus primeros años llevó el mismo nombre que la revista.¹³

Volviendo a Esperanza López Mateos, editora, no se sabe con certeza cuáles fueron las funciones específicas que realizó en el complejo cuerpo editorial de AICM. Tal vez, cuando se abran los archivos tanto de la revista como personales, se pueda responder con suficientes pruebas tal pregunta. Hasta ahora, solo caben algunas conjeturas a partir del organigrama descrito: la figura de director honorario refrendó el control de Ignacio Chávez sobre la publicación, mientras que el resto de los participantes, todos médicos, miembros del Instituto y colaboradores desde la revista antecesora, debieron ocuparse de los contenidos científicos, por lo que quedarían actividades de índole administrativa para la editora. Tal vez fue Esperanza, entonces, quien modificó la presentación y desapareció la sección de “fichero bibliográfico” de *Archivos*.

Hacer una revisión panorámica de los contenidos de AICM puede parecer más sencillo que hojear cada número, como se hizo con *Archivos Latino Americanos*, pues las herramientas tecnológicas actuales permiten identificar los artículos publicados en aquella, no sin algunas limitaciones. Por ejemplo, se hizo una selección de los contenidos en función de los intereses de la empresa que realizó la base de datos, PubMed, donde se encuentran tales registros. Cabe destacar que esta herramienta omite información, como ciertos artículos, editoriales o noticias y solo indizan los que consideraron importantes, por lo que, para obtener una lista de los autores más publicados, es necesario tener conocimiento previo de los médicos y cruzar información. Por otro lado, por las épocas que abarca la revista, debe señalarse que aún no era uniforme la manera de presentar el nombre de los autores, por lo que en las búsquedas hay que probar distintas abreviaturas en cada caso.

La Prensa Médica Mexicana fue una publicación que gozó del reconocimiento de la comunidad médica durante varias décadas.

En PubMed se hizo una selección de los contenidos de AICM en función de los intereses de la empresa que realizó la base de datos.

¹³ Raoul Fournier, médico humanista. *Conversaciones con Eugenia Meyer*, 2ª ed., México, Facultad de Medicina/UNAM, Academia Nacional de Medicina, 2015, p. 212.

Pocas autoras publicaban. La primera fue Charlotte Friedland, investigadora del Instituto, en Archivos, junto con Demetrio Sodi Pallares, en 1947.

A partir de 2000, se llamó Archivos de Cardiología de México e inició su publicación en formato digital a través de la empresa Medigraphic.

A estas fechas, entre los autores más publicados tanto en AICM como en su sucesora, *Archivos de Cardiología de México*, destacan Alfredo de Micheli en primer lugar, Gustavo A. Medrano Castro, Manuel Cárdenas Loaeza, Fause Attie Cury y Marco Antonio Martínez Ríos. Respecto a las áreas están Electrocardiología, con 1 116; Cardiología clínica, 754; Cardiología pediátrica, 506; Hemodinámica, 339, y Ecocardiografía, 236. Cabe señalar que hay muy pocas autoras. La primera fue Charlotte Friedland, investigadora del Instituto que publicó por primera vez en *Archivos* junto con Demetrio Sodi Pallares, en 1947.

Ambas revistas tuvieron un considerable canje, esto es, se intercambiaron con decenas de publicaciones similares alrededor del mundo. Colaboradores cercanos a Chávez, como Alfredo de Micheli, recordaban una de sus frases: “Es importante saber lo que se hace en otros países, pero más aún que, en aquellos, sepan lo que hacemos en México”. Esto evidencia su experiencia como editor, reconocía la trascendencia de las revistas como apoyo a las comunidades científicas a través de las fronteras, así como la relevancia de posicionarse en esos espacios.

En 1980, *Archivos del Instituto de Cardiología de México* cambió de tamaño esquila a carta. A partir de 2000 se llamó *Archivos de Cardiología de México* e inició su publicación en formato digital a través de la empresa Medigraphic; en 2001 cambió la periodicidad, de bimestral a trimestral, y continúa siendo un referente internacional en el área. Aunque el doctor Chávez murió en 1979, en la publicación siguió apareciendo, décadas después, como director honorario, así se mantuvo el cambio de editores, cargo que recaía en el jefe de Enseñanza del Instituto y que desempeñaron, sucesivamente, Jorge Espino Vela (1961-1972), Manuel Cárdenas Loaeza (1973-1976) y Luis Méndez (1977-1979), a quien siguió Ignacio Chávez Rivera, hijo de Chávez Sánchez y, para entonces, cardiólogo destacado.

La labor editorial de Chávez no fue extensa en cuanto al número de títulos. Su participación en la creación y dirección de publicaciones periódicas, aunque iniciada desde

su juventud en Morelia, seguida a intervalos ya formado como médico y residente en la Ciudad de México, llegó a su clímax aparejada con la consolidación de su especialidad, la cardiología, donde los aspectos científicos, clínicos y editoriales se vincularon estrechamente. De manera más elocuente, por su permanencia, el interés de Ignacio Chávez por las publicaciones dejó huella en las instituciones por las que transitó, ya que la planeación o remodelación de bibliotecas fue también una constante en su actividad durante el desempeño de diversos cargos.

El interés de Ignacio Chávez por las publicaciones dejó huella en las instituciones por las que transitó.

Se ha señalado que, desde la creación del Pabellón 21 en el Hospital General de México, se incluyó un área de biblioteca. Esta labor la continuó Chávez en los diferentes puestos que desempeñó. En 1933, como director de la Facultad de Medicina y en el programa de festejos por el centenario, “la biblioteca fue dotada de estantería y miles de volúmenes; se creó la hemeroteca y gabinetes de investigación”.¹⁴ Años más tarde, cuando fue invitado a dirigir el Hospital General, ahí también hizo reformas que incluyeron la compra de revistas médicas. Durante su rectorado en la UNAM (1961-1966) se renovaron bibliotecas en preparatorias y facultades y se creó el Archivo Histórico de la institución, así como las colecciones Biblioteca del Estudiante Universitario y Nuestros Clásicos.¹⁵

Impulsor de acervos

A mediados de la década de 1970, Ignacio Chávez volvió a dirigir el Instituto Nacional de Cardiología con un gran proyecto en mano, la construcción de un ambicioso edificio al sur de la Ciudad de México. Una vez más, el cardiólogo desplegó todos sus recursos, consiguió el apoyo de gobernantes, empresarios y colegas tanto nacionales como extranjeros para inaugurar, en 1976, uno de los centros científico-hospitalarios más importantes de América Latina, obra que otra vez dejó a cargo del arquitecto Villagrán. De

El cardiólogo consiguió apoyo para inaugurar, en 1976, uno de los centros científico-hospitalarios más importantes de América Latina.

¹⁴ L. Romo, *Ignacio Chávez, op. cit.*, p. 46.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 51, 87, 91.

*El acervo de la
bibliohemeroteca es único
en el país y un referente
para Iberoamérica.
Desde 1991 radica
en el Banco de Datos
SERIUNAM.*

nuevo, los acervos bibliográfico y hemerográfico, así como el área Audiovisual, el departamento de Publicaciones, y la revista *Archivos del Instituto de Cardiología de México* tuvieron un espacio propio en el edificio D de Enseñanza.¹⁶

La bibliohemeroteca, como se le llamó, se ubicó en el primer piso del edificio de Enseñanza, incluyó una amplia sala de lectura con espacios para estudio individual o grupal. Además de actualizarse con los requerimientos tecnológicos de cada época, como equipo de fotocopiado o cómputo, fue el sitio donde por primera vez, entre los institutos de salud del país, se utilizó el internet. A lo largo de décadas, el acervo se enriqueció y, para 2018, constaba de cuatro colecciones: libros, 8 286; tesis, 2 544; libros de historia de la medicina, 1 010 ejemplares y 1 063 títulos de publicaciones periódicas. Esta colección hemerográfica, conservada en el basamento del edificio D, es única en el país y un referente para Iberoamérica por las subespecialidades que, con el tiempo, se han ido creando en México y en el mundo; la riqueza de temas y autores publicados en sus páginas la hacen testigo del desarrollo de la cardiología mundial, por lo que es un modelo histórico para usuarios internos y externos. Desde 1991 (actualizada en 2015), radica en el Banco de Datos SERIUNAM, creado por la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM. Por otra parte, en dicha biblioteca, Ignacio Chávez dejó algo de su acervo personal, buena parte del cual está constituido por materiales de historia de la medicina, lo que, aunado a la colección hemerográfica conformada a lo largo de décadas, constituye una colección digna de ser preservada y difundida como parte del patrimonio bibliográfico de México, como se ha enfatizado en anteriores trabajos.¹⁷

¹⁶ Ignacio Chávez Rivera, *El Instituto Nacional de Cardiología Ignacio Chávez*, 3 t., México, Editorial Médica Panamericana, 1998, t. 2. "Al fin del segundo milenio", p. 95.

¹⁷ María Elena Ramírez de Lara, Mario Flavio Fuentes Iniestra e Israel Lucero Ramírez, "Patrimonio bibliográfico en el Instituto Nacional de Cardiología 'Ignacio Chávez'", en Juan Carlos Ochoa Valenzuela, Luis Hugo Núñez Bermúdez y Salvador Alejandro Lira Saucedo (coords.), *Estudios del patrimonio bibliográfico siglos XVI-XXI*, Zacatecas, Secretaría de Educación del Estado de Zacatecas, 2019.

Por supuesto, Ignacio Chávez participó en otras actividades y cargos que se relacionaron con las publicaciones de diversas formas, como su desempeño en 1929 de jefe de la sección de Propaganda y Demografía del Departamento de Salubridad Pública a través del cual consiguió recursos para la creación de la Asociación Nacional de Protección a la Infancia. También creó la Sociedad Mexicana de Cardiología en 1935, donde reunió a un grupo de colegas que después le ayudaron a organizar y sostener el Instituto de Cardiología y las revistas reseñadas arriba. Tuvo otras iniciativas, desde las cuales se desarrolló la cultura científica, filosófica y literaria, como El Colegio Nacional, que fundó en 1943 junto con José Clemente Orozco, Diego Rivera, Isaac Ochoterena, Mariano Azuela, Alfonso y Antonio Caso, Carlos Chávez y José Vasconcelos.¹⁸

Tuvo otras iniciativas, desde las cuales se desarrolló la cultura científica, filosófica y literaria, como El Colegio Nacional, que fundó en 1943.

En cuanto a su trabajo como autor, no obstante la gran cantidad de reediciones que su obra ha tenido, no es tan amplia como parece. En un *curriculum vitae* entregado a la Academia Nacional de Medicina, aparecen sus primeros artículos publicados en la *Revista Médica* de Morelia; luego, algo acerca de José Terrés en *A.M.M.* en 1924; al año siguiente, acerca de la medicina moderna, así como un texto médico en la *Revista de la Asociación Médica Mexicana*. Entre 1927 y 1928, publicó en la revista *Hospital General* y, a partir de 1930, en *Archivos Latino Americanos de Cardiología y Hematología*. Desde 1933 escribió en boletines universitarios sobre la enseñanza y el centenario de la Escuela (llamada Facultad) de Medicina. Al mismo tiempo, escribía sobre cardiología en *Archivos*. Todos aparecieron en revistas que él dirigía; otros textos fueron un artículo en *CAMEP* (1936); en 1938, en la *Revista Médica del Hospital General de México*; ese mismo año, su primer artículo en el extranjero, en *Archives des Maladies du coeur et des vassieux* de París, sobre la semiología de las enfermedades de la red coronaria. En 1942, vio la luz su primer artículo en inglés, acerca de la incidencia de las enfermedades cardíacas en México, en *The American Heart*

¹⁸ *Ibid.*, pp. 70-71.

“Grandeza y miseria de la especialización médica. Aspiración a un nuevo humanismo”, ensayo filosófico más que médico, alcanzó gran éxito y se reprodujo en 21 revistas nacionales e internacionales.

Journal. Sin embargo, fue su texto “Grandeza y miseria de la especialización médica. Aspiración a un nuevo humanismo”, un ensayo filosófico más que médico, presentado en el III Congreso Mundial de Cardiología en Bruselas, en 1958, el que alcanzó más éxito, pues luego de publicarse ese mismo año en *Archivos* fue reproducido en 21 revistas médicas tanto nacionales como internacionales y traducido al español, francés, polaco, italiano y portugués.¹⁹ Esta trayectoria parece reflejar una paulatina maduración en el tipo de sus escritos y la trascendencia que tuvieron, pues poco a poco aumentó la dificultad de publicar en revistas locales, luego internacionales, y el que una reflexión de Chávez tuviera tantas réplicas evidencian la autoridad que había ganado en la comunidad médica internacional. Por otro lado, su carácter reflexivo y sensible, que en sus años de juventud le dieron reconocimiento como poeta, se transformaron en ensayos acerca del quehacer médico y sus problemáticas y lo convirtieron en referente de la búsqueda de humanismo en la comunidad. El desempeño de múltiples cargos a lo largo de su vida lo obligó a ofrecer discursos una y otra vez.

Según Rafael Méndez, la aportación más importante de Ignacio Chávez a la cardiología está concentrada en el método de diagnóstico aplicado por angiocardiógrafía, investigación realizada en colaboración con los doctores Narno Dorbecker y Alejandro Celis y publicada en 1947 en *Archivos del Instituto Nacional de Cardiología de México* y reproducido por *American Heart Journal* y *Acta Cardiologica* (Bélgica) y *Cuore e Circolazione*.²⁰ Dicho trabajo reflejaba los avances de la cardiología en México en el Instituto correspondiente, fundado apenas unos años antes.

¹⁹ Expediente “Ignacio Chávez Sánchez”, biblioteca de la Academia Nacional de Medicina, p. 20.

²⁰ Rafael Méndez, “Contribución de Ignacio Chávez al valor diagnóstico con los angiocardiógramas obtenidos por inyección directa intracardiaca a través de una sonda”, *Contribuciones mexicanas a la investigación médica*, México, Programa Universitario de Investigación Clínica/UNAM, 1984, pp. 173-213, p. 175.

En 1965, las reflexiones de Chávez respecto del avance de la medicina y acerca de la creación del Instituto Nacional de Cardiología se reunieron con palabras de destacados políticos y científicos de distintas partes del mundo y, por iniciativa del Instituto Smithsonian, se integró una cápsula del tiempo como parte del programa de la Feria Mundial de Nueva York.²¹ Este fue uno más de los reconocimientos que el cardiólogo mexicano recibió fuera de su país natal y que demuestra el prestigio que construyó no solo por su labor como científico y funcionario, sino también por el esfuerzo que puso en comunicar sus pensamientos y los ajenos, por impulsar espacios y medios de conocimiento que trascendieran fronteras.

La aportación más importante de Chávez a la cardiología está concentrada en el método de diagnóstico aplicado por angiocardiógrafía.

La cultura impresa fue parte importante de la trayectoria de Ignacio Chávez como lector, escritor, editor, impulsor de publicaciones y acervos. Congruente con sus propuestas, la formación y el desempeño de la medicina debían ir aparejados con un interés real por la literatura y las artes para comprender mejor a los otros. Los esfuerzos de Chávez no solo dejaron una gran escuela de cardiólogos diseminados por el mundo, también consolidaron medios que nutren y difunden las aportaciones que nuestro país hace a la ciencia médica mundial.

Reflexiones finales

La actual revista *Archivos de Cardiología de México*, que vio nacer el siglo XXI, es heredera de una tradición y una identidad de más de noventa años que tuvo su origen en 1930 con *Archivos Latino Americanos de Cardiología y Hematología*, y se renovó en 1944 con *Archivos del Instituto Nacional de Cardiología*. Como producto de su tiempo, cada título testimonia los desafíos y recursos que los médicos tuvieron en sus constantes batallas contra la enfermedad y, al mismo tiempo, en la propia publicación, como lo evidencia su migración a formato digital. El espíritu original persiste: ser un medio de comunicación e información de alta calidad en cardiología que trasciende fronteras.

²¹ *Ibid.*, p. 90.

*El carácter creativo
de Chávez le permitió
cimentar una sólida
red de apoyo que
benefició su trayectoria
profesional, pero
también la intención
colectiva de su obra.*

Este acercamiento a la biografía de Ignacio Chávez Sánchez rescata su labor en revistas, sociedades e instituciones, donde aparece de forma sostenida su carácter creativo que le permitió cimentar una sólida red de apoyo que benefició su trayectoria profesional, pero también la intención colectiva de su obra, pues así como convocó a conocidos y extraños a cooperar en sus proyectos, también benefició a otros cuando acercó fuentes útiles y novedosas a colegas y jóvenes estudiantes, ya fuera en forma de fichas bibliográficas, revistas o bibliotecas. El funcionamiento de buena parte de su legado muestra que supo percibir y responder a intereses públicos no solo de su época, sino futuros, pues su aspiración de impulsar el nivel científico y cultural del país para que fuera parte del desarrollo mundial era una motivación universal. Esto convirtió a Ignacio Chávez en un destacado personaje del siglo XX.

Puntos suspensivos a *Letras impostoras*



Durante 2023 y algunos meses de 2024, el que esto escribe presentó en varios espacios universitarios su libro *Letras impostoras. Reflexiones sobre el plagio*, publicado en la colección De Libros del sello editorial de la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Llegaron a ser tantas las resonancias, alusiones y recuerdos expresados, que formaron esta especie de dilatación del propio libro que ahora presento. Son apostillas, derivas, notas o aristas que representan una reflexión interminable.



Cayo Julio César, el conquistador de la Galia, vencedor de Pompeyo Magno y designado dictador por el Senado romano, recibió de un vidente la advertencia: “Guárdate de los idus de marzo”. Los idus eran los días propicios de cada mes y en los *Idus Martii* o *Idus Martiae*, Julio César, de camino a la curia senatorial, se cruzó con aquel vidente y le dijo: “Los idus de marzo han llegado y nada ha pasado”, a lo que su colocutor respondió: “Pero no han terminado todavía”. Luego mataron a César. Recibió 23 cuchilladas, pero solo una era mortal, la que le atravesó el pecho. Sabemos eso porque ahí donde fue ejecutado, su médico personal Antistio, llamado Antius por Suetonio, practicó un examen cuyo informe se llamó *forense* por estar hecho en el foro. Desde entonces hay estudios forenses.

Antistio, médico personal de Julio César, examinó su cadáver en el foro, donde fue ejecutado, y su informe con los resultados se llamó forense.

Letras impostoras es un “guárdate de los idus de marzo” y un estudio forense sobre el plagio, esa forma superlativa del menosprecio.

Cuando, con los lentes del recelo, se examina algo ya publicado, se hace una especie de análisis forense. A toro pasado vemos la intención del autor y el trabajo del equipo editorial. Con frecuencia se advierten erratas, pero a veces se pescan plagios, y algunos están expuestos en *Letras impostoras. Reflexiones sobre el plagio*. Desfilan nombres como Octavio Paz, Carlos Monsiváis, Pablo Neruda, Camilo José Cela, Elena Poniatowska, Ricardo Piglia, Alfredo Bryce Echenique, Enrique Peña Nieto, Andrés Manuel López Obrador, etc. Ante sus faltas, hemos preferido cerrar los ojos y voltear a otro lado, pero eso no los limpia. Alguien o su conciencia les pudo haber dicho: “Guárdate de los idus de marzo” y no hicieron caso. Los idus de marzo no pasarán mientras sigamos señalando que plagiar no es un pecado de juventud, es una mezquindad. *Letras impostoras* es un “guárdate de los idus de marzo” y es, en resumen, un estudio forense sobre el plagio. El plagio es la forma superlativa del menosprecio.

¿Qué es el plagio?, ¿hay alguna clasificación del plagio?, ¿existen varios posibles motivos en el plagiador?, ¿se puede entender el plagio? y ¿cómo podemos detectarlo? Estas son las interrogantes que llevaron a la escritura de *Letras impostoras*, publicado por la editorial de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, dirigida por Martha Esparza, a quien agradezco inmensamente su aval.

Lo peor no es el robo, sino presentar la simulación y considerar que la transgresión no será descubierta.

El plagio es la forma superlativa del menosprecio. Se plagia a quien se piensa frágil, tanto como para no enterarse o eludir la inconformidad, y se presenta la simulación a un público del que se insulta su inteligencia. Eso, y no el robo, es lo peor: considerar que la transgresión no será descubierta. Hoy por hoy los avances tecnológicos ponen los contenidos al alcance de todos, de sus conocimientos y de sus instintos, y es fácil tomar una idea, un concepto, una obra artística o una creación literaria, tachar el nombre del autor y poner la firma del contraventor. Bajo ese esquema —como alguien me decía alguna vez—, todo se puede. Sin embargo, esa tecnología también permite que descubramos la adulteración. Todo se puede, pero todo se sabe.

Quizá una buena metáfora del editor es Jano, el dios de las puertas para los antiguos romanos, dios de los comienzos y de los finales, de las introducciones y las transformaciones, de los umbrales y las separaciones. Jano se representa como un ser con dos caras en direcciones opuestas, como el ave bicéfala del escudo de la Universidad Nacional Autónoma de México. Una cara mira al pasado y otra al futuro, una a la decisión acertada y otra al error. Por el taller del editor pasa un original que se convierte en libro, y podemos aplaudir la pulcritud del texto y embelesarnos con su belleza material, pero esos mismos resultados llevan otra cara indisoluble, la de los yerros, las transgresiones y las malas decisiones. Siempre hay que contar con las dos direcciones: evitar lo malo, feo y falso, y buscar lo bello, bueno y verdadero.

El primer engañado con el plagio publicado es el editor. Esa es la pesadilla de los profesionales del libro. No dudo que haya editores confabulados con autores plagiarios que alienten y propicien ese pecado, pero estoy cierto de que serán raros. A la manera del Jano bifronte, en el trabajo editorial de nuestros tiempos todo se puede, pero todo se sabe. Es posible la impunidad, pero es más probable la revelación.

En filosofía hallamos tres clases de pruebas para arribar a la verdad: de correspondencia, coherencia y pragmática. La primera indica que si las cosas son como decimos que son, hay una certeza. En la segunda se mide la coherencia y consistencia dentro de un sistema de vigencias. Para la pragmática, importan más los hechos que la teoría. Las falsificaciones rompen estas tres pruebas y, más aún, las mentiras publicadas atentan contra el criterio que el historiador romano Tito Livio dejó caer como: “Las palabras vuelan, lo escrito queda”, según el cual lo que se graba con letras pasa a ser permanente, es incuestionable, es meritorio. Rubricar es dar testimonio de algo, pero es posible dar falsos testimonios. Sin embargo, hay una prueba que la mendacidad y el enmascaramiento no pueden sortear y es la del tiempo. Tarde que temprano todo sale a la luz. Los griegos antiguos compraban falsificaciones egipcias y durante el Medievo se contrabandeaban reliquias. Eso

Al dios Jano se le representa como un ser con dos caras en direcciones opuestas: una mira a la decisión acertada y otra al error.

Hay una prueba que la mendacidad y el enmascaramiento no pueden sortear: la del tiempo. Tarde o temprano todo sale a la luz.

explica que tengamos cabezas del decapitado san Juan el Bautista en la mezquita omeya de Damasco, en el Museo Residenz de Múnich, en la basílica de San Silvestro in Capite en Roma, y en la catedral de Amiens, Francia. Además, la catedral de Milán exhibía hace siglos la cabeza de Juan el Bautista cuando era niño. Todo se descubre, aunque para terminar, ante los mistificadores, digamos con el poema *El cómplice* de Borges: “Me engañan y yo debo ser la mentira”.

*Hay plagios evidentes,
descuidados, serviles,
ocultos, sagaces,
pueriles, inexplicables,
espléndidos, imposibles
de probar y hasta
inconscientes.*

El plagio es la forma superlativa del menosprecio; sin embargo, el mal es pentafásico. Hay plagios evidentes, descuidados, cansados, serviles, ocultos, sagaces, pueriles, reptantes, reincidentes, inexplicables, espléndidos de tan ingeniosos, imposibles de probar y hasta inconscientes. Esto último da miedo. De repente hay algo que escuchamos, leímos o contemplamos y tiempo después, de súbito, regresa a nuestra cabeza, o quizá soñamos, y nos aplaudimos porque lo estimamos como original. La mente hace trastadas. En el *Martín Fierro*, de José Hernández, hay una frase inusitada: “Sepan que olvidar lo malo también es tener memoria”. Podemos ir más allá y decir: “Sepan que olvidar que olvidamos también es parte de nuestra memoria”.

*Los autores tienen a la
mano equipos editoriales
que leen con cuidado
el texto, lo revisan y lo
ponen en entredicho.*

Afortunadamente, los autores tienen a la mano equipos editoriales que leen cuidadosamente el texto, lo revisan y lo ponen en entredicho. Hay sólidos filtros en los lectores especializados, los dictaminadores y los árbitros. Después de ese linde, tenemos los ojos del editor y los del corrector de estilo que son la mar de desconfiados. Dudan, revisan, escudriñan, investigan... Con eso defienden su casa editorial, su profesión, a sus lectores y también a sus autores, incluso de sí mismos. Eso es parte de la cultura editorial. Esto tiene un espejo en la academia porque los estudiantes cuentan con sus profesores, asesores y tutores; y los profesores e investigadores se apoyan en sus colegas. El claustro universitario, los colegios de profesores, investigadores y directores son el muro que cuida los procesos de creación de yerros y vagabundeos. Una tesis, una tesina y un informe final conllevan tareas editoriales.

En 2013, estalló en la UNAM el escándalo del historiador Boris Berenzon porque su tesis de doctorado copiaba partes de libros, y lo escuchamos alegar que la acusación revelaba antisemitismo. En 2015, a la tapatía Karla de Lara se le señaló por plagios de pintura y exclamó que no era la única que lo hacía y que todos lo sabían. Ese año, a la pintora Susana Casillas también se le comprobó un plagio y se indignó porque tan culpables como ella eran quienes la premiaban. Una plagiaria, Itzel Cisneros, demandó a El Colegio de México porque, según sus abogados, la institución no tenía facultades para sancionar el plagio. La ministra de la Suprema Corte de Justicia, Yasmín Esquivel Mossa, dobló la apuesta, porque la diferencia con la tesis que plagió de Édgar Ulises Báez Gutiérrez está en la dedicatoria y en que, además, ella no puso conclusiones. Cuando se publicó la denuncia de Guillermo Sheridan, me pidieron mi opinión: “Es demasiado plagio para creerse”. La inverosimilitud hace el caso más espectacular.

El caso Esquivel sólo forma parte del contexto de *Letras impostoras*, porque el libro estaba ya terminado y comenzó a distribuirse en PDF, en acceso abierto. Habíamos encontrado plagios de asertos, de párrafos y de partes perdidas, pero de toda una tesis, ¡eso es voracidad! Si algo nos enseñó la pandemia de covid-19 es que los virus mutan; pues bien, la variante del plagio llamada Esquivel es la más plagiaria y espero que sea la menos contagiosa. Después resultó que también plagió en su tesis de doctorado que presentó en la Universidad Anáhuac. Buena parte de los párrafos los robó del libro *Los derechos fundamentales en México*, de Miguel Carbonell.

Tenemos una moderna fábula de la ministra que se vuelve plagiaria serial. Es la fábula de quien defiende una tesis que no es suya, se doctora con una tesis que a la mitad es suya y luego imparte justicia con un título inmerecido de abogada. Siempre le faltarán créditos. Quizá, con esto, podamos renovar algunos refranes que nuestros antepasados nos legaron: “Lo que natura non da, la ministra se lo presta”. “Cuesta menos trabajo plagiarlo que ganarlo”. “Plagio

A una pintora se le señaló por plagio y exclamó que no era la única que lo hacía y que todos lo sabían.

En la fábula de la ministra plagiaria, ella defiende una tesis que no es suya.

atrevido, siempre ha aparecido”. “Nadie sabe lo que tiene hasta que descubren su plagio”. “El plagiario repite plagio”. “Plagio viejo, ni te olvido ni te dejo”. “Al plagiador, quitarle la ocasión”. “La capa del plagio, lo que por un lado tapa, por otro destapa”. “A fácil perdón, frecuente plagiador”. “Resulta peor el plagio que la enfermedad”.

Hay que decir que mi casa de estudios, la Universidad Nacional Autónoma de México, es más grande que un escándalo; su prestigio prevalece por encima del plagio de la ministra, quien debería ser sancionada, por supuesto, pero que insiste, sin pudor, en mantenerse en su cargo. Ella, además, llevará el estigma de la deshonestidad a lo largo de su vida; a los universitarios nos queda seguir trabajando y ponderar la titulación a través de tesis, de esa demostración que hacen los estudiantes de llevar a cabo investigaciones con rigor, bajo criterios de probidad intelectual. No por la falla de un centinela debemos derribar la torre de vigilancia, la torre académica.

¿Cuánto daño puede llegar a hacer un plagio? En el corolario de *Letras impostoras* se comenta el caso de un folleto titulado *Los protocolos de los sabios de Sion*, que circuló profusamente en Rusia y, después de la Revolución de Octubre, por toda Europa. Miles de judíos fueron asesinados en Rusia durante la guerra entre bolcheviques y mencheviques. Adolf Hitler comentó *Los protocolos* en su autobiografía y manifiesto político *Mi lucha* (publicado en dos volúmenes en 1925 y 1926), y la Alemania nazi lo repartió masivamente. Hubo asesinatos que se justificaron por la actividad de judíos-bolcheviques y fueron el preludio de lo que los nazis llamaron la solución final de la cuestión judía, y los judíos lo bautizaron como Holocausto, genocidio de casi seis millones de personas. Pues bien, *Los protocolos de los sabios de Sion* fue resultado del plagio del libro *Diálogo en el infierno entre Maquiavelo y Montesquieu*, de Maurice Joly, publicado en Bruselas en 1864, y del discurso de un rabino en el capítulo “En el cementerio de Praga” de la novela *Biarritz*, del alemán Hermann Goedsche, célebre antisemita que usaba el pseudónimo de Sir John Retcliffe.

Andrew Shapiro,
en *The Control
Revolution*, señala
que internet es una
gigantesca máquina de
copiado.

Dice Rosa Beltrán que son tiempos de plagio. Andrew Shapiro, en *The Control Revolution*, señala que internet es una gigantesca máquina de copiado, y Eric Landa lo describe en su libro *Generación de copiar y pegar*. En efecto, cada vez hay más escándalos por plagio, y hemos escuchado a funcionarios mexicanos y candidatos políticos disculpándose entre sí, diciendo que son pecados de juventud. Esteban Moctezuma Barragán, cuando era secretario de Educación Pública, dijo que, por la enseñanza colectiva, se vale y se debe copiar.

México es un país de economía pirata, de consumo cultural pirata y de espacio social pirata. No es la nuestra una temporada de plagios, esa conducta es añeja, pero sí se ha ido avivando e hizo carne en instituciones que debían abanderar la probidad intelectual. Notamos elogios y conformidades ante plagiadores. No escandalizan los casos Gertz Manero o Yasmín Esquivel; y hay quienes, por consigna o por anuencia, hasta defienden sus apropiaciones. El derecho de autor es aquí tan cosificable, vendible y manipulable que se supedita a la política. No nos asombre, entonces, que en el mundo y en nuestro país se viertan en el mismo estercolero los derechos industriales, los derechos autorales, los derechos culturales, el derecho a la ciencia, el derecho a la libertad de expresión y el derecho a la educación. Podría pensarse que estos signos son de enfermedad, pero son parte del sistema de vigencias. ¡Pobres autores y desgraciados creadores!

Tenemos una crisis educativa y cultural profunda, una crisis de vida. Miramos tiempos oscuros, tediosos, enfermos, de pianos enmohecidos, arquitecturas aburridas, imágenes fáciles, guiones repetidos, dramaturgias frívolas, papeles mojados, letras muertas, bibliotecas desatendidas y vacío interior. Ante el plagio, tengo aquel sabor que hacía rabiar a Harry Haller, el protagonista de *El lobo estepario* de Hermann Hesse, de una vida degradada, superficial, esterilizada y sujeta a normas. Más allá de la aridez intelectual, el menoscabo de la figura del autor es reflejo de una sociedad que permite el canibalismo intelectual. La indignación es permanente y a veces uno se desespera. El dramaturgo y poeta Bertolt

Más allá de la aridez intelectual, el menoscabo de la figura del autor es reflejo de una sociedad que permite el canibalismo intelectual.

Brecht, quien fue perseguido violentamente por Hitler y cuyos libros quemaron los nazis, se preguntó en su mísero exilio: “En los tiempos sombríos, ¿se cantará también?”. Se respondió a continuación: “También se cantará/ sobre los tiempos sombríos”. Después, cuando Brecht intentaba vender guiones en Hollywood, dejó como comentario: “Para ganarme el pan, cada mañana voy al mercado donde se compran mentiras. Lleno de esperanza, me pongo a la cola de los vendedores”. Eso es México.

“Para ganarme el pan, cada mañana voy al mercado donde se compran mentiras. Lleno de esperanza, me pongo a la cola de los vendedores”. Brecht

Los plagios matan y a fe que se puede destrozarse la vida de un escritor. El comercio de la mentira es hostigamiento y, para los autores, equivale al exilio de sus creaciones; pero también, al ser una simulación, lleva a las sociedades a la decadencia. Mary Shelley nos dejó escrito en *Frankenstein o el moderno Prometeo*, que “tenemos la obligación de esconder nuestro dolor para no aumentar el de los que nos rodean”. Así como el dolor se transmite, el plagio contagia otras mentiras. Tenemos la responsabilidad, por nosotros y por los demás, de señalarlo para detener su profusión. En los tiempos sombríos, loado sea el cielo, debemos cantar con esperanza la validez de la probidad intelectual. El plagio es la forma superlativa del menosprecio.



El plagio es la forma superlativa del menosprecio. Plagia el soberbio a quienes considera desvalidos y los denigra aún más pensando que no se darán cuenta o nadie atenderá sus quejas; y después muestra su crimen contando con la ignorancia o indolencia de su público. Quienes plagian cometen un perjuicio en doble dirección temporal: despojan de su obra al escritor o creador, lo que altera el pasado, y al hacerlo, representan una simulación ante los demás, es decir, vierten su vileza hacia el futuro. Si rastreamos las razones íntimas de los impostores, podemos reparar en que lo primero que demolieron fue su propia conciencia, porque solo quien carece de escrúpulos, solo alguien lo suficientemente pequeño para que no se altere ni su digestión ni

Si rastreamos las razones íntimas de los impostores, repararemos en que lo primero que demolieron fue su propia conciencia.

su sueño, puede vanagloriarse con obras ajenas, vestir un traje que no le corresponde.

El plagio, años ha, era algo tan penoso y reprochable que nos parecía inusitado, pero eso se perdió. Son tiempos de mendacidad, quizá propiciada por las nuevas tecnologías que hacen que los contenidos sean más accesibles. Hace unos años, las bibliotecas y archivos públicos prohibían a los usuarios fotografiar o escanear sus acervos y era fácil detectar a alguien con cámara tratando de enfocar libros, periódicos o documentos. Cuando la portabilidad de la tecnología copiadora hizo imposible que esas acciones fueran evidentes, todo cambió. Ahora se usan en varias bibliotecas y archivos los teléfonos celulares y los bastones de escaneo sin problema. Hace unos años también las editoriales guardaban como si fuera oro los prototipos editoriales; pero hoy bastan unas cuantas horas para obtener archivos de impresión de alta calidad. Hay quien dice que internet es una enorme fotocopiadora y es verdad. Buena parte de lo que circula en las redes sociales no tiene una declaración de autoría; y también está claro que todo el material tutorado por los derechos de autor y la propiedad industrial circula en la *Deep Web* o *Dark Web*. La tecnología ha hecho que la reproducción de contenidos sea rápida y fácil. Ese es el mayor reto para los autores y para la industria editorial, el que siga siendo negocio vender o alquilar contenidos.

El plagio, autoplagio y ciberplagio; el tráfico de textos presentados en concursos; la imposición de autorías a los equipos editores subordinados; la artimaña del uso de tareas o reseñas para investigaciones del maestro; el irrespeto a la propiedad industrial y los derechos de autor; el uso de autores negros o fantasmas; la fragmentación de trabajos o práctica tipo salami en aras de aumentar la productividad; la compra-venta de tareas, proyectos y reportes; la apropiación de gráficos y traducciones; la invención de datos, cifras y sucesos; la fabricación o manipulación de información; la falsificación de fuentes e investigaciones; los dictámenes académicos y el arbitraje a modo; los premios académicos o

La tecnología ha hecho que la reproducción de contenidos sea rápida y fácil. Ese es el mayor reto para autores y la industria editorial.

Expresiones de una cultura ególatra: el plagio, autoplagio y ciberplagio; el uso de autores fantasmas, invención de datos, concursos amañados...

literarios amañados; los pares académicos inexistentes o la simulación de pares; el soborno a los dictaminadores o lectores especializados; la presión política a los comités editoriales o editores; el sometimiento en paralelo de libros a distintas editoriales o artículos académicos a diferentes revistas; el contubernio para la promoción de títulos de amigos de editores; el obsequio de tirajes completos; el pago de espacios a las revistas académicas; los acuerdos facciosos para la citación; la mixtificación de factores de impacto; la suplantación de identidad; el robo de documentos; la presencia de editoriales y revistas depredadoras; en fin. Esas son expresiones de una cultura ególatra.

Esa actitud no es nueva y no la han detenido normas, leyes ni códigos de buenas prácticas. Si hoy tenemos evidencias de fraudes es porque hay tecnologías que permiten el contraste de textos. ¿Sirve eso como escollera para las olas de transgresiones al derecho de autor? Ayuda mucho la denuncia, por supuesto, pero no hay otra forma que seguir enseñando conceptos claros sobre el derecho y la justicia. La justicia, por darse bajo la sociabilidad humana, inspira los hábitos virtuosos de la veracidad, el respeto y el agradecimiento. Esa es probidad intelectual.

Ayuda mucho la denuncia, pero no hay otra forma que seguir enseñando conceptos claros sobre el derecho y la justicia.

Un mito recurrente es el de los gemelos Cástor y Pólux, los dioscuros de la antigua Grecia; Anfión y Zeto, de Tebas; Rómulo y Remo, de Roma; los Ashuin de la India y los médicos cristianos san Cosme y san Damián. También están presentes en la Biblia Esaú y Jacob. El primero vende su primogenitura al segundo por un guiso rojo, una sopa de lentejas; y más tarde, el segundo suplantaré al mayor y recibirá la bendición de despedida de su padre Isaac, aprovechando su casi ceguera. Para no ser descubierto, Jacob se puso pieles de cabrito en manos y cuello, pues su hermano era velludo en exceso. Al final hay una reconciliación fraterna, pero siempre me ha parecido uno de los mayores misterios que la letra bíblica aplaudiera las intrigas de Jacob, llamado después Israel, el patriarca Israel. Pues bien, me parece que la gran enseñanza es la impasibilidad de Esaú ante lo que le correspondía, el no saber ni querer defender lo suyo. Lo

que debemos hacer los tutores y titulares de derechos de autor, en cambio, es proteger el derecho autorial.

En las editoriales interesadas en sus concurrencias lectoras, son varios los profesionales del libro que custodian la reputación del trayecto construido y la permanencia de la empresa. Los procesos editoriales son, por supuesto, ejercicios de buena fe y siempre es posible que algo escape a todo un equipo editorial, pero la responsabilidad obliga a estar en guardia. La cultura editorial solo puede tener como piso una cultura de la legalidad y, como cimiento, la probidad intelectual. *Letras impostoras. Reflexiones sobre el plagio* examina todo tipo de plagios y plagiarios.

Como objeto, *Letras impostoras* es magnífico por el formato tan amable con el lector, el diseño elegante, el papel acremado, la tinta sepia en interiores, los forros solapados y en gules con serigrafía blanca, en fin, por todo. En el libro se ve lo que es el plagio, las clases de plagio, el plagio académico, las razones del plagio, la detección del plagio, la manera de evitar el plagio, la piratería y otras transgresiones al autor, la cultura hacker y, además, se da cuenta de plagios evidentes y plagios literarios.

Vemos que los plagios han llegado a ser un alto porcentaje en las tesis y estudios científicos. Hay quien dice que si uno cita a un autor, comete plagio, y si cita a varios autores, hace una investigación. Otros comentan que la originalidad es un plagio no detectado. Más allá de estas chanzas, el hecho de copiar y hacerlo en un ambiente académico es más que reprochable.

Los plagios más terribles y comentados son los de los literatos. Se dice que la lectura del escritor es la de un voraz plagiario. En 1959, se acusó a Octavio Paz de copiar en *El laberinto de la soledad* a Samuel Ramos y a Rubén Salazar Mallén, autor del complejo de la Malinche, y Paz lo admitió expresando que eran autores en el olvido y que el león se alimenta del cordero. Voltaire decía que con los libros sucede como con la fogata: se toma el fuego de un vecino, se prende el propio y se lo da a otros. Leopoldo Alas, *Clarín*, en el artículo “Mis plagios”, escribió: “en materia de

La cultura editorial solo puede tener como piso una cultura de la legalidad y, como cimiento, la probidad intelectual.

Jefferson pensaba que el derecho de autor debía equilibrar la protección de las obras para su explotación y el derecho público al conocimiento.

plagios literarios cabrá sostener si son legítimos o no; pero el escritor de conciencia hará en este punto lo que ciertos comunistas, que además son personas decentes: predicen tal vez la abolición de la propiedad, pero no roban”. *Clarín* usó de manera intertextual la *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, para crear *La regenta*. Otros escritores realmente hurtaron tramas y personajes: Carlos Fuentes se valió para su aplaudida novela *Aura* de *Los papeles de Aspern*, de Henry James; Elena Poniatowska, de *Los días y los años*, de Luis González de Alba, para *La noche de Tlatelolco*.

Es verdad que nada hay nuevo bajo el sol, que vinos nuevos llenan viejos odres, que la cultura remix está desplazando nuestro sistema académico, pero eso no significa que desechemos la integridad intelectual. A principios del siglo XIX, Thomas Jefferson pensaba que el derecho de autor debía equilibrar la protección de las obras para su explotación y el derecho público al conocimiento. Podemos citar la frase jeffersoniana: “Me gustan más los sueños del futuro que la historia del pasado”. Podemos, quizá, ser audaces y tomar el futuro en nuestras manos, pensar que seguiremos dando crédito a quien lo merezca.

De Automundo a Automundo deportivo, el final de la época de las revistas especializadas impresas¹

Si bien la historia del automovilismo tiene su origen en 1771 con el ingeniero francés Joseph Cugnot, fue hasta 1889 cuando la naciente industria del automóvil encontró en Karl Benz a su principal impulsor, apoyado en una de las primeras hazañas conseguidas por una mujer, Bertha Benz, su esposa y socia comercial que, el 3 de julio de 1888, realizó una proeza histórica para la industria automotriz: ser la primera persona que condujo un automóvil y recorrió cerca de 194 kilómetros en un prototipo del *motorwagen*² acompañada por sus dos hijos para demostrar la fiabilidad y resistencia del vehículo. Cabe enfatizar que nadie antes había hecho un recorrido de tal extensión.³

A partir de ese momento, el automovilismo entró en un acelerado ritmo de evolución. Se crearon nuevos espacios de sociabilidad, los clubes, donde las élites establecieron redes o lazos de afinidad basados en intereses comunes, profesionales, ideológicos o generacionales, e impulsaron

Automovilismo deportivo, antecedentes

Bertha Benz fue la primera que condujo un automóvil y recorrió cerca de 194 km.

¹ Ponencia presentada en la mesa “Deporte y edición” del VIII Coloquio de Estudios del Libro y la Edición en México. Pasado y presente del verbo editar, organizado por la Red Nacional Altexto, la Red Latinoamericana de Cultura Gráfica y el Seminario Interdisciplinario de Bibliología del IIB-UNAM, el 29 de agosto de 2023.

² Automóvil construido por Carl Benz en 1885, considerado el primer vehículo de la historia diseñado para ser impulsado por un motor de combustión interna.

³ La primera mujer al volante. J. M. Sadurní, “Bertha Benz, la pionera del automóvil”, *National Geographic*, 30 de abril, 2020.

*El primer automóvil
arribó a México en
1895, símbolo de
modernidad, progreso y
posición económica.*

de manera significativa el desarrollo del automovilismo como espectáculo deportivo de interés popular.

El primer automóvil arribó a México en 1895, importado por Fernando de Teresa, y causó gran asombro en la capital. Fue sin duda símbolo de modernidad, progreso y posición económica; y también un invento que transformó la cultura de la población.

La información que la prensa mexicana ofrecía sobre los primeros tiempos del automóvil hacía referencia a la conducción de estas máquinas como una actividad deportiva, incluida en los periódicos en apartados o secciones denominadas “sports”, en las que se hablaba de la formación de clubes de automovilismo que reunían a los interesados alrededor de atractivas competencias. De esta manera, el gran entusiasmo despertado favoreció que pronto se replicaran estas tendencias entre las élites porfirianas y se formara la Sociedad Automovilista Mexicana.

La revista *El Automóvil* en México

En este entorno nacional apareció, en 1907, la primera revista mensual especializada en el deporte automotor: *El Automóvil en México*,⁴ de Arturo R. Hogg, que informaba de lo referente a ese mundo, con especial énfasis en las competencias en circuitos nacionales e internacionales, sin dejar de lado otros deportes populares en su momento, y el naciente turismo carretero, en aquel entonces denominado “excursiones automovilísticas”. En 1914, Hogg vendió la revista a Rafael Alducín Bedoya (1889-1924), un apasionado del automovilismo que, en 1915, también compró *Revista de Revistas* y, en 1917, fundó el periódico *Excelsior*.

Como en todo el mundo, el desarrollo del automovilismo deportivo continuó en nuestro país, y en la década de 1950 cobró un gran avance debido principalmente a la creación de la Carrera Panamericana, evento instituido por el Gobierno federal de Miguel Alemán Valdés (1946-1952),

⁴ La primera publicación deportiva en México fue *Mexican Sportsman* en 1896.

que rápidamente despertó un gran interés mundial y contó con la participación de grandes estrellas del automovilismo internacional, como el italiano Piero Taruffi y el argentino Juan Manuel Fangio, y la sorpresiva y exitosa aparición en competencia de los “vochos” de Volkswagen y de un muy joven y talentoso piloto mexicano, Moisés Solana (18 años). En el periodo del presidente Adolfo Ruiz Cortines la competencia se suspendió; sin embargo, la inercia creada en el ánimo de los mexicanos por el automovilismo deportivo ya era irrefrenable. Fangio, admirado en México como representante de Latinoamérica en el máximo circuito automovilístico,⁵ seguía brillando en el mundo; se inauguró el automovilismo en la Ciudad Deportiva Magdalena Mixhuca; aparecieron otros talentosos pilotos mexicanos contemporáneos de Solana, los hermanos Ricardo y Pedro Rodríguez de la Vega; se corrió por primera vez el Gran Premio de México de Fórmula Uno, y otros pilotos latinoamericanos empezaron a destacar en la máxima categoría del automovilismo.

El furor por las carreras de coches en México era equiparable al que hoy vivimos con los triunfos de Sergio Checo Pérez. El tránsito de las décadas de 1950 y 1960 en el deporte automotor nacional tuvo un gran auge, pleno de competidores locales e internacionales, muchas noticias de las que la prensa daba cuenta, crónicas que se vieron enlutadas con los trágicos fallecimientos de Ricardo Rodríguez el 1 de noviembre de 1962, a los 20 años, durante la inauguración del entonces “no puntuable” premio de la Ciudad de México de Fórmula Uno, y de Moisés Solana, el 27 de julio de 1969, a los 33 años, en una competencia local en Valle de Bravo.

En 1950 se creó la Carrera Panamericana, evento instituido por el Gobierno federal de Miguel Alemán Valdés, que impulsó el automovilismo.

Las crónicas se vieron enlutadas con los trágicos fallecimientos de Ricardo Rodríguez en 1962 y de Moisés Solana, en 1969.

⁵ El Campeonato Mundial de Fórmula 1 de la FIA, más conocido como F1 o Fórmula Uno, es la principal competición de automovilismo internacional y el campeonato de deportes de motor más popular y prestigioso del mundo. La entidad que la dirige es la Federación Internacional del Automóvil.

**La revista
El mundo de
la velocidad**

*Al inicio, el diseño
gráfico usaba elementos
decorativos como marca
de agua que dificultaban
la lectura.*

Es en este entorno, en enero de 1968, cuando apareció el primer número de *El mundo de la velocidad*, de Jorge Moctezuma Laguna (1923-2014), piloto de carreras y periodista, profesión esta última a la que dedicó más de 50 años de su vida, por lo que ha sido considerado como el decano del periodismo deportivo del automotor. Pese al gran contenido informativo que mostraba a lo largo de sus 36 páginas y de su permanencia por algo más de dos lustros, hoy se sabe muy poco de la revista que ostentaba a Pedro Rodríguez de la Vega como fundador honorario. Contaba con un diseño en el que las portadas sugerían un contenido netamente deportivo, cuyo elemento principal era una fotografía de autos en competencia, en escala de grises en sus primeros números, con el título y tipografía distintivos en rojo o naranja, incluido el subtítulo “Información internacional deportiva: automovilismo, motos, aviación y regatas”, También incluía los títulos de los artículos principales del fascículo, así como los datos hemerográficos correspondientes. El sumario de contenido de los fascículos se incluía en la misma área dedicada al directorio, bajo el encabezado “contenido”, en el que se registraban las secciones fijas: editorial, noticias internacionales, artículos, técnica, tránsito y, por último, turismo.

En los primeros años, el diseño gráfico usaba elementos decorativos que, lamentablemente, dificultaban la lectura y se recurría a imágenes en una sola tinta que, como marca de agua, en ocasiones demasiado intensa, ocupaban amplias áreas de texto que obstaculizaban la lectura de la información principal. Por otra parte, el trabajo de impresión no resultaba del todo limpio y mostraba cierta semejanza con el de los diarios o semanales. A partir del año III, en el fascículo de diciembre de 1970, hay un cambio notorio en la revista. La maquetación y composición son más limpias y tienen una mejor calidad de impresión a dos tintas, negro y sepia sobre papel de mejor calidad. A partir de este número, por vez primera se dan los créditos del trabajo de impresión a cargo de los Talleres Rotográficos Zaragoza.

De Automundo al Automundo deportivo

En agosto de 1970, cuando aún circulaba *El mundo de la velocidad*, apareció *Automundo: motores y turismo* de la editorial Mex-Abril, posteriormente Mex-Ameris, bajo la presidencia de Rómulo O’Farril Sr. y la dirección de Emilio R. del Valle. La familia O’Farril era propietaria del periódico *Novedades* y de las revistas *Claudia*, *Bienestar*, *Los libros de Claudia*, *Última Moda*, *Fotomundo* y *La Novela Policiaca*, entre otras.

Automundo surgió como una revista especializada en automovilismo y turismo (principalmente carretero) e incluía las novedades sobre los automóviles del ciudadano común, variedades y otros temas y reportajes.

Desde su aparición, el diseño fue muy cuidado. La portada del primer número (año 1, núm. 1) guarda gran congruencia con el significado del título y subtítulo de la revista, “el mundo del automóvil, motores y turismo”. Se muestra una fotografía a plana completa de un Ford Mustang blanco con una presencia femenina en un amplio espacio verde y un gran cielo azul. Estos elementos por sí mismos sugieren ya el enfoque editorial de la publicación. El coche que se muestra es un automóvil deportivo que se veía con frecuencia en las calles, un gran turismo más que un auto de competencia; el color blanco hace que en la gráfica el coche no distraiga demasiado la atención del espectador. La imagen en su conjunto muestra un ambiente de tranquilidad y esparcimiento que, además, proporciona un cuidado espacio para colocar los elementos textuales, destacar el logotipo de la revista y, en una llamativa banda transversal amarilla, a manera de listón en la parte superior derecha, el anuncio “Precios de autos usados”. Como es común en las portadas de revista, se incluyen los temas principales del fascículo, y resulta curioso que el último en la lista sea “Le Mans, la competencia automovilística”. La lista se inicia con el automóvil que se presenta en ese número, el Super Bee, y en orden descendente le siguen “Turismo veloz” y “Caos en México”. Esta primera portada sugería que *Automundo* era una revista de interés para todo automovilista y no solo para los aficionados al automovilismo deportivo.

Automundo surgió en 1970 como una revista especializada en automovilismo y turismo.

La sección de mayor éxito y por la que se compraba la revista fue la de precios de autos usados.

*Los lunes de la
Magdalena Mixhuca y
los circuitos nacionales
ya eran grandes fiestas
populares.*

*Como promotora del
turismo, la información
era acertada y se
impulsaba una ruta
disfrutable por carretera.*

*El Gran Premio de
México se suspendió de
1971 a 1985 por falta de
seguridad en el trazado
de la pista.*

Las secciones fijas en el sumario de la revista fueron: turismo, tránsito, industria, técnica, presentaciones (autos y motos principalmente), precios de autos usados, deportes, variedades y “Automundo Journal”. Cabe mencionar que la sección de mayor éxito y por la que muchos compraban la revista fue la de precios de autos usados, producto de una certera investigación en las agencias de automóviles y, principalmente, en los lotes de venta de autos usados, ya que resultaban muy acertados.

La revista comienza un año después de la muerte de Moisés Solana y cuando Pedro Rodríguez se encontraba en pleno ascenso en su carrera profesional; en ese año compitió en 13 carreras de Fórmula Uno con BRM y en 10 del Campeonato Mundial de Resistencia con Porsche, y acumuló entre las dos categorías cinco victorias y siete podios. En el ámbito local ya había surgido una pléyade de buenos pilotos mexicanos: Daniel Muñiz, Fredy van Beuren, Raúl Pérez Gama, Juan Emilio *el Oso* Proal y Michel Jourdain, solo por mencionar algunos. Los lunes de la Magdalena Mixhuca y los circuitos nacionales ya eran grandes fiestas populares gracias a la consolidación de las asociaciones de automovilismo deportivo, y el ambiente automovilístico generaba gran cantidad de información, situación que le vino bien a las revistas *Automundo* y *El mundo de la velocidad*, aun cuando algunos se quejaban de la falta de profundidad en los reportajes de la primera.

En cuanto a su labor promotora del turismo, la información era muy acertada, se promovía una ruta turística por carretera que se apoyaba en un buen diseño de mapa, reportajes de ciudades y poblaciones por las que cruzaba la ruta, recomendaciones de lugares para comer y hospedarse, así como una descripción de los señalamientos de tránsito carretero en la ruta. Al respecto cabe considerar que en esa época la *Guía Roji* era el único recurso útil para el caso. En cuanto al precio de los autos usados, se explica que estas listas son “auténticas, genuinas y veraces” todo en beneficio del comprador y no de los loteros.

Un año después de la aparición de *Automundo*, ocurrió una nueva tragedia con el fallecimiento de Pedro Rodríguez

el 11 de julio de 1971, en un accidente. Con la autorización de BRM, escudería oficial de Pedro, decidió correr en una competencia en Núremberg, Alemania, en la que, al igual que a su hermano Ricardo, “no le tocaba”, en un Ferrari que le ofreció Herbert Müller, amigo y excompañero de Pedro. Por si fuera poco, el Gran Premio de México fue suspendido de 1971 a 1985 por falta de seguridad en el trazado de la pista, pero principalmente por incumplimiento de la reglamentación exigida por la Federación Internacional del Automovilismo. No solo había perros en el circuito, sino que, en fecha posterior a la suspensión de la Fórmula Uno, uno de los tantos espectadores que constantemente invadían la pista murió atropellado. Todo repercutió en los niveles de seguridad y reglamentación en los circuitos nacionales, con una notable baja en la actividad automovilística y, por ende, en la información que alimentaba, no solo a la revista *Automundo*, sino también a la de Jorge Moctezuma, *El mundo de la velocidad*.

Mientras que *El mundo de la velocidad* desapareció del mercado, *Automundo* dio un giro de 180 grados y, en febrero de 1978, cambió el título a *Automundo deportivo* y el enfoque de su política editorial. La revista dejó de ser el espacio popular para el automovilista común y el corredor aficionado. Su nueva política queda muy clara en un llamativo anuncio que señalaba, con tipografía en altas de gran tamaño: “Por fin, una revista de deportes para el hombre de negocios. Una revista para el hombre participante. Una revista que habla en su idioma. Una revista que sabe lo que usted quiere y como presentarlo. En *Automundo* se conocerá usted mejor”, y debajo de la palabra “automundo”, en letras huecas de contorno fino, la palabra “deportivo”, casi imperceptible, y en los textos y gráficos que complementan el anuncio hay claras alusiones al tenis, la vela, el golf, el polo, la equitación y el tiro al blanco.

El siguiente número, de febrero de 1978, ya como *Automundo deportivo*, el fascículo se presenta con una portada contrastante con la del primero de *Automundo*. En lugar de un Mustang, una atractiva chica y espacios verdes, la

La suspensión del Gran Premio repercutió en una notable baja en la información que alimentaba las revistas de automovilismo.

Automundo deportivo cambió su enfoque: “Por fin, una revista de deportes para el hombre de negocios”.

Automundo deportivo alcanzó tirajes de hasta 100 000 ejemplares, aunque compitió con exitosos periódicos deportivos y con los nacientes medios digitales.

En la Hemeroteca Nacional se encuentra la colección completa de Automundo (1970-1978) y Automundo deportivo (1978-1989).

portada muestra un lujoso automóvil antiguo de colección, entre paredes de concreto y techos de vidrio, sin la presencia humana y con la leyenda “La sinfonía de los autos clásicos”. Finalmente, *Automundo deportivo* enfocó su trabajo al “football americano” mientras que el automovilismo deportivo tuvo un inesperado repunte, principalmente debido a la continuidad del deporte nacional. De cualquier manera, cuando *Automundo* intentó reaccionar, ya había una nueva y muy buena publicación editada a partir de 1994 por Luike-Motorpress, en asociación con Grupo Editorial Televisa, bajo la dirección de Juan Hernández Herrero, la revista *Automóvil Panamericano*, misma que desaparecería el 15 de mayo de 2020.

Automundo fue una revista que, con mucho empeño, cubrió los campeonatos nacionales de autos que había en México, además de motociclismo, kartismo, campismo e industria automotriz, con un diseño que competía con las revistas internacionales especializadas del momento. *Automundo deportivo* alcanzó tirajes de hasta 100 000 ejemplares, aunque, al parecer, incursionó en un nicho en el que competía desventajosamente con los ya muy exitosos periódicos deportivos del momento y con los nacientes medios digitales.

Ambas revistas ocuparon un sitio importante en el fin de la época de las revistas especializadas impresas, no así en la transición hacia los nuevos medios digitales. En el ámbito del automovilismo deportivo aún son frecuentes las referencias a la revista y a su diseño editorial. Sirva como ejemplo la entrevista del 28 de octubre de 2023 que hizo José Manuel Escobedo, del diario *Milenio*, a Antonio Pérez Garibay, campeón nacional de automovilismo en 1987 y papá de Sergio *Checo* Pérez, en la que, al referirse a su experiencia como primer campeón de la familia Pérez, comenta: “Fue una etapa maravillosa. Hay un póster muy bonito que me dedica la revista *Automundo deportivo* a dos planas... esa revista marcó mi vida y mi historia en el mundo deportivo”.

En el acervo de la Hemeroteca Nacional de México se encuentra la colección completa de *Automundo* (1970-

1978) y de *Automundo deportivo* desde su primer fascículo de diciembre de 1978 hasta diciembre de 1989. La publicación continuó, aunque la HNM no dispone de los ejemplares. Por los registros en el *Diario Oficial de la Federación*, parece que fue hasta 2003 cuando la revista obtuvo su “acreditación de revistas con contenidos culturales, científicos y tecnológicos, así como las especializadas en análisis político, económico y social”.

Automundo y, posteriormente, *Automundo deportivo* fueron publicaciones que marcaron una época de las revistas especializadas impresas, dejaron huella en la historia del automovilismo deportivo y tuvieron gran influencia en el devenir de sus contemporáneas, *El mundo de la velocidad* y *Automóvil panamericano*.

Automundo y, posteriormente, Automundo deportivo fueron publicaciones que marcaron una época de las revistas especializadas impresas.

Andrade Aguirre, Justo Alberto, “Análisis del discurso de la revista *Automóvil panamericano*, para determinar la evolución de la publicación como reflejo de la cultura del automóvil en la sociedad mexicana”, tesis profesional, Universidad de las Américas, Puebla, diciembre de 2007. http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/andrade_a_ja/

Aspiros Villagómez, José Antonio, “Textos en libertad: a medio siglo de la revista *Automundo*”, *Almomento mx*, 4 de agosto de 2020. <https://almomento.mx/textos-en-libertad-a-medio-siglo-de-la-revista-automundo/>

Caloca Carrasco, Eloy, *Recuento histórico del periodismo*, México, Instituto Politécnico Nacional-Dirección de Publicaciones, 2003.

Cerón Trejo, Alejandra, “Cluster automotriz: la unificación de estrategias de relaciones públicas en la industria automotriz”, tesis de maestría, Universidad Panamericana, CDMX, Escuela de Comunicación Posgrado, 2010.

Garrido Asperó, María José, “El automovilismo deportivo en México. Sus primeros clubes y competencias (siglo XX)”, *Historia crítica*, núm. 61, pp. 105-123, 2016, Universidad de los Andes.

Gutiérrez, Angelina, *Las relaciones de producción en los medios masivos de comunicación*, Instituto de Investigaciones Económicas-Universidad Nacional Autónoma de México, CDMX, 1988.

Bibliografía

Novaro, Gabriel, “Autopia especial 36° aniversario de *Motor y Volante*”, *Motor y Volante digital*, 19 de noviembre, 2018. <https://motoryvolante.mx/2018/11/19/autopia-especial-36-aniversario-de-motor-y-volante/>

Scuderia, “El salón de la fama del deporte motor mexicano”, febrero de 2010, boletín noticioso 44, Scuderia hermanos Rodríguez, A.C. <http://www.sportcar.com/scuderia/boletines/Bolet%C3%ADnNoticiosoSR045.pdf>

La Afición y Esto: cronistas de la vida deportiva en México

Un periódico contiene su propia historia; en sus páginas se encuentran los motivos de su creación y la manera en que ha cumplido su propósito de informar. También quedan los testimonios de los responsables de realizar las tareas cotidianas que exige la edición de un diario. Asimismo, toda publicación muestra con claridad los recursos con los que ha contado, la publicidad que ha sido fuente de ingresos, el origen de insumos como tinta y papel, y cómo se han empleado los adelantos técnicos que se ponen al alcance de la industria editorial.

Como se aprecia, el tema es amplio, por lo que hay que resumir lo que ha sido y es un periódico para saber cómo ha llevado a cabo su labor, y aquí trataremos el caso de dos destacados diarios deportivos mexicanos: *La Afición* y el *Esto*. Al estudiar estas fuentes, nos remitimos a su historia, a la biografía de sus editores, sus colaboradores y fotógrafos, quienes cotidianamente bregaron para que estos medios impresos informaran a sus lectores sobre el acontecer deportivo en México.

La prensa especializada en deportes es importante no solo para dar a conocer las noticias sobre esta actividad en el país, sino también para auxiliar en su interpretación. Se advierte que sus colaboradores tenían muy claro que el contenido de una nota tenía que ser riguroso y la opinión debía ser veraz, es decir, partir de datos objetivos. Como instrumentos de información, eran conductos idóneos para

La prensa especializada en deportes es importante para dar a conocer las noticias sobre esta actividad y para auxiliar en su interpretación.

*Para difundir el deporte,
el contenido de las notas
debía ser riguroso y la
opinión veraz, partir de
datos objetivos.*

difundir el deporte entre la sociedad mexicana y recurrían a diversos géneros periodísticos, entre ellos la nota informativa, el artículo, la crónica, el reportaje y el editorial, y son textos que se refieren a los sucesos y las acciones de los protagonistas de la época.

Para valorar los contenidos simbólicos de sus páginas, se realizó un estudio morfológico a partir de los datos que muestran su identidad, como su elaboración, precio y distribución. Una de las partes principales es su primera plana o portada, donde se destacan las noticias más relevantes para captar la atención del lector e interesarlo en leer el resto. Asimismo, la organización de las notas sigue ciertos criterios para que la lectura no sea caótica. Los textos de ambos diarios aparecen ordenados y se integran en diferentes secciones.

La Afición

El primer diario dedicado al deporte en nuestro país y en Latinoamérica fue *La Afición*, que en sus inicios tenía un alcance limitado, pero servía para cumplir con el propósito de informar, sembrar y formar opiniones sobre actividades como el fútbol, el box, el beisbol y la fiesta brava. Las noticias que generaba se convirtieron en una necesidad para sus lectores y en obligación para sus cronistas y articulistas, que manejaban con habilidad y respeto la palabra y el impacto visual. Empezó con una edición semanal; dos años después se publicaba a diario por la mañana. Estaba impreso en papel delgado de fácil plegado, tenía ocho páginas y se comercializaba en puestos de periódicos.

*La Afición fue el
primer diario dedicado
al deporte en México y
en Latinoamérica.*

La historia de este rotativo es inseparable de la biografía de su fundador, Alejandro Aguilar Reyes, quien fue uno de los primeros periodistas deportivos en nuestro país y promotor del box y el beisbol. Sus huellas aparecen en las páginas de *La Ilustración Semanal*, *El Universal*, *El Universal gráfico*, *Deportes y Toros*, *Zig-Zag*, *El Heraldo de México* y *Sport*. Este gran cronista fue jefe de la sección de “Deportes” del diario *El Universal*, además, dirigió *El Universal Taurino* antes de fundar el primer periódico deportivo en el mundo, el cual llegó con la Navidad de 1930 y fue el primero enfocado al

deporte en México. Por cierto, firmaba con el seudónimo de *Fray Nano* y su aportación al medio se extendió por más de tres décadas. Su legado no se reduce a un periódico, sino a la fundación de la Liga Mexicana de Beisbol, la Comisión Nacional de Box y el Salón de la Fama del Beisbol Mexicano.

Don Alejandro no inició esta aventura en solitario, lo acompañaron sus amigos periodistas Carlos Quirós, *Mono-sabio*, el principal cronista taurino de ese momento, y Mario Fernández, *Don Facundo*, quien cubría el fútbol. Lo cierto es que esta publicación fue producto de un equipo de periodistas, redactores, el personal de producción y su director.

El número inicial se lanzó con el cabezal *La Afición* y, como lema “Semanario de Deportes y Toros”. En el cintillo: Año I, Núm. 1. México, D.F., 25 de diciembre de 1930. Salía a la venta los jueves y tenía un costo de cinco centavos. A partir de esa fecha, se publicó en tamaño tabloide y en ocho planas. El formato estaba relacionado con el tipo de maquinaria que se utilizó para su impresión; el principal y más común fue el tabloide, contenía cinco columnas y, cerrado, medía 28 × 43 cm. Además, se caracterizó por el color verde de su primera plana, que hacía alusión a la transparencia informativa.

En el número 2 del diario, del 1 de enero de 1931, se menciona que los redactores son *Monosabio*, *Fray Nano* y *Don Facundo*. La organización general de la primera plana y las columnas está bien definida, sin que la cabeza principal deje de ser llamativa y está presente la fotografía. La nota principal dice: “Qué gran boxeador es Gaonita. Los grandes de la pelea de hoy”, y la ilustra la imagen del pugilista. En la parte superior del cabezal se lee un subtítulo: “Campeonato de luchas en la Arena Nacional”. En la parte inferior de la portada: “Hoy se decide la serie Fabriles y Alijadores”. Llama la atención que en este mismo número se publicara su segunda sección con otra portada.

Un año más tarde salía a la venta dos veces por semana: lunes y jueves, y en 1932 se publicaba lunes, jueves y sábado. En ese mismo año el diario dio un paso trascendental: pasó de 8 a 16 planas, y ya se publicaba seis días

El formato del diario dependía del tipo de maquinaria utilizada para su impresión; el más común fue el tabloide.

El diario se caracterizó por el color verde de su primera plana, que aludía a la transparencia informativa.

a la semana, excepto los domingos. El 6 de noviembre de 1933, *La Afición* aparece con nuevo subtítulo: “Primer Diario Deportivo de México”, y así comienza una nueva etapa en su vida, también se registra como el único en el continente americano.

Cabe mencionar que, el 31 de diciembre de 1932, las secciones de cada fascículo aparecieron con capitulares ilustrados con los distintivos de cada disciplina deportiva: unos guantes o una figura de pugilista para el box, una imagen de un beisbolista o torero, etc., lo cual permitió distribuir los artículos de acuerdo con esos emblemas. El ejemplar del 7 de noviembre de 1933 cuenta con las primeras secciones bien definidas. Tiempo después, la información se organizó en las siguientes secciones: primera plana, editorial, noticias, variedades y deportes. Se advierte que en el diseño se ordenaron visualmente textos, fotografías, ilustraciones y demás elementos para que se vieran y comprendieran a la primera ojeada.

El rotativo siguió creciendo. El 2 de diciembre de 1934 se publicó el primer suplemento dominical, con 34 planas repartidas en cuatro secciones; apareció como un anexo dedicado a temas particulares, como deportes, información general o espectáculos, y salía de manera regular los domingos o excepcionalmente ante un acontecimiento histórico.

Ciertas características visuales distinguían al diario y le daban su personalidad, como el estilo tipográfico en los titulares y la estructura de las notas y las opiniones. Fue una escuela de periodismo, formadora e impulsora de grandes periodistas y fotoperiodistas deportivos mexicanos, como Jaime Adalberto Arroyo Cuesta, uno de los principales fotógrafos de fútbol en México. Además, por sus páginas desfilaron un sinnúmero de talentosos cronistas, columnistas y articulistas, el mismo Alejandro Aguilar Reyes, con su columna “Comentarios de Fray Nano y Picadillo”, así como *Monosabio* y *Don Facundo*; Antonio Andere, Jorge Sonny Alarcón, Ángel Fernández, Jorge Che Ventura, José Ramón Fernández, Jorge Bermejo, Tommy Morales, Paco Malgesto y muchos más.

Este rotativo ha cubierto muchos eventos: Juegos Olímpicos, mundiales de fútbol, Copa América, muchos

Fue una escuela de periodismo, formadora e impulsora de grandes periodistas y fotoperiodistas deportivos mexicanos.

combates importantes de box, carreras de ciclismo, automovilismo, etc. Las hazañas en las portadas de esta fuente son frecuentes, por ejemplo, en una de ellas apareció la fotografía del general brigadier Humberto Mariles Cortés, ganador de tres medallas en los Juegos Olímpicos de Londres 1948 en pruebas de equitación. En la primera plana del 7 de diciembre de 1956, en el titular se lee: “¡Ganó Capilla!”, el clavadista mexicano Joaquín Capilla había conquistado la medalla de oro en Melbourne 1956.

Al hacer un recorrido por sus miles de portadas, destacan varias hazañas deportivas y algunas tragedias, como la muerte del piloto mexicano Ricardo Rodríguez de Fórmula 1, noticia del 2 de noviembre de 1962; en los Juegos Olímpicos de 1968 sobresalió el nadador Felipe *el Tibio* Muñoz, y en la portada del 23 de octubre dice el cabezal: “¡Medalla de oro! Felipe *Tibio* el oro olímpico en la prueba de 200 m braza, al vencer al favorito, el soviético Vladimir Kosinsky”.

La presencia de la mujer en actividades deportivas en el país se registra en esta fuente en los Juegos Olímpicos de 1932, en Los Ángeles, California, en la que participaron dos atletas mexicanas: María Uribe Jasso, en lanzamiento de jabalina, y Eugenia Escudero Lavat, esgrimista de 18 años, quien fue la portadora de la bandera en la inauguración. En la justa deportiva no obtuvieron ninguna medalla; sin embargo, su hazaña fue abrir brecha en el deporte mexicano para las mujeres. La intervención femenina en el deporte se acrecentó con el tiempo. Destacan los nombres de Norma Enriqueta Basilio Sotelo, primera mujer en la historia en llevar la antorcha olímpica en México 68 y encender el pebetero en el estadio de Ciudad Universitaria, también Soraya Jiménez, quien fue halterofilista, medallista de oro en Sídney 2000. Una de las grandes representantes del atletismo mexicano fue, sin duda, Ana Gabriela Guevara con una larga trayectoria de triunfos.

Este periódico, en su largo caminar, ha sido fiel testigo y cronista de las diferentes etapas del deporte mexicano. En la década del 2000, *La Afición* abandonó su independencia y

El rotativo cubrió muchos eventos: Juegos Olímpicos, mundiales de fútbol, combates de box, carreras de ciclismo y otros.

en 2016 pasó a ser parte de una alianza con el grupo regional Montano Multimedia. Dejó de editarse en forma impresa y pasó a ser el suplemento deportivo digital del diario *Milenio*.

El Esto Hablar del diario deportivo *Esto*, es recordar la historia de su fundador, el coronel José García Valseca, quien estableció un vínculo muy especial con el rotativo, uno de los preferidos de los mexicanos, quienes lo leían todas las mañanas, sobre todo los lunes. Este periódico ha sido un medio masivo de comunicación que ha informado noticias deportivas, temas de actualidad y de interés público.

El Esto ha sido un medio que ha informado sobre temas deportivos, de actualidad y de interés público.

García Valseca, como editor, tiene una larga historia. Fundó en Puebla el periódico *El Rayo*, fue corresponsal de *La Prensa* y *El Nacional*, publicó la revista *Antequeria* y lanzó las historietas *Paquito* (*La familia Burrón*), *Pepín* y *Mujercitas*. Por cierto, la revista *Pepín* fue una de las más populares de la época de oro de la historieta mexicana. Además, a mediados de los años cuarenta, García Valseca ya había adquirido el diario *El Fronterizo* de Ciudad Juárez, *El Heraldo de Chihuahua*, *El Sol de México* (y toda la cadena de soles), y *El Occidental*, de Guadalajara, Jalisco.

El diario *El Fronterizo* nació con dos prensas dúplex, tres linotipos y unas cajas de tipo movible. El taller, la redacción y la administración la integraban 20 personas. Ante las numerosas fallas, García Valseca decía “que era más fácil obtener máquinas para periódicos que personal capacitado en las diversas especialidades periodísticas”.

El Esto es el segundo diario deportivo más antiguo en México y el primero en contratar una agencia internacional de noticias.

A los 39 años, el coronel emprendió, el 2 de septiembre de 1941, el proyecto de lanzar el periódico deportivo *Esto*. Agrandó el taller, adquirió maquinaria nueva y se publicaba dos veces por semana. Dos años después ya era diario, y estaba clasificada como una edición matutina. El formato adoptado fue el tabloide con cinco columnas. Tiene la particularidad de haber sido impreso en color sepia, lo que lo distinguía de los otros periódicos deportivos. Asimismo, esta publicación introdujo nuevos sistemas informativos para impulsar el deporte.

El *Esto* es el segundo diario deportivo más antiguo en nuestro país y fue el primero en contratar una agencia internacional de noticias para que le facilitara las novedades de los eventos más sobresalientes del mundo, lo que obligó a los periódicos de información general a que ampliaran sus secciones de deportes.

Según su política, organizó las páginas y la estructura quedó conformada por el cuerpo principal que incluía diferentes secciones debido a la cantidad y variedad de información. La sección más popular era la deportiva, pero no solo cubrió ese tema, pues siempre se reportó sobre espectáculos, cultura, música y los principales acontecimientos políticos de nuestro país y del mundo. Por cierto, en pocos meses liquidó sus gastos y comenzó a generar ganancias.

El *Esto* mantuvo las características visuales que lo distinguen y le han dado personalidad, como la tipografía de sus titulares, las fotografías de sus portadas, los epígrafes y el cuerpo de las noticias. En la primera plana destaca toda la información básica y las noticias más relevantes para seducir al lector e invitarlo a leer.

En la portada del 19 de noviembre de 1945 se distingue el recibimiento del Escuadrón 201 tras su participación en la Segunda Guerra Mundial. La percepción de los periodistas y fotógrafos tuvo un papel importante en la crónica gráfica de este diario que difundía las ideas del momento y creaba una comunidad de lectores. La primera plana siempre es elocuente, y la de este diario no es la excepción. Alguien se ha referido a este tema como un escaparate que sigue una ruta de continuidad en la colocación de noticias y anuncios. En este sentido, señala José G. Moreno de Alba: “Nadie duda de que en el diseño y formación de la famosa primera plana está gran parte de la personalidad de una publicación periódica”.¹

En la portada del 19 de noviembre de 1945 aparece el Escuadrón 201 tras su participación en la Segunda Guerra Mundial.

¹ José G. Moreno de Alba, “Notas sobre el concepto de prestigio aplicado a algunos diarios mexicanos y su relación con el diseño y los encabezamientos de sus primeras planas”, *Boletín*, Instituto de Investigaciones Bibliográficas-UNAM, Nueva época, vol. I, núm. 1, México, primer semestre de 1996.

*La cultura impresa
devino en cultura
visual, lo cual tuvo
una influencia en sus
consumidores.*

*Hubo portadas de
grandes figuras del
deporte mexicano,
como Julio César
Chávez, Hugo Sánchez
y Fernando el Toro
Valenzuela.*

*En 2023, La Afición
cumplió 93 años el 25 de
diciembre, y el Esto, 82
el 2 de septiembre.*

Este medio usó en sus portadas imágenes que promovieron el desarrollo de un nuevo lector. La cultura impresa devino en una cultura visual, lo cual tuvo una influencia en sus consumidores; sus primeras planas no tenían que ser explicadas, no había necesidad de recurrir a un texto para asegurar su lectura.

Fue notable la cobertura de los accidentes de dos de los grandes pilotos mexicanos: Moisés Solana, que murió el 27 de julio de 1969, durante la celebración del Hill Climb Valle de Bravo-Bosencheve, cuando, a bordo de un McLaren, se estrelló contra una protección de hormigón y murió instantáneamente al tiempo que su auto se incendiaba; y Pedro Rodríguez, que falleció el 11 de julio de 1971 en un fatal accidente en Alemania. También registró hazañas como la de Daniel Bautista Rocha, marchista mexicano ganador de la medalla de oro en los Juegos Olímpicos de Montreal 1976; y no podían faltar portadas de grandes figuras del deporte mexicano, como el gran campeón de boxeo Julio César Chávez, el futbolista Hugo Sánchez, el beisbolista Fernando *el Toro* Valenzuela, entre otros.

Por sus páginas pasaron notables cronistas deportivos: Antonio Huerta, Ignacio Matus, Ramón Márquez y Juan Pellicer. Aparecieron las columnas “Ajo y Agua”, de Hugo Sánchez; “En la cancha”, de Fernando Schwartz; “ESTO es ser capitán”, de Joaquín Beltrán, etcétera.

La fiesta taurina formó parte de las primeras planas del *Esto* y no fue común ver que algunas mujeres incursionaran en esta actividad, como Hilda Tenorio, quien debutó como torera el 10 marzo 2010 en la Plaza México y salió a hombros por la puerta grande. En esta publicación se han registrado innumerables historias llenas de emociones desbordadas; los triunfos se festejan y las derrotas se sufren.

Este diario lo adquirió el empresario Mario Vázquez Raña y, a partir de enero de 2018, la impresión en el tradicional sepia desapareció de la portada y, al final, todo el diario se adaptó al presente. Esperamos que en su 83 aniversario confirme su labor al hacer crónica con la pasión deportiva que lo ha caracterizado.

Para finalizar, queremos señalar que, en 2023, *La Afición* cumplió 93 años el 25 de diciembre, y el *Esto*, 82 el 2 de septiembre. Ambos son referentes del deporte en nuestro país y han dejado una huella puntual de los sucesos durante nueve y ocho décadas del siglo XX y lo que va del siglo XXI. En sus páginas están las crónicas de quienes registraron el acontecer del mundo deportivo en nuestra nación y que con sus textos y fotografías mostraron la anatomía de la sociedad mexicana.

Bibliografía

- Borrego, Salvador E., *Cómo García Valseca fundó y perdió 37 periódicos y cómo Eugenio Garza Sada trató de rescatarlos y perdió la vida*, México, Tradición, 1985.
- Curiel Defossé, Guadalupe y Gisel Cosío Colina (coords.), *Pasión por la prensa: vida y obra de María Teresa Camarillo Carbajal*, CDMX, UNAM-IIB, 2016.
- Dallal, Alberto, *Lenguajes periodísticos*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003.
- Garone Gravier, Marina y María Andrea Giovine Yáñez, *Bibliología e iconotextualidad: estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*, CDMX, UNAM-IIB, 2019.
- Kayser, Jacques, *El diario francés*, Barcelona, ATE, 1982.
- Lombardo García, Irma y María Teresa Camarillo Carbajal, *La prensa: pasado y presente de México*, México, UNAM, Biblioteca Nacional y Hemeroteca Nacional, 1987.
- Reed Torres, Luis y Ma. del Carmen Ruiz Castañeda, *El periodismo en México. 500 años de historia*, México, Edamex, 1998.
- Ruiz Castañeda, Ma. del Carmen y Sergio Márquez Acevedo, *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y extranjeros que han publicado en México*, México, UNAM-IIB, 2014.

Hemerografía

- Esto*, 27 de julio de 1969; 23 de agosto de 1969; 11 de julio de 1971; 18 julio de 1976; 30 de noviembre de 1981; 18 de marzo de 1990; 10 de marzo de 2010.
- La Afición*, diciembre o enero de 1930 o 1931; 1 enero de 1931; 1 de octubre de 1931; 31 de diciembre de 1932; 6 de noviembre de 1933; 2 de diciembre de 1934; 7 de diciembre de 1957; 7 de diciembre de 1958; 23 de octubre de 1962; 2 de noviembre de 1962.

Colaboradores

Carlos Guevara Meza. Filósofo y maestro en Estudios Latinoamericanos por la UNAM. Fue director del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, donde es investigador. Es fundador, profesor y coordinador del doctorado en Artes del INBAL. Ha sido profesor de Estética e Historia del Arte en La Esmeralda, así como en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y del Seminario de Historia del Arte y Estética en la Maestría en Dirección Escénica de la Escuela Nacional de Arte Teatral. Es miembro de varias asociaciones internacionales de filosofía, historia y estudios culturales. Fue director de la revista arbitrada *Discurso Visual* del Cenidiap.

Yael Bitrán Goren. Historiadora por la UNAM, maestra en Historia Latinoamericana por la University of North Carolina at Chapel Hill y doctora en Musicología por la Royal Holloway, University of London. Realizó estudios de piano en el Conservatorio Nacional de Música. Es traductora especializada en música. Forma parte del consejo editorial de la revista mexicana de musicología *Heterofonía*. Entre otras publicaciones, ha coordinado *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas* (2002). Fue coordinadora del comité mexicano del Répertoire International de Littérature Musicale y directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (Cenidim) del INBA, donde es investigadora.

Fabián Guerrero. Editor, lector y padre de familia. Estudió Letras Hispánicas en la UNAM. Director de *Fluir. Revista de danza contemporánea* e (in)Fluir Ediciones. Coeditor y cofundador del Laboratorio Editorial Esto es un libro. Ha colaborado en editoriales como el Fondo de Cultura Económica; UNAM; Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez-INBA;

Larousse y Planeta, entre otras. Escribió el epílogo del libro *Barro Rojo: El camino*, y publicó el libro *La eternidad en un instante. La danza butoh en voz de sus maestros*, junto con Johana Segura. Ha escrito diversas reseñas y artículos de danza, y ha participado en coloquios y festivales de danza como ponente o conferencista.

María Elena Ramírez de Lara. Licenciada y maestra en Historia por la UNAM y diplomada en Docencia, Investigación y Difusión de Historia y Filosofía de la Medicina por la Facultad de Medicina de la UNAM y en Museografía por la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Es miembro de la Red de Historiadores de la Prensa y el Periodismo en Iberoamérica; la Sociedad Mexicana de Historia y Filosofía de la Medicina, y de la Sociedad Mexicana de la Ciencia y la Tecnología.

Mario Flavio Fuentes Iniestra. Biólogo y bibliotecario. Jefe del Departamento de Bibliohemerografía del Instituto Nacional de Cardiología Ignacio Chávez.

Camilo Ayala Ochoa. Es historiador por 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 40 años de experiencia en el mundo editorial. Es autor, entre otras publicaciones, de los libros *La cultura editorial universitaria; Invisibles. Reflexiones sobre la corrección de estilo; Letras impostoras. Reflexiones sobre el plagio; y Migas en el camino. Lecturas sobre el libro y la edición*. Es jefe del Departamento de Contenidos Electrónicos y Proyectos Especiales de la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM.

Ricardo Jiménez Rivera. Ingeniero Industrial por la Facultad de Ingeniería de la UNAM y es diplomado en Biblioteca Digital por el Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas de la UNAM. Es responsable del área de reproducción documental de la Unidad de Microfilmación y Fotografía de la Hemeroteca Nacional de México; fundador del proyecto “Hemeroteca Nacional Digital de México” y miembro del Comité del Libro Antiguo de la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM.

Javier Ruiz Correa. Licenciado en Sociología por la Facultad de Estudios Superiores Aragón de la UNAM. Es técnico académico del Departamento de Sistematización Hemerográfica de la Hemeroteca Nacional de México, donde indiza publicaciones del siglo XX.

Beatriz López García. Licenciada en Diseño gráfico y maestra en Artes visuales con orientación en comunicación y diseño gráfico por la Academia de San Carlos de la UNAM. Es técnica académica del Departamento de Difusión Cultural del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM.

La producción de
Quehacer editorial 24
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
agosto de 2024.
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.