

IV Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición

Desde las manos: aportes teóricos al estudio de la edición artesanal

Joaquín Conde¹

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata

joaconde314@gmail.com

Argentina

Resumen: En el contexto de las transformaciones culturales que trajo la poscrisis 2001, cobró visibilidad en Argentina el fenómeno de las editoriales artesanales. Varios trabajos advirtieron, desde la sociología de la edición y de la literatura, las particularidades de estas formaciones culturales, vinculándolas al contexto más amplio de la llamada edición independiente aunque señalando sus singularidades específicas. Entre las características observadas pueden mencionarse cierta “desdiferenciación” de los roles de autor y editor y la importancia del soporte en la interpretación de los sentidos del texto. Mi ponencia intentará acompañar esos trabajos en la comprensión del fenómeno de la edición artesanal, aportando un posible marco teórico sobre las prácticas artesanales y editoriales, que nos acerque a responder cómo o por qué la artesanía transforma los sentidos de la edición. Para ello, retomaré principalmente las formulaciones de Richard Sennett sobre la artesanía como un trabajo a la vez técnico y creativo, material y reflexivo, y las vincularé con el modelo abstracto de la edición según Michael Bhaskar, para pensar la artesanía como un modelo editorial. Las propuestas de Donald McKenzie en *Bibliografía y sociología de los textos*, sobre cómo las formas repercuten en el sentido de los textos y cómo los signos no verbales pueden ser portadores de significados simbólicos e ideológicos, también resultarán aportes valiosos para comprender cómo las elecciones visuales y materiales del editor artesanal tienen efectos de sentido y participan de esos borramientos entre texto y soporte o autor y editor aludidos más arriba. Paralelamente al desarrollo de esta base teórica, mi trabajo presentará la articulación de la perspectiva propuesta con observaciones críticas de distintas editoriales artesanales de Argentina, tomadas tanto de investigaciones propias como también de los trabajos de otros colegas.

Palabras clave: editoriales artesanales; teoría de la edición; teoría de la artesanía; sociología de los textos; Oficina Perambulante.

Introducción

Es de todos conocido que, tras los procesos de concentración de capital y financierización de la edición —que se han venido desarrollando en el mundo desde finales de los años

¹ Joaquín Conde es estudiante de la Licenciatura en Letras en la Universidad Nacional de La Plata. Obtuvo la Beca EVC-CIN para el período 2019 por investigar sobre el vínculo entre arte y edición en editoriales artesanales, cuyos avances pueden verse en su presentación al III Congreso Latinoamericano de Teoría Social y en su participación, junto a Lea Hafter, del volumen compilado por Badenes y Stedile Luna (ver en bibliografía). Actualmente está escribiendo su tesina bajo la dirección de Lea Hafter y desarrolla tareas de edición en Ediciones Bonaerenses.

setenta (de Diego, 2015) y en nuestro país especialmente en la segunda mitad de los noventa (Botto, 2014)—, ocurrió en Argentina (y en general en toda la región) una proliferación de pequeñas y medianas editoriales habitualmente llamadas “independientes”.² A este escenario, que Malena Botto ha estudiado a partir de la figura de la “polarización” (2014), le sucede otro, marcado por el surgimiento de una gran cantidad de proyectos que no se ajustan exactamente a aquella idea de “editoriales independientes”, ya que participan de lógicas de producción y circulación diferentes. La amplia heterogeneidad de estos nuevos proyectos impide hablar en términos de una única categoría, pero una característica que ha sido subrayada muchas veces es una mayor tendencia hacia formas de producción artesanales, y de hecho muchos trabajos académicos estudian principal o exclusivamente pequeñas editoriales artesanales de ese período y posteriores.

Aunque alguna vez haya sido cuestionado este “acento excluyente en las *artes del hacer* [ya que] instala una disyunción que, si bien es válida y acertada, no permite reagrupar proyectos que presentan características en común más allá de sus enfáticas diferencias materiales” (Moscardi, 2016: 19; cursivas en el original)³, lo artesanal en la edición continúa siendo un aspecto importante para el interés crítico y académico, puesto que no implica simplemente una forma particular de producción. El hecho artesanal dota de nuevos sentidos a la edición, a los libros y a la literatura, y conlleva una redefinición de las relaciones entre los actores del circuito del libro (editores, autores, lectores, traductores, críticos) y una revisión de sus nociones tradicionales (texto, libro, ejemplar, escritura, edición, lectura, y consecuentemente también autor, lector, editor, escritor). Así, por ejemplo, Daniela Szpilbarg estudia las editoriales artesanales Funesiana y Clase Turista y advierte que “en este tipo de editoriales cobra importancia una práctica que supone que

² La noción de “independencia” ha sido largamente desarrollada y discutida por una enorme cantidad de autores en un amplio abanico de posturas. A efectos prácticos, nos parece acertada la propuesta de Daniel Badenes, para quien las alternativas más viables para el relevo y la construcción de un conjunto de editoriales independientes son “la autoidentificación como tales o la heteroidentificación por parte de ciertos actores del campo editorial (por ejemplo, los organizadores de ferias) o del ámbito periodístico y académico” (Badenes, 2020: 33). Creemos también especialmente interesante la perspectiva de Víctor Malumián y Hernán López Winne, quienes proponen una configuración continua y fluctuante antes que discreta, al abordar el concepto de independencia ya no como una categoría fija sino como una “zona”, cuyos límites son difusos y dinámicos y están en constante tensión (2016: 1-2). Por último, aunque nos ayuda a pensar en términos de grandes conjuntos de editoriales o de modelos más o menos abstractos de edición, la noción de “editorial independiente” nos parece poco relevante para el estudio de casos particulares abordados en su singularidad.

³ Este señalamiento, sin embargo, no le impide a Moscardi estudiar los efectos de lo artesanal en algunas de las editoriales que conforman su corpus, por lo que debemos decir que acordamos en principio con su planteo. No obstante, como veremos luego, creemos que lo artesanal no involucra simplemente “diferencias materiales” sino que genera, al menos en los casos más interesantes, objetos culturales singulares, radicalmente distintos de un libro tradicional.

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” (Szpilbarg, 2010: s.p.). También observa, aunque más al pasar, que en estas editoriales el libro no es solo el soporte de un texto sino también un “‘objeto’ que ‘dice’ más allá del libro” (s.p.). Malena Botto, por su parte, se refiere a proyectos que “alteran, cuestionan o intervienen [...] las formas de la producción literaria, el rol del editor y la materialidad del libro en tanto objeto cultural” (2014: 255), y señala también las nuevas concepciones del libro y sus materialidades: “Clase Turista, al igual que otros proyectos surgidos en la década de 2000, enfatiza la vuelta sobre el libro en tanto objeto estético, que es texto pero también textura, que lleva en sí las marcas de su producción, como otra serie de marcas que lo vuelven portador de ideología tanto como —y en algunos casos mucho más— los textos mismos” (261). Santiago Venturini, retomando una expresión de Walter Benjamin, hace una formulación un tanto más radical y refiriéndose a Colección Chapita propone que en ella subsiste “la idea de que también la edición necesita volverse más inmediata, modificarse como práctica para estar ‘a la altura de la época’ y *escapar al ‘gesto universal del libro’* a través de la confección de libros, sí, pero libros que reformulan el soporte mismo” (2015: 2; la cursiva es nuestra).

El foco puesto en la materialidad del libro también aparece en un potente ensayo de 2006 sobre la poesía “actual”, en el que Ana Mazzoni y Damián Selci postulaban, entre otras cosas, que lo esencialmente nuevo de esta poesía estaba en sus soportes materiales: “Por cierto, la literatura actual es algo que se *ve* antes de *leerse*: vemos el objeto-libro, lo apreciamos, lo tocamos, y sólo después leemos lo que contiene” (s. p.; cursivas en el original).⁴ De esta manera, el ensayo logra decir que el libro y la edición se presentan como un objeto estético con derecho propio, y que esta literatura no son textos sino libros, editoriales, con lo cual se observa un borramiento o al menos una relativización de los sentidos tradicionales de nociones centrales tales como libro, literatura, editor, autor. El libro es la obra, la edición es la obra. Mucho más acá en el tiempo, Denise Kosiura también observa esto cuando se pregunta por el autor y la obra, en un artículo sobre las editoriales artesanales Charco, Barba de Abejas y Oficina Perambulante: “cuando nos enfrentamos a un libro artesanal: ¿es el escritor/ilustrador el único autor de la obra? En otras

⁴ Si bien este ensayo no se centra específicamente en las editoriales artesanales, la literatura a la que hace referencia aparece en soportes prácticamente opuestos al del libro industrial. Un excelente ejemplo de esto podrían ser los libros de Belleza y Felicidad, editorial dirigida por Fernanda Laguna y cuyas publicaciones consistían en “un par de hojas fotocopiadas, dobladas por la mitad y abrochadas al medio. Las tapas, en general, contienen dibujos añejados hechos a mano sin mayores destrezas técnicas” (Moscardi, 2016: 132).

palabras, frente a un libro entelado, recortado, cosido... ¿Qué es la obra? [...] ¿Qué adquirimos cuando compramos un libro artesanal?” (2020: 50).

Todos estos autores atienden al hecho de que la forma de producción y las características materiales del objeto (digamos, por ahora, el libro, sin problematizar demasiado el concepto) son constitutivas de la propuesta estética y política de estos proyectos. Pero en todos estos trabajos la noción de “lo artesanal” aparece como algo dado y parece referirse a la factura manual de las tapas y de la encuadernación, en oposición con la producción más o menos industrializada del libro tradicional. Tampoco las ideas de “edición” o “lo editorial” suelen aparecer desarrolladas teóricamente, definidas ni puestas en cuestión.⁵ Y este que hacemos no es un señalamiento trivial. Con lo acertado de sus lecturas y observaciones, creemos que estos trabajos que hemos citado a modo de ejemplo, más otros tantos que necesariamente no hemos incluido aquí ahora, pioneros de algún modo todos ellos en el estudio de la edición artesanal argentina, no alcanzan a explicar el cómo y el porqué de los fenómenos observados. Tal como ha señalado Matías Moscardi, los estudios sobre edición y editoriales en nuestro país se inscriben casi exclusivamente en el campo de la sociología o de la sociología de la literatura, resultando en una “marcada homogeneidad epistemológica de las miradas sobre el objeto” (2016: 19-20) que “deja de lado los efectos de sentido que se construyen en la dialéctica del texto y la edición” (21). Esta mirada sociológica aborda lo que nosotros llamamos el *hacia afuera* de la edición, generalmente entendida como hecho social, y tiende a desatender el *hacia adentro* de la edición, pensada ya como práctica material, técnica, creativa y reflexiva.

En este trabajo, nos proponemos comenzar a desarrollar un aparato teórico que intente enriquecer nuestra comprensión de la edición artesanal en esa mirada *hacia adentro* de la edición. Para ello, comenzaremos revisando el esquema teórico de la edición de Michael Bhaskar, especialmente en sus cinco conceptos centrales: *contenido*, *filtrado*, *amplificación*, *marcos* y *modelos*. A continuación, veremos algunos de los aportes de Richard Sennett acerca de la artesanía como práctica a la vez técnica y creativa, a la vez material y simbólica. Las redefiniciones que hace Donald McKenzie sobre nuestra comprensión del texto, de su materialidad y de sus formas de significar nos permitirán leer cómo se articulan los planteos de Sennett en la práctica editorial específica, a través de la

⁵ Algo similar observa Michael Bhaskar, por fuera del ámbito académico específicamente argentino: “en su mayoría, los libros sobre edición, historia del libro o estudios culturales parten de una comprensión de la edición sin cuestionarla. Si bien esta se ha explorado con detalle, tanto en su historia como en el presente, no se ha teorizado adecuadamente” (2014: xxi).

lectura crítica de un caso particularmente disruptivo. Por último, volveremos sobre el esquema de la edición de Bhaskar para revisar cómo la edición artesanal, al menos vista desde nuestra perspectiva, pone en cuestión sus conceptos principales.

El esquema de Michael Bhaskar

En 2014 se publicó en español *La máquina de contenido*, un interesantísimo libro en el que el editor e investigador inglés Michael Bhaskar propone una teoría que pueda servir de modelo explicativo lo suficientemente abarcador como para comprender la edición desde sus primeras expresiones hasta los últimos cambios producidos por las tecnologías digitales.⁶ Quizás el concepto central, a partir del cual se estructura su teoría de la edición, es el de *contenido*, que es “la condición previa para publicar” y sin el cual la idea de edición resultaría “absurda” (91). La noción misma de contenido, explica el autor, presupone la existencia de algún tipo de contenedor, y este a su vez tiene implicancias sobre la forma como aquel es presentado y recibido. Es decir que contenido y contenedor son diferentes y a la vez “los dos mantienen no obstante una relación formativa” (98).⁷ A los contenedores, Bhaskar los llamará *marcos* y serán definidos del siguiente modo: “Los marcos, en mi jerga, son mecanismos de distribución, canales y medios; son contextos, modos de entender tanto como tecnologías de reproducción. Los marcos no solo son sistemas de entregas o paquetes para el contenido, sino *un modo de experimentar el contenido*” (98; las cursivas son nuestras). Este nuevo concepto que introduce el autor, el de marcos, le permite pensar el rol del editor en el contexto actual de contenidos digitales, ya que ahora el libro encuadernado no es el único marco posible para un contenido y así “los editores no son meros productores de libros, sino creadores de marcos” (98). Existe un margen, sin embargo, en el que los editores no pueden accionar, ya que según Bhaskar los marcos involucran no solo la “presentación” de contenidos sino también su “recepción”, y por lo tanto “no podemos separar la entrega o el enmarcado de una obra de la experiencia de la misma. En cambio, los rasgos experienciales forman parte del marco” (104). Así, los marcos involucran también aspectos subjetivos.

⁶ Los ejemplos que analiza el autor van desde la producción de papel durante la dinastía Han, en China, hasta la ficción *keitai* del siglo XXI, pasando por los libros de la Imprenta Aldina, las ediciones masivas de bolsillo de Penguin y la publicación del *Oxford English Dictionary*.

⁷ Michael Bhaskar desarrolla esta idea a partir dos hitos en las teorías de los medios y las comunicaciones. Del modelo de comunicación de C. E. Shannon toma la idea de que el “mensaje” y el “canal” son instancias diferentes, y de Marshall McLuhan retoma el hecho de que todo “medio” tiene efectos sobre el “mensaje”. Los términos que empleará nuestro autor son distintos, pero en la analogía es sencillo reconocer el “mensaje” y el “canal” o el “medio” en los conceptos de “contenido” y “marco”, respectivamente.

El contenido, entonces, no existe solo, sino que siempre está vinculado a un marco que lo contiene. Pero además, no aparece espontáneamente: “una interacción de factores causales, metas, motivaciones y apuntalamientos ideológicos moldean y proveen la *raison d’être* del contenido” (Bhaskar, 2014: 92). A esto último, Bhaskar lo llama *modelo*. Este concepto es desarrollado por el autor para reemplazar el de “motivaciones” por considerarlo erróneo, ya que, como explica, no es posible conocer las razones personales de los autores, e insuficiente, pues “no toma en cuenta el carácter social de la generación de contenido” (114). La noción de modelo abarca tanto la producción primaria de contenido como su enmarcado, y se convierte entonces en otro concepto fundamental para su teoría de la edición. Es probablemente el más complejo de los conceptos desarrollados por Bhaskar en su libro y puede ser abordado desde muchas aristas, pero me interesa rescatar cuatro de sus aspectos fundamentales. En primer lugar, el “elemento incuestionablemente social: si un modelo no está al alcance de una sociedad, la edición que se practica de acuerdo con ese modelo es imposible en esa sociedad” (167). En segundo lugar, el hecho de que “los modelos son constituyentes activos de las obras y su edición, lo que equivale a decir que forman parte intrínseca de la razón por la cual el producto final es lo que es [y por eso] no podemos disociar contenido y modelo” (116). En tercer lugar, la dificultad de definir o reconocer un único modelo para una edición o editorial dada: “la edición a menudo tiene muchos modelos en operación a la vez, en sincronía o no, de forma consciente o inconsciente, en armonía o incluso enfrentados” (167). Por último, está el carácter creativo o propositivo de los modelos de edición, que los distingue de lo que entendemos como modelos académicos: mientras que estos “se refieren a representaciones de cosas [...] para explicar el mundo”, los de edición son “modelos no para entender el mundo, sino para hacer cosas en él” (169). Aunque más adelante veremos cómo la teoría de Bhaskar no alcanza a explicar adecuadamente el fenómeno editorial que nos interesa particularmente en este trabajo, quisiéramos adelantar que parece acertado pensar lo artesanal en términos de modelo editorial, pues nos ofrece una mejor comprensión de muchos de los fenómenos observados por otros autores y que mencionamos en la introducción.⁸

⁸ Por ejemplo, podemos relacionar ese “elemento incuestionablemente social” de todo modelo editorial con la vinculación que hace Daniela Szpilbarg del auge de la edición artesanal en el contexto social, político, económico, tecnológico y cultural de la crisis del 2001. La imposibilidad de disociar modelos y contenidos puede darnos pistas acerca de lo observado por Ana Mazzoni y Damián Scelci, o de las preguntas que se hace Denise Kosiura sobre los límites entre autor y editor o libro y obra. El carácter creativo o propositivo del modelo editorial nos ayuda a comprender mejor cómo el libro artesanal se convierte en una declaración política o estética, en un “‘objeto’ que ‘dice’ más allá del texto”, tal que como observa Szpilbarg.

La teoría de Bhaskar se completa con dos conceptos más, dos “actividades mutables” (2014: 213) que tienen lugar en toda forma de edición: el *filtrado* y la *amplificación* del contenido, que “ocurren *a través de marcos y de acuerdo con modelos*” (124). La idea de filtrado, señala Bhaskar, es “indispensable [para impedir] que la edición se confunda con el sentido más amplio de los medios, o sea con el mero soporte”, porque “da lugar a un criterio conceptual para distinguir entre el impresor y el editor” (128). Las instancias de filtrado nunca son completamente visibles, ordenadas ni racionales para los editores (ni para nadie, en verdad), sino que ocurren de forma más o menos desordenada y oculta a los propios editores, lo cual no significa que sean mero producto del azar. El otro concepto, el de amplificación, viene a reemplazar la excesivamente abstracta idea de la edición como “hacer público” algo. La amplificación, al contrario que el “hacer público”, “es un proceso definido y rastreado con resultados tangibles en el mayor consumo o conciencia de una obra determinada” (138), y depende enteramente del enmarcado. El “peso amplificador del marco” puede estar presente, en mayor o menor medida, tanto en el “elemento distribucional” como en el “subjetivo” (140), es decir que conforma no solo la tecnología de reproducción y distribución sino también todas aquellas operaciones o acciones que hacen que un contenido sea más accesible, atractivo o interesante, incluso si este nuevo interés se basa en la escasez del producto (tal como ocurre por ejemplo con las ediciones limitadas o, incluso, según propone el propio Bhaskar, con la originalidad de una obra única). Y como ocurre con las otras nociones del sistema propuesto por el autor, los editores no tienen todo el control sobre el alcance amplificador de lo que publican: un mismo libro puede ser leído muchas veces por muchas personas distintas, o bien ser mucho más vendido que leído, por dar dos ejemplos simples y evidentes.

Con estas cinco nociones, queda así planteado el sistema de edición según Michael Bhaskar: la edición implica el *filtrado* y el *enmarcado* de un *contenido* para su *amplificación*, de acuerdo con un *modelo*. Como el mismo autor señala, este esquema es engañosamente simplificador, y debe más bien ser pensado lleno de retroalimentaciones, de indeterminaciones, de azares y de circuitos y subcircuitos. Como toda teoría planteada en su generalidad, creemos que el sistema de edición de Bhaskar es insuficiente o incluso inadecuado para comprender la singularidad de las prácticas, los objetos y los efectos de la edición artesanal argentina de los últimos años. No obstante, nos ofrece un marco de referencia general para pensar en qué aspectos y de qué manera es que la teoría no llega a colmar la comprensión de nuestro objeto y, por eso mismo, nos ayuda a entenderlo mejor en su complejidad.

La artesanía para Richard Sennett

En una entrevista publicada en el blog de Eterna Cadencia, Eric Schierloh dice lo siguiente sobre el hecho artesanal en su proyecto, Barba de Abejas:

Lo artesanal tiene dos dimensiones: es artesanal la edición, en el sentido del oficio de editar, porque no estudié edición (ni traducción) sino que soy un autodidacta, un amateur; y es artesanal también porque los libros se hacen a mano, es decir, se imprimen en una impresora hogareña pliego por pliego [...], se perforan, se pliegan y se cosen, se encuadernan y se numeran, todo ejemplar por ejemplar y completamente a mano. (Eterna Cadencia, 9 de abril de 2018)

Estas palabras amplían la definición de lo artesanal: no se trata solamente de una técnica manual sino también de un *ethos* artesanal a la hora de concebir el trabajo, el “oficio de editar”, ligado a una formación autodidacta dada en la práctica y a una motivación personal propia de un aficionado, de “un amateur”. Richard Sennett, en el prólogo de *El artesano*, aclara que “la artesanía abarca una franja mucho más amplia que la correspondiente al trabajo manual especializado” (2017: 20), y a lo largo del libro se encarga de buscar ejemplos entre sopladores de vidrio, programadores de Linux, arquitectos, luthiers o fabricantes de ladrillos. Este autor se refiere a la artesanía como “un impulso humano duradero y básico, el deseo de realizar bien una tarea, sin más” (20), es decir, un *ethos* del trabajo entendido como una actividad intransitiva, como un fin en sí mismo y no solo como un medio para un fin. Pero son fundamentalmente dos los puntos que queremos recuperar de los aportes de Sennett. El primero, que es también una de las hipótesis centrales de todo su libro, es el hecho de que existe una “estrecha conexión entre la mano y la cabeza” (21) y que la distinción entre *Homo faber* y *Animal laborans*, según la plantea Hannah Arendt, es falsa. El segundo se refiere a la conciencia material del artesano. Escribe Sennett:

A juicio de Arendt, nosotros, lo seres humanos, vivimos en dos dimensiones. En una hacemos cosas; en esta condición somos amoraes, estamos absortos en una tarea. También anida en nosotros otro modo de vida superior; en él detenemos la producción y comenzamos a analizar y juzgar. Mientras que para el *Animal laborans* solo existe la pregunta «¿cómo?», el *Homo faber* pregunta «¿por qué?». (Sennett, 2017: 18)

Contra estas ideas de Arendt, Sennett propone que la habilidad y la técnica manuales implican también reflexión y expresión, al menos en un esquema de trabajo artesanal, y que el cómo y el porqué, la práctica material y la práctica reflexiva, no representan dos momentos o disposiciones distintas del sujeto. Según él, toda habilidad y comprensión, por más abstracta que sea, parte de una experiencia física y corporal, a la vez que toda técnica se desarrolla a través del ejercicio de la imaginación (2017: 22). De ello se deriva que “la técnica está íntimamente ligada a la expresión” (185), y por lo tanto lo material es, o se vuelve a través del trabajo artesanal, simbólico en su misma materialidad. Este punto cobra especial importancia para nosotros a la luz de lo que muchos trabajos, como vimos en la introducción, han observado acertadamente: que las editoriales artesanales ponen de relieve (quizás más que cualquier otra) la relación indisociable entre forma, técnica o (en términos de Bhaskar) marco, y expresión o contenido.

La dimensión simbólica del trabajo del artesanal encuentra su sentido en la *conciencia material* del artesano: “el valor simbólico resulta inseparable de la conciencia de la condición material de un objeto [pues] sus creadores pensaron ambas cosas al mismo tiempo” (Sennett, 2017: 162). Esta conciencia material es, como lo explica el autor, “el campo de conciencia propio del artesano; todos sus esfuerzos por lograr un trabajo de buena calidad dependen de su curiosidad por el material que tiene entre las manos” (151), y esta a su vez se basa principalmente, según propone Sennett, en la posibilidad de producir cambios en ese material. Con esta nueva hipótesis, el autor introduce tres instancias del trabajo artesanal que dan cuenta de una conciencia material: la *metamorfosis* (a la vez subclasificada en tres tipos: la evolución de una forma-tipo, la combinación de dos o más elementos, y el cambio de dominio), la *presencia* y la *antropomorfosis*.

La metamorfosis abre lugar a la conciencia material a través del cambio de las técnicas y los usos de los materiales y las herramientas, con resultados novedosos. Para mantenernos en el ámbito de la edición artesanal, podríamos ejemplificar los tres tipos de metamorfosis del siguiente modo. La evolución de una forma-tipo consiste en el desarrollo de técnicas que permiten hacer, a partir de una forma general, nuevas “especies” de objetos: pensemos por ejemplo en los diferentes tipos de encuadernación. Un libro de encuadernación tradicional permite un grado mayor de apertura de los pliegos o cuaderillos que otro de encuadernación japonesa, mientras que este otro da lugar a nuevas formas de expresión al exponer la costura como un elemento estético más. Se trata del desarrollo de técnicas de encuadernación que permiten hacer distintos tipos de libros. La combinación de dos o más elementos disímiles tiene un ejemplo muy interesante en el caso

de las editoriales cartoneras, en el que la inclusión de un tipo de cartón generalmente no asociado a la elaboración de libros produce nuevos efectos de sentido. El cambio de dominio, expresión propuesta por el propio Sennett, “hace alusión al hecho de utilizar una herramienta con una finalidad diferente a la que tuvo en un primer momento, o que la orientación principal de una práctica se aplique a una actividad completamente distinta” (160). Sin dudas este es el tipo de metamorfosis del que más cuesta encontrar ejemplos, pero podríamos mencionar el uso de un sistema personal de contraseñas en la publicación de *Los Democráticos*, de Mario Bellatin, por la editorial El Sueño del Panda en 2017.⁹

Las otras dos instancias en las que Sennett halla formas de la conciencia material del artesano son presencia y antropomorfosis. Comenzaré por esta última. Se refiere a “la atribución de cualidades humanas a los materiales” (2017: 172), y tiene una importancia especial en la valoración simbólica de ese material, ya que, como explica el autor, la antropomorfosis “no tiene el objetivo de explicar; su propósito es realzar nuestra conciencia de los materiales mismos y, de esta manera, pensar en su valor” (172). Podemos ver ejemplos de antropomorfosis cuando se habla de “la nobleza” de cierto tipo de papel o de alguna madera o metal, por ejemplo. Por otro lado, la presencia se refiere a las marcas de sí que el artesano deja en el material o en el producto de su trabajo, y que no son más que “meras afirmaciones que trabajadores anónimos habían impuesto a materiales inertes: *fecit* («Yo lo hice», «Aquí estoy, en este trabajo», que es como decir «Existo»)” (163). Podríamos pensar, como ejemplos, en la huella digital con que se completa cada uno de los ejemplares de los 100 mil libros de Mario Bellatin, o en el resto de hilo que Eric Shierloh pega con cinta al interior de la contratapa de sus libros, y que sirve indicialmente como evidencia del trabajo manual y por lo tanto remite directamente a la mano del artesano. Los casos de presencia, sin embargo, en la particularidad de las editoriales artesanales, entran en tensión con las nociones de firma, autógrafo, autoría, más ligadas al mundo del arte, y no se resuelven, sino que permanecen como las preguntas en el artículo de Denise Kosiura. Sennett establece una diferencia entre arte y artesanía al vincular la segunda a la transmisibilidad del conocimiento de las técnicas y a la larga duración de las

⁹ “En este caso, el editor imprimió una única copia del texto en 38 fragmentos que se vendían por separado en pequeñas cajitas de cartón de elaboración artesanal, con lo cual ningún lector podía contar con el texto en su totalidad. Pero en el interior de cada cajita se incluía, además del fragmento de texto, una contraseña con la que el lector podía hacer pública la versión digital de su fragmento en la web de la editorial. De esta manera, se apelaba a la solidaridad de los lectores para hacer públicos los 38 fragmentos en la web y así poder disponer de la totalidad del texto gratis y para todo el mundo en su versión digital, en el cruce particular entre la (ilusión de) democratización de los soportes digitales y el fetichismo de la propiedad de un objeto único” (Conde y Hafter, 2020: 158).

prácticas, mientras que el arte original tiene una duración más puntual, vinculada a un autor o artista. No es posible en el alcance de nuestro trabajo resolver esta cuestión para el caso de las editoriales artesanales, pero no queremos por eso dejar de mencionar la dificultad conceptual que se nos presenta.

Al estudiar las técnicas y los procedimientos que dan forma a los libros de editoriales artesanales, no resulta difícil reconocer, como pudimos ejemplificar, algunos de los tres momentos clave en la formación de conciencia material propuestos por Sennett. A partir de aquí, entonces, se nos ofrece una comprensión más completa sobre la dimensión simbólica de la materialidad de los libros y las editoriales artesanales. Podríamos entonces articular estas reflexiones con los aportes de Donald McKenzie, quien le da un giro a la *bibliography* angloamericana en la década de 1980 al ampliar los alcances de la noción de texto y contribuye a formar una base teórica y metodológica sólida para comprender la dimensión simbólica de sus formas materiales (2005).

¿Cómo se puede leer un libro?

Al principio de “El libro como forma expresiva” —la primera de las tres conferencias que Donald McKenzie dictó en 1985 como inauguración de las *Panizzi Lectures*, recogidas en *Bibliografía y sociología de los textos*—, el neozelandés comienza revisando una concepción clásica de lo que es (o hace) la bibliografía, según la cual “los signos en un libro, como ha de leerlos un bibliógrafo, son o bien icónicos [bibliografía textual], o bien indiciarios [bibliografía analítica]” (2005: 27), para concluir que esta idea ha dejado de ser válida: los libros (y otro montón de objetos que McKenzie incluye en el campo de estudio de su *bibliography*) suponen también una dimensión simbólica de sus signos que la bibliografía no puede desatender, pues “si el medio siempre repercute en el mensaje, la bibliografía no puede excluir de sus propios fines la relación entre forma, función y significado simbólico” (27). El autor arriba entonces a una nueva definición de bibliografía como una “disciplina que estudia los textos como formas registradas, así como los procesos de su transmisión, incluyendo su producción y su recepción” (30), que luego llama “sociología de los textos” (31). Pero el punto esencial de esta nueva definición es, y el propio McKenzie se apresura a señalarlo, qué se entiende por *texto*:

Entiendo por «textos» los datos verbales, visuales, orales y numéricos en forma de mapas, impresos y música, archivos de registros sonoros, de películas, vídeos y la información computerizada; de

hecho, todo desde la epigrafía hasta las últimas formas de discografía. (2005: 31)

La definición es llevada a un extremo en la conferencia siguiente, “El matraz roto: textos no librarios”, en la que, entre otras cosas, se pregunta “si de alguna manera la tierra —no una representación de ella en un mapa, sino la tierra misma— podría ser considerada un texto” (2005: 56). Si bien podríamos juzgar problemática cualquier expansión *a priori* de la categoría de texto (por la sencilla razón de que, si la tierra es texto, entonces todo es texto y por lo tanto nada lo es), McKenzie ejemplifica convincentemente esta idea con el caso de la topografía totémica de los aborígenes aruntas en Australia. Para el caso del estudio de las editoriales artesanales, al margen de cualquier definición teórica exacta, lo que nos interesa particularmente del aporte de McKenzie es el reconocimiento de la dimensión simbólica de los aspectos no lingüísticos de un texto y su inclusión en el ámbito de interés de la *bibliography*. Esta perspectiva nos permite entonces leer un libro en tanto que libro, y articular las dimensiones materiales y simbólicas de lo artesanal en esa lectura, que es lo que intentaremos hacer a continuación con un caso particular.

La Oficina Perambulante, del escritor y editor Carlos Ríos, es una editorial artesanal de libritos¹⁰ en pequeño formato (16 páginas de tamaño A6, aunque durante los últimos años comenzó también a trabajar libros de mayores dimensiones), hechos a mano con tapas de cartón recogido de las calles, a veces cosidos con hilo encerado de colores o unidos con broches metálicos. En trabajos anteriores (Conde, 2018; Conde, 2019) estudié con diferentes ejemplos cómo el material, a través del trabajo artesanal de Ríos, va constituyendo una serie de signos que participa de distintos niveles de sentido, tanto al interior de cada librito, tomado individualmente, como de la editorial toda en su conjunto. Estos niveles son: 1) el signo en su forma en tanto que forma material y concreta (es decir una textura, una solapa, un corte, una desgarradura); 2) el signo en su relación con el texto literario; 3) el signo en diálogo con la forma de producción y circulación que propuesta por Ríos en su editorial; 4) el signo en relación con el resto de los libros de la editorial, como representación del espacio recorrido por aquel mítico editor que perambula por la

¹⁰ Dice Santiago Venturini sobre una de las editoriales que estudia: “Colección Chapita produce libros en los márgenes de la industria y el mercado editoriales, por eso se trata no de una editorial sino de una ‘editorialcita’” (2015: 2). Lo mismo podría decirse de los “libritos” de Ríos, en consonancia también con su tamaño mínimo y aludiendo sarcásticamente a la fuerte densidad semántica de la editorial toda.

ciudad escribiendo y recolectando cartones. El editor de la Oficina Perambulante es, entonces, un artesano hermeneuta¹¹, con una conciencia material comprometida que le permite interpretar y dotar de sentido a los materiales de que dispone para lo transformarlos y expresar con ellos significados nuevos.

Quisiera proponer ahora, a modo de ejemplo, una lectura de un libro de esta editorial. Se trata de una versión de *Placeres*, de Mario Bellatin, impresa en papel ecológico, en formato A4, un tamaño inusualmente grande para la editorial pero que le permite, sin embargo, incluir técnicas de *collage* en la elaboración de las cubiertas. Así, el libro se empieza a leer desde la tapa. O desde la contratapa. Como no hay título, autor, logo de la editorial ni reseña de contratapa visibles, no hay tampoco forma de saber el derecho o el revés hasta no ver el interior. En realidad sí hay un título en la tapa, pero está oculto, cubierto: tenemos que desplegar dos solapas de cartón para poder leer debajo la etiqueta anaranjada, flúor, pegada con cinta transparente al cartón madera que quedó de fondo: *Placeres*. La tapa tiene una manija del lado del corte. Es una forma que quedó (que Ríos decidió incorporar al libro) del diseño de *packaging* de una caja de cartón de cerveza marca Corona. De este mismo cartón salen los pliegues para las solapas que ocultan el título. Como pistas que nos llevan al autor del texto (es decir, a Mario Bellatin), leemos tres veces la palabra “México”, dos veces en el logo de Cervecería Modelo y una vez más en la leyenda “Importada de México”. Del lado de la manija, como una especie de Piedra de Rosetta del consumo contemporáneo y globalizado, podemos leer o adivinar la palabra “cerveza” en cinco lenguas distintas, y otra vez en la cara interna de la tapa, en algunos idiomas más. En la cara exterior: birra, 맥주, cerveza, เบียร์, beer. En la cara interior: bier, 啤酒, cerveza, ビール, biere. Al avanzar en la lectura, algunas menciones a las Escritura, a los jeroglíficos y a las tablillas de barro de antiguas civilizaciones nos harán volver a estas marcas en el cartón:

“El Pedagogo Boris, en su afán de hacer funcionar / una escuela primaria, / olvidó ya los / jeroglíficos sepultados en las eternas estepas nevadas del Norte. / Algo similar, / los olvidos necesarios, / es lo que debiera ocurrir con las escrituras / de todos los tiempos. / Sellos Escriturales / de la No Memoria. / Inscritos en tablillas de barro, / en las superficies oscuras de las cuevas / o en los teclados modernos” (p. 26).

¹¹ Esta idea la tomé de Matías Moscardi (2016: 115), aunque él la emplea para hablar de algunas de las imágenes de la poesía publicada en Ediciones Deldiego.

También leemos en otras partes mensajes más enigmáticos. En la contratapa un rectángulo rojo cautiva con su aparente ausencia de significado, materia pura, hasta que distinguimos una pequeña inscripción en bordó: “OT28442/1 - 2”. Este cartón enteramente rojo hará sistema también con el rojo intenso de una de las hojas de guarda. En el margen izquierdo de la tapa, junto a la costura, podemos jugar a descifrar otro código: “SKU: 74_0675_BPA REV: 00”. Y debajo del título, como en un confuso ejercicio de estratigrafía arqueológica, en otra capa de cartón, inferior pero no más antigua, vemos los registros de color y las marcas de registro. En esta misma superficie, las huellas de una adherencia deshecha, las desgarraduras del cartón al ser despegado, suman formas y texturas al conjunto.

Como ya adelantamos, las cubiertas del libro son *collages* de cartones de distintos orígenes, unidos con cintas adhesivas de polipropileno transparente y marrón translúcido que generan texturas, veladuras y más capas y superficies. Juntos van generando un código visual que incluye imagen, texto, textura y articulación, y que se constituye en el elemento distintivo y más característico de la Oficina Perambulante. El tercio superior de la tapa lo ocupa un cartón verde de caldo deshidratado de verdura para saborizar marca Alicante. En una asociación un tanto desagradable (pero también sostenida en la etimología), este caldo nos remite a los vapores y las aguas calientes de los baños públicos que aparecen mencionados en otras partes del libro. La imagen de los baños, del sauna y de las duchas, y más ampliamente la asociación de la piel y las aguas o, mejor dicho, los líquidos, los fluidos, y también los “placeres”, son una constante en toda la obra. Y la contratapa lo muestra mucho más explícitamente. En este lado del libro, los cartones muestran el cuerpo semidesnudo de un hombre, interrumpido en el borde desgarrado de una caja de calzoncillos, rodeado de leche y de salpicaduras de chocolate líquido y de yogur de frutilla, tomadas de paquetes de distintas golosinas. En la esquina inferior derecha, casi con ingenuidad, los placeres se convierten en un cartón rosa vibrante con corazones: “Gotitas de Amor”, unos caramelitos de marca Billiken. Todo este sector de la contratapa parece una ilustración directa de las primeras líneas del texto: “La obsesión por mantener / un contacto / perenne / de la piel con líquidos diversos. / Agua, / petróleo, / lodo, / fluidos del cuerpo: / sangre, / aceites, / lágrimas, / esperma” (p. 3).

El resto de la contratapa lo conforman otros cartones de distintos productos que van completando espacios, generando nuevas configuraciones de colores y agregando signos

cuya incorporación en el libro constituyen sentidos abiertos a la interpretación. En la esquina inferior izquierda hay un cartón con diseños leves en distintos tonos de anaranjado claro, de origen irreconocible, y otro cartón azul de una caja de resaltadores de texto. En la esquina opuesta, del lado de la costura, hay un cartón de espirales ahuyenta mosquitos marca Raid, que incluye un espacio en blanco completado con una inscripción manuscrita (de nuevo la referencia a las antiguas escrituras): “\$10 cada sobre”. La caligrafía ajena, la intervención de una mano anónima, nos permite situar el cartón siquiera hipotéticamente en su contexto anterior, probablemente algún kiosco o almacén de barrio, e inscribir al libro en una línea temporal extendida, una arqueología del consumo.

Al interior del libro, un programa para un evento científico hace las veces de hoja de guarda y de presentación del autor. Se trata del “V Coloquio Internacional Literatura y Margen”, organizado en 2018 por la Universidad Nacional de Tres de Febrero y dedicado a la obra de Mario Bellatin. También están incorporadas, a través de los títulos de las ponencias anunciadas, las lecturas críticas de la obra y de la trayectoria del autor: “Mario Bellatin y la potencia de la desapropiación”, de Wander Melo Miranda (Universidade Federal de Minas Gerais – CNPQ), o “Cómo redactar en ninguna lengua conocida”, de Martín Gaspar (Bryn Mawr College). También, un guiño del editor: “Derivas gráficas y regeneraciones en la obra de Bellatin: de *Jacobo el mutante* a *Jacobo reloaded*”, de Carlos Ríos (UNLP). Este programa del Coloquio además presenta algo que ya venía sucediendo en la lectura de las cubiertas: la espacialidad de la lectura no es ordenada, lineal ni unidireccional, sino que aparecen líneas de texto paralelas al corte, otras perpendiculares, del derecho y del revés, de modo que tenemos que girar de un lado y de otro el libro para poder leerlo.

Una hoja de una revista de arte, insertada después de la portada, vuelve plantear esta cuestión de la espacialidad, al subvertir nuevamente la topología de la lectura. La página fue arrancada de la revista y expone la desgarradura en el lado del corte del libro, con lo cual hay una inversión de orden en el libro con respecto a la revista: lo que en la revista era corte, ahora está del lado de la costura, y lo que antes era página par ahora es impar. La hoja exhibe dos cuadros, uno en cada página (*Nómades*, de Andrés Weissman, 2004, y *Rectángulos CCXX*, de José Pedro Costigliolo, 1975), y esta vinculación con el mundo del arte aparecerá otra vez al final, en otra hoja aparentemente de la misma revista que, del mismo modo que aquel rectángulo de cartón rojo en la contratapa, parece ser pura materia y puro color rojo vibrante, pero esconde un texto casi en el borde de la costura: “Instituciones, fundaciones y empresas relacionadas con el arte”...

Conclusiones

Las lecturas de este único libro que pusimos como ejemplo, de sus textos, formas y materiales, podrían continuar y expandirse en muchas otras direcciones. Pero creemos que hasta aquí ya resulta evidente cómo una comprensión de los efectos de sentido y de las redefiniciones que implica la edición artesanal puede verse enriquecida a partir de un marco teórico sobre la artesanía que defina, como lo hace Richard Sennett, el fuerte vínculo entre técnica y expresión, y explique cómo el artesano dota al material de una dimensión simbólica. Así, por ejemplo, la inclusión de técnicas de *collage*, la utilización de cintas adhesivas para general efectos de veladura, la inversión de las hojas de revista para subvertir la topología de la lectura, el aprovechamiento de solapas para tapan el título y obligar al lector a interactuar o jugar con el libro, todas estas son operaciones que podríamos reconocer, siguiendo a Sennett, como distintas formas de metamorfosis, y que aportan una posible explicación sobre cómo, para volver a citar a Santiago Venturini, estas editoriales “escapa[n] al ‘gesto universal del libro’ a través de la confección de libros, sí, pero libros que reformulan el soporte mismo” (2015: 2).

También McKenzie, como podemos ver, resulta crucial para articular un marco teórico que pueda dar explicaciones sobre cómo ocurren los fenómenos observados en las editoriales artesanales. La ampliación de la definición de texto y la importancia dada a los aspectos simbólicos de los datos no lingüísticos nos da herramientas teóricas y metodológicas para leer críticamente ya no un texto sino un libro en su totalidad, o incluso una editorial en su totalidad. La dimensión simbólica que resulta de a la conciencia material del artesano no nos significaría nada en nuestro estudio sino tenemos una base teórica y metodológica que nos permita articular una lectura de ella. La expresión de Ana Mazzoni y Damián Selci sobre una literatura que se *ve* antes de *leerse* encuentra ahora un marco que pueda quizás explicarla.

El sistema teórico de la edición propuesto por Bhaskar también nos ayuda a comprender mejor lo que ocurre con las editoriales artesanales, pero no porque alcance a explicarlo completamente. Antes bien, es solo a partir de alguna definición sobre qué entendemos por edición, o sin ella, que podemos postular que las editoriales artesanales subvierten, excede o redefine lo específicamente editorial. Así, por ejemplo, si aceptamos siguiendo a Sennett que la artesanía no es simplemente una técnica manual sino un *ethos* de trabajo, entonces podemos proponer que lo artesanal en la edición no se correspondería

tanto con el enmarcado ni con la amplificación sino más bien con el modelo. Pero tal como vimos, los efectos de ese modelo (al menos en los casos más disruptivos, como el que analizamos de Oficina Perambulante) anulan, desde las perspectivas teóricas que fuimos armando a lo largo de este trabajo, las diferencias conceptuales que el modelo de Bhaskar sostiene entre creación y publicación, o marcos y contenidos. Si no entendemos el esquema de Bhaskar como meramente orientativo, entonces las editoriales artesanales generan un sistema de cajas chinas o muñecas rusas, pues en ellas es posible pensar al editor como autor en tanto que editor, a la edición como el verdadero contenido, y al contenido como un material más para la elaboración artesanal de un libro. Con todo, repetimos, la teoría de Bhaskar nos ayuda a comprender mejor por qué la edición artesanal argentina de los últimos años se presenta como un objeto tan complejo y disruptivo para los investigadores que la han estudiado.

Bibliografía:

Badenes, Daniel, “La edición imperfecta”, en Badenes, Daniel y Stedile Luna, Verónica (comps.), *Estado de feria permanente. La experiencia de las editoriales independientes argentinas 2001-2020*, primera edición, La Plata, Club Hem Editores, Colección Filosurfer, 2020, pp. 21-43.

Bhaskar, Michael, *La máquina de contenido. Hacia una teoría de la edición desde la imprenta hasta la red digital*, primera edición, México, Fondo de Cultura Económica, Colección Libros sobre Libros, 2014, pp. 273.

Botto, Malena, “1990-2010. Concentración, polarización y después”, en de Diego, José Luis (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*, segunda edición, México, Fondo de Cultura Económica, Colección Libros sobre Libros, 2014, pp. 219-269.

Conde, Joaquín, “Oficina Perambulante: lo artesanal como hermenéutica y creación”, trabajo presentado en el *III Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*, Buenos Aires, Argentina, 7, 8 y 9 de noviembre de 2018.

———, “Editoriales Artesanales: hacia una definición del objeto”, trabajo presentado en el *III Congreso Latinoamericano de Teoría Social*, Buenos Aires, Argentina, 30 de julio y 1 y 2 de agosto de 2019.

Conde, Joaquín y Lea Hafter, “Hacia una categoría de edición-arte”, en Badenes, Daniel y Stedile Luna, Verónica (comps.), *Estado de feria permanente. La experiencia*

de las editoriales independientes argentinas 2001-2020, primera edición, La Plata, Club Hem Editores, Colección Filosurfer, 2020, pp. 149-162.

De Diego, José Luis, “Concentración económica, nuevos editores, nuevos agentes. Fichas para una investigación”, en *La otra cara de Jano: una mirada crítica sobre el libro y la edición*, Buenos Aires, Ampersand, Colección Scripta Manent, 2015, pp. 259-291.

Eterna Cadencia, “Eric Schierloh: ‘Hago de todo una excusa para la escritura’”, 9 de abril de 2018. Dirección de URL: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/eric-schierloh-hago-de-todo-una-excusa-para-la-escritura.html> [2 de octubre de 2021]

Kosiura, Denise, “Editoriales artesanales: tracción a sangre”, *Revista de Editoriales*, núm. 3, Quilmes, mayo de 2020, pp. 47-51. Dirección de URL: <http://lease.web.unq.edu.ar/wp-content/uploads/sites/143/2020/09/RdE-2020-web.pdf> [2 de octubre de 2021]

López Winne, Hernán y Víctor Malumián, *Independientes, ¿de qué?*, primera edición, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Colección Libros sobre Libros, 2014, pp. 159.

Mazzoni, Ana y Damián Selci, “Poesía actual y cualquierización”, *El Interpretador*, núm. 26, Buenos Aires, mayo de 2006. Dirección de URL: <https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2017/02/03/poesia-actual-cualquierizacion/> [28 de septiembre de 2021]

McKenzie, Donald F., *Bibliografía y sociología de los textos*, primera edición, Madrid, Akal Ediciones, Serie Historia moderna, 2005, pp.144

Moscardi, Matías, *La máquina de hacer libritos: poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa*, primera edición, Mar del Plata, Puente Aéreo Ediciones, 2016, pp. 336.

Sennett, Richard, *El Artesano*, sexta edición, Barcelona, Anagrama, Colección Argumentos, 2017, pp. 416.

Szpilbarg, Daniela, “Editoriales artesanales y libros-arte: Nuevos modos de producción y circulación social del libro. Reflexiones a partir del caso de las editoriales Funesiana y Clase Turista”, trabajo presentado en *VI Jornadas de Sociología de la UNLP*, La Plata, Argentina, 9 y 10 de diciembre de 2010.

Venturini, Santiago, “Micropolíticas de la edición y de la traducción: el caso de Colección Chapita”, *Cuadernos LIRICO*, n° 13, 2015. Dirección de URL: <http://lirico.revues.org/2148> [2 de octubre de 2021]