

La edición como artesanía

*Daniela Szpilbarg**

En un texto publicado en 2001, el editor Roberto Calasso sostiene una interesante idea: que la edición puede ser pensada como un género literario. Según él, no sólo deben tenerse en cuenta los textos publicados por un autor de modo individual, sino que deben considerarse los textos literarios y el aspecto de objeto del libro -portada, diseño, compaginación, papel- todo lo cual construye una cadena de libros publicados por un mismo editor, que constituyen *fragmentos de un solo libro formado por todos los libros publicados por ese editor*. De este modo, la edición sería un arte que seguiría un solo criterio: “la capacidad de dar forma a una pluralidad de libros como si fueran los capítulos de un único libro, todo ello teniendo cuidado -un cuidado apasionado y obsesivo- de la apariencia de cada volumen” (Calasso, 2001:103)

Ahora bien, cuando observamos los proyectos de algunas editoriales artesanales – o editoriales *caseras*, como propone llamarlas Daniel Durand- aparece esta misma idea. Podría ser cierto que estas editoriales están en la cornisa del campo editorial, teniendo en cuenta su situación económica desventajosa en relación a las grandes editoriales, pero también es cierto que esa posición les otorga ciertas posibilidades, vividas alternativamente como riesgo, apuesta, libertad, juego o innovación.

Hablamos de las *editoriales artesanales* o *caseras* (pensamos en Clase Turista, Funesiana, Vox, Eloísa Cartonera, entre otras) porque los libros que editan están hechos con las manos de los editores, y porque se los fabrica como objetos únicos. Podemos llamarlas *caseras* porque los libros están hechos en el interior del hogar, invadiendo y robando progresivamente espacios, lo cual nos muestra una cercanía vital entre el libro y quien lo fabrica. También debemos considerar que el abaratamiento e incorporación de la tecnología a la producción cultural, ocurrido en nuestro país a fines de la década del 90, se convirtió en un factor fundamental para que se abran espacios alternativos de edición originados con sólo una computadora y una impresora.

Esta es una breve reflexión sobre las prácticas de algunas de estas editoriales artesanales y los espacios que abren: espacios de producción, de publicación y de circulación en los que se despliega una capacidad de la edición como una actividad que puede realizarse desde una lógica de trabajo artesanal. La idea de la producción artesanal, en el sentido de crear un objeto diferente a todos los demás, fabricado por fuera de la producción en serie o industrial, no sólo se ve reflejada en el objeto-libro resultante, sino que el carácter artesanal se traslada como atributo del vínculo entre los sujetos que participan del intercambio de estos libros tanto en el papel de escritores, editores o lectores.

Si bien es insoslayable hablar de los procesos de concentración de editoriales y librerías que ocurrieron en Argentina desde fines de la década de 1990 y hasta el año 2000, creemos también que la crisis económica y política que vivió Argentina a fines del año 2001 suscitó transformaciones en la cultura bajo un imaginario distinto al de la década de 1990. Se sostiene que este estallido social sintetizó procesos sociales y económicos muy complejos que provocaron que la política recobrara un significado desde la lógica de la organización asamblearia, horizontal y autogestionada. Al entrar estas tendencias en el espacio editorial, muchos escritores comenzaron a

fabricar sus libros y a generar proyectos editoriales propios. En ese mismo sentido, la proliferación de blogs, foros y grupos de mails, como espacios de expresión y difusión, generaron una multiplicación de estrategias de encuentro. A estos cambios se sumaron los nuevos formatos en la organización política y cultural devenidas de la “generación post 2001”, donde, según Marilina Winik, “se recrearon otras maneras de trabajar y poner en juego subjetividades no mercantilistas, afectivas y resistentes apoyadas en redes de trabajo” (Winik, 2010: 145).

Acerca de la concentración editorial mencionada, cabe decir que en la década del 90 desembarcaron en América Latina los sellos europeos con sede en España e iniciaron un proceso de adquisición de los sellos locales. Esta dinámica se repitió en Argentina, donde este proceso se verificó en la desnacionalización de las editoriales tradicionales. Desde 1992 y hasta el año 2000 se produjeron grandes compras de editoriales locales, como Santillana, Alfaguara, Emecé, Seix Barral, Ariel y Sudamericana. Estas editoriales tomaron parámetros que venían de las casas matrices y comenzaron a manejarse en función de parámetros comerciales: en una nota periodística publicada en el año 2002 titulada “¿Quién decide qué se lee en nuestro país?”, Fernando Estévez -gerente editorial de Alfaguara, una editorial del grupo español Prisa, dueños también de Santillana-, sostenía que "el editor no decide lo que se va a leer, sino que es un intérprete más o menos eficaz de la demanda". En ese sentido, también planteaba que la contratación de un autor viene con un nombre determinado y con un piso de ventas asegurado, que para no perder, debe ser de dos o tres mil ejemplares en poco tiempo. Más que un libro, se propone a los autores un proyecto. Es decir que se contrata el libro antes de que sea escrito, con lo cual la figura y la función del editor en estas grandes editoriales ya no sería un intelectual que está a la vanguardia y descubre nuevos autores, sino que su labor se vincula más con estudiar las tendencias del mercado para saber lo que el público prefiere. (Schavelzon, 2002)

Al calor de estos procesos comenzaron a surgir desde fines de la década del 90, pero mayormente en la década recientemente finalizada, numerosas editoriales pequeñas que comenzaron a renovar el panorama de las publicaciones: hablamos de proyectos editoriales denominados “editoriales independientes”, proyectos que se dan su propia existencia y hacen existir, por ende, nuevos autores. Estas editoriales se asocian a un grupo de prácticas tales como editarse a sí mismos, no tener una gran tirada, distribuir en pequeñas librerías, usar en gran medida Internet, blogs y redes sociales, mucho trabajo propio e informal, escasa mano de obra asalariada y un trato mucho más horizontal con los lectores, distinto de aquel que se da en las grandes editoriales, todo lo cual supone un cuestionamiento a los modos tradicionales de creación de legitimidad en el campo editorial.

Dentro de este segmento de editoriales independientes, en la última década han comenzado a proliferar una serie de editoriales que publican libros artesanales de muy pequeña tirada, los cuales tienen como particularidad que otorgan una gran importancia al diseño y confección externos del libro, muchas veces sin incorporar los aspectos tradicionales de un libro que se intercambia como mercancía, como el título, el nombre del autor o de la editorial en la tapa y la contratapa. Estos proyectos plantean la creación literaria y la edición de libros como un lugar desde el que es posible sostener- como plantea Hernán Vanoli- una posición militante o una suerte de activismo cultural. Esta centralidad del proyecto cultural surge tanto del contenido o temática del libro, como de la propuesta estética (encuadernar libros haciendo un collage con tapas del suplemento cultural Ñ- Funesiana-, o con cartón reciclado y pintado por cartoneros- Eloísa Cartonera-, o simular que el libro es un explosivo-Clase Turista-). Además, estos libros se distribuyen en espacios no convencionales, y mediante otras modalidades de

intercambio, en las cuales el dinero muchas veces ocupa un lugar subordinado. En casi todos los casos se afirma que el propósito no es ganar dinero, sino poder seguir editando, o bien se pagan los derechos de autor con libros.

Cabe destacar que cuando nos referimos a la producción de bienes culturales, hablamos de un complejo entramado de relaciones, que integra distintos ámbitos de gestión, así como distintos niveles, simbólicos y económicos. Así, el análisis de estos editores permite sostener que estas figuras recuperan el papel de detentores del gusto literario. Además, en este tipo de emprendimientos cobra importancia una práctica que supone que la relación de proximidad con el objeto-libro, en el marco de un sistema de producción artesanal, conlleva una serie de relaciones más cercanas en la totalidad del proceso de producción del libro: un trato personal entre el autor y el editor, entre el autor y el lector y asimismo entre los lectores, el cual se da en el marco de un circuito en el que tienden a desdiferenciarse los roles del editor, el autor y el lector, quienes sostienen fuertes lazos de sociabilidad. Puede pensarse que estas editoriales crean grupos cuyos miembros son alternativamente, lectores, escritores o editores, quienes mantienen modos de relación comunitarios y se reúnen en ámbitos propios, como las lecturas, las presentaciones de libros y las FLIAs.

En definitiva, los editores de estos emprendimientos editoriales pos crisis mantienen creencias que dialogan con el universo hegemónico del neoliberalismo, característico de la década del 90, contenido en las máximas que sostienen los editores de empresas transnacionales- pero también con cierta forma hegemónica de comprender las relaciones de la publicación y el modo de legitimación en el espacio editorial.

La literatura fuera del libro

Es preciso decir que estos cambios en el mundo editorial dialogan con aquellos que se han producido en el marco de las prácticas literarias, las cuales se relacionan cada vez más con la experiencia y lo interactivo. Diversos autores observan la emergencia de cambios profundos en la práctica de la lectura y la escritura. Reinaldo Laddaga sostiene, por ejemplo, que los libros de los escritores jóvenes se escriben contra la forma material del libro, como si se quisiera forzarlo, modificarlo, reducirlo a ser el medio a través del cual se transmite (Laddaga, 2006). En el nivel del lenguaje, observa los cambios en construcciones veloces de lenguaje que se publican sin correcciones. Se trata, sostiene, de libros de una época en que lo impreso es un medio entre otros de transporte de la palabra escrita: es la época de Internet, de la transmisión televisiva constante y de la extensión de las pantallas en todos los espacios, lo cual genera la emergencia de un continuo audiovisual que envuelve todo acto de discurso.

En estos universos contemporáneos, la letra escrita no está nunca enteramente aislada de la imagen y del sonido, sino siempre ya inserta en cadenas que se extienden a lo largo de varios canales, por lo tanto el libro, como cualquier fragmento de discurso estaría siempre atravesado por otros: en ese *estar atravesado* por los textos e imágenes contiguos, dificultaría al texto asegurar sus bordes. (Ladagga, 2006) Al mismo tiempo, se sostiene que hay que tener en cuenta que los escritores jóvenes se ocupan de concebir y organizar formas de circulación del texto diferente a las existentes, en las cuales se ven valorizados aspectos de la vida asociativa y comunitaria.

Retomando la idea de Ladagga, que observa un borramiento de los bordes del texto literario, podemos ver que en los últimos años, diversos autores han comenzado a referirse a una “postautonomía” del arte y la literatura (Ludmer, 2010; García Canclini, 2010). Así, se sugiere pensar la vinculación de las prácticas artísticas con otras

prácticas, cuando son puestas en contextos sociales que borran las diferencias estéticas de lo que tradicionalmente se denominaba “lo artístico”. Aunque específicamente acerca de las obras de arte, García Canclini sostiene que ya no se podría demarcar un espacio que sea solamente de los artistas, debido al aumento de los desplazamientos de “las prácticas artísticas basadas en objetos a prácticas artísticas basadas en contextos, hasta llegar a insertar las obras en medios de comunicación, espacios urbanos redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética” (García Canclini, 2010:12). Consideramos que esta descripción de Canclini puede ser trasladada en el ámbito literario. Josefina Ludmer habla específicamente de narrativa y dice que: “muchas escrituras del presente atraviesan la frontera de la literatura -los parámetros que definen qué es literatura- y quedan afuera y adentro, como en posición diaspórica, afuera pero atrapadas en su interior. Como si estuvieran “en éxodo” (Ludmer, 2010). Claudia Kozak considera que el siglo XX, ecléctico y experimental, “enfrentó a la literatura al límite de su propio nombre” (Kozak, 2006:8). Las causas de esta crisis de la literatura como institución se relacionan para ella con la gran revolución tecnológica del siglo XX, que supone escrituras incompletas, las cuales encuentran su sentido en actos diferentes que no son la lectura tal cual la conocemos.

Estas tendencias y prácticas que observa Ladagga podemos verlas tanto en el caso de Clase Turista como en el caso de Funesiana, tomando dos de las editoriales que hemos considerado. Clase Turista se propone que sus libros interpelen al lector a partir de lo interactivo de los formatos, en base a lo que se dispara en el lector por obra de sus asociaciones imaginarias. En el caso de Funesiana, la propuesta editorial pareciera organizarse como una negación de los parámetros del circuito editorial clásico, ya que la intención está orientada principalmente a poner en circulación nuevos autores, así como transmitir el conocimiento de la actividad del encuadernar, para que este tipo de editoriales pequeñas puedan multiplicarse en lugares donde no es frecuente la producción editorial. El objetivo sería que se amplifique el espacio editorial a fin de publicar más libros, como modo de democratizar esta práctica y estimular a potenciales lectores.

En definitiva, estas editoriales otorgan importancia al aspecto manual y artesanal de la producción, así como al diseño como una vía de acceso a la temática del libro. El surgimiento de ese formato artístico, proviene de una limitación económica que luego va configurando la identidad del proyecto. Al mismo tiempo, tiene peso la idea de que el valor del libro es principalmente cultural; en este sentido, los editores de Clase Turista sostienen que no ven al libro como una mercancía, y que no le ponen un precio acorde con el esfuerzo realizado, ya que el objetivo es que “fluya la literatura que hay adentro” (Rumbos de la edición, CCEBA, 2010). Suponen además que el diseño funciona como una emboscada del texto, una trampa para atrapar lectores. Hay una preocupación porque el libro interpele al lector, desde el objeto, la textura y el contenido.

Respecto a la Editorial Funesiana, fundada en 2007, su editor Lucas Oliveira realiza tiradas de solamente cincuenta ejemplares encuadernados a mano, con la intención de venderlos en la presentación. Esta práctica propone – y genera- una extrema cercanía entre el autor y los lectores, mediada por el objeto que expresa que es único en el número que lleva impreso. Esta práctica implica, además, que el libro no circula en librerías y por ende no requiere de la mediación de distribuidores, todo lo cual implica también quitarle a las grandes editoriales la potestad imaginaria de la decisión de publicar. Por lo tanto, lo central de esta editorial es que se propone “abrir el campo”: buscando ampliar el número de editoriales en lugares del interior del país, para

ofrecer a los escritores jóvenes un lugar y una posibilidad de publicar sin pagar una edición, y generando, al mismo tiempo, un número seguro de lectores. El objetivo es que editar no dependa de muy poca gente, que editar sea más fácil para todos. La motivación del editor transmite que el crecimiento de la editorial significa poder publicar a más autores en tiradas pequeñas.

En definitiva, lo que se evidencia luego de analizar los caminos de estas editoriales, es un cambio en la significación del libro, el cual parece realizarse cada vez más en esferas extraliterarias: la importancia de las actividades ligadas a la difusión y el consumo, es decir la sociabilidad que se da en lecturas, presentaciones y ferias, genera una desdiferenciación del lugar del autor y el lector, que no sólo se da en función de la centralidad de la socialización en las trayectorias de estas editoriales, sino que se observa en la distribución de los roles en las diferentes editoriales analizadas, en las cuales los escritores muchas veces emergen como editores, metamorfoseándose en diferentes roles –editor, escritor, gestor- a la hora de producir los libros. Al mismo tiempo, estos modos de editar inauguran una práctica democrática de la edición, tanto en el caso de Funesiana como en el caso de Clase Turista. En el lugar marginal o under de la edición, lo literario se vincula con la experiencia lo interactivo y, la sociabilidad (nuevos formatos, diseño, redes sociales, presentaciones, ferias, lecturas).

Para terminar, quisiera reparar en la paradójica situación que implica que el avance de la tecnología generó la posibilidad de las múltiples ediciones, las cuales se volcaron en gran medida a lo artesanal y a la producción en pequeña escala. Estos proyectos significan, al mismo tiempo, una recuperación del papel de gestores culturales que los editores tenían en décadas pasadas. Quizá sea eso lo que explique la extrema vuelta a la materialidad del libro, poniendo tanto énfasis en la importancia del soporte del texto y sus cualidades estéticas y diseño único. Esta objetualidad del libro produce una doble valorización- tanto del objeto como del contenido del libro- y el libro se valora (y valoriza) de nuevas formas.

La tecnología sin dudas ha generado nuevos vínculos con el libro. Por un lado, ha permitido la difusión de publicaciones realizadas en el ámbito del hogar, con poca complejidad industrial. Por otro lado, ha permitido nuevos soportes que abren el debate acerca del futuro del libro tal cual se lo conoce. Sin embargo, es paradójico pensar que en la época de la digitalización de las producciones culturales, lo artesanal se revaloriza como garantía de autenticidad, y establece una apuesta contraria a la digitalización del libro y la lectura.

Bibliografía



Calasso, Roberto, 2001. “La edición como género literario”, disponible en:

<http://www.adelphiana.it/pdf/Calasso.pdf>

De Diego, José Luis, 2008, *Editores y políticas editoriales en Argentina 1880-2000*, Buenos Aires, FCE

García Canclini, Nestor, 2010, *La sociedad sin relato*, Buenos Aires, Katz Editores

Kozak, Claudia, 2007, *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Ladagga, Reinaldo, 2006. *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

Ludmer, Josefina, 2010. *Aquí América Latina*, Buenos Aires, Eterna Cadencia

Vanoli, Hernán 2008, “Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria argentina”, en *Revista Apuntes de Investigación* número 15, Buenos Aires, ISSN 0329-2142

Winik, Marilina 2010, “Ediciones Copyleft”, en Beatriz Busaniche (editora), Argentina Copyleft. *La crisis del modelo de derecho de autor y las prácticas para democratizar la cultura*, Ediciones Boll Cono Sur, Buenos Aires.